

SZÉPLAKI ZOLTÁN

STILIZÁLT TÁNCOK VIZSGÁLATA
JOHANN CHRISTIAN SCHICKHARDT
ÉLETMŰVÉBEN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2016

10.18132/LFZE.2016.16

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti
tudományok besorolású doktori iskola

STILIZÁLT TÁNCOK VIZSGÁLATA
JOHANN CHRISTIAN SCHICKHARDT
ÉLETMŰVÉBEN

SZÉPLAKI ZOLTÁN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2016

10.18132/LFZE.2016.16

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás.....	II
Bevezetés	III
1. Johann Christian Schickhardt életútja.....	1
Schickhardt megítélése egykor és ma.....	8
Kik játszották Schickhardt műveit?.....	9
A művekeit közreadó kiadók rövid bemutatása.....	10
Schickhardt műveinek műfaji meghatározása	12
Schickhardt műveinek jegyzéke	14
2. A tánckarakterek vizsgálata.....	21
A tánckarakterek vizsgálatának módszere	21
Allemande	22
Courante	36
Sarabande	48
Gigue	58
Menuet.....	70
Passepied	79
Gavotte.....	81
Bourrée és Rigaudon	89
Összegzés	95
Függelék	97
Irodalomjegyzék	100

Köszönetnyilvánítás

Hálás köszönettel tartozom családtagjaimnak, édesapámnak Dr. Széplaki Györgynek, feleségemnek Palócz Rékának és nővéremnek Széplaki Gyöngyinek, akik segítettek dolgozatom megszerkesztésében, és mindenben támogattak munkám folyamán.

Ezenkívül köszönet illeti barátaimat és kollégáimat, akik szakmai tanácsaikkal segítettek. Ők számos nehezebben hozzáférhető forrásanyagra is felhívták a figyelmemet:

Dr. Balogh Vera

Dr. Csörsz Rumen István

Fodor Csaba

Kiszty Nóra

Kupán Zsuzsanna

Mustos Edit.

Széplaki Zoltán

2016

Bevezetés

Talán közhelynek számít az a gondolat, hogy a mozgáskultúra az egyik legfontosabb része szellemi fejlődésünknek. Mióta világ a világ, mindig fontos, ha nem a legfontosabb volt a nonverbális kifejezőmód és kommunikáció. A különböző történelmi korszakok emberei más-más eszközökkel igyekeztek kifejezni a bánat, az öröm, a szenvedély és a küzdelem megnyilvánulásait. S amit ma csak táncnak hívunk, sokszor sokkal többet is jelenthet. Hiába választ el kultúrákat több ezer kilométer, a különbségek ellenére a tánc-gyakorlatban láthatjuk talán a legtöbb kontaktust. A tánc és a zene is, mint egy nemzetközi nyelv, amely minden időben képes volt és képes ma is a bárhol a világon az emberek felé érzelmeket közvetíteni. Figyelemre méltó példa Európában, hogy már a 17. századtól megfigyelhető az egyre erősebb összefüggés a zenei tendenciák és a tánc-gyakorlat között. Dolgozatom vezérfonalaként ezt a kontaktust igyekszem minél átfogóbban végigvezetni.

Európa táncélete épp olyan dinamikusan változik, bár nem biztos, hogy fejlődik, mint szellemi és társadalmi viszonyai. Máig meghatározó jelentőségű volt azonban néhány évtized, s mindaz, ami a 17. század második felében történt Franciaországban, a később csak Napkirályként emlegetett XIV. Lajos uralkodása alatt az udvari kultúrában. Az ő tánc-gyakorlata nemcsak egyedülálló volt az akkori világban, hanem sokak számára követendő példa is. Európa-szerte járt a híradás a táncos király lenyűgöző képességeiről és a francia balett látványos előadásairól. Sok helyütt divattá vált a franciaországi szokásokat követni, melynek kézzel fogható hatása az lett, hogy a 18. század elejére egy szinte egységes tánc-gyakorlat alakult ki a kontinens nagy részén. Ez a gyakorlat nemcsak a mozgáskultúra sajátosságait érintette, hanem az etikett, az öltözködés, s nem utolsósorban a zenei tendenciák bizonyos, eddig még nem jellemző elemeit is. Minden zene, ami a világon van, ha minimálisan is, de kapcsolatba hozható a tánczenével. A nagy-barokknak nevezett mintegy hat évtized zenéje soha nem látott mértékben áll kontaktusban a kor divatos tánckarakterével, legyen szó vokális vagy hangszeres, világi vagy szakrális zenéről.

De milyen is az a táncal átítatott zene? A 17–18. század fordulóján két egymással szorosan összefüggő jelenség határozta meg a zenei gondolkodást: a retorika (affektustan) és a tánckarakterek folytonos jelenléte, mely harmonikusan illeszkedett a korszak alapvetően kettős, olasz-francia stiláris polarizációjába. Ez természetesen a barokk korszak emelkedett deklamációs hajlamából is következik, ami a mozgáskultúra kifejezőmódbeli tárházát is bőségesen gazdagította. Egy mai előadóművész számára, aki a barokk zenét egyszerűen csak hitelesen szeretné megszólaltatni, elengedhetetlen, hogy gyakorlati szinten ismerje a retorika és a historikus táncok formuláinak rendszerét. A barokk mozgáskultúra preferált mivoltának következménye a stilizáció egyre nagyobb

mértékű megjelenése a zenében. A korszakból fennmaradt több ezer tánczene mellett rengeteg, jellegében és karakterében konkrét tánc típusra utaló megoldás található. Nehéz meghatározni, ha egyáltalán kell, a tánczene és a nem-tánczene határát. Tapasztalatom szerint egészen más dimenzióba kerülhet az interpretáció, ha egy adott mű adott tételénél megfigyeljük és tipizáljuk a felfedezhető tánc-karaktert vagy karaktereket. Mindezekre 25 évvel ezelőtt Czidra László hívta fel a figyelmet, s az azóta eltelt időben előadói és tanítási gyakorlatoknak szerves része lett, ami természetesen egy folyamatosan gyarapítható ismeretanyagon alapszik. A tánc típusok és a stilizáció különböző módozatainak összevetése sokszor nem egyszerű feladat, és gyakran juthatunk téves következtetésekre. De mégis mi lehet mindezeknek a célja?

Ha történetileg hiteles előadásmódra törekszünk, érdemes minél átfogóbb, szélesebb ismeretekre szert tennünk régi korok elméleti dokumentumai alapján. Miután a konkrét interpretációs gyakorlattal kapcsolatban rengeteg apró finomság, részinformáció is a segítségünkre lehet, sokszor alapjaiban kell módosítani álláspontunkat. Természetesen nem azt szeretnénk historizmus alatt érteni, hogy teljesen azonosulunk egy 300 évvel ezelőtti gondolkodásmóddal, tekintve például, hogy Telemann sem biztos, hogy tudatosan írt közel 1000 bourrée karakterű tételt. El kell fogadnunk, hogy minden korszaknak megvannak a maga közhelyei, amelyek a primer kifejezés alapvető eszközei mindig és mindenhol. Feladatunk csupán, hogy annyi figyelmet fordítsunk a barokk táncok hatásaira, amennyi segít a differenciált gondolkodás kialakításában, hogy ezáltal világossá váljék a magas fokú kontraszt zenei megvalósíthatósága.

Vizsgálatom fókuszába Johann Christian Schickhardt műveit helyezném. A német mester alkotásai ma nem tartoznak a koncertélet gyakorta hallható produkciói közé. Saját korában is rendkívüli ambivalencia övezte őt, miután igen sajátos módon alkotott, sokszor a megszokottnál is bátrabban kísérletezett, ugyanakkor művei jó részét megjelenésre szánta Roger amszterdami kiadójában. Kompozíciói Angliába is eljutottak, ismertségét elsősorban fuvolát és furulyát szerepeltető kamarazenéjének köszönhetette, mely 30 opust számlál. Figyelemre méltó, hogy ilyen mennyiségű, nyomtatásban napvilágot látott kompozíció nem számított általánosnak a 18. század első évtizedeiben. Művei hiába követik Corelli Op. 5-ös sorozatának fundamentumként elfogadott sémáit, rengeteg ponton eltér az olykor már visszaköszönő közhelyek áradatától, s valószínűleg ezzel is magyarázható műveinek nagy népszerűsége. A stilizált táncok jelenléte alkotásaiban általános és sokrétű. Az 1709–1735 között megjelent 30 opusból több mint száz fennmaradt művének vizsgálatán keresztül sok mindent lesűrhetünk a korszak kamarazenei gyakorlatáról, hiszen ezek a darabok rengeteg emberhez eljutottak. A nemesi és polgári zenekedvelő réteg sokszor rendkívül felkészült és tájékozott volt saját korának műveltségében, melyben a tánc-gyakorlat meglepően előkelő helyet foglalt el. Az adott karakterekhez kapcsolható mozgásformák közhelynek számítottak, így egy

stilizált tánc egy szonáta tételben teljesen más érzeteket, és nem utolsó sorban előadói megoldásokat hozhatott, mint ma, 300 évvel később.

Dolgozatom gerincét Schickhardt stilizált táncműveinek vizsgálata alkotja, mely magában foglalná az adott karakter összehasonlító elemzését is, nem csupán a 18. század első felére koncentrálva. A tágabban értelmezett barokk kor tánci rendkívüli változásokon mennek keresztül, de szinte mindegyikük gyökereit egészen a 15-16. századig vissza tudjuk vezetni. A lüktetés és a hangsúlyozás, az affektusok rendszere, a kisebb és nagyobb motivikai egységek arányai sokszor évszázadokon át változatlanok, csak a diminúciós szokások és a harmóniai váz alakul az adott kor esztétikai elvárásaihoz. Nem beszélve néhány, több évszázadon átívelő dallami sémáról, mely sokszor a legmeglepőbb helyeken bukkan fel új köntösben. Ez a jelenség természetesen nem korlátozódik a tánczenék világára, ám miután a nagy-barokk korszak zeneműveinél nehezen vonatkoztathatunk el az ismert tánckarakterektől, vizsgálatunk számos lehetőséget nyújt különböző források összevetésére. Szeretnék Schickhardt gyakran extrémnek tűnő példáin keresztül olyan következtetésekre jutni, hogy a stilizált táncok gyakorlatának sokkal tágabb értelmezési lehetőségei vannak. Kérdés, hogy meddig beszélhetünk egy adott típus jelenlétéről, mikor általánosíthatunk egymással rokon karakterek együttes működéséről vagy azok kölcsönhatásairól? Dolgozatomban lehetőség szerint igyekszek minden felvetett kérdést és állítást jó néhány példával illusztrálni és alátámasztani, köztük közismert és igencsak elfeledett művek bemutatása és összevetése is szerepel. Reményeim szerint munkám hozzájárulhat Schickhardt elfeledett világának megismertetéséhez, miután ilyen terjedelemben és mélységben még nem látott napvilágot vele kapcsolatban semmilyen dokumentáció.

Végezetül szeretnék a témához kapcsolódó személyes kötődésem egyik fontos vetületéről írni. 25 éve a Musica Historica együttes tagjaként több száz alkalommal volt lehetőségem reneszánsz és barokk táncokat kísérni. Gyakorta részese lehettem annak az érzésnek, amikor zene és tánc együtt alakul, formálódik és létrejön egy egymással szorosan együttműködő egység. Tevékenységem más formáira, legyen az szólókoncert vagy tanítás, jóteknony hatással lehet mindez, mely a közlést és az interpretációt helyezi egy közvetlenebb dimenzióba. Természetesen a téma elméleti síkjára még rengeteg lehetőséget nyújthat, reményeim szerint egyre többen érzik ennek szükségét.

10.18132/LFZE.2016.16

Johann Christian Schickhardt életútja



Johann Christian Schickhardt¹ életútjáról és családi háttéréről viszonylag kevés információnk áll rendelkezésre. A legfontosabb tájékozódási lehetőséget, a rendelkezésre álló fennmaradt művek elején található ajánlások jelentik, melyek több támpontot mutatnak szerzőnk aktuális tartózkodási helyéről és olyan magas rangú személyiségekről, akikkel kapcsolatban állt. Schickhardt komponista és fafúvós hangszeres játékos volt, aki elsősorban zenekari muzsikusként tevékenykedett. Ebben az időben ez elsősorban oboistát jelentett, aki váltóhangszerként fuvolán és

furulyán egyaránt játszott. Pályája igen sok helyszínen zajlott, még az elégségesnek tekinthető információink szerint is. Nem volt lehetősége a kor valamelyik híres zenei központjainak egyikében sem tartós pozíciót betöltenie. Többnyire kisebb városokban munkálkodott német, holland és skandináv területeken. Ami viszont ezzel szemben igen meglepő, hogy élete folyamán műveiből 30 opus látott nyomtatásban napvilágot, ami igen nagy szám, főleg, ha megvizsgáljuk a barokk korszak leghíresebb mestereinek munkásságát: Johann Sebastian Bach 8, Antonio Vivaldi 12,² Arcangelo Corelli 6 opust tudott megjelentetni. A kortársak közül csak kevés szerző nyomtatásban megjelent műveinek száma nagyobb Schickhardt alkotásainál. Az ismertebbek közül Joseph Bodin de Boismortier³ és Georg Philipp Telemann⁴ munkásságát emelném ki. Még inkább figyelemre méltó a gazdag életmű, ha a fúvós zeneszerzők alkotásainak sorát vizsgáljuk, akkor többnyire még nagyobb különbséget tapasztalhatunk. A ma jóval nagyobb publicitást élvező olasz mesterek, Francesco Barsanti, Francesco Mancini, Giuseppe Sammartini közül csak az utóbbi tudott 10-nél több opust megjelentetni,

1 David Lasocki cikke nyomán: Johann Christian Schickhardt (1682–1762). A Contribution to His Biography and Catalogue of His Works. TVNM 27, 28–55. o. (1977) A továbbiakban LASOCKI.

2 Az Op. 13 (Il pastor fido) Nicolas Chédeville hamisítványa (Párizs, 1737) a Marchand kiadóval történt titkos megállapodás alapján.

3 Saját nyilvántartása alapján 90 opusa jelent meg, ez tekinthető a kor leggazdagabb termésének.

4 Művei többségéről nem vezetett számszerű nyilvántartást, többnyire teljesen saját kiadású alkotásainak mennyisége igen jelentős.

vagy a belga Loeillet család alkotásainak száma együttesen is elmarad Schickhard publikációinak számától. Megfigyelhető az is, hogy a legnevesebb barokk komponisták leginkább hegedűsök vagy billentyűs játékosok voltak, így egy fúvós mestertől elismerésre méltó ez a nagyszámú zenemű. Természetesen ma sem, és akkoriban sem a publikációk mennyisége határozta meg egy zeneszerző működésének minőségét. Esetünkben talán az a legérdekesebb, ami ezen alkotások létrejöttével kapcsolatban a kor híres kiadóinak munkáját és a kottákat felhasználó népes zenekedvelő réteg érdeklődését is mutatja. A 30 opus az amszterdami Estienne Roger és utódja a Le Cène, valamint a londoni Walsh & Hare kiadóknál jelent meg.

Johann Christian Schickhardt 1682-ben született Braunschweigben. Zenei tanulmányait feltehetően ebben a városban végezhette, miután itt aktív zenekar működött, állandó oboista tagokkal, akik között lehetett első tanárainak egyike. Az itteni udvari zenekart *Anton Ulrich* kezdeményezésére alapították még 1690-ben. Erről az Op. 14-es kiadvány bevezetéséből értesülhetünk, amit Schickhardt Anton Ulrich fiának, *August Wilhelm*-nek ajánl. Itt olvashatjuk, hogy minden zenei fejlődését neki köszönheti, amit a „fényes palotájában” eltöltött ideje alatt szerezhetett. A herceg második feleségének, *Sophia Amalia*-nak dedikált Op. 5-ös szonátái (kvintettjei) előszavában is a braunschweigi tisztos megbecsüléséről szerezhetünk tudomást. Nem tudhatjuk, hogy mi lehetett a konkrét oka annak, hogy semelyik pártfogójának sem állt módjában őt tartósan támogatni és alkalmazni, ráadásul több ajánlás évekkel később születik, mint ahogyan kapcsolatban állt, vagy állhatott valakivel. Tovább nehezíti a pontos tájékozódásunkat az, hogy a megjelent kottákon éppúgy, mint a Roger kiadó katalógusaiban csak ritkán találhatunk dátumokat. Az történelmi tény, hogy viharos évtizedeknek lehettek tanúi az akkori emberek északnyugati német vidékeken és Németalföldön. A spanyol örökösödési háború (1701–1713/14) több ponton kapcsolatba hozható szerzőnk tevékenységével. *Friedrich von Hesse-Cassel* herceg, aki később 1720-ban svéd király lett, pártfogásába vette, a szolgálatában is állhatott, így Schickhardt több, spanyolok elleni hadjáratára is vele tartott, mint „Friedrich öreg szolgája” olvasható később egy neki ajánlott mű kapcsán. Még Braunschweigben ismerkedhettek meg, és ő lesz a fontos kapocs a későbbi skandináv tevékenységekhez. A herceg zenei műveltségéről keveset tudunk, de ismert, hogy apja kiváló viola da gamba-játékos volt. Szintén katonai tevékenységgel hozható kapcsolatba *Johan Willem Friso*, Oránia és Nassau-Diez hercegének ismeretsége, kinek az Op. 2-es sorozatot ajánlotta. Őt is több hadjáratra elkísérte, miután a herceg a holland tüzérség parancsnoka volt, számos hadi eseményről vannak ismereteink. Emellett édesanyja, *Henriette Amalia* hercegnő is támogathatta szerzőnköt, miután a neki dedikált Op. 1-es ciklus előszavában hosszasan fejtegeti a hercegnő kifinomult hallását és megtisztelő kedvességét, így valami egészen újat akar neki komponálni,

amivel kellemesen töltheti a szabadidejét. Ami meglepő, hogy ezekben a viharos időkben alig két év alatt (1709–1710) közel 10 opusa jelenik meg Amszterdamban, ami szintén nem maradhatott ki a háborús viszontagságokból. Az ajánlások magas rangú katonai személyiségeknek szólnak: az Op. 3-as *Swier de Taminga* őrnagynak, vagy az Op. 7-es *Tibere Pepin d'Iminga* grófnak, akikkel *Friso* által került kapcsolatba. Emellett pártfogók elnyerésére irányuló próbálkozások is találhatóak a kiadott művek címlapján. Ilyen volt a dán-norvég királynak, IV. *Frederik*-nek ajánlott Op. 8-as szonátasorozat, vagy *Ernst Ludwig* grófnak dedikált Op. 13-as versenyművek. Ez utóbbinál nem titkolt szándék lehetett, hogy bekerülhessen a híres darmstadti udvari zenekarba. Erre talán volt esélye, miután a capella működéséről tudható, hogy rendszeresen kértek fel kiegészítő fűvós, elsősorban oboajátékosokat. 1711-ben *Friso* egy kompbalesetben elhunyt, ezután Schickhardt kénytelen elhagyni Németalföldet. Nem tudni, hogy a darmstadti működése mennyire volt tartós, de ami biztos, hogy 1712-től hosszabb ideig Hamburgban tartózkodik. Roger a kiadó ügynöki feladatokkal bízta meg, innentől gyakran bukkan fel a neve, mint a „hamburgi Schickhardt”. Walter zenei lexikonjában⁵ az olvasható, hogy „ein annoch lebender Musicus in Hamburg”. Nem tudhatjuk, hogy 1732-ben még valóban ott tartózkodott-e, bár erre utal Walter rövid szócikke, de lényeg, hogy 1718-ig biztosan vannak adatok arról, hogy az észak-német város lakója volt. Több kéziratos kotta őrzi emlékét ottani működésének. Felmerült annak a lehetősége, hogy szerzőnk a kor egyik legjobbjának tartott operaházában a hamburgi *Oper am Gänsemarkt*-ban tevékenykedhetett fűvós muzsikusként.⁶ Miután a II. világháborúban az épülettel együtt sajnos a teljes dokumentáció is elpusztult, ezért erről semmilyen információink nincsenek. Viszont a városi anyakönyvi dokumentáció arról árulkodik, ahol az utolsó bejegyzés éve 1718, hogy házasságkötését követően Schickhardt gyermekeinek nyilvántartásba vételénél az apa foglalkozásaként *Musicus* és *Spielmann* megnevezéseket láthatunk, ezen kívül szerepel a lakcíme is: *Kleine Breder Strasse*.⁷ Amennyiben a híres operatársulat tagja lett volna, azt ilyen alkalommal feltétlenül bejegyezték volna. Mindemellett nem zárható ki teljesen, hogy a többi zenekari tevékenységéhez hasonlóan alkalmilag részt vett színház munkájában. Hamburgi tartózkodása idején az ügynöki és esetleges zenekari tevékenysége mellett újabb kompozíciói születtek és láttak napvilágot Roger kiadójában. Ezek egyike a ma leggyakrabban előadott sorozata, az Op. 19-es versenyművei, melyeket *Monsieur de Brandt*-nak, a porosz királyi zenekar direktorának dedikált. A különleges

5 Johann Gottfried Walter: *Musikalisches Lexicon* (Lipcse, 1732) facsimile (551. o.) ugyan itt csak 20 opusáról van tudomása. (1–22-ig, 17. és 18. kimaradt)

6 Reinhard Keisernek (1674–1739) több mint 30 operája került itt bemutatásra.

7 Renata Hübner-Hinderling: *Johann Christian Schickhardt in Hamburg*, Tibia 17, 1992/3, 197.o.

hangszerösszeállítású concertókkal (4 altfurulya és számozott basszus) az volt a nem titkolt szándéka, hogy bekapcsolódhasson a híres zenekar munkájába. Az ajánlásban rendkívül nyájas megfogalmazásban értesülhetünk erről: „...amennyiben elnyerik tetszését e kompozíciók, remélhetem nagyvonalú támogatását...”⁸ Jelen esetről sem tudhatjuk pontosan, hogy milyen sikerrel járt e próbálkozás.

Érdekes, hogy 1710 és 1715 között közembereknek, jómódú polgároknak is ajánl műveket. Ezek a kiadványok alapján is közelebb kerülhetünk szerzőnk tevékenységének megismeréséhez. Az Op. 6-os triószonátákat a holland *Monsieur Jacques Boorboom* számára dedikálta, az Op. 12-es duetteket (iskoláját) a szintén holland *Monsieur Jean Michel Selpert* részére, az Op. 16-os triószonátákat pedig két *Dreyer* nevű úrnak. Ez utóbbiak nemzetiségéről nincs információnk, de a későbbiekben előkerül még ez a családnév Skandináviában. Nem tudhatni, mi lehetett a szándéka ezekkel az ajánlásokkal, hiszen ebben az időben még *Friso* szolgálatában állt. Természetesen sok egyéb esetben sem tudhatjuk pontosan, hogy a dedikációk mennyire szolgálhatták a kiadók érdekeit is. Lehetséges, hogy ez utóbbiak tanári tevékenységéhez is kapcsolódtak, amit az Op. 17-es szonátái ajánlásából is sejthetünk. Ezeket a szonátákat már hamburgi tartózkodása alatt adta közre, ajánlása a holland *François* és *Jacob Gerbers* számára készült. A dedikálásban arról értesülhetünk, hogy Schickhardt megtiszteltetésnek vette, hogy taníthatta *François* úr fiát. Jelen szöveg alapján lehet tudomásunk konkrét pedagógiai tevékenységéről is, amit a korábban említett Op. 12-es sorozat kapcsán is megfigyelhetünk. Ez a gyűjtemény lényegében egy furulyaiskola, de túl nagy metodikai alátámasztást nem tartalmaz a fogás- és trilla táblázatokon, valamint szórványos artikulációs jelöléseken kívül.⁹ Jórészt hasonló megfogalmazású a szintén duett formában közreadott Op. 15-ös oboaiskola. Viszont oboára igen gyér a metodikai tárház az egész 18. századot is tekintve, ezért talán e közreadás bírhat némi jelentőséggel. Schickhardt előadói tevékenységéről nagyon kevés az ismeretünk, viszont fontos információra lelhetünk az Op. 20-as szonáták kapcsán. E fuvolára vagy oboára komponált műveket *Monsieur Louis* jogász doktornak és feleségének *Anne Elisabeth Luis* számára ajánlotta, ahol ez olvasható: „fő támogatóim és hirdetői művészetemnek”.¹⁰ Abban a megtiszteltetésben lehetett Schickhardtnak része, hogy játszhatott az említett opusból a pár esküvőjén. Ez a sorozat a hangterjedelmét és a habitusát tekintve inkább az oboa játékmódját követi, illetve hangerejében jóval alkalmasabb egy esküvőn az érvényesülésre. (A korabeli fafúvós hangszerek használatának és publikációinak kérdéséről később írok

8 LASOCKI

9 Bali Janos: *A furulya* (EMB. 2007) 108.o.

10 LASOCKI

részletesen.) Minden esetre egy biztos támpontunk van szerzőnk előadó művészeti tevékenységéről.

Schickhardt angliai, illetve londoni tevékenysége is lényeges, de hosszabb időt nem töltött ezen a vidéken. A Walsh & Hare kiadó jó néhány művét megjelentette. Ezek többsége mai értelemben kalózkidásnak minősülne, miután többségében nem a szerző és a Roger kiadó közreműködésével jelentek meg.¹¹ Ezen kívül egy londoni gyűjteményben láthatunk még tételeket Schickhardtól,¹² amelyek egy kivétellel Amszterdamban is megjelentek. Ez a gyűjtemény sem tekinthető oboaiskolának, habár a címe erre utal. A Roger kiadónál nem ismert tétele egy *Sebell* (cibell),¹³ mely tipikusan angol műfajjá nőtte ki magát a 18. század elején. Ez a példa ráadásul mutat rokonságot Schickhardt jellegzetes stílusjegyeivel. A gavotte-hoz hasonló karakterű, de ilyen címmel kizárólag a szigetországban fordul elő, tipikus lokális műfaj. Feltételezhető, hogy Schickhardt is ott komponálta. Viszont hogy fér ez össze ugyanannál a kiadónál, ugyanabban az időben megjelenő kalózkidásokkal? Vagy a többi műve által már némi népszerűségnek örvendő szerző nevéhez adtak egy nem általa komponált, vagy tőle átírt divatos darabot?¹⁴ A bizonytalanság itt is megmarad, de mint később (Op. 30) látni fogjuk, hogy szerzőnknek rendelkeznie kellett közvetlen kapcsolatokkal a londoni zenei élettel. Időközben a folyamatosan megjelenő művek sorában az Op. 22-es kvartetteket *Johann Friedrich* bárónak ajánlja, melynek előszavában írja, hogy mindent megtesz, hogy fenntartsa kegyüket. Nem tudni, hogy a kötelező alázaton túl volt-e a családdal szorosabb szakmai kapcsolata. Az Op. 23-as szonáták viszont kiemelt figyelmet érdemelnek, mert ezt a sorozatát *Leopold Anhalt-Köthen* hercegének ajánlotta, akinek ebben az időben (1717–1723) állt szolgálatában Johann Sebastian Bach. A szonáta ciklus dedikációban az „*Anhalt-Köthen*” megjelölés nem szerepel, de miután létezett ugyan ebben a korban egy másik Leopold herceg (*Anhalt-Dessau*), érdemes bizonyítani a személy kilétét. A dessau herceg főleg katonai tevékenységgel foglalkozott, és egyáltalán nem pártolta a zenét. Emellett a tárgyalt szonáták ajánlásában említi Schickhardt *Ernst Agust* gróf nevét, aki a kötheni herceg sógora volt. Mindezt azért érdemes tisztázni, mert Bach zenéje számít a korszak leginkább kutatott területének, és érdemes minden összefüggést megvilágítani. „Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy Bach zenekari és kamarazenei

11 A Londonban megjelent sorozatok: Op.2, 5, 10, 17, 19, 20

12 *The Compleat Tutor to the Hautboy* (London, 1715)

13 J. B. Lully: *Atys* (Párizs, 1676) című operájából, Cybele istennő szerepétől eredetizethető.

14 *Select preludes and vollenarys for the flute* (London, 1708), e kiadványban rengeteg ismert szerző műve szerepel, jelentős átalakításokkal, tehát az eljárás nem ismeretlen.

termésének nagy részét a kötheni karmesteri állásnak köszönhetjük.”¹⁵ De mi lehetett – ha volt egyáltalán – Schickhardt szerepe ebben a gazdag zenei életben. Az biztosnak vehető, hogy szerzőnk valamennyi időt eltölthetett Köthenben. Az ottani zenekar tagjai között az alábbi fafúvós játékosok voltak: Johann Ludwig Rose – oboa, Johann Gottlieb Würdig és Johann Heinrich Freitag – fuvola (furulya) és Johann Christoph Torlé – fagott.¹⁶ Freitag 1720 augusztusában meghalt, a fagottos Torlé pedig mindig a continuót erősíti. Miután a fafúvósok egymás hangszereit általában váltották, csak ritkán lehetett szükség kiegészítő muzsikusokra. Erre egy utalás van 1724-ből, amikor külső oboistát hívtak, de ekkor Bach már nem tartózkodik Köthenben. Ha a nem egyházi művek sorát vizsgáljuk, akkor két művet találunk, ami 3 oboát foglalkoztat, a D-dúr Ouverture-t (BWV 1069) és az első F-dúr Brandenburgi versenyt (BWV 1046). A legújabb nézetek szerint a zenekari és a kamarazenei termés nagy része Lipcsében keletkezett 1723 után.¹⁷ A Brandenburgi versenyek közül pedig csak a hatodik B-dúr (BWV 1051) esetében sejthető kötheni keletkezés és az elhangzás a herceg érdeklődése alapján.¹⁸ A többi koncerttel kapcsolatban az a kérdés merülhet fel, hogy engedélyezte volna a herceg, hogy nála komponált és játszott műveket az ott töltött szolgálat idején másnak ajánlhasson?¹⁹ Ezen kívül a sorozat több darabja olyan hangszereket is kíván (1. F-dúr két kürt, 2. F-dúr trombita), amelyek Köthenben nem álltak rendelkezésre,²⁰ korábban viszont igen. Tehát Bach Schickhardtot érinthető kamarazenéjének semmi bizonyítható nyoma nincs az 1720-as években.²¹ Mindenesetre Bach saját bevallása szerint is a legboldogabb és legtermékenyebb éveit élte át Köthenben, a konkrét művek sorának feltérképezése még várat magára.

A folytatásban Skandináviában találkozunk szerzőnk nevével. Még a háborús időkben volt kapcsolatban *Friedrich von Hesse-Cassel* herceggel, akit 1720-ban I. Frederick néven Svédország királyának koronáztak. Az ő felesége, *Ulrika Eleonora* számára dedikált egy kéziratos különleges versenyművet (lásd később a műjegyzékben). Valamiféle királyi alkalmazásról nem tudunk, csak azt, hogy a következő években Skandináviában (is) tartózkodik Schickhardt. Az Op. 20-as

15 Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland* (München, 1991), magyar változat: *A Nyugat zenéje*, ford: Czagány Zsuzsa, Ignác Ádám, Nádori Lídia (Typotex, Bp. 2009) 405. o.

16 Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach The Learned Musician* (New York, 2001) magyar változat: *A tudós zeneszerző*, ford: Székely János (Park Könyvkiadó, Bp. 2009) 228.o.

17 I.m. 409.o.

18 A második gamba szólamot Leopold herceg játszhatta (vox regis) egyszerűbb szólam a többinél.

19 Wolff, 273. o.

20 I.m. 273. o.

21 I.m. 235. o.

(esküvőre ajánlott) szonáták második változatát a norvég *Abraham Dreyer* Trondheim megye bírójának ajánlja 1723 táján. Kérdés, hogy lehetett-e rokoni kapcsolat az Op. 16-os sorozat dedikáltjainak, a két Dreyernek a norvég bírához, vagy Frederick király lévén került az északi területekre. Az akkori fővárostól, Koppenhágától több mint 800 kilométerre fekvő Trondheim kisvárosnak túl aktív zenei élete nem volt. A Cène kiadó katalógusában (1737) az utolsó Schickhardt bejegyzés Op. 26-os duettek. Az Op. 27-29-ig terjedő művekről nincs semmilyen tudomásunk, ahogy szerzőnk lehetséges tartózkodási helyéről sem.

A következőkben ismét Londonban találkozhatunk vele. A legkésőbb 1735 tájékán közreadott Op. 30-as 24 szonáta, 24 hangnemben véleményem szerint zenetörténeti jelentőségű kiadvány. (Részletek, lásd: műjegyzék.) Az első és egyetlen olyan sorozata, amelyet saját közreadásában, senkinek sem dedikálva jelentetett meg. Viszont volt a műnek 93 előfizetője, akiknek nevei a második oldaltól olvashatók. Szinte mindenki holland nemzetiségű, a néhány kivétel között szerepel Georg Friedrich Händel és Johann Christoph Pepusch, a korszak elismert londoni operaszerzői, Pietro Locatelli olasz hegedűvirtuóz. A németalföldiekből Willem de Fesch Angliában élő holland komponista, sőt még maga saját egykori kiadója, Le Cène is. Egy sor kérdés merül fel ismét. Miért Londonban történt a kiadás, amikor az előfizetők többsége holland nemzetiségű? Miért vállalta Schickhardt a magánkiadás igen nagy kockázatát, amikor saját kiadójánál már többszörösen bebizonyította, hogy művei piacképesek? Ha Angliában élt volna ebben az időszakban, akkor miért nincsenek többségében angol előfizetők? Ráadásul a címlap nyelve francia. A válaszok csak találgatások lehetnek, de e mű sajátosságaiból sok minden kikövetkeztethető. London ebben az időben az amatőr muzsikálás fellegvára volt, egy ilyen magánakcióban ésszerű lehetett a várható vásárlókhöz közel lenni, a többi potenciális vásárlót pedig előfizetőként megkeresni. A Cène kiadó, ahogy elődje, a Roger is az igen jól eladható, piacorientált műveket preferálta, s nem biztos, hogy kockáztatott volna egy ilyen, sokak számára nehezen eljátszható sorozattal. Händel és Pepusch legtöbb műve Londonban jelent meg, így ismerhették Schickhardt ott kiadott munkáit is. Locatelli élt egy időben Amszterdamban, ahogy Fesch²² is. Lehet, hogy a kor nagyjainak jelenléte ezen a listán szintén csak egy üzleti fogás, nem tudni milyen véleménnyel voltak az Op. 30-ról, ha egyáltalán valóban eljutott hozzájuk.

Az utolsó információnkat Schickhardtról a leideni egyetem nyilvántartásából tudjuk, ahol szerzőnk 1745-ben hallgatói státusban volt, az adatok szerint nem zenei területen, ami egy ilyen kalandosnak mondható életútban talán egyáltalán nem

22 1710–25-ig Amszterdamban, 1725–30-ig Antwerpenben tartózkodott, így Fesch ismerhette legjobban Schickhardt munkásságát.

meglepő. Szerepel az is hogy 63 éves. Csak innen tudható a születési dátuma. Habár összehasonlításként említhető: Georg Philipp Telemann önéletrajzában 1718-ban eltévesztette a születési dátumát, amit Mattheson számára készített, pedig még 40 éves sem volt,²³ így lehet, hogy ebben sem lehetünk biztosak. Schickhardt 1762. március 26-án hunyt el. A leideni egyetem úgy írt róla ekkor, mint „a zenei művészetek mestere, az Akadémia tagja”. Nem tudni, melyik akadémia, és hogy ez a tagsága kapcsolódott-e valamilyen zenei tevékenységhez, miután életének utolsó 27 évéről nincsenek információink. Schickhardt lánya az egyetem rektorához fordult, hogy a temetés költségeit fedezzék, de ezt a szenátus elutasította, csak némi hozzájárulást kaphattak.

SCHICKHARDT MEGÍTÉLÉSE EGYKOR ÉS MA

Schickhardt ismertsége kétségtelenül nagyobb volt saját korában, mint manapság. Valószínű, hogy előadó művészeti kvalitásai alul maradtak a zeneszerzőihez képest. A sok helyváltoztatás egyébként is egy fúvós játékos számára kellemetlen hangolási problémákkal járhatott, nem lévén akkoriban még semmilyen egységes viszonyítási alap. A kor híres utazó muzsikusi: Antonio Vivaldi, Pietro Locatelli, Jean-Marie Leclair, Pietro Castrucci, mind hegedűsök voltak. A kor neves fúvósai idővel egy helyen tartózkodtak és alkottak, mint Giuseppe Sammartini, Johann Joachim Quantz, Pierre-Gabriel Buffardin vagy Michel Blavet. Létezett azonban egy olyan megoldás,²⁴ elsősorban az ajaksípos hangszereknél (fuvola, furulya), hogy változtatható méretű középrésszel jelentős hangolási különbségeket lehetett létrehozni.²⁵ De ez csak növelte az egyébként is gyakori intonációs problémákat ezeken a hangszereken, ráadásul a zenekari játékban vezető szerepet betöltő oboa esetében ilyen módozatra érdemben nincs lehetőség. Így valószínűleg elsősorban a komponálás maradt Schickhardt alapvető megélhetésének forrása és hírnevének alapja. Még művei megjelenését követően jó ötven évvel később is hallhatunk róla Hawkins zenetörténet könyvében (1776). Habár igen cinikus megjegyzés formájában, mégis figyelemre méltó, hogy a már akkor divatját múlt furulyazene kapcsán ő is megemlítsre kerül:

23 Georg Philipp Telemann: *Curriculum vitae*, ford: Székely András (Helikon Kiadó Bp. 1995) 19. o.

24 John Henry van der Meer: *Musikinstrumente* (Prestel-Verlag München, 1983) ford: Karasszon Dezső (Zeneműkiadó Bp. 1988) 132.o.

25 A brüsszeli G. A. Rottenburgh 7, míg a nürnbergi J. Denner 5 középrésszes fuvolát is készített, így akár kisterc különbséget is el lehetett érni a hangmagasságukban.

„...furulya volt sokak zsebében, akik finom úriembernek szerettek volna látszani. Hölgyek szórakoztatására használták, olyanokéra, akik nem igényeltek jobb zenét dalocskáknál és furulyára komponált kis slágereknél; ha valaki már képes volt egy szólót eljátszani a hamburgi Schickhardttól vagy a római Robert Valentine-től, az a hangszer valóságos mesterének számított.”²⁶

Persze nehéz megítélni, hogy valójában milyennek látták őt kortársai, de lényeg, hogy a rengeteg publikált műve alapján az akkori Európa számos pontjára eljutott a híre művészetének. Mai ismertsége és publicitása igen mérsékelt, a legnagyobb zenei lexikonok is csak néhány mondatban emlékeznek meg róla.²⁷ Viszont William S. Newman könyvében²⁸ a jelentős szonátaszerzők között említi. Az a néhány cikk, valamint a 30 opusból és egyéb kéziratok műveiből csak kevés modern kiadásban megjelent műve alapján nem tud a mai zenét művelő és kedvelő érdeklődő alaposan tájékozódni. De milyenek a Schickhardt művek, ha csak néhány mondatban kellene őket bemutatni? A legfontosabb jellegzetességük az egyedi stíluselemek sokasága. A kellemesnek mondható, rövid és frappáns tételek mindig szolgálnak valamilyen szokatlan zenei megoldással, melyek több opuson átívelő variabilitást mutatnak. A közismert tánccharakterek és formulák meglepő változatossága, mégis könnyed befogadhatósága teszik műveit összekeverhetetlenné a kor számos más alkotásával. Fontos még megjegyezni, hogy ha a barokk fafúvós repertoárt végigtekintjük, gyakran megfigyelhető, hogy akadnak nem hangszerszerű megoldások, ami főleg a levegőbeosztás és ezzel párhuzamosan a frazírozás kérdéskörét érintik. Ezek leggyakrabban vonós szerzők fúvós munkáira vonatkoznak. Schickhardt miután kizárólag fafúvós muzsikát komponált, és maga is ezeken az instrumentumokon játszott, művei rendkívül jól alkalmazkodnak e hangszerek sajátosságaihoz. Egy mai muzsikuss számára, különösen, ha korabeli építésű hangszereken játszik, igen izgalmas és tanulságos lehet Schickhardt művein keresztül is tájékozódni egy ma már letűntnek vélt hangzásvilág lehetőségeiben.

KIK JÁTSZOTTÁK SCHICKHARDT MŰVEIT?

Említést kell tenni a 18. század első felének azon rétegeiről, akik e művek befogadó közönségét jelentették. Időről időre gyarapodott mind létszámában, mint képzettségében

²⁶ Idézi: Bali János: *A furulya* (EMB. 2007.) 111.o.

²⁷ Grove: 22/496. o., MGG: 1324. o.

²⁸ William. S. Newman: *The Sonata in the Baroque Era* (Chapel Hill, 1959.) 285.o.

az a műkedvelő, amatőr muzsikus réteg, akik elsősorban a nemesség és a polgárság soraiból kerültek ki. Már a 16. században megjelennek az első hangszeres iskolák, a 17. századtól pedig rohamos fejlődésnek indul a hangszerkészítés. Schickhardt alkotói korszakára pedig már igen szervezett formában működik a kiadványok és a célközönség közötti kapcsolat folyamatos kontrolálása. Az említett nemesi-polgári közeg sokszor igen magas szintű zenei műveltséggel és hozzá kapcsolódóan gyakran kiváló minőségű hangszerekkel is rendelkezett. A művek megszólaltatása elsősorban családi és baráti körben zajlott, a kor leginkább népszerű hangszerein. A fafúvós hangszerek sorát a kiadványok és a fennmaradt instrumentumok alapján a furulya²⁹ vezeti egészen az 1720-as évekig. Közben párhuzamosan a fuvola is teret hódít Franciaországból elindulva, és a század közepére egyeduralkodó lett az ajaksípos hangszerek sorában. Az oboa jóval kisebb szerepet töltött be a házi muzsikálásban, ennek ellenére Schickhardt művein kívül is akad néhány kiadvány e hangszer számára, ha mennyisége nem is mérhető a furulyáéhoz, fuvoláéhoz.³⁰ Az egyre több megjelenő kotta Európa-szerte formálja a közízlést, és alakítja a közösségi zenélés szokásait, és fordítva is gyakorol hatást a házi muzsikálás aktuális gyakorlata a napvilágot látott kiadványok minőségére. Természetesen ez a műkedvelői réteg igen polarizált anyagi lehetőségeit és igény szintjét tekintve is. Mindez megfigyelhető a kiadók kínálatában szereplő népszerű és egyszerű slágereket tartalmazó kiadványoktól a legművesebb mesterművekig.³¹

A MŰVEKEÍT KÖZREADÓ KIADÓK RÖVID BEMUTATÁSA

Amszterdam híres kottakiadóját Estienne Roger³² alapította, aki francia hugenotta menekültként kezdte meg működését 1697-ben. A több mint ötszáz megjelent kiadványukkal a barokk kor egyik legnagyobb termését tudhatja magáénak. Francia származásához híven kezdetben sok ilyen gyökerű művet jelentetett meg (Lully, Marin Marais) amit később többségében olasz stílusú alkotások publikálása váltott fel (Vivaldi, Geminiani, Corelli, A. Scarlatti, Locatelli, Tartini). Érdekes viszont, hogy a kiadványok címlapja a sok esetben, így Schickhardt műveinél is francia nyelvű

29 A 18. században szinte mindig F alt hangszert jelent, Schickhardt pedig kizárólag ezt a furulyatípust alkalmazza.

30 Jacques Martin Hotteterre: *Principes de la Flûte Traversière* (Párizs, C. Ballard, 1707) kiadványában, ennek amszterdami változatában (Roger, 1728) csak néhány oldalt szentel az oboajáték kérdéskörére.

31 Példának okáért: Roger (Cène) kiadójában jelenik meg Vivaldi mind a 12 opusa is.

32 Julie Anne Sadie: *Companion to Baroque Music* (Oxford University Press Inc. New York, 1998) 321.o.

maradt, míg a kották között a zenei kifejezések és címek többnyire olasz nyelvűek, viszont a terjesztés jelentős része pedig német területen történt. Az ajánlásokban szereplő személyek nemzetisége sem mindig meghatározó szempont a nyelvhasználat kérdésében. Ilyen téren legtöbb kortárs kiadó sokkal egységesebb módozatokkal élt. Ilyen többnyelvűség azért jócskán előfordult a 18. század szellemi és gazdasági életének számos területén, különösen Németalföldön, és ha a Roger cég eladási statisztikáit figyeljük, ez nem okozhatott komolyabb problémát. A kiadó kottáinak külleme míves és tetszetős, olvashatósága alapján pedig a mai napig jól használható. Roger halála után (1722) kisebb családi átrendeződéseket követően veje, Michel-Charles le Cène vette át a kiadó működését, amely 1743-ig folytatta tevékenységét. Ügynöki kapcsolatrendszerüknek köszönhetően Európa számos helyére eljutottak patinás kiadványaik, amelyeket az alábbi városokban terjesztettek rendszeresen: Brüsszel, Rotterdam, London, Köln, Hamburg, Halle, Lipcse és Berlin.

A londoni John Walsh³³ 1695-ben John Playford kiadói működésének romjain kezdte meg tevékenységét, és néhány év alatt hatalmassá nőtte ki magát. Szinte minden műfajban és stílusban publikált a népszerű slágereket tartalmazó kiadványoktól, a hangszeriskolákon és különböző szonáta- és versenymű- sorozatokon keresztül az operáig. London minden szempontból meghatározó szerepet játszott az akkori Európa szellemi életében, így zenei téren is itt volt talán a legnagyobb lehetőség a kiteljesedésre. Még felsorolni is nehéz lenne azon zeneszerzők és előadók neveinek sorát, akik hosszabb-rövidebb időt e városban töltöttek. Walhs kiadó ezt jócskán ki tudta használni, és ontotta a kottákat. John Hare 1730-ig és Peter Randall, Walsh sógora 1706-1710 között társultak be az igen gyarapodó üzletbe. A Roger kiadóval is voltak üzleti kapcsolatban, de nem feltétlenül a mai értelemben, így nem mindig egyeztettek egy-egy mű tulajdonjogáról, ha akkoriban egyáltalán volt ilyen. Ezt láthattuk már Schickhardt 6 Londonban megjelent opusa kapcsán, és ugyanez fordítva is megtörtént többek között Händel több művével is. Viszont a gyors tömegtermelés volt inkább jellemző rájuk, ezért gyakori sajtóhibákat találunk a kiadványokban, amik sokszor nehezen olvashatóak. Ennek ellenére a barokk korban született kompozíciók fennmaradása érdekében hatalmas érdemei vannak a kiadónak, ha nem is ez motiválta őket akkoriban. Walhs halála után (1736) szintén John nevű fia folytatta az üzleti tevékenységet, aki már 1709-től részt vett a kiadó munkájában. Összességében több mint 700 kiadványuk jelent meg, köztük a kor legjelentősebb alkotásai közül Händel művei is, melyek kiadására az ifjabb John 14 évre kizárólagos jogot szerzett.

33 Julie Anne Sadie: *Companion to Baroque Music* (Oxford University Press Inc. New York, 1998.) 307.o.

SCHICKHARDT MŰVEINEK MŰFAJI MEGHATÁROZÁSA

A komponált és közreadott művek sokasága mind fafúvós kamarazene, annak szinte minden korabeli műfaji válfaja megtalálható közöttük: duettek, szonáták egy, két, három, (négy)³⁴ dallamhangszerre számozott basszussal, illetve versenyművek, ezen kívül hangszeriskolák. A szonáták közül külön figyelmet érdemel az az összeállítás, amelyben három szólóhangszer szerepel. Ezt a mai értelmezés szerint kvartettnek kell hívunk. Leginkább német területen elterjedt ez a szonátatípus, Georg Philipp Telemann vagy Johann Friedrich Fasch³⁵ jó néhány ilyet komponált, sokféle hangszerösszeállításban. Schickhardt kvartettjeiben mindig a furulya (fuvola) és az oboa játszik vezető szerepet, mellé társul többek között hegedű és ritkán viola da gamba. Ez a műfaj valahol a szonáta és a versenymű határán definiálható, miután a kettőnél több szólóhangszer lehetőséget biztosít a szólamok szabadabb, változatosabb imitációs megoldásaihoz. Viszont jellemző, hogy az egész barokk korszakban a szonáta kifejezést Schickhardthoz hasonlóan sokkal tágabban értelmezték a zeneszerzői gyakorlatban. Ha már a concerto műfaja szóba került, érdemes kiemelni szerzőnk igen sokrétű, e nem megszokott formában komponált alkotásait. Elsősorban a kamara versenyművek kategóriába sorolható az a két ciklusa (Op. 13, Op. 19), ahol a 4 concertáló szólam mellett csak basso continuót találunk. Ez a típus nem ismeretlen, hiszen Antonio Vivaldi az Ospedale della Pieta árvaházi kis muzsikusok számára jó néhány ilyet komponált,³⁶ és Johann Sebastian Bach Brandenburgi versenyeinél sem ismeretlen ez a jelenség.³⁷ Ami viszont a művek belső elrendezését illeti, Schickhardt egyszer sem alkalmazza hagyományosnak számító 3 tétéles gyors, lassú, gyors tempók alapján rendezett formát. A tételek száma itt is négy, vagy annál több, mint a legtöbb alkotásánál, ahol a különböző hangnemű művek (szonáták, concertók) 6-os vagy 12-es csoportba vannak rendezve. Így van egy közös műfaji kapcsolat a publikált művek sorában, ami az olasz stílusú *sonata da camera* típusa. Ez a meghatározás a 17. század második felétől volt gyakorlatban, megkülönböztetve a *sonata da chiesa* válfajától.³⁸ A két módozat egy ideig valóban elsősorban a művek felhasználásának helyéről szólt, miszerint világi (*camera*) és templomi (*chiesa*) alkalmakra szolgált. Formai különbségek a 17. század végétől figyelhetőek meg a két módozat között, ami

34 Op. 5, részletek műjegyzékben.

35 Fasch „Quadrosone” néven is említi.

36 RV 87-108 között találunk több ilyen művet.

37 III. G-dúr (BWV 1048) és VI. B-dúr (BWV 1051)

38 Julie Anne Sadie: *Companion to Baroque Music* (Oxford University Press Inc. New York, 1998) 396.o.

elsősorban a tételek számában és címeiben jelentkezik. Általánosságban elmondható, hogy a templomi szonáta 4 tétéles, címeiben többnyire csak karaktermegjelöléseket találunk (adagio, allegro, largo, vivace), amelyek gyakran párosulnak konkrét metrikai módozatokhoz, miszerint az első két tétel páros ütemmutatójú, az utolsó kettő pedig páratlan. Ezzel szemben a kamaraszonáta egy szabadabb komponálási módozat, melyben a francia mintájú szvitekhez hasonlóan valamilyen bevezető tétel, itt többnyire prelúdium után tetszőleges számú, általában nevén nevezett tánctételeket találunk. Ezzel párhuzamosan a templomi szonátákban is gyakran találunk tánckaraktereket, ami nem számít különlegességnek a barokk kor egyéb műfajainak ismeretében sem. E mintát gyakran kötik Arcangelo Corelli híres Op. 5-ös sorozatához,³⁹ mely rendkívül nagy hatást gyakorolt a 18. században az olasz stílusú szonátatípus további fejlődésére. Érdekes, hogy ez a ciklus a tételek számában nem követi a szokványos rendet, miután nála a templomi szonáták rendre öt tétélesek, szemben a kamara szonáták négy tétélességével. Ráadásul a 18. század első évtizedeitől már nem voltak használatban a templomi és kamara megnevezések, a két műfaj sokszor összekeveredett. Ami Schickhardt munkáit illeti, a *sonata da camera* típus meghatározó szinte minden művében, legyen az bármilyen összeállítású darab, akár versenymű is. Viszont ez a kötöttségnek látszó komponálási gyakorlat hallatlan változatosságot mutat szerzőnk munkáiban, ami a tételek elrendezésében, elnevezésében és karaktervonásainak variabilitásában nyilvánul meg. A tételek legtöbbször a bináris szerkesztésmódot használják, viszont annak igen sokrétűen kezelt tematikáját láthatjuk. Ez több más ponton követhető egyéb olasz modorban komponáló szerzőnél is, ami lehet, hogy Corelli műveinek meglepően nagy befolyását jelzi. Miután több német zenei központ, ahol szerzőnk megfordult, köztük a braunschweigi udvar is, ahol ifjú korát töltötte, egyaránt ápolta, alkalmazta és közvetítette a kor két fő pólusának számító olasz és francia stílus módozatait. Mégis Schickhardt elsősorban az itáliai zenei hagyományok alapján komponálta műveit, csak nagyon ritkán figyelhetünk meg francia zenére utaló megoldásokat. Ez persze inkább az aktuális befogadó közeg ízlése alapján is történhetett, amely egybecseng Roger (Le Cène) kiadó egyéb munkáival is, ahol az olasz stílusú zene egyre nagyobb teret nyert.

39 A szonáták első (Róma, 1700) megjelenését követően rengeteg újabb kiadása lett Európa szerte, a különböző hangszerekre történt átíratok és a díszített változatok száma is jelentős.

SCHICKHARDT MŰVEINEK JEGYZÉKE⁴⁰

A művek felsorolása között szeretném a jellegzetesebb opusok fő jellemzőit, érdekességeit bemutatni, miután a későbbiekben nem a kiadványok sorrendjében, hanem a tánckarakterek alapján folytatom a vizsgálatot. Miután a korabeli elnevezések gyakran többnyelvűek, ezért a mű címeket és a hangszer összeállítást az összehasonlíthatóság érdekében magyarul írom.

Nyomtatásban megjelent művek

Op. 1: 6 (7) szonáta furulyára, számozott basszussal (Roger, 1709)

Op. 2: 6 (7) szonáta oboára vagy hegedűre, számozott basszussal (Roger, 1709; Walsh, 1717)

Op. 3: 6 (7) szonáta furulyára, számozott basszussal (Roger, 1709)

Az első három opus sajátossága, hogy nem követi a hagyományos 6-os vagy 12-es beosztást, miután egy 7. szonáta is található a sorozatok végén. Ennek ellenére nem tekinthetők teljességében önálló műveknek e betoldott részeket, miután kevesebb tételből és rövidebb karakterekből épülnek fel, és találunk közöttük nem szonátákra jellemző Fantasia szakaszt is. Leginkább egy igen szabadon értelmezhető Appendixszel állhatunk szemben.

Op. 4: 6 (?) szonáta (triószonáta) 2 furulyára, számozott basszussal (Roger, 1710)
elveszett

Op. 5: 6 szonáta (kvintett) furulyára 2 oboára vagy 2 hegedűre, viola da gambára, számozott basszussal (Roger, 1710; Walsh, 1715)

A sorozat csak részben nevezhető a mai értelemben kvintettnek, miután a viola da gamba jórészt megegyező anyagot játszik a basszus szólammal. Csak néhány, inkább díszített fordulatában tér el tőle, és önálló feladata csak a basso continuo nélküli részeknél van.

Op. 6: 6 szonáta (triószonáta) 2 furulyára, számozott basszussal (Roger, 1710)

A kiadvány különlegessége, hogy a No. 6-os d-moll szonáta egy Folia (Follia) variáció,

⁴⁰ Patricio Portell: *Répertoire de Musique Imprimée (1670-1780)* (Éditions Fuzeau, Bressuire 2007.) felhasználásával.

amely Corelli Op. 5-os szonátáinak azonos című részének mintájára készült, viszont attól, és sok más kortárs adaptációtól is jelentősen eltér. A téma terchelyzetben indul, ami nem feltétlenül a triószonáta formációból adódik. Az első variáció az általános 16 ütemes egység helyett 24 ütemes, ami ellent mond azzal a gondolattal, hogy „Szerencsés dolog az előadás szempontjából, hogy a variációk mind egyenlő hosszúságúak, tehát a koreográfiák kombinálhatók...”⁴¹ Ez persze csak táncolt változatban felmerülő probléma, de a több tucat folia variációban melyek e korszakból maradtak ránk, kevésbé jellemző ez a betoldott megoldás.⁴² Szintén egyedi, hogy a kétszer 8 ütemes részek (variációk) két kivétellel mindig különböző zenei anyagból épülnek fel, ami Corellinél is csak ritkán fordul elő.

Op. 7: 12 szonáta (triószonáta) 2 oboára vagy 2 hegedűre, számozott basszussal (Roger, 1710)

Op. 8: 6 szonáta hegedűre vagy oboára, számozott basszussal (Roger, 1710)

Op. 9: 6 szonáta (triószonáta vagy duett) 2 furulyára, alternatív számozott basszussal (Roger, 1710-12 körül)

Op. 10: 6 szonáta (triószonáta vagy duett) 2 oboára vagy 2 hegedűre vagy 2 fuvolára, alternatív számozott basszussal (Roger, 1710–12 körül; Walsh, 1719)

Op. 11: Menüett gyűjtemény dallam hangszerre, számozott basszussal (Roger, 1710–12 körül)

A gyűjtemény a menüettek hangterjedelmét tekintve fuvola, oboa vagy hegedű játékaának lehetőségére utal. Viszont a frázisok hossza, és a magasabb regiszter elkerülése leginkább az oboa használhatóságának jelei.

Op. 12: Furulyaiskola – 42 Air, 2 furulyára (Roger, 1710–12 körül)

Mint korábban említésre került iskola felületes mivolta közel sem egyedi a korszakban, amikor még szinte semmilyen hangszernek nincs általánosan elfogadott metodikai rendszere. Bár Angliában majdnem 30, viszonylag hasonló felépítésű furulyaiskola jelenik meg 1679-től,⁴³ amelyekkel Schickhardt kiadványa semmilyen esetben sem vehette fel a versenyt, így ez inkább a duettek jobb eladhatóságát segíthette.

Op. 13: 6 concerto 2 hegedűre és 2 oboára, vagy 4 hegedűre, csellóra, számozott basszussal (Roger, 1710–12 körül)

41 Kovács Gábor: *Barokk Táncok*, (Bp. 1999.) 36. o.

42 Mégis a mintául szolgáló Corelli Follia talán a legváltozatosabb metrikailag és ritmikailag.

43 Bali János: *A furulya* (EMB, 2007.) 104. o.

A darmstadti célokra szánt opus első concertója egy ouverture-el indul, később ugyanebben a műben egy entrée is található, amely egyedinek tekinthető szerzőnk versenyművei között, miután mindennemű franciás elem igen ritkának számít az egész életmű tekintetében is. A művek felépítése rendkívül hasonlít Johann Christoph Pepusch Op. 8-as szintén hat versenyműveihez (Roger, 1717 körül) ahol a két furulya a két hegedűvel,⁴⁴ mint egy triószonáta-párbaj versengenek.

Op. 14: 6 szonáta (kvartett) furulyára, oboára vagy hegedűre, viola da gambára, számozott basszussal (Roger, 1710–12 körül)

Az Op. 5-ös sorozathoz hasonlóan a viola da gamba csak ritkán játszik eltérő anyagot a basszus szólamhoz képest.

Op. 15: Oboa-iskola (Air-gyűjtemény 2 oboára) (Roger, 1710–12 körül)

Op. 16: 12 szonáta (triószonáta) 2 furulyára, számozott basszussal (Roger, 1710–12 körül)

Op. 17: 12 szonáta furulyára, számozott basszussal (Roger, 1710–15 körül; Walsh, 1721)

A kiadvány tartalmaz néhány meglepően virtuóz tételt, és egy meglehetősen terjedelmes a-moll passacaglia jellegű kromatikus prelúdiumot.

Op. 18/1: Air gyűjtemény furulyára (Roger, 1712–15 körül) elveszett

Op. 18/2: 146 Air furulyára (Roger, 1720 körül)

A kötetben rövid tánctételek találhatóak szóló hangszerre: marche, bourrée, gavotte, menuet, gigue. Valamint kevés metodikai iránymutatást is találhatunk, az Op. 12-es sorozathoz hasonlóan.

Op. 19: 6 concerto 4 furulyára, számozott basszussal (Roger, 1713–15 körül; Walsh, 1719)

A porosz udvari zenekar megcélzására is szánt opus igen ritka példája a kamarazenei megnyilvánulásoknak. A 4 és 5 tételes concertókban a legfelső szólam gyakran jóval nehezebb és szólisztikusabb anyagot játszik, mint a másik három. A kamaraszonáták felépítése és a ritornell forma időszakos megjelenése ad e műveknek egyedi karaktert.

⁴⁴ A második játékos pár a címlap szerint lehet fuvola és oboa is.

A dúr és moll hangnemű versenyművek teljesen más felépítésűek, rengeteg ismert módozat kap újszerű alakzatot e szokatlan hangszer összeállítás révén is. Manapság a legtöbb hangfelvétel Schickhardt művei közül ebből az opusból készült, bár ezek száma sem jelentős.

Op. 20/1: 6 szonáta fuvolára, oboára vagy hegedűre, számozott basszussal (Roger, 1715; Walsh 1718)

Op. 20/2: 6 szonáta fuvolára, oboára vagy hegedűre, számozott basszussal (Le Cène, 1723 körül)

Op. 21: „Evangélikus lelkületű Air-ek” 2 furulyára, számozott basszussal (Roger, 1715) elveszett

Nem tudunk arról, hogy szerzőnk állt-e valamikor egyházi szolgálatban, de ez sem zárható ki, mint az egyéb zenekari megbízatások sem. A lutheránus egyház zenei élete a 18. század első felére rendkívül sokrétű lett, amire ez az elveszett kiadvány is példa lehet.

Op. 22: 6 szonáta (kvartett) oboára, 2 furulyára, számozott basszussal (Roger, 1717–18 körül)

Johann Friedrich Fasch Quadro-szonátái közül több követi ezt a módozatot,⁴⁵ ahol a két furulya közösen imitál a vezető hangszer játékára, jelen esetben oboára.

Op. 23: 12 szonáta furulyára, számozott basszussal (Roger, 1719–20 körül)

Leopold kötheni hercegnek ajánlott sorozat kapcsán felmerül a kérdés, hogy vajon ismerhette-e Schickhardt Bach munkásságát? Lehetséges, hogy egy olyan műfajú kiadvánnyal próbálkozott, amelyet Bach tudomásunk szerint nem komponált?⁴⁶ Viszont ez az opus sok szempontból visszafogottabb zenei megoldásokkal él, mint korábbi furulyaszonátái.

Op. 24: 6 szonáta furulyára, számozott basszussal (Le Cène, 1723–24 körül) elveszett

⁴⁵ Leginkább egy G-dúr kvartett fuvolára és 2 furulyára, számozott basszussal (FaWV N:G1).

⁴⁶ Bach furulyát a 2. (BWV 1047) és 4.(BWV 1049) Brandenburgi versenyekben és több mint 20 kantátájában alkalmaz.

Op. 25: 6 szonáta hegedűre, számozott basszussal (Le Cène, 1723–24 körül) elveszett

Op. 26: 6 szonáta (duett) 2 furulyára vagy fuvolára (Le Cène, 1727) elveszett

Op. 30: L'alphabet de la musicque, 24 szonáta fuvolára vagy hegedűre, számozott basszussal (megfelelő transzpozícióval furulyára). Szerzői magánkiadás, London (1730–1735 körül)

Az összes hangnemben történő komponálás ebben az időszakban nem számít különlegességnek, de a korábbi munkák mind billentyűs hangszerre íródtak.⁴⁷ A teljesség igénye nélkül: *Johann Kaspar Ferdinand Fischer: Ariadne Musica*,⁴⁸ *Johannes Mattheson: összhangzattana*,⁴⁹ *Johann David Heinichen* continuo- gyakorlata⁵⁰ és nem utolsósorban *Johann Sebastian Bach: Das Wohltemperierte Klavier I.* kötete.⁵¹ Ez utóbbival Schickhardt kötheni látogatása alkalmával találkozhatott, s lehet, hogy ez inspirálhatta a nagyszabású sorozat megkomponálására, s annak közel tizenöt évvel későbbi publikálására. Az Op. 30 érdekessége a fuvola (és furulya) megjelölése, miután ezen a két hangszeren rendkívül kényes intonációs problémák merülhetnek fel, mint arról számos korabeli dokumentum árulkodik. *Johann Joachim Quantz* Fuvolaiskolájában is több mint tíz alkalommal foglalkozik a tiszta játékmód kérdésével. Felhívja a figyelmet az enharmonikus hangkapcsolatok különböző fogásokkal történő intonálására,⁵² ugyanitt írja, hogy a „klavírt jól kell temperálni”. Továbbá kifejti, hogy igen kevés fuvolakészítő képes valóban tiszta intonációjú hangszert készíteni.⁵³ Tehát felmerül a kérdés, hogy Schickhardt ezen műve mennyire illeszkedett a kor előadói gyakorlatába, ráadásul a nyomtatásban megjelenő művek jóval nagyobb elterjedésre számíthattak akkoriban. Miután a barokk kori fuvolakompozíciók jócskán nem használták ki az összes hangnemet, különösen a háromnál több b-s előjegyzésűeket, így szinte egyedi játszanivalót kínálhatott a kor zenekedvelőinek. A művek négy részbe rendezve jelentek meg, de a 13. szonátától eltérő a kottakép, ez alapján feltételezhető, hogy nem teljesen egy időben készült a nyomtatás. A 24 szonáta felépítése is szokatlan, miután többnyire

47 Jacques Martin Hotteterre: *L'art de préluder*, Op.7 (Párizs, 1719.) fafűvósokra komponálta, de az összes hangnemet nem használja ki, és egyszólamúsága révén nem vethető össze a többi kiadvánnyal.

48 20 prelúdium és fúga orgonára, 19 különböző hangnemekben (Schlackenwerth, 1702.)

49 Johannes Mattheson: *Exemplarische Organisten-Probe...*(Hamburg, 1719.) 48 gyakorlat (24 könnyű, 24 nehéz) minden hangnemben.

50 Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Composition* (Drezda, 1728.)

51 Köthen, 1722 előtt, Id. Wolff: 269.o.

52 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Unweisung*. Berlin, 1752, (magyar fordítás: Székely András, Argumentum Bp.2011.) (XVII./7. 246. o.)

53 I.m. (IV./4. 63. o.)

nem *giga* a zárótétel, hanem még azt követően egy *menuet*, vagy *gavotte*. Mindenesetre egy rendkívül merész kiadványnak tekinthető az Op. 30, melyet ma is alig ismernek.

Átdolgozások:

12 szonáta (triószonáta) 2 furulyára, számozott basszussal (Roger, 1719–20 körül)
Giovanni Battista Tibaldi Op. 1-es hegedű triószonátái alapján készült (Roger, 1703-04 körül).

12 szonáta (triószonáta) 2 furulyára, számozott basszussal (Roger, 1718–19 körül)
Arcangelo Corelli Op. 6-os concerto grossóinak⁵⁴ átírata, mely jelentős átalakításokat is tartalmaz. Nincs benne például a No. 8-as karácsonyi koncert híres Pastorale tétele sem. A címlap és az ajánlás viszont olasz nyelvű.

Kéziratban fennmaradt alkotások

Concerto (g-moll) furulyára, 2 oboára, vonós zenekarra, számozott basszussal

A nagyszabású versenymű 6 tételű, de belső elrendezésében többször a concerto grosso vonásait mutatja úgy, hogy a concertino apparátust a furulya és a két oboa alkotja. Nyitó tétele viszont Vivaldi szóló versenyműveire emlékeztet, a furulya látványos megnyilvánulásaiival. A nyomtatásban megjelent kamara concerto típusokkal szemben (Op. 13, Op. 19) itt a ritornell forma alkalmazása jól nyomon követhető. A mű alkalmi alkotás, *Ulrika Eleonora* svéd királyné számára lett dedikálva, ami feltételezhetően valamilyen ünnepi rendezvényre készülhetett.

Szvit (F-dúr) hegedűre, 2 oboára és 2 furulyára, vonós zenekarra, számozott basszussal

A mű leginkább Telemann munkáiról ismert *Tafelmusik* kategóriába sorolható, miután több colla parte szakasz található benne, illetve egyszerű tematikájú imitációs részek.

⁵⁴ Amszterdam (Roger, 1714), de a művek jóval korábban születtek.

A táncszerepek vizsgálata

A TÁNCREKREK VIZSGÁLATÁNAK MÓDSZERE

A táncszerepeket a szvit kötelező (*allemande, courante, sarabande, gigue*) és járulékos (*menuet, passepied, gavotte, bourrée, loure*) részek tételrendje szerint vizsgálom. Ez az elrendezés elsősorban a 17. század második felétől a német billentyűs muzsikában vált általánossá, elsősorban Froberger¹ műveiben, miszerint a *sarabande* és a *gigue* tételek között tetszőleges számú egyéb karakter szerepelhetett. Ezt követően főleg ezen a földrajzi területen lett formaalkotó megoldás, ahogy ezt láthatjuk Johann Sebastian Bach számos művében is.² A francia zenében szinte egyáltalán nem jellemző a szvit tételek sorrendjének e változata, ahogy itáliai kamaraszerepekben sem. Schickhardt műveinél habár előfordul a táncszerepek egymásutánjának a kötelező és járulékos általánosnak mondott megoldása, de nála sem elsődleges szempont valamiféle séma alapján rendezni a különböző típusokat. Mégis azért maradnék a sorrend eme változatánál, mert a tempó, a metrum és a különböző karaktervonások tekintetében nagyobb áttekintés lehetőségét adja. Lényeges megjegyezni, hogy szerzőnk csak stilizált tánczenét komponált, mint ahogy majd ez a későbbiekben látható lesz, csak áttételesen hozható kapcsolatba a mindennapi táncélet formai világával. Ennek ellenére többször tennék majd kitérőket a táncszerepek és táncleírások világába, főleg akkor, ha valamilyen hatást lehet feltételezni a vizsgált tételre. Az elemzés során, amikor általánosságban szólnék valamely táncszerepről, akkor az elnevezésben az elterjedtebb francia írásmódot alkalmazom. Miután Schickhardt néhány kivételtől eltekintve kizárólag olasz tételcímeket használ, a konkrét példák esetében mindig az ő szóhasználatát követem. A táncok történetének és a szerzői etimológiai problematikáinak csak az általam legfontosabbnak ítélt részeit emelem ki. A tételek jó részét mono-tipikus tematikái révén leginkább az első ütemek kerülnek majd bemutatásra. Természetesen jó néhány esetben láthatóak figyelemre és elemzésre méltó megoldások, ahol pontos meghatározással a táncok egyes apró részletei is nyomon követhetőek.

1 Johann Jacob Froberger (1616-1667): 6. Partitas (fbWV 601-606) Libro Secondo, 1649. (fbWV 607-612) Libro Quatro, autográf, dátum nélkül.

2 Legfőképp Francia szvit (BWV 812-817), Angol szvit (BWV 806-811)

ALLEMANDE

Ez a tánc típus közel 400 éves történelemmel rendelkezik. Legelső formáját már a 15. század második felében láthatjuk Itáliában, ahol az akkori közkedvelt *ballo* négy karakterének (misurájának) egyikében felbukkan a mérsékelt páros metrumú quadernaria részeként a *saltarello tedesco* (német ugrós).³ Ez a lépésforma megegyezik a 16. században az elsősorban francia területen elterjedt reneszánsz *allemande* alaplépésével. E tánc, annak korai változatának népszerűségéhez nem férhet kétség, amit nemcsak a rengeteg nyomtatásban is megjelent zene és koreográfia jelez, hanem az a tény, hogy még Purcell korában, a 17. század második felében is használták Angliában, leggyakrabban *almain* néven. Az egyértelműnek látszó elnevezést, hogy német táncról beszélhetünk, több forrás megerősíti, többek között Arbeau⁴ és Praetorius⁵ munkái, de mégis a konkrét zenei példákat többnyire Európa más pontjain találjuk. Felmerülhet annak a lehetősége, hogy egy sajátos jellegre és karakterre utal a névhasználat, mely a német területen élők „visszafogott komolyságára”, precizitására és nem utolsósorban tárgyilagosságára vonatkozhat, és nem feltétlenül a mindennapi zenei gyakorlatára. Ami a legszembetűnőbb, hogy maga az alapkarakter lényegében nem változott az évszázadok alatt. A kimért 4/4-es metrum és a következetes ütemszűlyezés szinte minden forrásban nyomon követhető.⁶ Pedig a stilizáció által igen jelentős formai változásoknak lehetünk tanúi az említett időintervallumban. Itt érdemes kitérni arra, ami a többi tánc bemutatásakor és elemzésekor is fontos szempont lesz, hogy a koreográfiák a barokk korszakban jelentős változásokon mennek keresztül, ami elsősorban az alapstruktúra átalakulását jelenti. A reneszánsz táncok elsősorban zárt lépésanyagból épülnek fel, melyek többféle azonos ütemszámú zenéhez alkalmazhatóak. A barokk táncok ezzel szemben egy mozdulat- és gesztus repertóriumából merítenek, és azoknak számos kombinációját alkalmazzák különböző zenékre, függetlenül annak metrumától és karakterétől. Ennek a változásnak az egyik lényeges következménye az, hogy a stilizált táncok többsége egyre messzebb kerül mind formailag, mind gyakorlatilag a „tánc kíséző zenék” világától. A másik oka a különbségnek, amiről korábban már tettem említést, hogy a stilizált táncoknak a rohamosan növekvő létszámú és tökérejtű felső és középréteg, mely az arisztokráciát és a jómódú polgárságot jelenti, a legnagyobb használója a mindennapi muzsikálásban. Ez mintegy oda-vissza ható stílusformáló erő,

3 Kovács Gábor: *Reneszánsz Táncok*, (Garabonciás Alapítvány, Bp. 1997.) 69. o. és 293. o.

4 Thoinot Arbeau: *Orchésographie* (Lengres, 1589.) modern közreadás (New York, 1967.) 125. o.

5 Michael Praetorius: *Syntagma Musicum*. (Wolfenbüttel, 1619.) facsimile (Band III. XII. Capitel)

6 A 18. század végétől divatos bécsi klasszikus, páratlan metrumú *allemande* nem mutat közvetlen rokonságot barokk változattal, inkább a Ländlernek akkori divatját követi.

változásokat indukál a komponálási módszerekben is. A kottakiadások első 250 évének⁷ talán a legjelentősebb bevételét ezen anyagok teszik ki. A napvilágot látott több ezer mű között kutatva észrevehető, hogy az *allemande* tánc típusból szinte minden fennmaradt műben találunk bőségesen példákat, így gazdagon lehet összehasonlításokkal élni térben és időben egyaránt. A népszerűség két irányú: ahogy növekszik a komponált és közreadott művek, és benne az *allemande* karakterek száma, vele párhuzamosan drasztikusan csökken a koreográfia száma. Mint táncolt tánc kiment a divatból. A 18. századból mindössze három táncleírás áll rendelkezésünkre, amiből kettőnek már teljesen megváltozott a zenei alapkaraktere.⁸ Az egyik 6/8-os metrummal rendelkezik, a másik 2/2-es, két negyed felütéssel, ami inkább a *gavotte* zenék jellemzője. Az egyetlen, mely valóban a megszokott alapvonásokat viseli, L. Pécour tánca,⁹ igen sok közlésben fennmaradt, de ennek is az utolsó változatában 6/8-ra változik a zene ütemmutatója. A három forrás a többi tánc előfordulásához képest igen csekély. Feltételezhető, hogy mind a komponisták többsége, mind a zenét művelő sokaság az *allemande*-ot mint táncolható táncot már csak hírből ismerték, ami egy nagymértékű, kreatív variálódást eredményezett az elsősorban hangszeres előadásra születő stilizált tánc minden létező elemében. Erre a gondolatkörre vonatkozhat *Mattheson* írása, miszerint: „az *allemande* zenében és táncban úgy különböznek egymástól, mint az ég és a föld”.¹⁰ A két fő pólusnak számító francia és olasz stílus gyakorlata meglepő módon alapvető különbségeket nem mutat e táncban, illetve mindkét területen sokféle megoldással találkozhatunk. A részletes bemutatásban bőven lesz módunk feltárni a sokszínűség rengeteg formáját. Ami viszont még az általános okfejtéshez tartozik, annak az ismertetése, hogy mennyi stiláris „oldalhajtsága” van táncunk mozdulatoktól lassanként elszakadó világának. A kimért páros metrumú karakter a 16. században összeforr a bevezető és bevonuló zenék gyakorlatával, amit gyűjtőnéven *Intrada*-nak neveznek. Ilyen címen szintén nagy számban fennmaradó zenék meglepő rokonságot mutatnak sok korabeli *allemande* tételekkel, és a 17. század közepéig a két típus párhuzamosan él egymás mellett. Nagy szerepe volt e megnyitó funkciójú, páros, többségében lépő karakternek a barokk bevezetőzenék kialakulásában is. *Jean-Baptiste Lully*, akinek nevéhez a francia nyitány (*Ouverture*) kialakulását fűzhetjük, nagyban tudott meríteni az említett karakterek világából, melyek nagy számban léteztek az akkori Európában.

7 Az első nem fatáblával készült nyomtatott kotta kiadása a velencei Ottaviano Petrucci (1466–1539) nevéhez fűződik (1501).

8 Kovács Gábor: *Barokk Táncok*, (Garabonciás Alapítvány, Bp. 1999.) 22. o.

9 Széll Rita: *Régi táncok iskolája*, (Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 2001.) 111. o.

10 „Eine Allemande zum Tanzen und eine zum Spielen sind wie Himmel und Erden unterschieden...” Johann Mattheson: *Das beschützte Orchester*, (Hamburg, 1717.) facsimile 138. o.

Az *Ouverture* kezdő és visszatérő záró szakaszának pompázatos és ünnepélyes erősen pontozott súlyos karakterisztikájával egy olyan gyakorlatot folytat, illetve alakít ki, amely az *allemande* karakterével, annak súlyviszonyaival mindenképpen rokonságot mutat.¹¹ Ugyanez elmondható az olasz kamaraszonáták prelúdiumairól is, ahol szintén megfigyelhető ez a jelenség azzal a különbséggel, hogy itt nem beszélhetünk egy formailag kiforrott gyakorlatról, ezért itt más metrumú és jellegű karakterek is előfordulhatnak, mint azt láthatjuk majd Schickhardt műveiben is. Felvethető a kérdés, hogy amennyiben az *allemande* a nyitó szakaszokkal van közvetlen összefüggésben, akkor hogyan értelmezhető a művek folytatásában, amikor akár nevének nevezve felbukkan, mint táncjáték? A válasz a korábbiakban kifejtett sokirányú stilizációval adható, miután a tánc a 17. század második felétől egyre változatosabb megjelölésekkel, és ezzel párhuzamosan sokrétű karaktervonásokkal jelentkezik. Így semmi sem ellenkezik azzal a jelenséggel, hogy egy művön belül többféle *allemande* karakter is megjelenhet. Egy másik fontos előfordulási terület, hogy a barokk versenyművek nyitó tételei gyakori rokonságot mutatnak a stilizált olasz *allemanda* típusával. Ez elsősorban a felütésekben, a súlyviszonyokban és a diminúciós megoldásokban figyelhető meg, különösen a bevezető és azt követő ritornell szakaszokban. A példák felsorolása és további okfejtések alkalmazása túl nagy kitérőt tennének Schickhardt munkáitól, de mindenképp említeném néhány közismert mű első tételét, ahol e párhuzam igen csak nyilvánvaló: *Johann Sebastian Bach*: 2. Brandenburgi verseny (BWV 1047), a-moll hegedűverseny (BWV 1041) vagy *Antonio Vivaldi*: c-moll (RV 441) és a-moll (RV 445) furulyaversenyei. A tánc karakter megfeleltetést még tovább vizsgálhatnánk, ha hozzátennénk még azokat a versenymű nyitó tételeket is, amik csak részben mutatnak rokonságot a különböző *allemande* -megnyilvánulásokkal. A korábban említett okok folytán és a fennmaradt rengeteg példa alapján is megállapítható, hogy az *allemande* a barokk korszak szinte teljes tempó skáláját bejárja, ami azért is lehet egyedi jelenség, mert az említett közel 400 éves intervallumban a zenei történések rengeteg ütközőpontján jelen lehetett, és tovább formálódhatott.

A vizsgálatot a legkézenfekvőbb információ alapján kezdem: ez a tételek elején található cím-, tempó- és karakter megjelölés ismertetése és összehasonlítása. Jelen esetben zavarba ejtő a sok különböző megfogalmazás táncunk elnevezésére, amelyek a következő formában láthatóak Schickhardt műveiben: *Allemanda*, *Allemanda Allegro*, *Allemanda Vivace*, *Allemande Vivace Cantabile*, *Allemanda Cantabile* és *Allemanda Largo*. Ezen kívül számos egyéb megnevezés formát láthatunk, ahol az *allemanda* kifejezés nem kerül lejegyzésre, de karaktervonásai alapján egyértelmű a tipológiai besorolás. Ezek közül leggyakoribb az *allegro* és a *Vivace*, de előfordul az *adagio* és az

¹¹ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene* (Zeneműkiadó Bp. 1988) Fordította: Péteri Judit, 201.o.

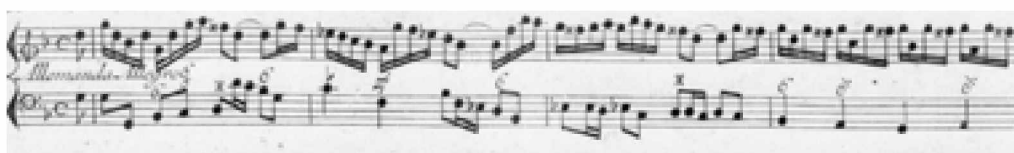
affetuoso elnevezés is. Ezek szerint szinte a teljes olasz barokk nevezékben megtalálható Schickhardt *allemanda* kompozícióiban, melyeknek előfordulásai az egész életmű folyamán jellemzőek.

Amikor csak a tánc neve található a címzésben, mindenféle karakter megjelölés nélkül, az előadásmódot tekintve ekkor lehetnek a legnagyobb kételyeink, miután, mint az említésre került már korábban, kizárólag stilizált formában léteznek a tárgyalt művek megjelenésüknek idején. Ha viszont fordítva tekintünk az *allemanda* világára, miszerint a barokk korban csak ritkán, illetve kevesebb egyéb megjelöléssel látják el a címén kívül táncunkat, akkor épp Schickhardt sokszínűsége lehet a kulcsa bizonyos interpretációs kérdéseknek. Példaként kezdjük egy teljesen szabályosnak mindehető olasz stílusú *allemanda* tétel kezdetének bemutatásával, amit tekinthetünk későbbi összevetések alapjának is:



1. kottapélda (Op. 17, No. 7-es g-moll szonáta 2. tétel)

A tételcím megjelöléseknél maradván elsőként vessük össze, az *Allemanda Allegro* megjelenési formával. „Az allegro alapkaraktere a vidámság és élénkség, mint ahogy ellenkezőleg: az adagio gyengédségből és szomorúságból áll.”¹² Quantz szavai igen találóak, ráadásul iskolájában igen sokat foglalkozik az allegro mindenféle szituációban történő játékmódjával is. Esetünkben az lehet a tanulsága a vázoltaknak, hogy a különböző karakterű allegro megjelölésű tételek hogyan viszonyulnak a tempó és egyéb előadásmódbeli kérdésekben egymáshoz. Ezen kívül láthatunk ebből a formai szempontból különbségeket a vizsgált opusok egyéb, sebesebb tempóra utaló tételei között is. A következő példa szándékosan azonos hangnemű és szerkezetű az előbbihez képest:



2. kottapélda (Op. 23, No. 8-as g-moll szonáta 2. tétel)

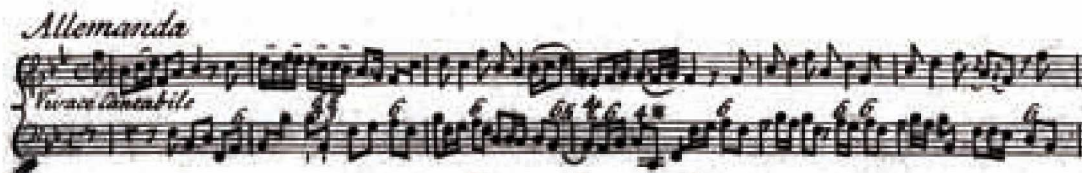
¹² Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Unweisung*. Berlin, 1752, (magyar fordítás: Székely András, Argumentum Bp.2011.) (XII./3. 131. o.)

A mutatott példa főleg arra enged következtetni, hogy az allegro kifejezés nem feltétlenül jelenthet konkrét tempórelációt, inkább csak a különböző *allemanda* karakterek differenciálására szolgál. Ha azt vesszük a vizsgálat tárgyává, hogy jelen kamarasonátákban hogyan viszonyulnak egymáshoz a különböző tételek, akkor szinte mindig lassú nyitó tétel után láthatunk *allemanda allegro* kifejezést, amit követően többnyire páratlan metrumú gyors tétel következik. Ez teljesen megfelel az egyéb szvit típusú zenék alap tételrendezésének is. Viszont jelent-e más relációt az *allemanda vivace* megjelölés?



3. kottapélda (Op. 20, No. 6-os G-dúr szonáta 2. tétele)

Maga a vivace kifejezés inkább utal lendületesebb élénk tempóra, mint az allegro, de a 18. század első felében nem lehet a két meghatározást egyértelműen a gyorsaság mértéke szerint elkülöníteni. Inkább az elterjedés köre és mértéke a szembetűnő a jelen, vizsgált művek kapcsán is, mivel e két meghatározásból az allegro minden szempontból gyakoribb előfordulása figyelhető meg. Ami viszont különbség, hogy Schickhardt *allemanda vivace* alkalmazásait követően mindig nyugodtabb tételkarakterrel találkozhatunk, mint az előbb idézett G-dúr szonáta 3. tétele egy menüett karakterű allegro. Ezen kívül az Op. 30, No. 18-as f-moll szonáta szintén *allemanda vivace* megnevezésű második tétele után egy *sarabanda* felépítésű¹³ largo tételt találunk. Ezek alapján elmondható, hogy szerzőnk vivace használata egy feszesebb ritmikájú előadásra utalhat. Viszont találunk egy *allemanda cantabile vivace* megjelölést is:



4. kottapélda (Op. 30, No. 3-as B-dúr szonáta 2. tétele)

Jelen esetben ez a ritka karakterpárosítás igen elgondolkodtató, de láthatólag mindkét elvárásnak megfelel. A feszes ütemszülőzést a nyitó daktilus ritmusképlet

¹³ Az előbb említett menüett és a most jelzett sarabanda nincs nevén nevezve, csak jellegzetességeiből következtethető ki tipológiai besorolásuk.

biztosítja, míg az éneklő jellegre a tizenhatodok páros kötése ad magyarázatot. Az olasz *allemanda* tánc típusban az apró értékek kettős kötésének gyakorlata meglehetősen ritka, miután tempójuk inkább az élénkebb előadást kívánja, ahol ez komikus megjelenést eredményezne. Azért is figyelemre méltó ez a tétel, mert díszítéseiben franciás elemeket is tartalmaz, amely még inkább indokolja mérsékeltebb tempóját. A francia zenei világra jellemző kifinomult, elegáns ornamentika csak igen ritkán része Schickhardt alkotói megoldásainak. Szintén egyedivé teszi e B-dúr *allemanda* tételt, hogy előtte egy 3/2-es *sarabande* jellegű adagio, míg utána egy 6/8-os *giga* található, mely szokatlan sorrend még inkább kijelöli a vizsgált tétel kettős és egyben sajátos karakterét. Ha általánosításban kellene bármelyik *allemande* karakterről beszélni, akkor valószínűleg az elegáns, méltóságteljes és a rendezett jelzők kerülnének elő legelsőnek, aminek bizonyítására rengeteg példával tudnánk élni közismert mesterek munkáiból. Valahol ez a *cantabile* jelleg igen messze áll táncunk úgyszólván megszokottnak vélt világától, pedig billentyűs zenében ez az éneklő karakter előfordul, csak nem nevezik nevén.¹⁴ Viszont mik lehetnek a tapasztalataink, ha csak az *allemanda cantabile* feliratot látjuk?



5. kottapélda (Op. 20, No. 4-es C-dúr szonáta 2. tétéle)

E norvég földre ajánlott sorozata a többi opusához képest kevés tüzes karakterű tételt, és különösen ilyen felépítésű *allemanda*-t nem tartalmaz, melynek pontos okait nem tudhatjuk. Bár ez a sorozat inkább oboára készült, ráadásul korábbi változatából esküvőn is hangzottak el belőle részletek, ez szolgálhat némi magyarázattal. Megjegyzendő, hogy az elemzés elején mutatott tánc típusok ritmikája egy bátrabb, feszesebb előadás lehetőségét kínálja fel. Jelen példánkban a basszus szólam jellege még inkább erősíti az éneklő karaktert, amit a dallam szélesen ívelt vezetése is kifejezésre tud juttatni. Ennek a megfogalmazásnak egy még ritkább példáját láthatjuk, ami az *allemanda largo* megjelölés, melyhez hasonlót csak az Op. 17, No. 1-es G-dúr szonátájának 2. tételénél találhatunk, egy *vivace* megnevezésű bevezető után. Az Op. 20-as sorozatban ez a módozat nyitó tételként jelenik meg, ami jó néhány korabeli műben előfordul,¹⁵ így egy

¹⁴ Bach: g-moll és e-moll *Angol szvitjének* (BWV 808, 810) *allemande* tétéleire igen jellemző.

¹⁵ Például Bach: a-moll *Partita* fuvolára (BWV 1013) és *Francia szvitek* (BWV 812-817).

lassabb prelúdium jelleget ölt. Schickhardt sorozatainak mintájául szolgáló Corelli Op. 5-ös szonátáiban ilyen nem láthatunk.



6. kottapélda (Op. 20, no. 3-as F-dúr szonáta 1. tétel)

Itt a széles ívű előadásra történő utalásnak a gyakorlatban a sok kötőív és a gyakori lépő nyolcad mozgás a megnyilvánulási formája. Mint már említésre került, az *allemanda*-ra, különösen a fafúvós hangszerek számára komponáltakra ez nem igazán jellemző. Ellenben az oboa játékmódja sok esetben a nyugodt kötőívek alkalmazását jobban előnyben részesíti, mint a fuvola, ahol a sokféle hangindítás használata is jellemző. A nyugodtabb előadásra történő utalásokkal térnénk át arra tétel meghatározási módozatra, ahol az adott tánc neve nem szerepel. Minden korábbi kritériumnak megfelel a következő adagio tétel:



7. kottapélda (Op. 17, No. 2-es d-moll szonáta 1. tétel)

Itt egy prelúdium funkciójú *allemanda* vonásait mutató tételt láthatunk, amire a felütése, a súlyviszonyainak elrendezése, valamint a jellegzetes ritmikája utal. Vizsgálatom tárgyát különösen az ilyen megjelenésű tételek teszik még érdekesebbé, mivel ezek az összevetések segítenek leginkább felfedni az olasz stílus kottáiból sokszor semmilyen információt nem mutató sajátos világot. További példák bemutatásával könnyen bebizonyítható lesz, hogy egy adott tánckarakter jelenléte egyáltalán nem függ attól, hogy olvashatjuk nevét a nyitó ütem fölött. Jelen esetünkben, amikor egy szerző viszonylag egységesnek mondható stílusjegyein keresztül vizsgáljuk a karaktereket, könnyebb megtalálni az összefüggéseket a jelzett és a jelzetlen tételtípusok között. Szinte az összes idáig bemutatott tételkezdettel összevethető az alábbi allegro tétel.



8. kottapélda (Op. 30, No. 8-as c-moll szonáta 2. tétéle)

Ez utóbbi megnyilatkozás az első két példára emlékeztet (1-2. kottapélda), amelyek határozottabb karakterük révén kapcsolatba hozhatóak a versenyművek hangzásvilágával. Schickhardt *allemanda* tétélei közül igen soknak van ilyen jellegű kötődése a barokk kor legreprezentatívabb műfajához. Ennek megnyilvánulási formáira később mutatnék példákat. Jelenleg maradunk a tánc cím nélküli, *allemanda* jellegű tétel vizsgálatánál, amire a concerto műfaja, annak is nyitó szakaszai bőségesen nyújtanak példát. Sőt szerzőnk valamennyi fennmaradt versenyművének első tétéle ezt a modellt követi.



9. kottapélda (Op. 19, No. 5-ös e-moll concerto 1. tétéle)

Itt is az előző ábránál említett fő karaktervonásokkal kapcsolatban tehetjük a tánc típusra vonatkozó megállapításainkat. De mi van akkor, ha nem minden esetben teljesülnek az elvárt kritériumok, ha egyáltalán csak az *allemanda* esetében létezik ilyen?

A címzés utáni másik kézzelfogható ismérv itt, a felütés jelenléte és annak milyensége. Az eddig felsorolt példákban a felütés egy kivétellel nyolcad értékű volt, ami megfelel a legtöbb olasz stílusú *allemanda* megszokottnak tekinthető formájának. A következőkben néhány példával szeretném illusztrálni Schickhardt felütés-használatának páratlan sokoldalúságát. Az első megfogalmazásmód e téren, amikor elmarad a felütés, és csak később, a tétel belső szakaszaiban jelenik meg:



10. kottapélda (Op. 1, No. 5-ös F-dúr szonáta 3. tétéle)

Ennek egy sajátos válfaja, amikor a folyamatos tizenhatod mozgást semmilyen felütés jelleg nem töri meg. E tétel alapján rengeteg páros metrumú gyors zenét nevezhetnénk *allemanda*-nak:



11. kottapélda (Op. 17, No. 2-es d-moll szonáta 2. tétele)

A 7. kottapéldában már bemutatott, ezt megelőző nyitó tétel bár adagio, mégis jobban mutatja az elterjedtebb vonásokat. Ez utóbbi felütés nélküli, folyondár felépítésű módozat kialakításában az azonos karakterek egymásutánjának elkerülése lehetett szerzőnk szándéka. Érdekes, hogy ha egyik tétel előtt sem látnánk semmilyen megjelölést, akkor az első adagiót ítélnénk inkább *allemanda* típusúnak a második allegróhoz képest, amelyhez Schickhardt odaírta. A felütések változatainak kérdéskörénél maradván a következő példában egy tizenhatod értéket láthatunk, amely inkább a francia stílusú *allemande* jellemzője. De ebben az esetben más aspektust kell keresnünk, miután e tétel semmilyen más összefüggésben nem mutat rokonságot a francia játékmód sajátos világával. Ha megfigyeljük a fő záradékok ritmikai szerkezetét, akkor kiderül, hogy ez esetben az anticipáció is szinte minden alkalommal tizenhatod értékű, amely nyolcad felütésű tételeknél kevésbé jellemző.



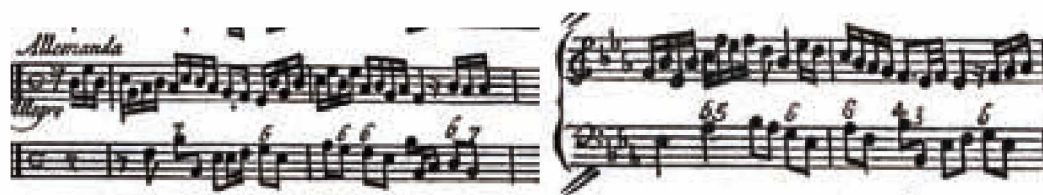
12. kottapélda (Op. 1, No. 4-es h-moll szonáta 2. tételének első és utolsó ütemei)

A felütés ritmikai bővülése az *allemanda* esetében nem általános jellemző, de Schickhardt műveinél találunk erre is példákat. Amikor a nyolcad érték két tizenhatod értékre változik, akkor a tétel folyamán egy sokkal lineárisabb megfogalmazást tapasztalhatunk, miután a szekundlépésben mozgó felütés megadja ezt a karaktervonást. A most bemutatásra kerülő példában egyebek mellett a záradékok ritmikáját is meghatározza ez a módozat, amely az előbb felvázolt felütés- és anticipáció-viszonyt is alá tudja támasztani.



13. kottapélda (Op. 17, No. 4-es C-dúr szonáta 2. tételének első és utolsó ütemei)

A felütés variálódásának további megoldásait is láthatjuk, amikor három tizenhatod az érték. E ritka változatnak példáját láthatjuk szintén Bach h-moll *Francia szvitjének*¹⁶ nyitó tételében is. Ez a módozat bőven ad lehetőséget imitációs megoldások alkalmazására, ami egyébként is jellemzője a legtöbb *allemanda* tételnek. A három tizenhatoddal történő indításra a tételek belső szakaszaiban gyakrabban láthatunk példákat. Bach egy másik közismert példája, az a-moll *Partita*¹⁷ *allemande* tétele rámutathat arra, hogy ez a ritmikai módozat nagyobb összefüggésekben vizsgálva nem igazán a felütés kérdéskörét érinti, hanem az ütemsúlyozás egy sajátos módozatát. Amint azt az E-dúr *Partita*¹⁸ prelúdiumában is láthatjuk, miszerint a három tizenhatoddal történő indítás az első ütemsúly után esik. Érdekes, hogy ennek a műnek további két változatában, egyik egy lant-átirat¹⁹, a másik egy kantáta bevezető,²⁰ azt láthatjuk, hogy az ütem első ütésén indul a basszus. Felvethető a kérdés, hogy több ilyen ritmikájú indítás, függetlenül az ütemben elfoglalt helyétől, egy tágabban értelmezhető imitációs lánc, mely a folytatásban mutatja meg valódi alakját, miszerint a négy tizenhatodos egység 1+3-as alakzatot mutat. Így a felütés három hangja mindig feltételezhet egy azt megelőző hangsúlyt, még ha az szünetre esik is. Schickhardt példája ugyanezeket a jellegzetességeket mutatja:



14. kottapélda (Op. 30, No. 13-as Esz-dúr szonáta 2. tétele)

16 BWV 814 *Allemande*

17 BWV 1013

18 BWV 1006

19 BWV 1006a

20 BWV 29

Az imént bemutatott példákból az is kiderül, hogy szerzőnk nem kíván rendet tenni abban a gyakorlatban, miszerint a dallam és a basszus felütése valamilyen egységet képviseljen. Itt is az a három változat van jelen, amikor a két, vagy több szólam felütése megegyező, vagy különböző ritmusképlettel él, vagy a basszusban szünettel találkozunk. Ez a többirányú megoldásokkal élő gyakorlat igen jellemző a 18. század első felének zenei termésében, aminek nehéz lenne a konkrét okait feltérképezni, miután rengeteg olyan példát találhatunk Schickhardt alkotásain kívül is, amikor ezek a változó módozatok egy tételen belül is megfigyelhetők. A valódi táncélettel, gyakorlattal csak áttételes módon kapcsolatban álló alkotások tekintetében mindezeket tekinthetjük az alkotói kreativitás eszközeinek is.

A felütések kérdésköre után egyéb ritmikai megnyilvánulásokra keresnek példákat. Mint az általános bemutatásban szóba került, az *allemande* alapkarakterében megőrizte a reneszánsz korban többnyire negyedekben mozgó jellegét, csak ritmikailag változott, a különböző diminúciós módozatok által. Ez a gyakorlat a késő reneszánsz időszakból ismert quadratikus díszítési módozat, amely a páros osztás további páros bővítésében nyilvánul meg. A barokk korban rendszeresen találunk már harminckettedeket is, mely az alap 4/4-es metrumban sokféle ritmikai kombináció kibontására képes. Ám a triolák megjelenése sem számít már különlegességnek, miután ez a díszítési módozat a késő barokk kompozíciókban általánossá válik, hogy a páros és páratlan osztás szabadabban kombinálódik. Jó példáját láthatjuk Bach d-moll *Partita*-jának²¹ *allemande* tételében, valamint Telemann *Metodikus szonáta*inak²² páros metrumú nyitótételeiben is. Schickhardt ezt a ritmikai kombinációt is alkalmazza, mint egy ismétlődő sóhaj motívum díszítéseként:



15. kottapélda (Op. 17, No. 11-es c-moll szonáta 2. tételének 26-29. ütemei)

Az *allemanda* tánc típus legváltozatosabb ritmikai megoldásait az Op. 17-es szonátákban láthatjuk, amely sorozat darabjai már korábban virtuóz megnyilvánulásaik alapján kerültek említésre. Két ellentétes irányú hamincketteddel bővített díszítési módozat következzen most, amely a nagyon egyszerű negyed értékű ritmikai vázra épül:

21 BWV 1004

22 TWV 41



16. kottapélda (Op. 17, No. 12-es a-moll szonáta 2. tételének 6-9. ütemei)



17. kottapélda (Op. 17, No. 2-es d-moll szonáta 2. tételének 10-12. ütemei)

A második példa egy olyan kompozíciós megoldást mutat, amely nem feltétlenül az *allemanda* tétel jellemzője, mégis Schickhardt gyakran alkalmazza. Ez repetíció eszköze, amelyet szerzőnk több tánc-tételében is láthatunk. A sokszor heves és harsány kivitelezésre sarkalló hangismétlés-füzér sajátos karaktert ad tételünknek, mely a közben folyamatosan változó harmóniak által is feltűnővé lesz. Ez a megoldás elsősorban a vonószekari játékmódból ismert, különösen a vihar imitálására, mely igen széles dinamikai skálát tud felsorakoztatni. Schickhardt számos példája is ezt a megjelenési formát alkalmazza:



18. kottapélda (Op. 1, No. 6-os G-dúr szonáta 2. tételének 9-11. ütemei)

A repetíció másik formája, melyet korábban bemutatásra került (17. kottapélda), a motívum ismételtetése. Ennek módzatai a szekvencia játék ismerveivel is összefüggenek, de harmóniailag több lehetőséget kínálnak fel. A következő példa ennek reprezentálására szolgál, mivel a motívum ismétlés szinte minden fajtáját megmutatja. Ami még érdekesebbé teszi, hogy Vivaldi: *A tengeri vihar*²³ című versenyművének nyitó tételével több ponton rokonságot mutat, ráadásul még a hangnemek is azonos. Ezen kívül Schickhardt opusa közel tíz évvel hamarabb látott napvilágot ugyanannál

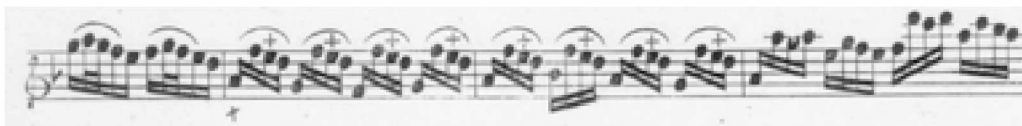
23 *La tempesta di mare* (Op. 10, No. 1.) (RV 433)

a kiadónál. Természetesen a vihar különböző zenei megnyilatkozásai is valamilyen közhelyforma által bontakoznak ki a barokk kor mestereinek alkotásaiban.



19. kottapélda (Op. 17, No. 8-as szonáta 2. tételének 31-36. ütemei)

Többször említésre került már, hogy az *allemanda* különböző módozatai között több olyan megoldást találunk, amelyek a versenyművek játékmódjára utalnak. Míg az elemzés elején felvázolásra került a különböző tempó és karakter relációinak kérdése, jelen okfejtésnél kizárólag a gyors és virtuóz tételek kerülnek terítékre, mint előző példáink is mutatták. A versenyművek nyitó tételének szóló szakaszai gazdag figurális anyagot mutatnak be, melyek tematikai összefüggést mutatnak a tutti és más szóló részekkel is. Viszont a kamaraszonáták többnyire binális tételei jóval kisebb felületen tudják bemutatni mindezt. Schickhardt legtöbb tételére, így *allemanda*-ira is jellemző, hogy sok apró témából épülnek fel, de ezek egymással nincsenek komolyabb kapcsolatban. Tehát egy téma bemutatása és fejlesztése helyett itt inkább sajátosan összefűzött zenei gondolatokat látunk, melyek jelen esetben látványos versenymű fordulatokat is mutatnak. A következő példában szerzőnk egy versenyművének szóló szakaszából idézünk, amely szinte megegyezik egy szonátája egyik *allemanda* tételének néhány ütemével:



20. kottapélda (Op. 19, No. 4-es F-dúr concerto 1. tételének 31-33. ütemei)



21. kottapélda (Op. 17, No. 3-as a-moll szonáta 2. tételének 5-7. ütemei)

Fontos még említést tenni a szimetriaviszonyok kérdésköréről. Az előzőekben említett apró motívumok világa, amelyek sokszor mozaikszerű mintázatot mutatnak, igen sajátos elrendeződéssel jelentkeznek. Miután az *allemanda* táncgyakorlatban lévő jelenléte igen minimális,²⁴ ezért nincs még gondolatban sem a frázisok hosszának valamilyen séma alapján történő rendezése. Ennél a két oknál fogva az ütemszámokat és annak belső elrendezését vizsgálva meglepő számadatokat kapunk. Ami sajátos, hogy egy szakaszon, azaz ismétlőjel előtt és utáni részen, a 8 ütemes részek jelenléte alig észlelhető, és gyakran találkozunk páratlan számú egységekkel. Egynéhány példával szeretném érzékeltetni az aszimmetrikus megoldások szokatlan világát:²⁵

13+14 (2+2+3+2+2+3 ::|: 4+3+2+1,5+2,5) (Op. 1, No. 2-es d-moll szonáta 2. tétele)

8+13 (3+1+2,5+1,5 ::|: 2+1,5+2+3,5+4) (Op. 17, No. 3-as a-moll szonáta 2. tétele)

10+12 (2+2+4+2 ::|: 2+3+2+3+2) (Op. 30, No. 9-es Desz-dúr szonáta 2. tétele)

Természetesen a stilizált *allemande* tételek szerteágazó sajátosságai még rengeteg érdekességet rejthetnek, viszont néhány hasonló ritmikájú táncmű vizsgálatkor lesz még alkalmunk betekintést nyerni táncunk sokszor titokzatos világába.

²⁴ Uffenbach és Quantz sem említi.

²⁵ A nagy egységeket az ismétlőjelek, a kis egységeket a felütések határolják.

COURANTE

A tánc a 16. században jelenik meg tánckönyvekben és hangszeres muzsikálásra szánt gyűjteményekben.²⁶ A jellegéről való ismereteink felől, amire neve is egyértelmű útmutatást ad, hogy egy fürge, futó, folyamatos karakterről beszélhetünk, a reneszánsz kori források komolyabb eltérést sem mutatnak.²⁷ Viszont *Arbeau*²⁸ páros lüktetésű formáját közli, szemben a hangszeres zenében elterjedt, többnyire 3/4-es ütemmutatóval. Mint formát és zenei gyakorlatot gyakran említik együtt a *gailliarde*-dal, amely a 16. században sokkal nagyobb népszerűségnek örvendett, elsősorban mind a táncban, mind a zenében jellemző látványos előadási lehetőségei révén. A 17. század első évtizedeiben sokszor zeneileg alig látunk különbséget a két tánc között,²⁹ csak mennyiségében figyelhető meg a *gailliarde* folyamatos visszaszorulása. Ebben az időben egyre gyakrabban találunk a *courante*-ok ütemmutatójaként 6/4-es metrum jelölést, amely fontos szempont lesz a század közepétől egyre jobban kettéváló olasz és francia típus kialakulásában. A barokk táncok világában itt figyelhető meg a legnagyobb különbség a két stiláris módozat között, melynek kialakulásában igen jelentős szerepet játszottak XIV. Lajos udvarának, és magának a királynak táncsal kapcsolatos szokásai. A korabeli báli táncrendben a *branle*-ok után maga a Napkirály mutatta be az első *courante*-ot, és kétség kívül ő táncolta a legjobban mindenki közül, hiszen volt rá lehetősége napi több órán át gyakorolni.³⁰ A tánc népszerűségéről ellentmondó információk állnak rendelkezésre, mivel soknak nem mondható az a 10 koreográfia, ami a barokk korból fennmaradt. Miután a *courante*-ot minden bálokon résztvevő előkelőségnek ismerni és tudni kellett, figyelembe véve annak bonyolultságát, nem nehéz megérteni, hogy miért váltotta föl a helyét XV. Lajos korában a legkönnyebbnek számító menüett. A zene a Napkirály táncos tündöklésének idején hozzá bonyolódott az egészen nehezen kivitelezhető koreográfiákhoz. Táncban igen kombinált lépésanyaghoz, azzal sokszor ellentétesen mozgó karmozdulatok párosultak, nem beszélve az egyre kifejezőbb előírt gesztikulációkkal. Közben a zene egy 3/2-ben lejegyzett, de folyamatosan a 6/4-be átmenő, hemiola-halmazt generál, amelynek súlyviszonyai gyakran nem esnek egybe a tánc mozdulataival. Eme sajátos jellege révén sok tekintetben igen messze került a 16. századi gyökerektől. Ez a folyamat természetesen már a század elején megindult, és ha


26 A legjelentősebbek: Pierre Attaignant (Párizs, 1547.), Pierre Phalése (Löwen, 1549.) és Tielman Susato (Antwerpen, 1551.) gyűjteményei.

27 Széll Rita: *Régi táncok iskolája*, (Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 2001.) 124. o.

28 Thoinot Arbeau: *Orchésographie* (Lengres, 1589.) modern közreadás (New York, 1967.) 169.o.

29 Például: Bartolomeo de Selma: *Canzoni, Fantasie et Correnti* (Velence, 1638) kiadványában.

30 Kovács Gábor: *Barokk Táncok*, (Garabonciás Alapítvány, Bp. 1999.) 23. o.

nem is gyakran, de találhatunk összetett szerkezetű példákat a Napkirály működése előtt is. Ezen kívül ez a túlkomplikált ritmikai megoldásokkal rendelkező *courante* jó néhány 17. századi lant- és csembalóműben is megfigyelhető, miután ezeken a hangszereken lehet ezt a módozatot legjobban érzékeltetni. Tehát minden szempontból egy a többi tánc fölött álló jelenségnek lehettek tanúi a kor emberei, miután a francia táncos szokások rendkívüli hatást gyakoroltak Európa számos területén. Lehet, hogy a népszerűség nem volt olyan jelentős, mint azt amennyire XIV. Lajos és udvartartása, benne kiváló muzikusai is szerették volna. Az említett furcsa ritmikájú *courante* stilizált táncként igen gyér termést mutat, még francia területen is, szemben az olasz *corrente*-vel. Ismert kiadványokban is csak az utóbbival találkozunk, jóllehet, részben a Napkirály halála után. Ezek között érdemes kiemelni *Jacques-Martin Hotteterre*³¹ és *Michel Pignolet de Monteclair*³² műveit. Persze mindenképp meg kell említeni ellenpéldaként *Charles Dieupart*³³ híres csembalószvitjeit, melyeket J. S. Bach is lemásolt fiatal korában, ahol az igazi francia változatra találunk remek példákat. Ezzel szemben a sokkal jelentősebb számban fennmaradt olasz típus, a *corrente* sok tekintetben megőrizte reneszánsz gyökereit, és a többnyire 3/4-es ütemmutatóval rendelkezik. Roger és Walsh kiadványainak korábbi leírásából is kiderülhetett, hogy maga az olasz stílus piacképesebbnek bizonyult. Így a *corrente* nem csak Corelli Op. 5-ös sorozata révén vált népszerűvé, és lett a hegedűjáték egyik impozáns példája, miszerint a nyitó ütem jellegzetes ritmikája  után folyamatos nyolcadmozgásban sokszor igen virtuóz megoldásokat mutat. Miután ebben a változatában nincs adat arról, hogy táncoltak volna rá, ezért rengeteg módozata lett ismert, elsősorban ritmikai megoldásokban, ahol a hemiolák és egyéb súlypontváltozást hozó történések ritkán fordulnak elő. A vonós háttér érzete gyakran megmarad egyéb hangszerekre komponált művekben is, ahol a folyondár mozgások és a hirtelen nagy ugrások reprezentálják a kor legelterjedtebb hangszerének világát. Jelentős különbségként lehet említeni, hogy az olasz változat jóval gyorsabban előadandó, mint a francia típus. Ez természetesen szinte az összes korabeli táncra igaz lehet, lényeg ebben az esetben a szembetűnő nagy különbség. Esetünkben található néhány tempóra vonatkozó korabeli utalás, ami fontos támpont lehet a további tájékozódásban. *Johann Friedrich Hermann von Uffenbach* (1687–1769) német politikus és polihisztor 1728-ban kelt franciaországi útleírásából³⁴ megtudhatjuk, hogy a *courante*

31 *Pieces pour la Flûte Traversière...* Op. 2, Op. 5 (Párizs, 1708, 1715.)

32 *Concerts Pour la Flûte Traversière...*(Párizs, 1725.)

33 *Six suites et clavessin...* (Amszterdam, Roger 1701.) Furulyára (hegedűre) átdolgozott változat 1702-ben jelenik meg.

34 Gabriele Klein, Christa Zipprich: *Tanz, Theorie, Text* (Lit Verlag, Münster–Hamburg–London, 2002.) 331. o.

tempóját fél kottára mérve 100-as metronóm³⁵ számmal kell meghatározni. Több tánc hasonló tempó mértékét ő a „táncleírás atyjától vette”, akinek kilétéről nem tudunk. Huszonnégy évvel később *Quantz* arról ír, hogy „...a courante-ot pompásan játsszuk, a vonót minden negyednél megállítjuk, akár pontozva van, akár nincs. Minden negyedre egy érverés esik.”³⁶ Ez utóbbit talán 70 körüli értékre becsülhetjük. Mondhatnánk, hogy ezáltal nem lettünk okosabbak, mert az *Uffenbach* féle megjelölés a fél kotta révén *courante*, a *Quantz* meghatározás a negyed végett *corrente* típusra utalhat. Mindebből épp az ellenkezője derülne ki a két módozat relációit vizsgálva. A fennmaradt koreográfiák alapján az előbbi 100-as tempó nem igazán kivitelezhető, és lehet, hogy a korabeli metronóm sietett, mert szinte minden táncra adott tempó megjelölése igen heves, illetve csak a mai inerpertációkhoz viszonyítva tudunk összehasonlításokat tenni. Igaz, mindkét adat akkor került rögzítésre, amikor már a tánc kezd kimenni a divatból, illetve már csak szórványosan van a gyakorlatban. Az is előfordulhat, hogy a két adat elsősorban stilizált állapotokra vonatkozhat, ahol ekkora ingadozás bőven megengedett. A korabeli „érverés” pedig akár lehetett sokkal több is, ha például azt koncert közben mérték, tehát nem tekinthető pontos viszonyítási alapnak. Bár *Quantz* ugyanitt ír a táncosok szeszélyes világáról is, ennek ellenére a *courante*-nak ekkoriban már csak XIV. Lajos emlékének kapcsán lehetett némi jelenléte.³⁷ *Allemande* egyik forrásban sem kerül említésre, melynek feltehető okait korábban már tárgyaltuk. A *corrente*-k szvitekben, szonátákban és egyéb műtípusokban megjelenő változatai többnyire élénk tempóra utalnak, megkülönböztetve az *allemande (allemanda)* mérsékelt tempójától. Schickhardt művei ezt az okfejtést hol alátámasztják, hol ellentmondanak neki. Ami még megfigyelhető, hogy sok olyan változattal találkozhatunk, különösen a 18. század második évtizedétől, hogy az olasz és a francia változat keveredik, ami *François Couperin: Les goûts-réunis, ou Nouveaux concerts*³⁸ sorozata kapcsán már egy bevett szokásnak is tekinthető. Érdeemes megjegyezni, hogy J. S. Bach Angol és Francia szvitjeiben³⁹ is kevert stílusú változatokat találunk mindvégig *courante* címzésekkel. Meglepő viszont, hogy az Angol szvitekben láthatunk inkább franciás megoldásokat, ahol 3/2-es ütemmutatókat, sok hemiolát találunk, míg a Francia szvitek inkább a *corrente* típust mutatják. Összefoglalva ki merem jelenteni, hogy a *courante* rengeteg

35 *Uffenbach cronometre* (kronométer) nevű szerkezettel vizsgálta a tempókat, amely egy másfél méter hosszú fa pálcának különböző részein rögzített lengése alapján történt.

36 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Unweisung*. Berlin, 1752, (magyar fordítás: Székely András, Argumentum Bp.2011.) (XVII/7./58. 263. o.)

37 Nem lehet egyértelmű az előző lábjegyzetben jelzett idézet, miután ugyan ezeket vonatkoztatja az *entrée* és a *loure* típusokra is.

38 Párizs, 1724.

39 Francia szvitek (BWV 812-817), Angol szvitek (BWV 806-811)

érdekes zenei példát hagyott ránk, melynek a barokk változatai kalandosnak mondható két-három emberöltőnyit éltek csak meg, ami idő alatt bámulatos megoldásokat is találunk. Talán nem véletlen, hogy *Mattheson: Der vollkommene Capellmeister* (1739) című kiadványában úgy ír róla, mint az „édes vágy” megtestesítője.⁴⁰

A *corrente* esetében a tételek elején található megnevezések alapján konkrétabb megfogalmazásokat találunk, mely bizonyos szempontból megkönnyíti a tájékozódást. A megtalálható hivatkozások mindössze három változatban léteznek: *corrente*, *corrente allegro* és *corrente vivace*. Ezen kívül, amikor a tánc neve nincs említve, akkor elsősorban az *allegro* és a *vivace* kiírásokkal találkozhatunk. Ami további egyértelműsége adhat okot, hogy Schickhardt kizárólag 3/4-es ütemmutatóval használja ezt a táncípust a vizsgált opusokban, ami persze természetesnek is mondható, lévén ez az olasz stílusban történő komponálás mértéke. Az említett megnevezések között lényegi különbséget nehéz látni, és ha megnézzük azt a közel száz *corrente*-t, amely a vizsgálat fókuszába került, akkor el kell fogadnunk, hogy az összevetéseket nem ez alapján tehetjük. Viszont kijelenthető, hogy az egyik legegységesebb karakterű táncípussal állunk szemben, főleg akkor, ha az *allemanda* sokarcúsága mellett vizsgáljuk. További kiszámíthatóságot az ad ennél a táncnál, hogy a nevének nevezett változatoknak szinte teljesen egységes az alapritmikája. Ez a kis nyújtott ritmusokban való mozgásforma. Viszont ez a képlet nem feltétlenül kapcsolódik a *corrente* megszokott formáihoz, miután a legtöbb megjelenésekor a barokk mesterek alkotásaiban a folyamatos nyolcadmozgás a meghatározó. Érdekes komplexitást adhat a kérdésnek, ha a francia mintájú *courante* alap ritmikáját tekintjük, miután ott jóval jellemzőbb a nyújtott ritmusokkal történő mozgás. Mégsem tekinthetjük Schickhardt megoldását az olasz stilisztikai alapok valamilyen franciás elemekkel történő kiegészítésének. Miután e tánc esetében figyelhetjük meg a legnagyobb eltérést a két módozat között, melyek igen szembetűnőek, különösen a ritmikai kérdések terén. Önmagában a nyújtott ritmusok alkalmazása még nem ad elég alapot, hogy a most vizsgált táncunkat, melyből szerzőnk gazdagon hagyott ránk, valamilyen kevert stílusú megjelenítéssel jellemeznénk. Sőt, talán a bemutatandó *corrente* tételek számítanak Schickhardt legolaszosabb megnyilatkozásainak. A vizsgálat további részében erre is találhatunk bizonyítékokat. Viszont leginkább a különféle felütés-típusok és a belső ritmikai változatok adhatják az összevetések alapját, miután táncunknak a többi ismérve igen egységesnek mondható.

A felütések tekintetében első megfigyelések alapján az egy tizenhatod érték bizonyul a leggyakoribbnak. Ez természetesen összefügg a kis nyújtott ritmusok mozgásával, miután szinte kijelöli ezt az értéket. Az első példa mutatja a *corrente*

40 Idézi Markus Catenhusen: *Rhetorik und Affektenlehre bei Johann Mattheson* (Universität Potsdam, 2000.) 22. o.

leginkább elterjedt alaprítmikáját, mely az általános ismertetésben is szerepelt. Az alapkarakteren viszonylag keveset változtat a kis nyújtott ritmusok jelenléte, a folyondár mozgás, mely az olasz típus jellemzője így is nyomon követhető:



22. kottapélda (Op. 23, No. 7-es c-moll szonáta 3. tétele)

A tizenhatod értékű felütés akkor is jellemző marad, amikor nem a jelzett ritmikai alapséma a folytatás, hanem már rögtön az első ütemben elindul a folyamatos mozgás. Igen lendületes tétellel találkozhatunk ismét, melyben a pontozott ritmika nem lehet fékező erő, inkább egy elegánsabb megoldásra történő utalás szerzői eszköze.



23. kottapélda (Op. 30, No. 9-es Desz-dúr szonáta 3. tétele)

A rengeteg *corrente* tétel között azért találunk olyat is, amely a hagyományosnak mondott nyolcad értékű felütéssel indul. Ennek megfelelően itt a folytatásban is a nyolcad mozgás jelenléte a jellemző. A ritmikai alapséma, mely szerint az első ütem pontozott negyeddel kezdődik, itt sem figyelhető meg. Mint láttuk a 22-es kottapéldában is, hogy alapesetben, a szekundmozgás a legjellemzőbb formája ennek a ritmikai megoldásnak. A következő példában viszont oktáv ugrással indul az első ütem, és az ugrámozó mozgásforma később is jellemző marad. Bach fuvolára írt a-moll Partita⁴¹ *Corrente* tételében is hasonló megoldással találkozhatunk, de ott több tizenhatodmozgással egészül ki a különböző regiszterekben történő játékmód. Schickhardt példája sok tekintetben mutatja az említett jellemzőket:

41 BWV 1013 második tétele.



23. kottapélda (Op. 17, No. 7-es g-moll szonáta 3. tétele)

A felütés típus ritka példája, amikor negyed értékű hanggal találkozunk. Itt e nem mindennapos megoldás okai között a basszus kezdése lehet a magyarázat. A negyeddal egyenértékű két nyolcados indítás a dallamban később többször jellemző lesz, elsősorban pontozott ritmusban, amihez párosul egy tizenhatodos előtag. Persze ez a ritmika megegyezik az alapséma első ütemvégi formájával is, de a negyed értékű felütés jelentősen átformálja ezt az alakzatot. Ez a megoldás igen markáns jelleget ad a tételnek, amely karakter a második tagban is folyamatosan jelen marad. Ami ezt az erős megszólalásmódot szintén alátámaszthatja, hogy megelőzően két igen nyugodt tétel, egy *adagio* és egy *cantabile* található e szonátában. A *Corrent* elnevezés igen egyedinek tekinthető, feltehetően korabeli sajtóhiba:



24. kottapélda (Op. 30, No. 12-es d-moll szonáta 3. tétele)

Szintén ritka megoldásnak tekinthető, amikor elmarad a felütés. Jelen példában a három negyedből álló első ütem szintén igen markáns jellegre utal. A szokásosnak tekinthető 1+2 hanggal és pontozott ritmikával való továbbmenetel viszont az olasz folyondár jelleg eszköze, amelyet a többségben szekundlépésekben történő megjelenése is segít. A *Vivace Corrente* megnevezés, mint korábban említésre került igen ritka, és nem feltétlenül jelenthet lényeges karaktervonalásbeli különbséget sok más példával szemben. Talán csak annyi lehet az oka ennek az elnevezésnek, hogy jelen szonáta ötödik tételeként láthatjuk ezt a táncot.



25. kottapélda (Op. 30, No. 16-os e-moll szonáta 5. tétele)

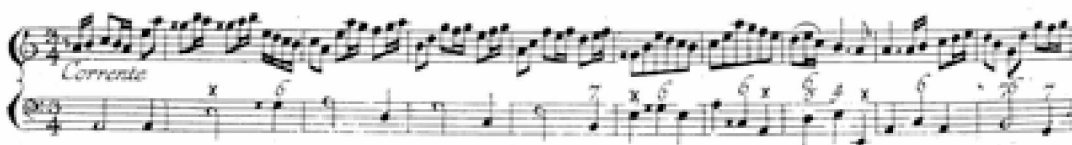
Még a felütések kérdéskörét érintik azok a módozatok, amikor az első ütem első ütésén szünet szerepel. Így öt nyolcad található az első ütemben, amely a folytatás tagolásában is meghatározó marad. Az *allemanda* esetében már láthattunk erre a jelenségre példát, de ott a három tizenhatodos indítást még kezelhettük felütésnek is. Jelen esetünkben az öt nyolcadnyi érték mindenképpen egy látens ütem első ütését feltételező indítás, amire a folytatás 1+5 nyolcados beosztása is bizonyíték. Az Op. 17-es sorozatban erre láthatunk három példát, ahol ez a tétel-indítási jelenség látható, de többféle ritmikai kibontásban folytatódik a *corrente*-k jelen variációja.



26. kottapélda (Op. 17, No. 6-os C-dúr szonáta 3. tétele)



27. kottapélda (Op. 17, No. 8-as F-dúr szonáta 4. tétele)



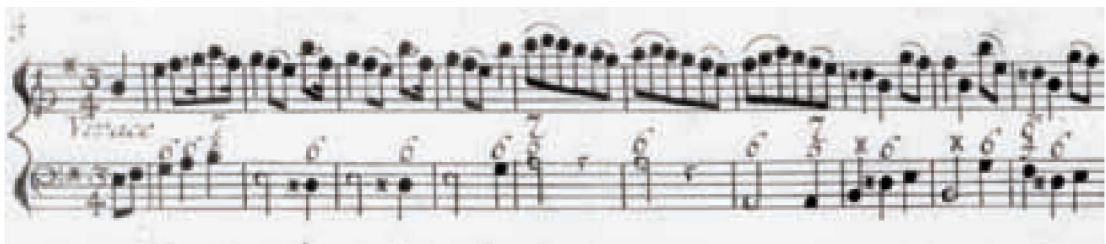
28. kottapélda (Op. 17, No. 12-es a-moll szonáta 3. tétele)

A folytatásban olyan példákat szeretnék bemutatni, ahol a *corrente* megnevezés nem szerepel, viszont a korábbiakban felvázolt karaktervonások valamelyikének megfelel a jelleg. A bemutatandó két tétel mindegyike negyed felütéssel indul. Az elsőben (Op. 17, No. 3) a pontozott negyed és három nyolcad ritmikai alapséma látható, míg a másodikban (Op. 23, No. 1) a kis nyújtott ritmusok jelenléte mellett látható a folyondár

nyolcad mozgás. Mindkét tételnél csak *Vivace* felirat olvasható, és egyik szonátában sincs ezen kívül *corrente* jellegére utaló szakasz.



29. kottapélda (op. 17, No. 3-as a-moll szonáta 3. tétele)



30. kottapélda (Op. 23, No. 1-es e-moll szonáta 4. tétele)

Amikor csak *Allegro* feliratot láthatunk, több stiláris jellemző szintén a vizsgált táncunkra utal, ám ebben a szonátában találhatunk *corrente* nevű tételt, ráadásul épp előtte. Az *allemanda* esetében szembe kerültünk már azzal a problematikával, amikor egy szonátán belül különböző megnevezések mellett találkoztuk azonos tánc karakterrel.⁴² Jelen esetünkben ugyanilyen helyzettel állunk szemben, ami a kamarasonáták viszonylag szabadon értelmezhető tételrendjében bőven előfordulhat. Ráadásul az Op. 30-as sorozat még változatosabb elrendezést mutat. Bár a kérdés felmerülhet úgy is, hogy a második *corrente* más tánc típusal is rokonságban állhat, főleg, hogy nincs felütése. Erre a későbbiekben több konkrét példát láthatunk majd a menüett vizsgálatokor. Esetünkben viszont az ütem utolsó negyedére eső anapesztikus ritmusképlet és a későbbi sok pontozott ritmika nem igazán támasztaná alá ezt a rokonságot, miután ez inkább önmagára jellemző.⁴³



31. kottapélda (Op. 30, No. 9-es Desz-dúr szonáta 4. tétele)

⁴² Ld. 7. és 11. kottapélda.

⁴³ Händel: B-dúr szonáta (HWV 377) *corrente* tételének ez a jellemző ritmikája.

Schickhardt versenyműveiben több 3/4-es ütemmutatójú hasonló karakterű *allegro* és *vivace* tételt láthatunk, viszont ott inkább jellemző a menüettel való kapcsolat. Érdekes, hogy saját tapasztalatomból *corrente* típusú versenymű tételt semelyik szerzőtől sem tudok idézni. Valójában lehet, hogy ez a karakter a nagyobb formákban való kibontásra nem alkalmas, illetve könnyen elveszti legfőbb karaktervonásait a concerto műfajában?

A *corrente* fő ritmikai mozgása többnyire egységes, csak ritkán láthatunk apró kifejtéseket, amik leggyakrabban két tizenhatod megjelenését mutatják. Erre a korábban bemutatott részletekben bőven láthatóak voltak megoldások. Viszont néhány szonátában meglepő változatosságot mutat a ritmikai bővülésnek, és különböző diminúciós megoldásoknak a sokasága. A legkorábbi Op. 1-es sorozatban láthatunk triolákat, amely rámutathat a kis nyújtott ritmusok játékmódjára is. Ez a megoldás gyakran megfigyelhető Bach billentyűs partitáiban⁴⁴ is, viszont ez ekkor történik, amikor mint tánc már egyáltalán nincs divatban, de 1709-ben még minden bizonnyal létezett. Természetesen bizonyos stilizációs megoldások függetlenek a napi táncgyakorlattól, de a triola mindenképpen egy érdekes módozat táncunkban. Miután a jelenség szerzőnkél előfordul máshol is, de nem olyan gyakori, hogy kijelenthető lehetne, hogy a két ritmusképlet egymáshoz igazodik, tehát 2+1 arányúvá válik a nyújtott ritmus. Viszont saját tapasztalatom ezekkel a művekkel kapcsolatban, hogy az olaszos, folyondár mozgású jelleg sokkal jobban megmutatkozik ilyen arányú megoldásnál.



32. kottapélda (Op. 1, No. 4-es h-moll szonáta 3. tételének 13-20. ütemei)

Ugyan ebben a tételben lehetünk figyelmesek egy sajátos megoldásra, amikor egymással ellentétes jelleget képviselő ritmusképleteket találunk a dallam és a basszus szólamokban. Ez a játékmód leginkább lassú tételekben fordulhat elő, de ott sem jellemző. Ez a megoldás itt lehet, hogy némi komikus jellegre utalhat, mert a záró formula is igen sajátos, mintegy zenei felkiáltó jel.

44 BWV 825-830, 1725 után.



33. kottapélda (Op. 1, No. 4-es h-moll szonáta 3. tételének utolsó 10 üteme)

Az Op. 1-es szonáták másik meglepő *corrente* tételében azt láthatjuk, hogy a nagyobb egységek teljesen más ritmikai módozatokkal vannak kifejtve. Szinte olyan, mintha egy variációs tétellel állnánk szemben, viszont a szakaszok hossza és a basszus szólam is különböző:

34. kottapélda (Op. 1, No. 3-as e-moll szonáta 3. tételének 25-52. ütemei)

Természetesen Schickhardt *corrente* tételei sem képviselnek nagyobb szimmetrikus megoldásokat. Az imént bemutatott tétel ütemszám összeállítása a következő:

$$24+38 (10+14 ::|: 7+12+10+9)$$

Ezeknek a sokszor furcsának tűnő megfogalmazás-módoknak a háttérében lehet, hogy egyszerűen csak egy feltűnés-keltés állt, amely egy első opus esetében láthatóan meghozta a gyümölcsét.

Fontos még említést tenni a páratlan metrumú táncokban gyakorta megjelenő hemiolák kérdésköréről. Miután táncunknál az imitációs megoldások jelenléte igen csekély, különösen az *allemanda*-hoz képest, ezért e jelenség előfordulásának nincsenek komoly akadályai. Mint az korábban szóba került, az olasz mintájú *corrente*-ben ritkábban fordul elő, és nem minden zárlatban jelenik meg, ellentétben a francia változatokkal. A 32. kottapélda zárásánál már láthattunk egy igen jól felismerhető lejegyzést. Bár itt zavarba jöhetünk, hogy a keletkezett 3/2-es egység belső ritmikai viszonyai hol tizenhatod, hol nyolcad értékkel vannak lejegyezve. Bár az előzmények

furcsa ritmikájából ez is egy lehetséges megoldásnak számíthat. Ennél egy sokkal világosabb alkalmazást láthatunk, ahol a folyamatos pontozott ritmikát szakítják meg a zárlatban a negyedek új elrendeződései:



35. kottapélda (Op. 20, No. 1-es e-moll szonáta 3. tételének 17-20. ütemei)

Ebből a kottapéldából az ilyen zenével nem foglalkozó számára természetesen semmi sem derül ki, ami a maga korában egyértelműnek tűnt. Létezik viszont olyan írásmód, amely minden kétséget kizáróan elárulja a hemiola sajátos játékmódját. Sajnos a mai kottairási gyakorlat ezt ugyan így nem tudja visszaadni, talán ezért is érdemes faksimile anyagokat felhasználni.



36. kottapélda (Op. 30, No. 8-as c-moll szonáta 3. tételének 5-8. ütemei)

Miután most volt módunk több zárlatot megtekintenünk, felfigyelhetünk arra, hogy a kötelezőnek mondott trilláknak semmilyen jelölését nem láthatjuk. Ez nem számít egyedinek, miután az olasz stílusban történő komponálásnál gyakorta tapasztalhatjuk azt, hogy a hangokon és a basszus számozásán kívül,⁴⁵ semmilyen egyéb jelölést nem találunk, különösen az előadásmódot segítő információkat. Schickhardt a kötőívek használatában viszonylag alapos, de az említett ornamentika terén elégséges a jelölés rendje. Például egy hemiolát is könnyebb értelmezni, ha a záróhang előtti ütem második negyedén található trilla jelölés.

Még egy egészen különleges esetről számolnék be, amikor egy *Ciaccona*⁴⁶ feliratot látunk egy szonáta negyedik tételénél:

45 Sok, különösen kéziratos mű esetén még ez is elmarad.

46 A sajátos írásmód lehet, hogy a sajátos jellegre utal.



37. kottapélda (Op. 2, No. 1-es F-dúr szonáta 4. tétéle)

A tétel igen kevés szálon kapcsolódik egy valódi *ciaccona* formájához, miután az egységei változó hosszúságúak, amiből az első kettő 9+5 ütem. A basszus szólama és harmóniai nem ismétlődnek, a leggyakoribbnak számító második negyeden történő indítás sehol sincs jelen. Akkor mivel állunk szemben? Ha nem szerepelne a furcsa *ciacona* cím, akkor egyértelműen egy *corrente* karakterre asszociálnánk, amelyben a korábban feltárt ritmikai módozatok mindegyike megtalálható. E szonátában nincs *corrente* tétel, de *allemanda* és *giga* néven nevezve megtalálható benne. Tehát nagyobb összehasonlításokkal élve táncunk karaktervonásai feltűnőek, de sokszor nem egyértelműek.

SARABANDE

A barokk táncok között meglehetősen kevés lassú tempójú példát találunk, szinte csak a *sarabande* ad erre lehetőséget. Az *allemande* és a *courante* keletkezéséről és formai változásairól jóval több információnk áll rendelkezésre. Itt is mérvadó lehet a 16. századi keletkezés, de több oknál fogva ellentmondó és kevés megbízható forrás áll rendelkezésre. *François Pomey* 1671-ben így ír a táncról: „A sarabande egy szenvedélyes tánc, amelyet a grenadai mórok vezettek be, és amit a Spanyol Inkvizíció törvényen kívül helyezett, mert úgy vélték, képes a gyengéd érzelmek előhozására, a szívet a szemek által megfogja és megzavarja az elme nyugalját.”⁴⁷ Több lehetséges származási hely közül mindenképpen az Ibériai-félsziget a legvalószínűbb. Az említett lehetséges arab hatás mellett az Újvilágból, pontosabban Mexikóból is maradt egy hír, miután ott 1569-ben úrnapi ünnepségen játszották, majd az anyaországban, spanyol földön 1583-ban betiltották. Tehát igen sokféle járt és több hatás is érhetette ezáltal, de miután a tilalom tárgya lett, már nem tudhatunk sok mindent az őt ért változásokról. Az tudható, hogy viszonylag élénk tempójú, és nem mindig páratlan metrumban alkalmazták, emellett sokszor párosult hozzá obszcén tartalmú szöveg. Feltételezhető, hogy ezért sem számolnak be róla a reneszánsz tánckönyvek. Ha nem is az első, de mindenképpen jól használható forrás *Praetorius: Terpsichore*⁴⁸ című táncgyűjteménye, ahol a *courante*-tal együtt említi, mint akkor még hasonló tempójú és karakterű táncokat. Udvari táncként először 1625-ben jelentkezik Franciaországban, majd népszerűsége egyre szembetűnőbb. Tempója folyamatosan lassult, aminek okai között itt fordított állapot lehetséges, miszerint a stilizált táncok sorában sokszor ékelődött két igen lendületes karakter közé, így ez visszafele hathatott a táncolt világra is. Lényeges jellegzetessége a legtöbb *sarabande*-nak, az a temperamentum, ami sugárzik belőle, és talán nem túlzás azt állítani, hogy még a 18. század derekán is áradó tüsszel él benne a mediterrán világ és talán az Európán kívüli világ sokszor szokatlan életérzése. A koreográfiákból is jól érezhető sokszor mindez, ami egzotikus és lokális egyszerre, valamint találunk rendkívül kifejező előadásra történő utalásokat. Tempójának folyamatos lassulása a *courante*-hoz hasonlóan az egyre komplikáltabb zenei és táncbéli módozatokkal szintén összefügghet. Viszont Angliában még a 17. század végéig is gyors maradt, mint ahogy azt korábban az *allemande* reneszánsz változatának kései jelenléte is mutatja, hogy nem a szigetországban mennek végbe a nagy változások e téren. A *sarabande* jellegzetes és egyben sajátos ritmikája a 17. század második felétől kezd elterjedni, és meghatározó marad a 18. században is.



Gyakorta a páratlan számú

47 Idézi Kovács Gábor: *Barokk Táncok*, (Garabonciás Alapítvány, Bp. 1999.) 25. o.

48 Michael Praetorius: *Terpsichore, Musarum Aoniarum* (Wolfenbüttel, 1612.)

ütemekben megjelenő második negyedre eső hangsúly egyedinek számít a többi tánc hangsúlyrendjének ismeretében. Ez ritmikailag a *folia* alakzata, amely jóval hamarabb vált ismerté az európai zenei életben. Ebben az időben kezdi a *sarabande* átvenni ezt a ritmikai jelleget,⁴⁹ amely gyakran a kötött *folia*-harmóniák bizonyos részének alkalmazását is magába foglalja. A koreográfiákban is egyre több hasonlóság fedezhető fel, miután mindkét táncot elsősorban szólisztikusan adják elő. Miután tempóban, különösen a stilizált táncok világában azért jelentős különbségeket láthatunk a *folia* és a *sarabande* között, ott ezt az összefonódást nem feltétlenül érezheti a mai muzsikus. A *sarabande* ritmikai alapképlete sokat variálódott időben és térben, amire bőséges példákat találunk Schickhardt műveiben is. Ami még lényeges, hogy szimmetrikus elemekből épül fel szinte mindig, két illetve négy ütemes egységekből. A francia és az olasz stílus *sarabande*-ra vonatkozó különbségei nem olyan szembetűnők, mint a *courante* esetében voltak. A francia gazdagabb sokszor manírokkal, melynek az ornamensek sokszínű alkalmazása a legfőbb eszköze. Az olasz változat előfordul 3/2-ben is, és inkább ritmikailag, főleg kisebb-nagyobb diminúciós megoldásokkal díszítődik. Tempójuk között lényeges eltérés nem mutatható ki korabeli meghatározások alapján, miután a francia elsősorban a *lentement* és *tendrement*⁵⁰ kifejezésekkel él, valamint az olasz többnyire az *adagio* és *largo*⁵¹ jelöléseket használ. Összehasonlításként: az *allemande* a tempó- és karakter-meghatározások szinte mindegyikét használja, a *courante* pedig a két stiláris pólus között mutat mérhető különbségeket. Az említett tempóra vonatkozó két forrásunk most használhatóbb információkkal szolgál. *Uffebach* szerint az alap metrum negyedre mérve 95-ös metronóm számmal mérhető, míg koreográfiák esetében ez 72. Ebben a forrásban csak a *sarabande* esetében láthatunk ilyen megkülönböztetést,⁵² viszont ez fontos útmutatás lehet a stilizált és a táncéletben használt zenék elkülönítésének lehetőségére. *Quantz* úgy nyilatkozik, hogy a *courante*-hoz hasonlítva: „A *sarabande* mozgása ugyanilyen, azonban némileg kellemesebben adjuk elő.”⁵³ Ha az érverés „kellemesebb” állapotára gondolunk, az nagyjából egybeesik *Uffebach* koreográfiákhöz ajánlott mértékével, és ez az érték talán manapság is mérvadó

49 Kovács Gábor: *Barokk Táncok*, (Garabonciás Alapítvány, Bp. 1999.) 26. o.

50 Lassan és érzékenyen.

51 Megfontoltan, mérsékeltlen illetve szélesen. A barokk kori az olasz stílusban csak a *lento* jelent szó szerint valóban lassú tempót, amely kifejezést alig használják.

52 Gabriele Klein, Christa Zipprich: *Tanz, Theorie, Text* (Lit Verlag, Münster–Hamburg–London, 2002.) 331. o.

53 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Unweisung*. Berlin, 1752, (magyar fordítás: Székely András, Argumentum Bp.2011.) (XVII/7./58. 263. o.)

lehet. „*Sarabande* a becsvágy szenvedélye” írja *Mattheson*,⁵⁴ ami sok tekintetben egybevág azzal, amilyennek a tánc közben láthatták a kortársak, és ahogy láthatjuk ma is. Stilizált változataiban rengeteg súlyos lelki tartalmú vokális példát is látunk, mint Bach: Máté passiójának záró kórusa,⁵⁵ vagy Händel: „*Lascia ch'io pianga*” című áriája.⁵⁶ Ezek is azt mutatják, hogy mind egyházi és mind világi zenei közegekben a *sarabande* képes a legmagasabb érzelmi állapotok közvetítésére is.

Schickhardt műveiben meglegően kevés lassú tempójú karaktert találunk. Az átlagosan öt tételes szonátákban és versenyművekben legtöbbször csak egyetlen nyugodtabb lüktetésű szakasz fordul elő. Ennek okai között nemcsak az olasz stílus impulzitása, hanem szerzőnk látványos, ritmikus karakterekre irányuló vonzalma is állhat. A ritkának mondható lassú szakaszok nagy többségben páratlan ütemmutatójúak, és a záró tétel kivételével egy művön belül szinte bármelyik helyen előfordulhatnak, de szinte mindig megmutatják valamilyen formában táncunk jellegzetes alakzatát. Schickhardt *sarabanda* tételei igen sok szempontból másfajta megközelítést igényelnek, mint ami a korábban tárgyalt két tánc típus esetében került alkalmazásra. A legnagyobb különbséget abban tapasztalhatjuk, hogy igen ritkán láthatjuk e táncot saját nevével nevezve, mert elsősorban csak *adagio* és *largo* feliratokat találhatunk. Még ritkább, amikor ezek a megjelölések kombinálódnak, melyet az *allemanda* esetében számtalanszor tapasztalhattunk. Jelen esetben az Op. 23, No. 1-es e-moll szonáta harmadik tételénél a *Sarabanda Adagio*, míg az Op. 30, No. 10-es cisz-moll szonáta negyedik tételénél *Sarabanda Largo* megnevezéseket láthatunk. Ráadásul ez utóbbi 24 műből álló sorozatban az említettel együtt is csak mindössze négy helyen találkozhatunk *Sarabanda* felirattal. A megjelent és fennmaradt alkotásokból több olyan sorozat is található, amelyekben egyáltalán nem szerepel táncunk neve.⁵⁷ A négy alaptáncnak tekinthető típus esetében csak e tánc esetében tapasztalható ez a sajátosnak mondható néven nem nevezett módozat, ami persze nem számíthat különlegességnek, lévén, hogy egyéb műfajokban, mint a *sonata da chiesa*-ban is, ugyanez figyelhető meg. Ott is főleg karakter megjelöléseket láthatunk. Természetesen ebben a műfajban egyéb táncmegnevezéseket is csak ritkán találhatunk. Mégis szerzőnk műveinél szembeűnő ez a jelenség, mivel a művek megjelenésének idején épp a *sarabande* számít még a leginkább elterjedtnek a mindennapi tánc gyakorlatban, különösen a másik három, kötelezőnek mondott táncal összevetve. Lehetséges, hogy

54 Idézi Markus Catenhusen: *Rhetorik und Affektenlehre bei Johann Mattheson* (Universität Potsdam, 2000.) 22. o

55 BWV 244, *Wir setzen uns mit Tränen nieder...*

56 *Rinaldo* (1711), az *Almira* című operában már *sarabande*-ként jelenik meg a dallam (1705).

57 Op. 1, 2, 3, 6, 13, 17, 19, 20.

az is az oka gyakori névtelenségeknek, aminek példáit láthatjuk majd a járulékos tánc típusok többségénél is, hogy nincs teljesen összhangban a két előfordulási mód gyakorlata, ezáltal egy népszerű táncolt karakter szinte közhely, melynek felismerése az akkori előadó számára egyértelmű.

A vizsgálandó jellegzetességek közül az elsőként említendő a szinte egyeduralkodó 3/2-es ütemmutató. Személyes tapasztalataim alapján, az általam ismert barokk művekben ez a metrikai mérték előfordul a *sarabande* típusok között, de semmi esetre sem mondható általános megoldásnak. A leginkább elterjedt 3/4-es ütemmutató mind francia és olasz stílusban is meghatározó. Mégis mi lehet az oka Schickhardt 3/2-es metrumainak? A lehetséges válaszok között a különféle tempórelációk értelmezése a legvalószínűbb. A barokk korszak végén a 3/2-el jelölt tételek némileg lassabban játszandók a 3/4-ben lejegyzettekhez képest.⁵⁸ Szerzőnk láthatóan kedvelte, és gyakorta alkalmazta az igen hevesnek mondható karaktereket, ezért nagyobb kontrasztot képvisel egy ritkán megjelenő igen mérsékelt játszandó tételtípus. Ha ismét Bach⁵⁹ példáit vesszük elő, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy nála is, mint legtöbb kortársánál igen ritkán fordul elő a 3/2-es ütemmutató. Példaként említhető a D-dúr Cselló szvit,⁶⁰ vagy a d-moll Angol szvit⁶¹ *Sarabande* tétele, melyből az utóbbihoz egy *Double* is párosul. Ez részben egy áttekinthetőbb írásmódot ad, valamint nyugodtabb tempója révén gazdagabb díszítési lehetőségeket. Itt említeném Quantz egyik *adagio*-ra vonatkozó intelmét, mely Schickhardt leggyakoribb *sarabanda* megjelölése. Az idézet elsősorban szerzőnk alkotói korszakáról szól, mely egybeesik Bach legtöbb tánc-adaptációjával is:

„A szenvedélyek felgerjesztése, majd lecsillapítása az *adagio* több alkalmat ad, mint az *allegro*. A régebbi időkben többnyire nagyon száraz és lapos, inkább harmonikus, sem mint melodikus *adagiót* komponáltak. A komponisták az előadókra bízták azt, amit tőlük vártak, nevezetesen hogy a dallamot éneklővé tegyék, ami azonban manírok bőséges hozzátétele nélkül nem sikerült. Annak idején tehát sokkal könnyebb volt *adagiót* írni, mint játszani. Amint ez könnyen kitalálható: egy ilyen *adagió*nak nem mindig volt olyan szerencséje, hogy üres kezekbe kerüljön, és az előadás ritkán sikerült úgy, ahogyan az alkotó szerette volna, így ebből a rosszból az a jó származott, hogy egy ideje elkezdtek dallamosabb *adagiókat* komponálni. Ezáltal a komponista nagyobb megbecsülésre tesz szert, és az előadónak kevesebb fejtörésre van szüksége, az *adagiót* magát pedig nem

58 A 17. század elején ez a tempóreláció épp fordítva volt.

59 Scholz Anna: *J. S. Bach és a sarabande* című előadásának jegyzete alapján, Zeneakadémia 2012.

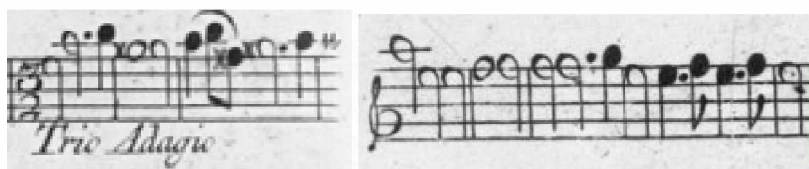
60 BWV 1012

61 BWV 811

lehet olyan sokféle módon eltorzítani és megcsontítani, mint az korábban gyakran megtörtént.⁶²

Az idézett szöveg jól jellemzi Schickhardt *sarabanda* tételeit, melyek igen puritán módon vannak lejegyezve, és valóban a mai gyakorlatban is igencsak megkívánják a különböző díszítési és diminúciós megoldásokat. Erre a 3/2-es metrum minden szempontból könnyebb és áttekinthetőbb lehetőségeket biztosít. Bach csodálatos megoldásai természetesen szinte semmilyen szempontból nem említhetőek egy napon szerzőnk fogyasztó-orientált komponálási módozataival. Példának említeném a kevés nyomtatásban is napvilágot látott Bach-mű közül a D-dúr Partita⁶³ *Sarabande* tételét, ahol bár 3/4-ben lejegyezve láthatunk részben nehezen áttekinthető briliáns díszítési megoldásokat, ami természetesen sok más hasonló karakterű művénél is igen jellemző. Quantz írása bár részben becsmérő hangnemben számol be elődjei lassú zenéinek komponálási gyakorlatáról, mely sok szempontból Schickhardt munkáit is érintik, mégis találunk azért sok figyelemre méltó, sőt egyedi megoldást is.

Az általános részben bemutatott alap ritmikai modellt szerzőnk műveiben igen ritkán láthatjuk, mely a stilizált táncok világában szintén gyakori jelenség, hogy mindenféle változatok terjednek el. Ezt a *folia* világából átvett panelt két versenyművében találhatjuk mindössze, melyből az egyik a nála igen ritkának mondható 3/4-es ütemmutatóval rendelkezik. Érdekes, hogy mindkét példa csak a nyitó ütemekben mutatja ezt a ritmikai modellt, a folytatásban, köszönhetően a négy szólóhangszer által biztosított lehetőségeknek, tovább formálódik.



38. kottapélda (Op. 13, No. 5-ös a-moll concerto 2. tétele – Violino Primo)



39. kottapélda (Op. 19, No. 1-es C-dúr concerto 2. tétele – Flauto Primo)

62 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Unweisung*. Berlin, 1752, (magyar fordítás: Székely András, Argumentum Bp.2011.) (XVIII/36. 283. o.)

63 BWV 828

Egyéb ritmikai kombinációk tekintetében számos változatot figyelhetünk meg, melyek az alap-modellhez képest leginkább az első ütemben variálódnak, míg a második változatlan marad. Erre a legegyszerűbb három félkottás indítás az első példa egy igen különös ez a szonátában,⁶⁴ mely öt tételes, és egy prelúdium után sorrendben csak az alap-táncokat tartalmazza, amiből a *sarabanda* nincs nevéen nevezve:

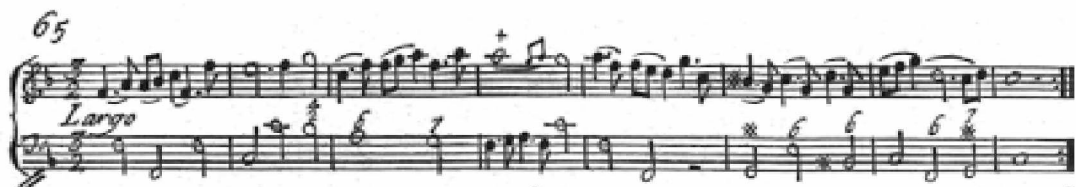


40. kottapélda (Op. 23, No. 8-as g-moll szonáta 4. tétele)

További változatokban a nyitó ütemek ritmikája sokféle irányú bővülést tud mutatni, de mindezek mellett megmarad az alapmodell szelleme, melyben a második ütésre eső hang valamilyen kiváltsága révén feltűnő tud maradni. A következő három idézet az Op. 30-as sorozatból azt mutatja, hogy épp a második ütésen változik a ritmikai képlet. Az első példa az általam feldolgozott művekből a második, egyben utolsó 3/4-es metrumú tétel.



41. kottapélda (Op. 30, No. 15-ös E-dúr szonáta 4. tétele)



42. kottapélda (Op. 30, No. 17-es F-dúr szonáta 4. tétele)

64 Ilyen lenne a *sonata da camera* alaptípusa, mely Schickhardt műveinél igen ritka.



43. kottapélda (Op. 30, No. 23-as Asz-dúr szonáta 5. tétele)

Ez utóbbi példában részben már a második ütem is bővült, ráadásul ennek a szonátának az a különlegessége, hogy a nyitó tétele is egy igen hasonló karakterű *adagio* ugyanúgy 3/2-es metrumban. Szintén első tételként jelenik meg a következő *sarabanda* karakter, amelyben a súlyos második ütés úgy nyilvánul meg, hogy csak a basszusban indul a tétel. A folytatásban az is látható, hogy a harmadik ütem nem szokványos 7-6 késleltetése révén szintén feltűnővé válik a második fél kotta. Nem sorolhatók szerzőnk erényei közé a *sarabanda* jellegű tételek gazdag alterált harmóniákkal történő megnyilvánulásai, miután igen ritkán találkozhatunk hasonló esettel. Így Quantz fentebb idézett gondolatainak Schickhardtra nézve lehet valós alapja.



44. kottapélda (Op. 1, No. 6-os G-dúr szonáta 1. tétele)

Mint már említésre került ezen tételtípus kapcsán, az előadó kreativitásán rendkívül sok múlik, miután szinte csak egy egyszerű ritmikájú és harmóniájú vázat kapunk, amely minden szempontból tovább bővítendő. A korábban tárgyalt két tánc típus esetében ez jóval kisebb mértékben valósítható meg, miután ott jóval gazdagabb variálódásokat láthattunk. Szerzőnk mentségére szóljon, hogy az olasz stílusú barokk zenékben ez a jelenség több mint gyakori.⁶⁵ Legyen egy látványos ellenpéldánk, amikor egy *sarabanda* jellegű tétel 5. fokon zár, és a kor előadói gyakorlatának megfelelően rövid kadencia játéka megszokott, sőt kötelező. Jelen esetben a bő szextakkord megjelenése és a nagyon ritkának számító kiírt zárlati díszítmény is igen figyelemre méltó.⁶⁶

65 Händel legtöbb szonátájának lassú tételeiben is ugyanezt tapasztalhatjuk.

66 A páros metrum és a kiírt *pianissimo* teljesen megfelel a korabeli notációnak.



45. kottapélda (Op. 23, No. 2-es C-dúr szonáta 2. tételének utolsó ütemei)

Ha táncunk szimmetria viszonyairól kell szólni, akkor a korábbiakkal ellentétben rengeteg nyolc ütemes egységet találunk, ami leggyakrabban 8+16-os formában jelenik meg. A leginkább bináris formájú tételek első tagja szinte mindig 8 ütemes, míg a második tag a 16 ütemes egység mellett gyakran bővül 18 vagy 24 ütemesre. Ez természetesen két dolog következménye, miszerint a *sarabande* szigorúan két ütemes egységekből épül fel, illetve, hogy még aktívan jelen van a tánc gyakorlatban. Ennek ellenére néha találunk meglepő ütemszámú példákat. Ami rendkívül érdekes, hogy az egészen ritkán előforduló néven nevezett *sarabanda*-k között találunk aszimmetrikus egységekből felépülő tételeket. Az első példában egy 8+11 ütemes összeállítást láthatunk, melyben a második tag 4+3+4 ütemes egységre bontható, ami igen meglepő, de ha kiemeljük a középső 3 ütemes szakaszt, akkor azt figyelhetjük meg, hogy a belső záradék helyett a következő 4-es egység kezdődik. Így mégis tartalmaz némileg szimmetriai egységeket:



46. kottapélda (Op. 30, No. 4-es b-moll szonáta 4. tétele)

Az említett másik példa egészen extrém 9+19 ütemes egységekből épül fel. Az első tag 4+5 ütemes összeállítása úgy jön létre, hogy találunk egy furcsa betoldást, ami a 6. ütem. Ha kivennénk, akkor egy szép szimmetrikus 8 ütemes első tagot kapnánk. A basszus szólamvezetésében a kialakuló oktáv távolság kapcsán nem merülne fel olyan probléma, amely ennek a betoldott ütemnek a harmóniai sajátosságait befolyásolná. A második tag 4+6+4+5 ütemes felépítése a végétől eltekintve szimmetrikus. Az

utolsó 5 ütemes egység első üteme tekinthető betoldásnak, ráadásul semmi olyan nem történik benne, ami segítené a végső zárlat melodikus előkészítését. Ezen a helyen a beékelődés még a basszus szólamvezetését sem befolyásolja. Miután korábban is láttunk, főleg a mozaikszerűen felépített *allemanda* tételekben egészen meglepő, a táncolt világtól merészen elrugaszzkodó aszimmetrikus megoldásokat, így e néhány *sarabanda* esetében tekinthetjük egy bátor kísérletezésnek ezeket a nem mindennapos megnyilatkozásokat.



47. kottapélda (Op. 30, No. 5-ös H-dúr szonáta 4. tétele)

Az előbb bemutatott tétel első ütemében találhatunk egy jellegzetesen francia barokk díszítési módot, egy *accent*-t, amely egy sóhajszerű felfele hajló utóka. Mint már többször szóba került, Schickhardt olasz stílusú munkásságába alkalmilag előfordulnak a francia stílusra utaló apró elemek. A *sarabanda* nyugodalmas, mégis sokszor temperamentumos jellege igazán alkalmas e kifinomult manírok elhelyezésére. Bár e tételben is látható, hogy a teljesen közhelynek számító zárlati trillákat itt sem jelöli, mint azt egyéb tételeiben sem, amely gyakorlat az olasz stílusban igen csak előfordul. Egy-egy apró elhelyezett ornamentals utalás lehet az adott tétel lehetséges inerpertációs megoldásokhoz. Jó példa lehet erre szerzőnk által dokumentáltan eljátszott Op. 20-as sorozatában található másik apró francia manír, amely egy *coulement*. E díszítésmód a lefele ugró terc hangközt hívatott egy átmenő előkével kitölteni. Bár e tételben ez az ékítmény még többször megjelenik, mégis az olaszos elemek kerülnek túlsúlyba, ráadásul a többi hasonló tételkarakterhez képest itt meglepően gazdag a harmóniai váz. Ez az *adagio* is prelúdium funkcióban van, jellegzetes *sarabanda* elemekkel, amelyhez hasonló többfunkciósságot az *allemanda* esetében láthattunk.



48. kottapélda (Op. 20, No. 4-es C-dúr szonáta első tétele)

Még egy rendkívül jellegzetes francia szerkesztésmódra találhatunk egy látványos példát, ez egy *petit reprise*. Ez a gyakorlat elsősorban a francia lassabb lüktetésű tételek, különösen a *sarabande* záró szakaszának egy rövid visszaidézése, melynek korabeli jelölése sokféle, de Schickhardt a legegyszerűbb módozatot választotta, miután kiírta még egyszer az utolsó négy ütemet, amit még egy ütemes tonikai oktáv transzpozíciós megerősítéssel egészít ki. Ami még érdekes, hogy a *reprise* részben egy nyújtott ritmust a korábban bemutatott *accent*-al helyettesít.



49. kottapélda (Op. 30, No. 21-es G-dúr szonáta 2. tételének 21-30. üteme)

Összességében kijelenthető, hogy szerzőnk *sarabanda* tételei még tartogatnak sok apró tanulságot, mely talán segít megérteni e sokszor titokzatos tánc világának számos egyéb vetületét is.

GIGUE

Származását tekintve a szigetországi gyökerek látszanak a legvalószínűbbnek, mert a mai napig találunk ott olyan karakterű táncokat, dalokat, amelyek ritmikájában és lendületében a barokk *gigue*-ra, vagy leginkább annak az olasz változatára a *gigara* emlékeztet. Tájékozódásunkat még egyértelművé teszi, hogy Angliában létezett a 16-17. században egy *jigg* nevű tánc, amely jellegében szintén mutat rokonságot a kontinensbéli változatokkal. Mégsem lehetünk teljesen biztosak ebben, mivel ez a lendületes, páros osztást páratlanba osztó (6/8, 6/4) karakter már korábban is jelen volt, illetve folyamatosan megfigyelhetőek különböző néven előfordulásai. Az itáliai *ballo*-k 15. századi típusában, az *allemande*-nál már említett négy *misura*-jából a harmadik a *saltarello*, melynek lüktetése *maior perfecto*, tehát 6/8.⁶⁷ Tempója a korabeli leírások szerint 1/6-dal gyorsabb a *quadernaria*-nál, ("allemande"-nál). A rekonstruálható zenék is mutatnak némi hasonlóságot későbbi *gigue* típusokkal. Ami a különbség, hogy a jóval későbbi, csak a 17. század közepétől felbukkanó koreográfiákban semmi összevethető sem található a 15. századi állapotokkal. Ráadásul angliai táncok esetében is nehéz párhuzamot vonni. I. Erzsébet (1533–1603) uralkodása idején vált divatossá a *country dance* típusa, amely valóban a vidéki (népi) táncokból merített. A 17. században francia területen félrefordították, és így jött létre még a bécsi klasszikában is élő *kontratánc* elnevezés. E divatos táncokat *John Playford: The English Dancing Master*⁶⁸ című nagyszabású gyűjteményében találhatjuk, mely tartalmaz jó néhány, a kontinensen elterjedt *gigue* típusra emlékeztető táncot is.⁶⁹ Itt is azzal állunk szemben, hogy ezek az angliai példák csak az olasz stilizált típusokra emlékeztetnek, amelyek sok egyéb hasonló 6/8-os zenével is tudnak kapcsolatot teremteni. A koreográfiákból ismert francia típus 6/4-es metrumú, általában nyolcad-negyed pár felütéssel. A főrész jobbára nyújtott ritmusokban mozog, kétszer hármast egységeket képezve, melynek az utolsó két hangja lesz a felütés. Gyakorta indul egy szólamban. Erre a típusra láthatunk példákat *Lully* balettzenéiben, de gyakran nem nevezi nevén, mint egyéb táncformákat sem, hanem a dramaturgiának megfelelő címet kapja. Ez a módozat csak mérsékelten hasonlít a *gigue* őseinek feltételezett táncokra, viszont a kontinensen kizárólag ilyen zenékre táncoltak. Jellegében emlékeztet a *canarie* nevű tánc még a reneszánsz időkből ismert típusával (a felütést leszámítva), de annak egy jócskán lelassított állapotát láthatjuk. A *canarie* még a barokk korban is sokáig létezik, bár egyre kevesebb szerepe van a táncéletben, csak stilizált elemként működik. Viszont ez a sebes, pontozott ritmusú, 6/8-ban lejegyzett tánc

67 Kovács Gábor: *Reneszánsz táncok* (Garabonciás Alapítvány, Bp. 1997) 69. o.

68 London, 1651. (1728-ig több mint 20 bővített kiadása volt)

69 Például: *Sellenger's Round, The Black Neg.*

gyakran kerül együtt említésre a *gigue* olasz változatával, a *giga*-val. Ez utóbbinak az elterjedése a 17. század második felében kezdődött, és a *corrente*-hez hasonlóan az egyre látványosabban kibontakozó olasz hegedűzene reprezentatív példája lett, leginkább a már sokat emlegetett Corelli Op. 5-ös sorozat révén. Az olasz típus gyakori ütemmutatója a 12/8-ad, mely így hosszúságú frázisok kibontására képes. Erre a közismertebb *gigue* (*giga*) típusra szintén nem táncoltak, viszont elterjedése az *allemande*-hoz mérhető. Stilizált táncként igen gyakori zárótétel szonátákban, versenyművekben. Csak variációs formájú szakasz követheti őt. Ez annak az esztétikai szempontnak is megfelel, hogy a barokk hangszeres művek súlypontja (ez leginkább a zenei mélység, és a harmóniák világára vonatkozik) a művek elejére fókuszál. A befejezés jórészt könnyed elemekből épül fel. A *gigue* mint tánc és karakter igen egyértelműen megállapítható. Feszés, bátor tempójáról a felkeresett források szinte egybehangzóan nyilatkoznak. *Uffebach* 120-as metronómszámot ír, 6/8-ban pontozott negyedre mérve,⁷⁰ míg *Quantz* úgy nyilatkozik: „A *gigue* és a *canarie* tempója egyforma. Ha hatnyolcadban vannak, minden ütemre egy érverés esik.”⁷¹ Azt láthatjuk, hogy komolyabb eltérés nincs a két tempó-meghatározás között. Ez azt is jelzi, hogy a *gigue* sok szempontból egységes képet mutat Európa különböző pontjain. Szerencsére találunk jócskán stilizált tánctételként bravúros megoldásokat, melyek bármilyen hangszerre is születtek, a hegedű játékmódját viszik tovább. Mattheson szerint az „olasz *giga* hegedűre született sebességével és gyorsaságával, mely gyarapítja a folyondár és féktelen művészetet.”⁷²

Miután sem táncban, sem zenében nem mutat nagyobb különbséget a *gigue*-től a *loure* tánctípus, melyet gyakran *gigue lente* néven is említene. Ezért röviden e résznél ismertetném. Általában 6/4-ben lejegyzett, sokszor pontozott ritmikával van írva, de felütés és polifon elemek jelenléte nem jellemző rá. Stilizált táncként viszonylag ritka, mert nyugodtabb jellegénél fogva nem tipikusan zárótétel, viszont ütemmutatója alapján a művek második felében fordul elő. *Uffebach* 46-os metronómszámot ír 6/4-ben, egy pontozott fél kottára. Ez az ő heves tempói mellett ez igen kényelmesnek tűnik. Ha nincs lejelezve konkrétan a *loure* neve, mely különösen olasz művekben gyakori, akkor gyakran értelmezhetjük úgy, hogy egy augmentált *siciliano* tétellel állunk szemben, ilyenkor nem tudjuk biztosan tipizálni a karakter kilétét, viszont nem állnak olyan messze egymástól. A *loure* népszerűségét bizonyítja *Giovanni-Andrea Gallini* 1762-ben megjelent írása is:

70 Gabriele Klein, Christa Zipprich: *Tanz, Theorie, Text* (Lit Verlag, Münster–Hamburg–London, 2002.) 331. o.

71 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Unweisung*. Berlin, 1752, (magyar fordítás: Székely András, Argumentum Bp.2011.) (XVII/7./58. 264. o.)

72 Idézi Markus Catenhusen: *Rhetorik und Affektenlehre bei Johann Mattheson* (Universität Potsdam, 2000.) 22. o.

„A *Louvre*⁷³ tekinthető az összes tánc közül messze a legkellemesebbnek, különösen, ha mindkét előadó jól csinálja, pontosan összehangolt mozdulatokkal; (...) a színházi táncok közül is a legkiválóbbak között komponáltatik és a művészet legigazabb tulajdonságai szerint formált. Ezt a táncot Európa legtöbb országában táncolják, változtatás nélkül. Általában *minuet* követi, vagy fejezi be. E két tánc, a *Louvre* és a *menuet* jelenleg a legáltalánosabban divatosak és minden valószínűség szerint ez így is folytatódik, mind az előadók, mind a nézők számára kellemesek lévén és mivel nem nehéz megtanulni őket, még ha a tanuló akár átlagos tanulékonyssággal rendelkezik is.”⁷⁴

Ebből a hosszabb idézetből kiderülhet, hogy a táncolt világ és a stilizált zenék kapcsolata nem mindig mutat egyértelmű összefüggéseket, vagy nem a leghelyesebb kategóriákat állítjuk fel. A *gigue* mint tánc a 18. század első évtizedeiben eltűnik, olvasható sok forrásban, (vagy egy vele egy időben létező másik táncban él tovább). Lehet, hogy értelmezhetjük úgy ezt a népszerű táncot Bach és talán Schickhardt alkotói korszakának fénykorában, hogy szonátákban, szvitekben *gigue*-nek, táncban *loure*-nak hívják?

Schickhardt *giga* tételei szinte minden művében megtalálhatóak, és a vizsgált táncszerepek közül itt láthatjuk a legvilágosabb megfogalmazásokat. Ez természetesen az egész barokk zene *gigue* alkalmazásairól is elmondható, lévén a határozott karaktere és a művekben elfoglalt helye is erre predesztinálja. Ez utóbbi megjegyzés, miszerint: „a *gigue* alig egy-két szvitből hiányzik, és az esetek 99%-ában nem is következik utána semmi, vagy ha igen, akkor valami olyan tétel (pl. *chaconne*), ami önállóan is megállná a helyét”⁷⁵ szerzőnk esetében igen sok esetben nem helytálló. A műjegyzékben említett Op. 30-as sorozatán kívül számos más művében is megfigyelhető, hogy a *giga* tételt egyéb karakterek, főleg *menuet* és *gavotta* követi még. A kamarasonáták szabadabbnak értelmezhető kompozíciós eljárásaiból sem következtethető ez a gyakorlat, miután a kortárs szerzők alkotásaira ez igencsak nem jellemző, mint arról az előbbi idézet is beszámol. Schickhardt sajátos eljárása tekinthető egyedi alkotói gyakorlatnak, ami több más a megszokottól eltérő megoldásai mellett talán normálisnak számíthat. A tánc-tétel megnevezések nem képviselnek túl nagy változatosságot, mert csak *giga* és a *giga allegro* jelölésekkel találkozhatunk. E két meghatározás mögött semmilyen következetes komponálási különbség nem fedezhető föl. Ezen kívül nagyon ritkán fordul elő, különösen az

73 Az írásmód nem mutathat közvetlen kapcsolatot a francia királyi rezidenciával, mivel igen egyedi ez az eset.

74 Idézi Kovács Gábor: *Barokk Táncok*, (Garabonciás Alapítvány, Bp. 1999.) 37. o.

75 Kovács Gábor: *Barokk táncok* (Garabonciás Alapítvány, 1999) 26. o.

előbb tárgyalt *sarabanda*-hoz képest, hogy nem szerepel a konkrét név, ilyenkor az *allegro* és *vivace* utasításokat olvashatjuk. Ami az ütemmutatók használatának kérdéséről, jelen esetben minimális kivételtől eltekintve 6/8-ot láthatunk. Olasz stílusban a 12/8-os mérték sokkal elterjedtebbnek számít, ami összefügg a hegedűre komponált számos *giga* jellegével is, melyek e nagyobb ütemmutató révén jobban ki tudják bontakoztatni a hangszer által kínált technikai lehetőségeket. Mégsem jelenthető ki egyértelműen, hogy Schickhardt *giga* tételei azért születtek 6/8-ban, mert leginkább fúvós hangszerre íródtak, mivel a 18. század első felében található mindkét ütemmutatóban írott tételt szinte minden instrumentumra. Ráadásul inkább előadói különbségeket eredményez a különböző metrikai mérték, mint stílártsakat. Tehát szerzőnk ütemmutatója inkább egy alkotói sémára utal elsősorban, amin kívül sok variálódást láthatunk a szerkesztésmódokban és a díszítések terén.

Az első fontos különbségtételi lehetőség a felütések kérdése, amelyre az *allemanda* és a *corrente* esetében számos megfogalmazás módot láthatunk. Schickhardt *giga* tételeiben mindössze két változat létezik, miszerint egy nyolcad értékű felütést láthatunk, vagy nincs felütés. Ezen változatok aránya úgy fele-fele és előfordulásuk egyenletesen oszlik el az életmű opusaiban. Olasz stílusban ezek a változatok és arányok hasonló módon vannak jelen, ellenben a francia modellel, ahol a felütés mértéke sokkal variábilisabb. Érdekes viszont, hogy a *giga* ilyen formájú változataira gyakorlatilag egyáltalán nem táncoltak, mégis stilizált változataiban sokkal egységesebb tudott maradni, főleg, ha az *allemanda* sokszor hihetetlennek tűnő átváltozásaihoz hasonlítjuk. A felütések kapcsán szerzőnk tételeiben meglepő következetességet mutat, mivel az adott jelleg folyamatosan jelen marad a legtöbb esetben. Így egy felütés nélküli táncban a későbbiekben is többnyire megmarad az ütem első ütésén való indítás. Tekintsünk meg két viszonylag egyszerű példát a korábbiakban felvázoltak szemléltetésére.

50. kottapélda (Op. 20, No. 1-es e-moll szonáta 5. tétele)



51. kottapélda (Op. 30, No. 5-ös H-dúr szonáta 5. tétele)

Miután a *giga* részben a jellegéből adódóan, részben a nagyon elterjedt sémájának köszönhetően igen kevés eszközt tud felsorakoztatni, ami ritmikájának a kombinálódását mutatja. Az egyik ilyen lehetőség, amikor pontozott ritmus jelenik meg a háromnyolcados egységekben. Ez a ritmikai modell leginkább a *canarie* tánc típus jellemzője, ami meglepő módon még Uffenbach is említ.⁷⁶ A két tánc rokonsága jellegükből adódóan egyértelmű, viszont az elnevezéssel a 18. században már alig találkozunk. Felmerülhet, különösen szerzőnk nagyszámú pontozott ritmikáinak alkalmazásai kapcsán, hogy egy sajátos *giga-canarie* típusal állunk szemben, amely összefonódás révén mindkét módozat jellegzetességeit magán viseli.



52. kottapélda (Op. 17, No. 7-es g-moll szonáta 4. tétele)

Ha Uffenbach adatait elfogadjuk, akkor az ilyen ritmikájú *giga* tételek játékanál gyorsabb tempót volna szükséges diktálni, amely a gyakorlatban sok esetben nehezen kivitelezhető. Az igazán sebes játékmód leginkább a kötéseik révén bontakozik ki a leglátványosabban, míg ezt a pontozott ritmikát a barokk korszakban szinte mindig indítva játsszák. Viszont a karakter szempontjából a nyújtott ritmusok mindig egy lendületesebb előadásmódot sugallnak, mint azt a *corrente* esetében is megfigyelhettük.

Egy már az *allemanda* esetében előkerült jelenség, amikor a repetíció eszközt alkalmazza, így igen látványos és viharos megoldás kerekedik. Érdekes, hogy a *giga* tételek esetében csak az Op. 1-es sorozatban találunk ilyen példákat, melyek a későbbiekben elmaradnak.

⁷⁶ *Canarie* mértéke egy pontozott negyedre 138, amely a *gigue* esetében 120 volt.



53. kottapélda (Op. 1, No. 6-os G-dúr szonáta 6. tételének utolsó ütemei)

A másik ritmikai változatokra vonatkozó lehetőség, amikor a nyolcad mozgások közé több kevesebb tizenhatod ékelődik be. Táncunk ilyen típusú diminúciós megoldásaira sok példát találunk Schickhardt művein kívül is, de a variációs lehetőségek száma meglepően kevés. Ennek okai között azt találhatjuk, hogy a *giga* rendkívül egyszerű ritmikai panelekből épül fel, ami a díszítések tekintetében is megmarad, ráadásul lendületes tempója is kijelöli kombinációk lehetséges korlátait. A most következő példában a nyitó ütem hangsúlyos részére kerül két tizenhatodnyi bővítmény, némileg harcias karaktert adva ennek a rövid táncételnek:



54. kottapélda (Op. 2, No. 3-as B-dúr szonáta 7. tétele)

A folytatásban egy olyan példával lehetne illusztrálni Schickhardt *giga* tételeinek diminúciós megoldásait, ahol folyamatosan növekszik a különböző módon kombinált tizenhatod mozgás, míg el nem éri azt az állapotot, amikor monoritmikussá válik a tétel. Ez a fajta díszítési mód nem tekinthető a barokk korszakban általános megoldásnak, miután így némileg elvesz a tánc alapkaraktere. Ennek ellenére találunk erre vonatkozó példákat, ahogy ezt láthatjuk Bach számos *gigue*- megfogalmazásában, amelyből talán legismertebb a d-moll Partita⁷⁷ negyedik tételének megoldása. Schickhardt eljárása meglepő rokonságot mutat az említett Bach-példával:

77 BWV 1004



55. kottapélda (Op. 30, No. 1-es A-dúr szonáta 4. tétele)

Egy különös ritmikai megoldást láthatunk, amikor egy *giga* tételt követően megjelenik egy triolákkal mozgó presto szakasz. A benne lévő nyújtott ritmusok jelenléte, amely gyakran szerepel egyszerre a basszus szólam trioláival, amely jelen esetben feltétlenül alkalmazkodik egymáshoz, így 2:1 arányú mértékké változik. Ilyen alkalmazkodó ritmikai megoldást láthatunk szintén, a nem *gigue* karakterű 9/8-os nyitótételben Händel a-moll szonátájában⁷⁸ is. Egy feszesebb karakterű tételben a ritmikai arányok ilyen típusú egyeztetése természetes jelenségként kezelhető, amelyre egy valódi *gigue* karakter példáját láthatjuk 2/4-ben lejegyezve triolákkal Bach 5. Brandenburgi versenyének⁷⁹ harmadik tételében. Az oka ennek a ritmikai módozatnak, mely inkább notációs kérdés, amelyet Schickhardt említett tételében is láthatunk, egy sokkal folyamatosabb, sebesebb előadás lehetőségére utal.



56. kottapélda (Op. 17, No. 1-es G-dúr szonáta 5. tétele)

Nem feltétlenül kell összefüggést keresnünk abban, hogy ugyanezen szonáta második tétele a már korábban említett szokatlan *allemanda largo*, de mindenesetre elgondolkodtató jelenség, hogy a legtöbb Schickhardt szonátához képest egy igen nyugodalmasnak tekinthető mű záró tételei igen csak sebeseek. A triolák alkalmazása páros metrumban egy további érdekes példáját láthatjuk, ahol már csak a tétel bizonyos pillanataiban érzékelhetjük a *giga* jelleget, a többi esetben elsősorban *allemanda* karaktervonásai érvényesülnek. Ráadásul a nyolcadmozgás triolákkal párhuzamosan történő jelenléte igen csak ritka jelenség e korban, és előadási megoldására egyértelmű

78 HWV 362, (Op. 1, No. 4)

79 BWV 1050

képlet nem adható. Tovább nehezíti a bemutatandó tétel tipizálását, hogy mind *allemanda*, mind *giga* szakasz található ebben a szonátában.



57. kottapélda (Op. 30, No. 19-es Fisz-dúr szonáta 5. tétéle)

E furcsa tétel megfejtése kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy miért nincs kötőív a triolák felett? Ráadásul, amikor nem pontozott ritmikájú *giga* tétellel állunk szemben, akkor többnyire valamilyen kötőív típus mindig található, különösen a szekund lépésekből álló nyolcad mozgások között, amely igen csak jellemző a korszak legtöbb alkotására. Tapasztalatok azt mutatják, hogy a három nyolcadból az első két hang kötése és a harmadik hang külön játéka a leggyakoribb, amely rendkívül jól alkalmazkodik a hegedű játékmódjához, melyet láthatóan a többi hangszer is átvett. Viszont szintén sokszor található a három nyolcados egység teljesen kötve, mely jelentősen csökkenti a bátor hangsúlyozás lehetőségét, viszont növeli a tétel lehetséges sebességét. Ebben a kérdéskörben nem könnyű igazságot tenni, miután a két kötési módozatra nehéz egyértelmű definíciókat tenni, miután az alkotói szokások vezérlik leginkább ezen írásmódbeli különbségeket, melyek csak részben hozhatók összefüggésbe egy adott hangszerjáték sajátosságaival. Schickhardt következő példája e kérdéskörben szintén növeli a bizonytalanságot, miután egy tételen belül láthatjuk a két módozatot, különösebb stiláris különbségek nélkül.



58. kottapélda (Op. 17, No. 10-es F-dúr szonáta 5. tételének második része)

A *giga* vizsgálatának fontos része, az általános bemutatásban szóba került imitációk kérdése, melyre szerzőnk esetében meglepően kevés példát találunk. Nagy általánosságban elmondható, hogy inkább a francia típusra igaz az imitációs szerkesztésmód, ahol leggyakrabban egy szólamban kezdődik a tétel, és a későbbiekben is megtartja eme jellegét. Schickhardt esetében sokszor csak jelzés értékű ellenpontos szerkesztésmódot

láthatunk a tételek kezdeténél, és a binális szerkesztésmódból következően a második szakasz indításánál.



59. kottapélda (Op. 30, No. 13-as Esz-dúr szonáta 6. tétele)

Kijelenthető, hogy szerzőnk *giga* tételei elsősorban homofón szerkesztésmódot követik, amely az olasz stílusban, ha nem is általánosan jellemző, de előfordul. Jól végigvezethető imitációs láncolattal versenyműveiben találkozhatunk, ahol a több *giga* karakter között mindössze egyszer láthatjuk nevén nevezve e táncot. Jelen példa jól mutatja, hogy a négy szólóhangszer párosával milyen imitációs megoldásokat mutat be.⁸⁰



60. kottapélda (Op. 19, No. 3-as G-dúr concerto 3. tételének Flauto 1-4. szólamai)

Fontos még megemlíteni a harmóniak kérdését, melyek táncunk esetében leginkább jellegéből adódóan nem mutat különösebb változatosságot. Ez a kor jeles szerzőinél is megfigyelhető, hogy a *giga* tételek inkább figurálisan bontakoznak ki, mint a harmóniai váz tekintetében. Ennek ellenére, ha igen ritkán is, még Schickhardt munkáiban is

80 A korabeli közreadási gyakorlatnak megfelelően kizárólag szólamkották állnak rendelkezésre.

felbukkan néhány meglepő fordulat, amely táncunk igen egyszerű és lendületes karakterében figyelemreméltó jelenség.



61. kottapélda (Op. 23, No. 8-as g-moll szonáta 5. tételének 35-60. ütemei)

Talán szót érdemel a mindössze három 12/8-os példa, melyből csak egyet jelöl *giga* névvel. A másik kettő viszont nyitótétel, prelúdium funkcióban, amire leginkább az *allemanda* és kisebb részben a *sarabanda* volt hivatott. A kamaraszonátáktól nem idegen a gyors tempójú kezdet, de igen meglepő az, amikor egy mű indítása a záró szakaszokra jellemző karaktert mutatja be. Bach A-dúr angol szvitjének⁸¹ prelúdiumának 12/8-os pasztorális hangvételű jellege egészen mást sugároz, mint amit egy *gigue* karakter képvisel. A feltételezhető párhuzam az ütemmutató szokatlan használatára utal, mely Schickhardt jelen példájában inkább mutatja a vizsgált tánc karakterét, függetlenül attól, hogy az adott műben találkozunk még *giga* tétellel.⁸²



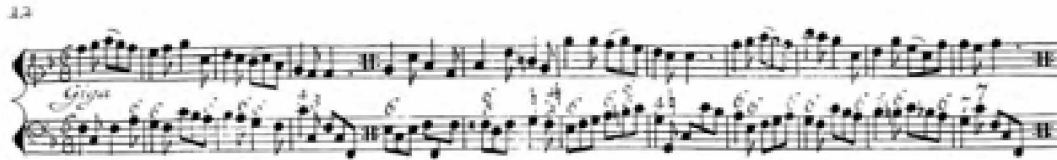
62. kottapélda (Op. 30, No. 7-es C-dúr szonáta 1. tétele)

A szimetriaviszonyok tekintetében azt tapasztalhatjuk, hogy táncunk nem mutat különösebb eltéréseket a szokványos 8 ütemes berendezkedéshez képest. Ami viszont szembevetendő, az a *giga* tételek terjedelmének rendkívül szélsőséges mivolta. Nem ritkán találkozunk 50 ütemnél is hosszabb tétélekkel, ami a többi tánc karakter terjedelméhez képest is jelentős. Ezzel szemben láthatunk gyakran egészen minimális példákat, ami mint egy jelzés, hogy ilyen tételnek is szerepelnie kell. Bár a bemutatandó tétel egy olyan szonátában található, ahol láthatunk szerzőnk által igen ritkán alkalmazott tétel típusokat, mint a *Rondeau* és a *March*. Persze ezeket a karaktereket nehéz szembe

81 BWV 806

82 Az *allemanda* esetében ez a jelenség igen gyakran előfordul, nem csak Schickhardt munkáiban.

állítani egy *giga* tétel előfordulásának gyakoriságával. Minden esetre ez a miniatűr tétel is figyelemre méltó, hordozza magán a korábban bemutatott sajátosságok többségét.



63. kottapélda (Op. 20, No. 3-as F-dúr szonáta 5. tétele)

Mint az korábban felvázolásra került, hogy a *loure* tánc típus sok tekintetben nem kezelhető külön a *gigue* karaktertől. Schickhardt munkáiban találunk néhány *loure* megfogalmazást, de semmikor sem említi a nevén. Ennek lehet oka az is, hogy szerzőnk olasz címhasználatára akadályozza ebben, mivel az említett táncnak csak francia elnevezése létezik. A másik ok talán az is lehet, hogy mint korábban a *sarabande* kapcsán láthattuk, s majd a *memuet* és a *bourrée* esetében tapasztalhatjuk, hogy a mindennapi gyakorlatban népszerűnek számító táncokat szerzőnk ritkán, vagy egyáltalán nem nevezi nevén. A *loure* típus esetében még azt is tapasztalhatjuk, hogy nem a megszokottnak számító 6/4-es metrumban jegyzi le őket. Az Op. 17-es sorozatban két 6/2-ben komponált lassú tételt találunk, amelyből az egyiknél semmiféle megjelölés nem látható, amely gyakorlat szerzőnknel máshol egyáltalán nem fordul elő, ezért talán ez a hiány sajtóhibának is tekinthető. A másik példában *Largo e Affettuoso* címet olvashatunk, amely sok szempontból illusztrálja a *loure* elterjedt jellegét. Mindkét példa igen terjedelmes, és finom imitációkat láthatunk a dallam és a basszus szólam között. Maga a 6/2-es ütemmutató igen lassú tempóra utal, melynek a barokk kori használata igen ritkának mondható. A felütés jelenléte mind a *gigue*, mind a *loure* jellemzője, mértéke a most következő példákban az ütemmutató hatod része, amely arány megfelel az általánosan elterjedt módozatoknak. Ami még érdekes lehet, hogy e két tételt tartalmazó szonáták egyikében sem találunk *sarabanda* karakterre utaló szakaszt. Mivel szerzőnk többnyire gyorsabb tempójú tételeket komponált, ez talán nem is meglepő. Jellegüknel fogva igen jól elkülöníthetőek a *sarabanda* és a *loure* tánc típusokhoz tartozó szakaszok, de sok szempontból helyettesítik, illetve kiegészítik egymást.



64. kottapélda (Op. 17, No. 2-es d-moll szonáta 4. tétele)



65. kottapélda (Op. 17, No. 10-es F-dúr szonáta 4. tétele)

Egy másik *loure*-típusra utaló példát láthatunk az Op. 23-as sorozatban, amely 6/8-os metrumú nyitótétel, *Affettuoso* megjelöléssel. Ilyen prelúdium funkcióban szintén ritkán láthatjuk ezt a karaktert, de megerősíti azt a gondolatot, hogy Schickhardt kamaraszonáta-gyakorlata igen nagy változatosságra törekszik. Jelen példánk sok szempontból tekinthető *siciliano*-nak, de ott gyakoribb jelenség a pontozott ritmika, ami itt szinte csak jelzésszerűen van jelen, és a tétel későbbi részében teljesen eltűnik. Ezért feltételezhető a *loure* karakter valamilyen fokú hatása.



66. kottapélda (Op. 23, No. 3-as F-dúr szonáta 1. tétele)

MENUET

Mint már a *loure* kapcsán említettem, a menüett⁸³ a barokk kor legnépszerűbb tánca. Ehhez feltétlenül hozzájárult, hogy XV. Lajos uralkodásának idejében a báli táncrendben a *courante* helyét váltotta fel, tehát a legnehezebb helyére a legkönnyebb került, miután az új király nem tulajdonított akkora jelentőséget a táncolásnak. „Fellélegezhetett a francia báli sokadalom”, aminek hatására a tánc robbanásszerűen terjedt Európa szerte. Ennek is köszönhető, hogy nevével és karakterével együtt élte túl a barokk korszakot, miután a bécsi klasszikus szimfóniák, vonósnégyesek és egyéb négytétéles műfajokban is sokáig a harmadik tétel lehetett. Keletkezéséről nincsenek egyértelmű bizonyítékok, egyszerűsége közvetlen néptánc béli kapcsolatot feltételez. A reneszánsz korból a leginkább rá emlékeztető tánc a *Branle poitou*, melynek alaposabb leírását *Arbeau*-nál láthatjuk,⁸⁴ mint zene már 1530-ban létezik.⁸⁵ Bár a közvetlen kapcsolat nem bizonyítható, miután sok hasonló karakter élt együtt a 17. század elején. Viszont a hangszeres zenében egyre nagyobb szerepet tölt be, *Lully* szvitjeiben is gyakran szerepel, sőt a triós forma létrejötte is részben e táncból köthető. Ez ekkoriban két oboa és fagott által játszott második, többnyire párhuzamos mollban vagy dúrban elhangzó tánc apparátusa volt. A táncéletben nem töltött be az említett időpontig jelentős szerepet, utána viszont tömegével készültek a koreográfiák, meglepő alaposággal.⁸⁶ Ami a menüett alapszerkezetét illeti, szinte minden válfajában követi a két ütemes egységekben való gondolkodást. A koreográfiák is ilyen egységekből (két 3/4-es ütemből) épülnek fel. Kevés táncnál figyelhető meg ilyen mértékű összefonódás, így szinte minden menüett zene táncolható. Bár egy kötött koreográfiánál nem mindegy, hogy hány ütempár található, mégis olvashatunk arról, hogy ez nem feltétlenül probléma: „A sok ok közül amelyek miatt a *minuet* általánossá vált az egyik, hogy oly sok különböző dallamra táncolható, bár a lépések változatlanok. Ha egy dallam nem tetszik az előadónak, kérhet másikat; a *minuet* mindig változatlan marad.”⁸⁷ Valóban megfigyelhető, hogy a rengeteg fennmaradt barokk menüett mind hasonlít egymásra, még az olyan stilizált táncok esetében is, ahol már a nevét sem említik. Viszont az egységek hossza erősen változó, csak annyi biztos, hogy páros számú ütemekből áll. A fő karaktervonásnak számíthat a mérsékelt gyors tempó, de semmi esetre sem virtuóz. A ritmikai kombinációknak is viszonylag kevés válfaját láthatjuk, talán ezért is írnak gyakran hozzá variációkat. Ami

83 Miután az egyetlen egy táncelnevezés a korból, melynek van magyar megfelelője, alkalmaznám.

84 Thoinot Arbeau: *Orchésographie* (Lengres, 1589.) modern közreadás (New York, 1967.) 146. o.

85 Széll Rita: *Régi táncok iskolája*, (Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 2001.) 74. o.

86 Kovács Gábor: *Barokk Táncok*, (Garabonciás Alapítvány, Bp. 1999.) 27. o.

87 Gallinit idézi Kovács Gábor: *Barokk Táncok*, (Garabonciás Alapítvány, Bp. 1999.) 28. o.

még érdekes, hogy a táncban a második és hatodik negyeden van egy mozdulat, ami a zenék általános két ütemenkénti súlyozásával nem esik egybe. Ugyan így mondható a minden zárlatban megjelenő hemiolák esetében is. Ez persze sem a zene, sem a tánc előadását nem nehezíti meg, lévén, hogy szinte mindenki végig ugyan azt csinálja. Mindez azért fontos, hogy gyakran egy *vivace* feliratú tétel, mely menüett vonásokat tartalmaz, ne váljék versenymű tétellé. A kötelező táncokhoz képest egy meglehetősen derű jellemzi a táncot, szinte bármilyen hangnemben, aminek az lehet a következménye, hogy sok műben, ahova valamilyen oknál fogva nem illik bele, ott nem szerepel. *Mattheson*: „mérsékelt vidámság” meghatározással illeti,⁸⁸ ami beleillik a felvázolt képbe. Az is megfigyelhető, hogy stilizált táncként nem egyenletes az előfordulása, például olasz zeneszerzők, illetve olasz stílusban komponálók kevesebbet alkotnak, mint a francia és német mesterek. Itt Schickhardt munkáit az olasz világhoz sorolnám, miután név szerint elenyésző, egyéb megjelöléssel komponált stilizált menüettje kevés van. A tempó kérdését itt is tárgyalnám, mert újból nagy eltérés látható. *Uffenbach* szerint a 3/4-es ütem 75-ös metronómszámra játszandó,⁸⁹ amely kissé gyorsnak tűnik. *Quantz* pedig úgy nyilatkozik, hogy „a *menuet*-ben két negyed esik egy érverésre”.⁹⁰ Bár érdekes a két negyed vonatkoztatása, mégis ezáltal 100-nál nagyobb értéket kapunk, ami táncban lehetetlen feladat elé állítaná a résztvevőket, zenében pedig kellemetlen helyzetbe a muzsikásokat. A *courante*-nál talált hozzávetőleges 70-es negyed érték felteheti a kérdést, hogy jól értelmezzük-e *Quantz* gondolatait. Ha magasabb, vagy alacsonyabb érverést veszünk alapul, akkor is nála a *courente* lassabb, mint a *menuet*. Az is igaz, hogy egy népszerű zene hajlamos a variálódásra, de miután a menüett jellege és karaktere alig változott az évtizedek folyamán, egyéb előadásmódot érintő megoldások is előtérbe kerülhettek.

Schickhardt menüett alkalmazásai igen sok meglepő momentumot mutatnak. Maga a tánc szerzőnk alkotói korszakában hallatlan népszerűségnek örvend, és ezáltal rengeteg formában és módozatban maradtak példák. Jelen vizsgálatunkban többretegű beágyazódást figyelhetünk meg, amely meglepő különbségeket mutat az életmű különböző időpontokban született alkotásainál. Mint korábban már említésre került az elnevezések sajátos kérdésköre, jelen esetünkben is azt tapasztalhatjuk, hogy viszonylag ritkán láthatunk konkrét menüett (*menuet*) megjelölést. Ráadásul abban a néhány példában, amikor egy tétel címeként szerepel, akkor mindig franciául, *menuet* néven

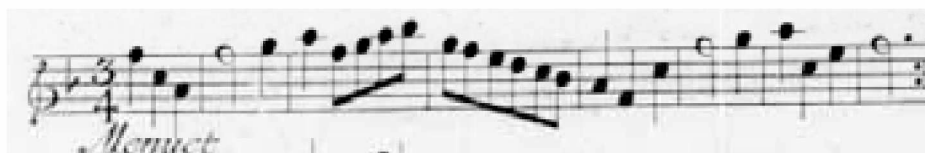
88 Idézi Markus Catenhusen: *Rhetorik und Affektenlehre bei Johann Mattheson* (Universität Potsdam, 2000) 22. o.

89 Gabriele Klein, Christa Zipprich: *Tanz, Theorie, Text* (Lit Verlag, Münster-Hamburg-London, 2002.) 331. o.

90 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Unweisung*. Berlin, 1752, (magyar fordítás: Székely András, Argumentum Bp.2011.) (XVII/7./58. 264. o.)

említi, szemben az olasz *minuetto* elnevezéssel, amely módozat nála az összes többi tételtípus alapnyelveként szerepel. A kivételes eljárás okai között azt feltételezhetjük, hogy jelen táncunk esetében tapasztalhatjuk a legkisebb stiláris különbséget a két zenei pólus megfogalmazás-módjai között, ezért így egy Európa-szerte elterjedt és egységesnek mondható karakter esetében a megnevezés forma is sematikusabb. Ráadásul az olasz írásmód elterjedése igen csekély a franciához képest az egész barokk irodalmat tekintve is. Ez természetesen a többi tánc esetében is részben igaz lehet, de az arányok a menüett esetében jobban eltolódnak. Még egy érdekes írásmódot láthatunk: Schickhardt legutolsóként publikált sorozatának, az Op. 30-nak a legutolsó tétele *minuet* néven szerepel, mely formát leggyakrabban Angliában használtak ebben az időben. Lehet, hogy ez egy gesztus a szigetországban megjelent 24 szonáta helyi felhasználói felé, bár ugyanebben a sorozatban még három alkalommal olvashatjuk a tánc nevét franciául, míg az összes többi tételcím, a néhány *gavotte* elnevezésen kívül olasz.⁹¹ Mindez persze összefügghet a korábban említett opus sajátos, egyben rejtélyes mivoltával is. Viszont a számos menüett karakter szerzőnk életművében igen sokféle egyéb megjelölésekkel szerepel, mint *allegro*, *vivace*, *cantabile*, *adagio*, *aria*, *rondeau*.

Tekintsünk meg egy alapsémának tekinthető változatot, amely minden szempontból megfelel a korszak menüett típusainak. A nyolc ütemes nagy egységek négyszer kétütemes szakaszokra oszthatók, melyben a zárlat előtti négy ütem középpontjában hemiola található. A szerkesztésmód világos és egyszerű, szinte minden pillanata kiszámítható:



67. kottapélda (Op. 19, No. 4-es F-dúr concerto 5. tétele, Flauto primo)

Meglepő, hogy Schickhardt egy ilyen egyszerű megoldása épp egy versenyműben látható, amely szinte teljesen megegyezik az Op. 13, No. 1-es C-dúr concerto 4. tételével is. Ehhez hasonló bonyolultságú példákat az Op. 11-es sorozatban találunk, ami kizárólag e táncípust tartalmazza, mely elsősorban metodikai célokat szolgált. A szonátákban sokkal variábilisabb megoldásokkal találkozhatunk, amely elsősorban az egységek hosszában és a ritmikai kombinációkban nyilvánul meg. A következő két, még nevében nevezett példában már láthatunk valamennyi ritmikai bővülést, és a zárlati hemiolák a folyamatos nyolcad mozgás révén már nehezen értelmezhetőek. A második példa harmadik ütemében található nónaugrás rendkívül szokatlan táncunk bájosnak mondható világában.

91 Az Op. 30-as sorozat 142 tételből áll, amiből a francia tétel elnevezések száma 6, azaz 4%-a.



68. kottapélda (Op. 20, No. 6-os G-dúr szonáta 5. tétel)



69. kottapélda (Op. 30, No. 3-as B-dúr szonáta 4. tétel)

A folytatásban következzenek olyan példák, ahol már nem olvashatjuk táncunk nevét, de jellegében minden korábbi paraméternek megfelelnek. Az Op. 17-es sorozatban található tétel *Vivace* elnevezése nem áll távol az általános részben bemutatott tempó relációknak. Ezen opusban egyáltalán nem szerepel semmiféle menüett megnevezés, ráadásul az ornamentelek használata is teljesen elmarad. Jelen példánkban az első és a harmadik ütem trillái jelentősen hozzájárulnak táncunk kecses jellegének bemutatásához. A barokk zenében nem járatos előadó egy ilyen tételben első látásra kevés interpretációs megoldást tud megvalósítani, de mindezekről az összefoglalásban írnék részletesen. Még egy fontos megállapítás a most következő tétellel kapcsolatban, hogy az igen terjedelmes második részben teljes egészében visszatér az első nyolc ütem, amit egy coda jellegű befejezés követ. Ez a megoldás egy igen előremutató formai vázra utal, melynek az 1710-es években még nincs túlságosan gyakori megnyilvánulási formája.



70. kottapélda (Op. 17, No. 2-es d-moll szonáta 3. tételének kezdete és visszatérő témája)

Egy másik példában *Allegro* megjelölés olvasható, mely már a korábbiakban a *corrente* esetében kifejtésre került, nem jelent feltétlenül más tempórelációt a *vivace* utasításhoz képest. Itt utolsó tételként láthatjuk ezt az egyértelmű menüett karaktert, mely gyakran előfordul, nem csak Schickhardt műveiben, különösen akkor, mint például itt is, amikor a szonátában nem található *giga* tétel. Az *allegro* mindezek mellett egy gyűjtő fogalom, mely gyakran csak annyit jelent, hogy vidáman. Tempója és karaktere függ a tétel ütemmutatójától, stiláris jellegétől és bizonyos esetekben a műben elfoglalt helyétől. Jelen esetünkben ez a befejezés semmi esetre sem egy virtuóz megoldás lehetősége, ami több *allegro* címmel ellátott tétel esetében indokolt lenne, hanem a menüett jellegéből adódó kedves, kellemeli, megnyugtató lezárás alkalma.



71. kottapélda (Op. 30, No. 6-os h-moll szonáta 6. tétele)

A következő példában egy nem igazán szokványos megjelölést, a *cantabile* feliratot láthatjuk. Ráadásul első tételként, prelúdium funkcióban. Mint korábban szinte minden tánc típus esetében előfordult, hogy ezt az alkalmazásmódot figyelhettük meg, mely adódik a kamaraszonáták viszonylag szabadabban értelmezhető szerkesztés módjából is. Saját tapasztalataim szerint viszont ennyire sokrétűen kevés barokk mester él a prelúdiumok tánc típusokkal való variálódásának lehetőségével. Különösen ritka, hogy egy menüett-típus egy mű legelején szerepeljen. A *cantabile* jelleg csak részben hozható párhuzamba táncunk karakterével, de ha jobban szemügyre vesszük a következő részletet, akkor szembetűnő, hogy ez a módozat nem feltétlenül elsődleges, miután a menüett jellemvonásai sokkal erősebben mutatkoznak. A *cantabile* mint előadói utasítás sokszor az amúgy is vokális kötődésű olasz stílusú zene megerősítésének jelzése lehet, s ami szólhat a most következő tétel alaphangnemének ilyen irányú kötődéséről is. A menüett jelleg a zárlati hemiola konkrét megfogalmazásában is tükröződik, ami csak megerősíti a többi egyértelmű karaktervonást. Ami viszont inkább a prelúdiumok jellemzője, hogy ez a tétel nem bináris szerkezetű, és a végén egy ötödik fokra érkező rövid páros metrumú kadencia látható.



72. kottapélda (Op. 30, No. 22-es g-moll szonáta 1. tétele)

A folytatásban egy még ritkábban előforduló jelenséggel találkozhatunk, amikor egy menüett karakter egy *adagio* tételben bukkan fel. Táncunk a mérsékelt gyors tempórelációnak felel meg leginkább, viszont esetünkben stilizált formában sokféle megoldás elképzelhető, amit korábban különösen az *allemanda* esetében tapasztalhattunk. Viszont a menüett a mindennapi táncgyakorlatban szinte az első helyet foglalja el ebben az időben, így egy ilyen mérsékelt tempójú példa nem feltétlenül illeszkedik a kor előadói praxisába. A korábbi *allegro* tétel kapcsán felmerült, hogy az abban az esetben nem jelent feltétlenül sebes tempót, úgy jelen esetünkben is elgondolkodtató, hogy az *adagio* mit is jelent valójában. Szó szerint több jelentéssel bírhat,⁹² mint megfontoltan, mérsékeltén, sőt szabadon,⁹³ de konkrétan, hogy lassan erre igen kevés korabeli utalást találunk. Tehát előadói szempontból itt is érvényesülhet egy jól kivitelezett menüett karakter, némileg visszafogottabb tempóban. A tétel itt sem bináris szerkesztésű, és a nyolcadik ütemétől több ritmikai bővülés figyelhető meg, melyek egyike sem távolodik el táncunk fő karaktervonásaitól.



73. kottapélda (Op. 2, No. 4-es c-moll szonáta 4. tétéle)

Most egy szintén egyedinek tekinthető módozatot figyelhetünk meg. Egy *Aria* címzésű tétel mutatja a menüett vonásait, viszont az ütemmutató 3/2-es, ami nem igazán jellemző, miután a 3/4-es mérték a teljesen elterjedt változat. Kivételes esetekben nagyritkán láthatjuk 6/4-ben is lejegyezve, ami a két ütemes egységek megerősítésére szolgál, viszont a 3/2 az leginkább a *sarabanda* mértéke, különösen Schickhardt műveinél. Jelen esetben viszont semmi sem jelzi a *sarabanda* karakterének jelenlétét, sőt a szonáta első tétéle szintén 3/2-ben megkomponált prelúdium *adagio* megjelöléssel, mely sokkal szembetűnőbben mutatja ezt a módozatot. Bár már több példát láthattunk arra, hogy egy művön belül azonos tánc karakterek jelennek meg különféle alakzatban. Itt viszont egyértelműen elválasztható a két tétel táncipológiai hovatartozása. A nem szokványos ütemmutató választása mögött ismét sejthetjük okként a következő szonátát tartalmazó opus ajánlásának helyét, miután Norvégia éghajlata sarkallhatta szerzőnket ilyen típusú megoldásokra.

92 Az *agio* jelentése: kényelem, bőséges idő és hely.

93 Különösen, ha az *andante*-vel van párhuzamba állítva.

74. kottapélda (Op. 20, No. 4-es C-dúr szonáta 4. tétele)

A következőkben tekintsünk át néhány példát, amikor a menüett karakter egyéb tánc típusok módozataival keveredik. Ezek közül a *corrente*-vel való összefonódás a leggyakoribb. Ez elsősorban a ritmikai bővülés folyamatos nyolcadokkal történő kibontásából következik, mikor bizonyos pillanatokban nehezen lehet eldönteni, hogy melyik karakter jelenléte az erősebb. Esetünkben viszont tovább nehezíti e kérdésben a megfelelő állásfoglalást, mivel Schickhardt előszeretettel írta a *corrente* tételeit pontosított ritmikával, így a hagyományosnak tekinthető folyamatos nyolcad mozgás mögötti karakter több megoldást mutathat. Ráadásul ez a jelleg nem ismeretlen több közismert menüett példában, ahol már sokszor csak a cím utal táncunk jellemvonásaira. Ilyen módon került megkomponálásra Bach h-moll Francia szvitjének⁹⁴ *Menuet* tétele, mely rendkívüli módon emlékeztet sok *corrente* tétel sajátosságaira. A bemutatandó Schickhardt *Vivace* címzésű példa kezdetében jellegzetesen menüett elemeket tartalmaz, viszont a 4. ütemtől az előbb felvázolt stiláris módozatot követi. Ami érdekes lehet, hogy ebben a szonátában nem találunk *corrente* tételt, viszont a két tánc kapcsolata ettől még teljesen függetlenül fennállhat.

75. kottapélda (Op. 30, No. 15-ös E-dúr szonáta 3. tétele)

A folytatásban egy elég merész párhuzammal állunk szemben, amire a vizsgált opusokban több példát is találhatunk. Itt a dallam jellegzetesen a *ciaccona* alapritmikájára emlékeztet, viszont a basszus követi a menüett konvencionális súlyrendjét. Ezáltal némileg felborul táncunk rendkívüli szimmetriára való alapvető jellege, amit az egész tétel folyamán végigvezet. Felmerülhet a kérdés, hogy mennyire hozható kapcsolatba ez a tétel a menüettek igencsak jellegzetes világával? Viszont, mint azt korábban az *allemanda*

esetében láthattuk, a szünettel történő indítás nem feltétlenül jelenti a súlyviszonyok alapvető megváltozását, főleg, hogy jelen esetünkben a basszus szólamban minden egy menüetre emlékeztet. Ha a felső szólamban elkövetnénk azt a nem feltétlenül tiltott előadói módozatot, hogy a szünetre valamilyen dallami átvezető díszítést tennénk, onnantól kezdve felesleges lenne minden korábban felvázolt kételkedés. Lényeg, hogy ez a sajátos ritmikájú tétel is hozzájárul táncunk sokoldalúságának bemutatásához.



76. kottapélda (Op. 1, No. 4-es h-moll szonáta 5. tétele)

A korábban már felvázolt lehetséges kapcsolat a *sarabanda* típussal egy 3/2-es ütemmutató kapcsán került elő. Viszont a most bemutatandó példában nemcsak a 3/4-es ütemmutató a meghatározó, hanem még itt olvashatjuk a már említett angolos *minuet* címezést. Mégis a tétel alapritmikája a *sarabanda* jellegét mutatja, amiből igen keveset komponált szerzőnk konkrétan ezekkel az értékekkel. Ami még érdekesebbé teszi ezt a tételt, hogy a dallama és ritmikája rendkívüli módon emlékeztet Corelli e-moll szonátájának⁹⁵ közismert *sarabanda* tételére. Így rendkívül elgondolkodtató, hogy egy tánc típus sokszor milyen formában tud átlényegülni, különösen, ha népszerű karakterekről van szó. Szerzőnk életének utolsó évtizedeiről nincs információnk, de a fennmaradt műveiből ez az utolsó alkotása, mely nemcsak Corelli tollából tűnik szívszorítóan csodálatos zenének.



77. kottapélda (Op. 30, No. 24-es gisz-moll szonáta 6. tétele)

Miután a menüett tételek igen hosszú ideig és sokféle formai módozatban léteznek az európai zenei életben, ezért érdemes áttekinteni azokat a megoldásokat, melyek nem feltétlenül kapcsolódnak az olasz típusú kamarasonáták világához, mégis táncunk

⁹⁵ Op. 5, No. 8-as szonáta 3. tétele.

sokrétegűségének köszönhetően Schickhardt műveiben megjelennek. Ilyen jelleg többek között a triós forma, melyre egy sajátos példát láthatunk az Op. 17, No. 4-es C-dúr szonáta harmadik *Allegro* tételében. Egy háromrészes, hol menüettre, hol *corrente*-re emlékeztető zene harmadik szakasza a-mollba modulál, amely a legvégén az indításhoz hasonló motívummal tér vissza C-dúrba. A sok binális tételt vizsgálva igen szokatlan ez a megoldás, ráadásul a párhuzamos mollban történő hosszas kifejtés valóban a triós forma egy sajátos lejegyzésére utalhat, illetve így illeszkedik a többi tétel szerkezeti egységéhez. Az Op. 30-as sorozat, No. 3-as B-dúr szonáta 4. *Menuet* feliratú tételében ABA formájú Da capo megjegyzéssel ellátott tételt találunk, míg ugyanezen opus, No. 13-as Esz-dúr szonátájának 7. *Allegro* tétele egy négyrészes szintén Da capo jellegű mű, mely hangnemi nem teljesen mutatja a triós formát, de szerkezetileg igen. Mindezek a több mint száz menüett megfogalmazásból, melyek szinte mind binális szerkesztésűek, elenyészőnek tűnnek, mégis érdekes a jelenlétük, utalva nagyobb formai összefüggések lehetőségeire.

Mint a menüettek vizsgálatának kezdetén említésre került, hogy a francia zenei módozat nem mutat jelentős különbségeket, mire Schickhardt megfogalmazásaiban még inkább figyelmesek lehetünk. Amit korábban, a *sarabanda* tételek esetében láthattunk, hogy szerkezetileg és az ornamensek tekintetében mérhető kötődés észlelhető a francia zenei világhoz, az a menüett esetében a ritka konkrét francia nyelvű címezésen kívül nem valósul meg. Ez persze adódik táncunk finom, egyszerű jellegéből is, amely a két stiláris pólus között szabadon oszcillál. Mindössze egy igen franciás szerkesztésmódú *Rondeau* tételt találhatunk az Op. 20, No. 3-as F-dúr szonátában, ahol a menüett karakter egyértelmű, és szabályosan végigvezetett visszatérései révén teljesen megfelel ennek a módozatnak, viszont az igen jelentős mennyiségű szonáta több száz bináris tétele között rendkívül egyedi ez a formai megoldás.



78. kottapélda (Op. 20, No. 3-as F-dúr szonáta 3. tétele)

PASSEPIED

A táncot nem kellene feltétlenül külön tárgyalni a menüettől (lásd *gigue-loure* kapcsolat) de a fennmaradt zenei példák száma, és annak gyakran jelentős formai eltérése szükségessé teheti mindezt. A *passepied* gyors 3/8-ban lejegyzett tánc, amihez gyakran párosul egy nyolcadnyi felütés. A menüettel való közeli rokonságát jelzi, hogy a kevés fennmaradt koreográfia jórészt az ő lépésanyagát használja. Elterjedtsége viszont semmilyen formában nem mérhető vele össze. Egy periférikus típus lenne, ha nem találnánk stilizált táncként rengeteg példát. A leggyakoribb megjelenési formájaként *gigue* tétel előtt, vagy helyette záró tételként figyelhető meg. Szerkesztésmódja hasonlóan a menüetthez két ütemes egységeken alapul, de a belső mozgáselemek változatosabbak, a zene maga jóval virtuózabb. Ezt *Uffenbach* is megerősíti a pontozott negyedre mért 90-es értékkel,⁹⁶ míg *Quantz* gondolata szerint: „Egy *passepied*-t az előbbinél (*menuet*) részben némileg könnyebben, részben némileg gyorsabban játszunk.”⁹⁷ A *passepied* karakter felbukkan olyan zenei formákban, ahol a menüett nem, vagy csak nagyon ritkán fordul elő. Ilyen a concerto műfaja, melynek láthatjuk első⁹⁸ és utolsó tételeként⁹⁹ is.

Schickhardt munkáinak vizsgálata során felmerülhet a kérdés, hogy komponált-e *passepied* tánc típusra utaló tételt? A tánc jellegzetes 3/8-os ütemmutatóját nem találhatjuk műveiben, aminek okai között nem feltétlenül egy közismert karakter következetes mellőzése állhat. Mint korábban láthattuk a *loure* esetében is, hogy az ott jellemző 6/4-es metrum szintén nem fordul elő szerzőnk alkotásaiban, mégis 6/2-ben lejegyezve mutatkoztak példák. Viszont találunk több a *passepied* jellegzetességeit mutató *allegro* megjelölésű szakaszt, melyek mindegyike zárótétel és 6/8-ban kerültek lejegyzésre. Itt természetesen felmerülhet az a kérdés, hogy ezek a példák mennyire mutatnak rokonságot szerzőnk igen nagyszámú és jellegzetes *giga* alkalmazásaival. A *passepied* 3/8-os alaplértéke a menüetthez hasonlóan két ütemes egységet alkot, mely következetesen és szimmetrikusan építi fel a tételek anyagát. *Quantz* gondolata szerint „Ennél gyakran előfordul, hogy két ütemet egybeírnak...”¹⁰⁰, mely alapján a folytatásban a lehetséges vonásnemekről ír, és elsősorban a hemiola játékmódjára utal, mégis konkrét említést láthatunk a kétszer három nyolcados egység jelenlétére, ami a táncolt változatban alapvető egység. Ez persze még

96 Gabriele Klein, Christa Zipprich: *Tanz, Theorie, Text* (Lit Verlag, Münster–Hamburg–London, 2002.) 331. o.

97 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Unweisung*. Berlin, 1752, (magyar fordítás: Székely András, Argumentum Bp.2011.) (XVII/7./58. 264. o.)

98 Bach: *4. Brandenburgi verseny* (BWV 1049)

99 Vivaldi: *La tempesta di mare* (Op. 10, No. 1.) (RV 433)

100 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Unweisung*. Berlin, 1752, (magyar fordítás: Székely András, Argumentum Bp.2011.) (XVII/7./58. 264. o.)

nem igazolhatja, hogy Schickhardt vizsgált 6/8-os záró tételai között *passepied* jellegre lelhettünk. A feltételezést azzal erősíthetjük meg, hogy a legtöbb *giga* tétel jóval nagyobb, többnyire 4 ütemes egységekbe rendeződik, míg a most bemutatandó példa inkább egy ütemes szakaszokra osztható, melyeken kirajzolódik a kétszer 3/8-os egység:



79. kottapélda (Op. 23, No. 10-es D-dúr szonáta 5. tétel)

Az *allegro* felirat jelen esetünkben sem hordoz elegendő mennyiségű információt a tétel táncipológiai meghatározásánál. Viszont a tizenhatodokkal történő diminúció, mely a *passepied* esetében szinte mindig előfordul, szemben a *giga* inkább nyolcad mozgású alapkarakterével, kijelölhet egy tágan értelmezhető határvonalat a két tánc között. Mint fentebb említésre került, hogy a nagyobb mennyiségű tizenhatod megjelenése jelentősen megváltoztatja a *giga* alapkarakterét, így egy pusztán egy *allegro* megjelölés esetén lehetnek feltevéseink. Mint a *corrente* és a *menuet* kapcsán is láthattunk összefonódásokat, amit a közös ütemmutató is megerősíthet, így, ha nem is olyan mélységben, de jelen esetben is kereshetünk összefüggéseket. A következő példában viszont, ahol nem találunk felütést egy szintén záró *allegro* tételben, a szinte folyamatos tizenhatod mozgásokat követően a záratok előtt hemiolát láthatunk, úgy, hogy két 6/8-os ütem határán egy 3/4-es ütemrészre rendeződik át. Ez a módosítás a *giga* tételre egyáltalán nem jellemző, szemben a menüett típusokra, így a *passepied*-re is, ahol a hemiola szinte minden zárlatban megjelenő jelenség.



80. kottapélda (Op. 17, No. 6-os C-dúr szonáta 5. tételének 18-19. és 29-30. ütemei)

Jelen okfejtés már a stilizált táncok világának sokszor többszörös áttételekkel ellátott módosításait tükrözi, amelynek a fő értelme az lenne, hogy valamilyen módon közelebb kerülhessünk egy viszonylag kevés információt magán viselő tételhez.

GAVOTTE

A tánc első említéseit szintén a 16. században találjuk, ahol első ízben a *branle*-ok sorozatában találjuk.¹⁰¹ A könnyed páros lüktetés és ugrándozó karakter mindig is része volt jellemzőinek, amit meg tudott őrizni a későbbi évszázadokban is. Amint láthattuk, több tánc esetében ez nem így történt, ahol mint például a *sarabande*-nál is jelentős módosulásoknak lehettünk tanúi. A reneszánsz korban sokszor még a *gaillarde* lépéseit használja, de egyéb mutatói, mint a metrum és a súlyozás nem mutatnak vele rokonságot. A 17. században még mindig a körtáncok (*branle*) világából öröklött válfajait láthatjuk, de egyre növekszik népszerűsége. *Lully* balettzenéiben jó néhány példáját találhatjuk, miközben a hangszeres zenében is egyre gyakoribb a megjelenése. A barokk kori formájában általánossá vált az *alla breve* metrum mellett a két negyednyi felütés, mely igen egyedi külsőt kölcsönzött neki. A számos fennmaradt koreográfia mutatja, hogy ez a furcsa ütemelőző jelleg sokszor szemben áll a táncolt anyaggal, így nem mindig esnek egybe a zenei és a mozdulatbeli hangsúlyok.¹⁰² Ez igen komikus megjelenési formákat eredményez, amely a stilizált táncok világában is rengetegszer megfigyelhetünk. Szoros népi kötődése igen valószínű, miután hasonló karakterű zenét és táncot találhatunk a mai Franciaország területén is.¹⁰³ Szerkesztésmódja igen egyszerű, súlyozása mindvégig következetes. A páratlan metrumú táncokban jellemző hemiolák és ehhez hasonló egyéb metrikai átrendeződéseknek nyomait sem láthatjuk. Ritmikailag szinte csak negyedet és nyolcadot találunk benne, az apróbb díszítések megjelenése nem túl gyakori. Olasz stilizált változatában gyakran elmarad a felütés, vagy 2/4-ben is előfordulhat a lejegyzése. Ennek ellenére nem láthatunk jelentős különbséget a francia módoszatokhoz képest. Játékos karaktere révén ritkán fordul elő moll hangnemekben. *Mattheson* gondolata szerint a *gavotte* az „igaz ujjongó öröm” forrása,¹⁰⁴ amely megállapítás szinte minden korabeli megnyilvánulására jellemző. A 18. században gyakran keveredik össze a karaktere a *musette* tételtípus vonásaival, amely még a harmóniak terén is további egyszerűsítéseket eredményez. Ennek is láthatjuk jeles példáját *Bach* nagyszabású g-moll Angol szvitjében¹⁰⁵ is, ahol a grandiózus kezdet után a tánc tételek sorában a *gavotte* trió szakaszaként megjelenő *musette* kedves hangulata igen megnyugtató. Stilizált táncként minden műfajban megtalálható, miután igen nagy kontrasztok kialakítására képes a többi

101 Széll Rita: *Régi táncok iskolája*, (Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 2001.) 156. o.

102 Kovács Gábor: *Barokk Táncok*, (Garabonciás Alapítvány, Bp. 1999.) 27. o.

103 Széll Rita: *Régi táncok iskolája*, (Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 2001.) 156. o.

104 Idézi Markus Catenhusen: *Rhetorik und Affektenlehre bei Johann Mattheson* (Universität Potsdam, 2000.) 22. o.

105 BWV 808

karakterrel szemben. Bárminemű ellenpontos szerkesztésmód igen távol áll a világtól, ezért talán kijelenthető, hogy ő a leghomofónabb barokk tánc. Tempójára vonatkozóan nem tapasztalhatunk nagy különbséget a korabeli leírások alapján, megállapítható, hogy a mai mérsékelt gyors meghatározás valóban a legtalálhatóbb. *Uffenbach* szerint a *gavotte* 2/2-es ütemmutatóval a fél kotta 97-es metronóm érték mellett játszandó.¹⁰⁶ *Quantz* úgy fogalmaz, hogy „a *gavotte* csaknem ugyan olyan, mint a *rigaudon*, mégis a tempója némileg mérséklendő”.¹⁰⁷ Összehasonlításuk a következő szakaszban lesz olvasható. Érdekes, hogy a késő barokktól a 19. század derekáig népszerű *cotillon* táncformának több alakja emlékeztet mind zenében, mind táncban a *gavotte* korábbi sajátosságaira. A barokk táncok közül így a *gavotte* a legtávolabb élő alakzat.

Schickhardt *gavotta* tételei sok furcsaságot mutatnak, ami rengeteg elgondolkodtató jelenségre hívhatja fel a figyelmünket. Maga a tánc népszerűnek számít szerzőnk alkotói korszakának idején, ennek ellenére viszonylag ritkán találkozunk vele műveiben. A versenyműveiben, mint az általánosságban is igaz, nem szerepel, és szonátaiban sem tartozik a gyakori tételtípusok közé. Viszont megjelenési formái igen sokfélék, ráadásul több ellentmond a kor közismert *gavotta* megfogalmazásainak. Ami tovább nehezíti a tájékozódásunkat, hogy viszonylag ritkán láthatjuk nevén nevezve. Ráadásul, amikor nagyritkán felbukkan a neve, akkor gyakran olyan formai megoldásokkal találkozunk, amelyek nem feltétlenül képviselik táncunk legfőbb jellemvonásait. Ami viszont egységesnek számít szerzőnk *gavotta* alkalmazásaiban, hogy mindvégig 4/4-es ütemmutatót használ, bár a kor gyakorlata inkább a 2/2-et részesíti előnyben. Az elnevezések tekintetében a ritka *gavotta* címzés mellett három alkalommal olvashatjuk az Op. 30-as sorozatban francia írásmóddal *gavotte* néven. Ezen kívül láthatunk *presto*, *allegro*, *vivace* és egy különleges alkalommal *aria cantabile* megjelöléseket. Ami talán a legfőbb jellegzetesség, miszerint táncunk két negyed értékű felütéssel indul, alig fordul elő szerzőnk munkáiban. Az első bemutatandó példa egyike a ritka alkalmaknak, amikor ez a konvencionálisnak tekinthető módozat jelenik meg, ráadásul a *Gavotta poco Allegro* megnevezés igen pontosan jellemzi táncunk nem feltétlenül sebes tempójú jellegét. A tétel hangneme is igen jellemző, ami általánosságban az egyszerű és vidám karaktert testesíti meg:

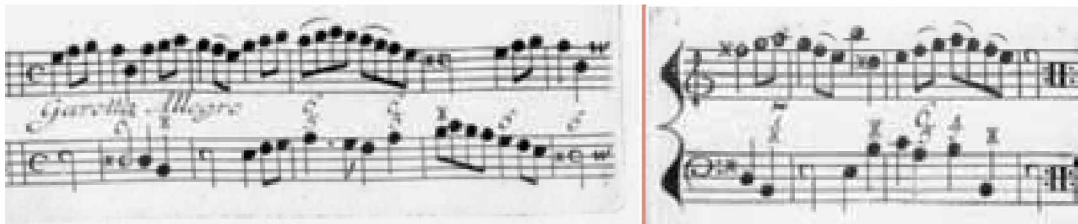
106 Gabriele Klein, Christa Zipprich: *Tanz, Theorie, Text* (Lit Verlag, Münster–Hamburg–London, 2002.) 331. o.

107 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Unweisung*. Berlin, 1752, (magyar fordítás: Székely András, Argumentum Bp.2011.) (XVII/7./58. 264. o.)



81. kottapélda (Op. 20, No. 4-es C-dúr szonáta 3. tétele)

A két negyed értékű felütés sok esetben egészülhet ki különböző ritmikai kombinációkkal, amelyre a korszak jeles alkotóitól is számos példát ismerhetünk. Az is megfigyelhető jelenség, hogy az ütemelőző megváltozott ritmikáját a folytatásban is követhetjük, megtartva ezzel a *gavotta* tételek következetes súlyozását és kiszámítható, rövid egységeit. A következő két példában ez a jelenség mutatkozik meg, ahol ez a monoritmikus karakter világosan kirajzolódik. A második példában megjelenő pontozott ritmika nem feltétlenül sajátossága a kor *gavotta* termésének, de szerzőnk előszeretettel alkalmazza ezen tánc esetében is.



82. kottapélda (Op. 23, No. 11-es e-moll szonáta 5. tétele)



83. kottapélda (Op. 17, No. 5-ös B-dúr szonáta 5. tétele)

Ugyan ezekkel a ritmikai elemekkel találkozhatunk azokban az esetekben is, amikor a két negyednyi felütés elmarad. A következő két, még nevén nevezett példa ezt illusztrálja az Op. 30-as sorozatból, ahol a címzés francia írásmódú, olasz karakter megjelölésekkel kiegészítve. A második *presto* felirat több szempontból elgondolkodtató, de mivel szerzőnkön kívül más is ritkán alkalmazza, ezért el kell fogadnunk létjogosultságát. Viszont ez a megjelölés azt a kérdést veti fel, hogy milyen előadói utasítással lehet akkor egy *gavotta*-nál gyorsabb tempójú táncot ellátni, mint már fentebb sorba lettek állítva a rokon karakterek sebességi relációik. Miután a barokk korban ezek a megnevezések

nem kapcsolódnak semmiféle abszolút mércéhez, ezért be kell látnunk, hogy a szerzői invenciók részét képező eljárás gyakorlata erre is kiterjed.



84. kottapélda (Op. 30, No. 22-es g-moll szonáta 8. tétele)



85. kottapélda (Op. 30, No. 5-ös H-dúr szonáta 6. tétele)

Itt érdemes feltenni azt a kérdést, hogy egy egyszerű ritmikájú páros metrumú tételről mikor tudjuk eldönteni, hogy milyen táncfűzethez tartozhat, ha például nincsen felütése, és egyéb jellegzetességei nem adnak elegendő támpontot. A következő *Vivace* megjelölésű példa dallamának jórészt következetes negyed alapú mozgása a *gavotta* karakter jelenlétére utal, viszont a folyamatos, többnyire lépő nyolcad mozgású basszus inkább az *allemanda* világát jellemzi. Persze korábban is láttunk már arra példát, hogy két típus valamilyen fúziót hoz létre, mégis jelen bemutatandó tétel esetében lehet, hogy másról is szólhat a gondolatmenet.



86. kottapélda (Op. 23, No. 12-es A-dúr szonáta 4. tétele)

A *gavotta* karakter igen sok alakzatot képes felvenni, és ez utóbbi tétel mutathat erre vonatkozóan is jellemvonásokat. Miután ennek a példának azonos korú, és Roger kiadójában is megjelent igen hasonló változatát láthatjuk Händel két szonátájában is, ahol a második e-moll adaptáció szinte hangról hangra megegyezik a korábban született g-mollal, viszont az első ütemvonal két negyeddel előrébb került, így egy teljesen jól körvonalazható *gavotta* tétel keletkezett. Maga ez az eljárás teljes mértékben Händel alkotói magatartásának része, viszont ezáltal a tánctípusok variálódásának érdekes relációit állítja elénk. Így az előző Schickhardt példa ennek alapján inkább a *gavotta* típushoz tartozhat, szemben más karakterekkel.



87. kottapélda (Händel: Op. 1, No. 2-es g-moll szonáta 4. tétele, HWV 360)



88. kottapélda (Händel: Op. 1, No. 1a jelzésű e-moll szonáta 5. tétele, HWV 359a)

Bár lehet, hogy ez az okfejtés nem minden szempontból állja meg a helyét, miután egy adott témának rengeteg féle megjelenési formájával találkozhatunk ebben az időben, sokszor egymásnak ellentmondó címezésekkel és karakter-megjelölésekkel. Jó példa lehet erre egy közhelynek számító dallam két híres olasz mester teljesen más olvasatában:



89. kottapélda (Vivaldi: F-dúr szonáta *Allemande* tétele, RV 52)

90. kottapélda (B. Marcello: F-dúr szonáta *Gavotta* tétele, Op. 2, No. 12)

Így az előző néhány példából okulva kijelenthető, hogy a *gavotta* karakter egy sokkal tágabb relációban is értelmezhető, különösen az olasz stílusban, ahol a variálódás sok esetben igen messzire kerül a mindennapi táncgyakorlattól, ahol szintén aktív szerepet tölt be.

Visszatérve Schickhardt példáinak vizsgálatára, keressünk olyan alkalmazás-módozatokat, ahol a különböző ritmikai variálódások által részben, vagy jelentősen módosul táncunk alapkaraktere. Ilyen alkalomnak lehetünk tanúi, amikor triolák jelennek meg, és ezzel egy igen folyékony előadásmód keletkezhet, amely nem feltétlenül jellemzője táncunk sokszor inkább ugrándozó jellegének. A második példában azt is megfigyelhetjük, hogy szerzőnk *corrente*-nél alkalmazottakhoz hasonlatosan a triolák által kijelölheti a nyújtott ritmusok belső arányait is, ami 2:1 reláció lehet. Így egy rendkívül lineárisan futó, a *presto* megjelöléssel összhangba hozható példát kapunk.



91. kottapélda (Op. 23, No. 11-es e-moll szonáta 5. tételének 18-26. ütemei)

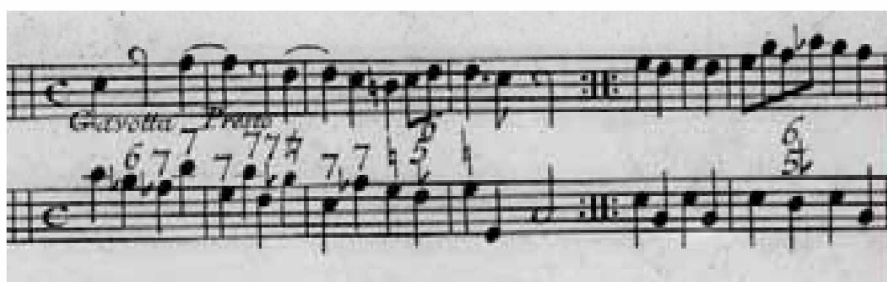


92. kottapélda (Op. 23, No. 1-es e-moll szonáta 6. tétele)

További ritmikai variálódás figyelhető meg, amikor szinkópák jelennek meg a tétel kezdetén, és ezáltal gazdagabb harmóniai fordulatoknak lehetünk tanúi, melyek csak ritkán fordulnak elő táncunk esetében, miután leginkább hármashangzatokra épül. Ez a ritmikai módozat csak felütés nélkül valósítható meg, melyre már korábban is láthattunk példákat, így ez nem számíthat teljesen egyedi jelenségnek. A következő két példa sok szempontból azonos témára épül, amit Telemann D-dúr Kánonszonátájának¹⁰⁸ harmadik tételében is láthatunk, viszont ott 2/4-ben, *allegro* megjelöléssel. Schickhard két tételében a *Gavotta* címzés szerepel, így Telemann említett művének táncipológiai besorolásához szerezhettünk némi adalékot.



93. kottapélda (Op. 1, No. 4-es h-moll szonáta 6. tétele)



94. kottapélda (Op. 2, No. 4-es c-moll szonáta 6. tétele)

Az előző két példa mollban lett megkomponálva, amely bizonyos szempontból nehezíti az elterjedt *gavotta* karakter kibontakoztatásának lehetőségeit, miután dúrban sokkal inkább megvalósítható a sok forrásból ránk maradt vidám jellegre történő utalás. Mégsem számíthat egyedinek a moll hangnem, különösen francia területen találkozhatunk néha meglepő *gavotte* megoldásokkal. Ennek egy Schickhardt által komponált szokatlan válfajával találkozhatunk az Op. 30-as sorozatban, ahol egy *Aria Cantabile* megnevezésű tételt, amely ritmikai arányaiban és felütésében teljesen megfelel a *gavotte*¹⁰⁹ karakterének. Ráadásul megfigyelhetünk a tétel folyamán francia ornamentikára utaló megoldásokat, konkrétan *coulement* típusú díszítéseket, melyeket korábban néhány *sarabanda* címzésű

108 TWV 40:118 (Párizs, 1738)

109 A francia írásmód az Op. 30-as sorozat gyakorlatának megfelelően.

tételben is láthattunk. Maga az *aria cantabile* meghatározás részben távol állhat táncunk megszokott karakterétől, de a francia ornamentikából kiindulva eljuthatunk egy olyan megközelítéshez, amely nem zárhatja ki ezt a módozatot sem. J. M. Hotteterre e-moll fuvola szvitjének¹¹⁰ *Gavotta* tétele *Tendrement*, azaz érzékenyen felirattal van ellátva, mely még távolabb állhat sok közismert megfogalmazástól, ahogy jelenleg tárgyalt *Cantabile*, azaz énekelve jelzésű szakasz is. Mégis lehet kapcsolatot keresni azáltal, hogy az olasz és francia módozatok néhány esetben rendkívüli különbségeket mutatnak, melyek a stilizáció folyamán könnyebben idomulnak egymáshoz, különösen a tárgyalt tétel megjelenésének idején, az 1730-as években.



95. kottapélda (Op. 30, No. 6-os h-moll szonáta 4. tétele)

Talán kijelenthető, hogy a tárgyalt tánc típusok közül a *gavotta* tudja produkálni a legmeglepőbb fordulatokat, amely nemcsak a tánc közvetlen és népies alapkarakterének a következménye, hanem sokféle felhasználásából is kirajzolódik a jellege. Jelen esetünkben Schickhardt sokszínű, leleményes megoldásainak is úgy lehettünk tanúi, hogy láthattuk, miként integrálja korának sokféle, e tánchoz kapcsolódó különlegességeit.

110 Op. 2, No. 4 (Párizs, 1708)

BOURRÉE ÉS RIGAUDON

A két tánc karakter zenei megnyilvánulásai rendkívüli módon hasonlítanak egymásra, ezért egy helyen lenne a bemutatásuk. De miután a *bourrée* előfordulása minden szempontból gyakoribb, ezért a fő gondolatmenetben ő lenne megemlítve, míg a *rigaudon* csak a fellelhető különbségek között. Az eredetét tekintve e tánc típus a tárgyaltak közül leginkább a *sarabande* történetére emlékeztet, miután a 16. században még többnyire 3/8-os metrumú változata élt. A két tánc metruma fordítottan változott, csak ez alapján merült fel ez a párhuzam. Az igen feszes karaktere, valamint a duda és a tekerőlant játékára utaló megnyilvánulásai szintén közvetlen népi vonatkozású gyökerekre utalhatnak. Koreográfiák a 16. századból nem maradtak fent. Viszont későbbi karaktere sok szempontból összevethető a reneszánsz idők *allemande* és *gavotte* típusaival. A 17. században már mindenhol páros, többnyire 4/4-es ütemmutatóval jelentkezik. Balettzenének és a különböző stilizált táncokból felépülő műfajoknak fokozatosan fontos részévé válik. Karaktere egyre világosabban, miszerint egy negyed értékű felütéssel rendelkezik, és gyakori ritmusképlete a szinkópa. Egyre gyakrabban fordul elő a barokk zenei élet egészében, ahol újabb sajátosságokra lehetünk figyelmesek. A felütés mértékre negyedrésznyi marad az ütemmutatóhoz képest, ami gyakorta változik 2/4-re. Viszont a 18. század elejétől az figyelhető meg gyakran, hogy a felütés ritmikailag kombinálódik, az adott ritmusértéken belül, amely jelenség más táncoknál csak ritkán fordul elő.¹¹¹ Belső felépítése emellett egyre szövevényesebb, így jellegzetességei egyre messzebb kerülnek a *gavotte*-tól. Érdekes, hogy a róla elnevezett *pas de bourrée* a barokk táncélet alaplépésének is tekinthető, miután metrumtól és karaktertől függetlenül szinte valamennyi korabeli koreográfiában megtalálható.¹¹² *Pas de rigaudon* is létezik, de előfordulása jóval ritkább. Mind ez azért lehet fontos, mert a stilizált táncok világában is sokszor láthatjuk a *bourrée*-t több karakter összefoglalójaként. Azért érdekes ez a felvetés, mert talán ez a tánc típus van a legkevesebbet említve konkrétan a nevén, viszont jellegzetességei rendkívül gyakran bukkannak fel. Így még inkább összefonódik a *rigaudon* világával. A pajkosnak mondható megnyilvánulási forma a *gavotte*-hoz hasonlóan rendkívül sokféle zenei történésben bukkan fel, különböző alakzatokban. Szintén gyakrabban találkozunk vele dúrban, mint mollban. A súlyviszonyai viszont a szinkópák különféle kombinációinak hatására gyakorta változnak kisebb mértékben, ami a páros metrumú táncok esetében nem olyan gyakori jelenség. Tempóját tekintve kijelenthető, hogy növekvő sebességük alapján így lehet sorba állítani e rokon táncokat:

111 Ellenpéldaként Bach D-dúr Zenekari szvitjének *gavotte* tételeinek felütései is jelentősen bővülnek, de ez nem tekinthető általános megoldásnak.

112 Kovács Gábor: *Barokk Táncok*, (Garabonciás Alapítvány, Bp. 1999.) 26. o.

gavotte-bourrée-rigaudon. Erre *Uffenbach* egyértelmű számadatokat ad, miszerint fél kottában mérten a *gavotte* 97-es, a *bourrée* 120-as, a *rigaudon* pedig 133-as metronóm számmal játszandó.¹¹³ Ezzel szemben *Quantz* szavai szerint: „Egy *bourrée*-t vagy egy *rigaudont* vidáman, rövid és könnyű vonással adunk elő. Minden ütemre egy érverés esik.”¹¹⁴ Így nála a két tánc egy tempó, és valamivel élénkebb lehet az előbb írtakhoz képest. A *gavotte* kapcsán korábban idézett némileg mérsékeltébb tempójú meghatározás összevethető *Uffenbach* gondolataival. Az említett karaktervonásokkal szépen összezseng *Mattheson* gondolata, miszerint a *bourrée*-t a „nem aggodalmas szenvtelen hanyagság” jellemzi.¹¹⁵ Így a gyakorlatban egy művön belül sajátosságai nagyobb kontrasztok bemutatására is képessé tették.

Schickhardt *bourrée*- és *rigaudon* tétel alkalmazásai igen ritkának számítanak, habár maga ez a két típus viszonylag elterjedtnek számít ebben a korban, mind a táncolt, mind a stilizált világban. Mint korább kifejtésre került, hogy a két karakter viszonylag nehezen választható szét, különösen, ha egy adott változatban nincs konkrétan a nevének nevezve. Szerzőnk esetében is ezzel a problémával állunk szemben, miután egyik módozat megnevezésével sem él. Előfordulhat, hogy ennek az is lehet az oka, hogy gyakorlatilag a két tánc csak a francia írásmóddal él ebben az időszakban, és elterjedése földrajzilag sem egyenletes, különösen, ha a menüetthez hasonlítjuk. Ennek ellenére találunk Schickhardt több opusában igen jellegzetes megoldásokat, melyek mindenképpen alkalmasak arra, hogy vizsgálatunk fókuszába kerüljenek. Miután nevének nevezett tételtípussal nem találkozunk, ezért szükséges, hogy a tánc tétel jellege minél több ponton kapcsolódjon a közismert alapkarakter sajátosságaihoz. A legfontosabb a karakter megjelölés, a felütés aránya és a belső ritmikai módozatok sajátosságainak jelenléte. Jelen esetünkben elsősorban a páros metrumú *allegro* és *presto* megjelöléssel ellátott tételek kerülhetnek a vizsgálat középpontjában, melyeknek a felütése az ütemmutató negyed része, és belső ritmikai módozataiban találunk szinkópát. Ezeknek a paramétereknek több megfelelésével találkozhatunk, melyek közül talán a leginkább megfelelő az Op. 17-es sorozatban találjuk, melynek ütemmutatója 2/4:

113 Gabriele Klein, Christa Zipprich: *Tanz, Theorie, Text* (Lit Verlag, Münster–Hamburg–London, 2002.) 331. o.

114 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Unweisung*. Berlin, 1752, (magyar fordítás: Székely András, Argumentum Bp.2011.) (XVII./7/58. 264. o.)

115 Idézi Markus Catenhusen: *Rhetorik und Affektenlehre bei Johann Mattheson* (Universität Potsdam, 2000) 22. o.



96. kottapélda (Op. 17, No. 2-es d-moll szonáta 5. tétéle)

A tétel negyedik ütemében található két nyolcad utáni nyolcad szünet, majd felütés gyakorlatilag a szinkópa egy lehetséges változata, mely többször is felbukkan azonos formában. Ha mégis kísérletet szeretnénk tenni a két tánc típus szétválasztására, akkor jelen példa inkább a *bourrée* jellemvonásait hordozza magán, miután ritmikailag viszonylag változatos, különösen sok, az ütem elején található anapestikus képlet révén. Jelen tétel viszonylag terjedelmes, különösen az előbb tárgyalt *gavotta* példák hosszúságához képest.

A kevés kézzelfogható támpont ellenére a versenyművekben van talán több lehetőség e két tánc típus megjelölésére. Miután a *gavotta* karakter csak igen ritkán fordul elő koncertokban, így Schickhardt ilyen műfajú alkotásaiban elsősorban a *bourrée-rigaudon* típus jelenléte a mérvadó, és esetleges összefonódások kérdésének esélye minimális. Az Op. 19-es sorozatban több nagy biztonsággal tipizálható tánc tételt találunk. A d-moll versenymű *allegro* tételének vizsgálatakor figyelmesek lehetünk a 4/4-ben lejegyzett, egy negyedes felütés mellett megjelenő szinkópára, és ráadásul a négy koncertáló szólam mutat imitációs megoldásokat is, melyek szintén jellemzőek sok *bourrée* adaptációra.



97. kottapélda (Op. 19, No. 2-es d-moll concerto 4. tétéle, Flauto Primo, Secondo)

A másik versenymű példában azt tapasztalhatjuk, hogy *presto* felirat mellett 4/4-ben lejegyezve két nyolcad értékű felütést találunk. A folytatásban nem láthatunk szinkópát, és az igen rövid, frappáns teljesen homofón. Ezek leginkább a *rigaudon* jellegzetességeire utalnak, és ha egy opuson belüli karakter meghatározások lehetséges tempórelációit vizsgáljuk, akkor teljesülhet az a feltétel, hogy jelen példánk gyorsabban előadandó

az előzőnél. Így a korábban bemutatott igen egybecsengő tánc sebességi skála, mely Uffenbach és Quantz írásaiból kiolvasható volt, maradéktalanul teljesül.¹¹⁶



98. kottapélda (Op. 19, No. 5-ös e-moll concerto 4. tétele, Flauto Primo)

Az Op. 30-as sorozatban találunk két olyan példát, ahol az előző versenymű tétel arányainak megfelelő felütést láthatjuk, de jelen van a szinkópa és igen jelentős mennyiségű a nyolcad mozgás. Így az előzőek alapján szintén inkább a *bourrée* karakter jelenlétét tekinthetjük elsődlegesnek. Viszont ezek a példák rendkívül rövidek, az első mindössze 8+8 ütemes. Az is megfigyelhető, hogy ahol a *bourrée* karakter felbukkan Schickhardt szonátaiban, ott nem találunk *gavotta* karaktert, így a két tánc típus helyettesítheti egymás jelenlétét. A nagyfokú hasonlóság miatt csak az első említett példa kerül bemutatásra:



99. kottapélda (Op. 30, No. 16-os e-moll szonáta 7. tétele)

Miután a *gavotta*, *bourrée* karakterek jelen alkotásokban nem szerepelnek egyszerre, amire más jeles szerzőknél azért találunk példákat, így e két tánc sajátosságainak keverékének a megjelenése sem jellemző. Viszont a *bourrée-rigaudon* jelleg többször figyelhető meg leginkább *allemanda* típusú tételek vizsgálata kapcsán. Az Op. 17-es sorozatban találhatunk egy 4/4-ben lejegyzett, két tizenhatod felütéssel induló *Vivace* megjelölésű tételt, ahol a szinkópák megjelenése is gyakori. Miután egy *Affettuoso* című prelúdium után találjuk ezt a tételt, ahol a felütés mértéke az ütemmutató nyolcad része, ezért inkább az *allemanda* karakterre kell gondolnunk. Viszont, ha szemügyre vesszük a szonáta következő, harmadik tételét, akkor azt láthatjuk, hogy egy *allegro* feliratú, nyolcad felütésű 4/4-es szakasz van előttünk, amely sokkal inkább hordozza az *allemanda* karaktervonásait. Valóban korábban már láthattunk példákat egy művön

¹¹⁶ Több *Gavotta Presto* megjelölés ebbe a sorba nehezen fér bele, viszont ilyen meghatározást nem láthatunk ezekben a versenyművekben.

belüli azonos tánccharakterek jelenlétére, de azokban az esetekben sokkal nagyobb funkcionális különbségek voltak megfigyelhetőek. Így az előbb tárgyalt második tétel belső arányait is figyelembe véve, ebben a kevert tipizálású táncban a *bourrée* karakter jelenléte a meghatározóbb.



100. kottapélda (Op. 17, No. 10-es F-dúr szonáta 2. tétele)

Szinte ugyanilyen ritmikájú *allegro* tétellel találkozhatunk az Op. 30-as sorozatban, ahol a vizsgáldásunkat részben könnyíti az, hogy ezt az ötödik tételként szereplő *bourrée* jellegű szakaszt névvel ellátott *allemanda* és *corrente* előzi meg. Viszont ez a példa rendkívül rövid, amely még inkább segíti a lehetséges tipizálást, miután az *allemanda* szakaszok csak kivételesen esetben fordulnak elő 4+8 ütemes hosszúságban. Különösen Schickhardt műveinél lehetséges ez a mennyiségi reláció, miután nála a legtöbb *allemanda* tétel igen terjedelmes.



101. kottapélda (Op. 30, No. 21-es G-dúr szonáta 5. tétele)

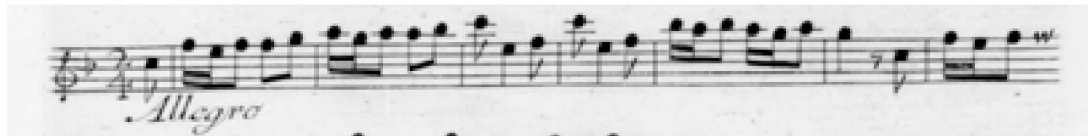
A bemutatott utóbbi két példa egy sajátos stiláris összefonódás lehetőségét rajzolta meg, ahol a *bourrée* karakter talán több sajátosságot tudott felsorakoztatni az *allemanda*-val szemben.¹¹⁷ Magára, e két jelleg fúziójára több példát is találhatunk, melyből talán a leginkább figyelemre méltó Vivaldi F-dúr fuvola-versenyművének¹¹⁸ első *allemanda* jellegű és harmadik *bourrée* jellegű *allegro* tételeinek azonos témája.

¹¹⁷ A *rigaudon* típus is azonos módon szóba hozható lehetne ezeknél a példáknál.

¹¹⁸ Op. 10, No. 5 (RV 434)



102. kottapélda (Vivaldi: Op. 10, No. 5-ös F-dúr concerto 1. tétele, Flauto Traverso)



103. kottapélda (Vivaldi: Op. 10, No. 5-ös F-dúr concerto 3. tétele, Flauto Traverso)

Érdekes, hogy a sokféle megjelenési forma ellenére a *gavotta* és a *bourrée-rigaudon* tánc típusok egyike sem szerepel nyitótételként, prelúdium funkcióban, melyre a többi vizsgált tánc tétel mindegyike mutatott példákat Schickhardt alkotásaiban. Ez a három páros metrumú, egymást gyakran kiegészítő tánc típus leginkább az alkalmi karaktertétel funkcióját tölti be szerzőnk munkásságában, mely ezen funkció által, és a ritkább megjelenésnek köszönhetően sokkal egyedibb alakzatokat tud felvenni.

Összegzés

Johann Christian Schickhardt alkotásainak vizsgálata kapcsán több olyan gondolat merült fel, amelyek sok szempontból tájékozódást nyújthatnak a 18. század első felének zenei életéről, annak mindennapi gyakorlatáról. A rendkívül gazdag életmű azért csak egy igen szerény része a korszakból fennmaradt alkotások sokaságának. Mégis megfigyelhetünk rengeteg egyedi, nem a lexikálisan meghatározható tipológiai elvárásnak megfelelő megoldást is, melyek azért sok szálon kötődnek a korszak rendkívül polarizált zenei világához. Szerzőnk népszerűsége saját korában nyilvánvaló, melyet szerény anyagi lehetőségei mellett megjelenő számos alkotása is bizonyít. Viszont már akkoriban is volt egy sajátos versenyhelyzet a kottapiacon, mely sok szempontból szelektálta a megjelentethető kiadványok számát. Azt, hogy Schickhardt két és fél évtizeden keresztül talpon tudott maradni abban az igen kiélezett, profitorientált világban, több kellett, mint szerencse és néhány pártfogó időszakos támogatása. Nehéz mai kategóriákkal reálisan meghatározni egy háromszáz évvel ezelőtti előadói, alkotói és kereskedelmi viszonylat sajátos kapcsolatrendszerét. Szerzőnk valószínűleg teljesen tisztában volt korának kamarazenét kedvelő és játszó, illetve a kottákat vásárló réteg ízlésével és szokásaival. A megjelent opusok sokszínűnek tekinthetők, mégis csak néhány hangszertípust foglalkoztatnak, és formailag szinte mind egy típushoz, a kamaraszonátákhoz köthető. Viszont az ebből adódó lehetőség, hogy a legkevésbé definiálható műfajban komponált, az alkotói szabadság és az egyéni kibontakozás lehetősége teljesült Schickhardt egyszerűnek nem mondható életében. A stilizált táncok világának legaktívabbnak mondható időszakában talán nem véletlen szerzőnk ilyen irányú érdeklődése és zeneszerzői munkássága sem, mivel ez egy olyan variabilitást eredményezett nála, amely figyelmet érdemelhet a mai kor sokkal inkább polarizált zenei tendenciái között is. Kétségtelen, hogy szerzőnk több extrémnek mondható zenei megoldása üzleti fogásnak is tekinthető, amely talán nem feltétlenül elítélendő, miután ilyen módszerekkel korának több neves komponistája is élt. Ami viszont feltétlenül kiemelendő e megállapítás kapcsán, hogy Schickhardt nagyon sok szempontból hű maradt önmaga alkotói módszereihez, és a táncművek megfogalmazásainak egyedi, mégis következetes komponálási gyakorlatához. Ebből is leszűrhetjük, hogy az igen jelentős stilizált tánc adaptáció kapcsán valóban képet kaphatunk ennek a világnak a mindennapi zenei gyakorlatban betöltött szerepéről. Ezek a sokszor sajátosnak nevezhető megoldások igen jelentős számú zenekedvelő felhasználóhoz eljutottak, így feltehetően ízlés formáló hatást is gyakorolhattak. Ha mindezen gondolatok mentén továbbhaladunk, feltehetjük a kérdést, hogy Schickhardt elfeledett műveinek a mai remélhetőleg növekvő publicitása segíthet-e a stilizált táncok világának alaposabb megismertetésében?

Jó néhány évtizede nem számít már különlegességnek régi korok sokszor elfeledett műveinek újbóli megszólaltatása. Köszönhetően a legmodernebb internetes

portálok egyre gyarapodó adatbázisainak, manapság a hozzáférhető anyag az elmúlt évszázadok zeneirodalmának alkotásaiból igen jelentős. Kérdés, hogy a ma zenét művelő és kedvelő társadalmi réteg többsége tud-e élni ezekkel a határtalan lehetőségekkel? Egy háromszáz évvel ezelőtt megjelent kotta, vagy annak mai Urtext kiadása hordoz elegendő információt, mely egy hitelesnek ítélt előadáshoz szükséges lehet? Ha szűkebb értelemben Magyarországra vonatkoztatjuk a felvetett kérdéseket, akkor Schickhardt munkásságát semmilyen összefüggésben sem tudjuk a lehetséges válaszok tárgyaként elhelyezni. Szerzőnk művei a hazai koncertéletben és a nagy számban megjelent kiváló EMB kottái között nem szerepelnek. Ha kicsit félretesszük azt az optimizmust, miszerint érezhetően nő Schickhardt publicitása az elmúlt évtizedekben, akkor be kell látni, hogy jelentős elmozdulás nem várható. Hatása csupán az lehet, hogy bizonyos szempontból mintát adhat a stilizált táncok sajátos világából, mely sok egyéb interpretációs kérdés egyik kulcsa lehet. Mint a bevezetésben is szóba került az a más dimenzió, amikor egy *adagio*-ból *sarabanda*, egy *allegro*-ból *bourrée* lesz némi átgondolást követően, ami egy hosszabb folyamatot indíthat el. Amikor egy tánc sokszor közvetlen világa megjelenik előttünk, az segíthet megérteni a mára már sokszor kevés primer információt magukon viselő régi kották és régi művek sajátosságait.

Saját tapasztalataim azt mutatják, hogy mint egy hasznos útjelző tábla a *rengetegben*, úgy tud egy irányt mutatni a stilizált táncok alapjaiban jól nyomon követhető rendszere. Mint említésre került az a hallatlan mennyiségű, manapság hozzáférhető kottaanyag, melyből a barokk művek alaposabb megismeréséhez igen csak nagy segítségünkre lehet az a mindössze másfél tucat táncmű, mely valahol, valamilyen formában mindenképpen felbukkan. Természetesen nem ez az egyetlen interpretációra közvetlen hatást gyakorló hasznos háttér információ, tehát nem egyetlen út van az említett *rengetegben*, mégis talán a legközvetlenebb és valahol a legegyszerűbb módoszat. Gyakran egy zenemű megismerése kapcsán elindulhat egy folyamat, amikor a felfedezett táncmű már nevében jelzett, de mégis más sajátosságokat is viselő tétel kapcsán gyűjthetünk újabb tapasztalatokat saját előadói tevékenységünkhöz. Oktatói tevékenységem folyamán sok esetben tapasztaltam, hogy ez az útjelző tábla igen hasznos, főleg amikor egy korábbi hasonló eset kerül újabb megvilágításba egy a jelenben vizsgált példa kapcsán. Miután ezek a tapasztalatok egymásra épülnek, és a vizsgálható és megszólaltatásra váró művek száma végtelennek tűnik, van még tennivaló, mely remélem nem csak számomra jelent hallatlan örömet.

Bízom benne, hogy Johann Christian Schickhardt munkái szerény dolgozatom által is tudnak valamivel nagyobb ismertségre szert tenni, és stilizált táncai tágabb összefüggésekben is szerephez jutni, melyek hozhatnak még újabb érdekességeket.

Czidra László emlékére

Függelék

SONATES A UNE FLUTE & UNE BASSE CONTINUE

Dédiées

A SON ALTESSE SERENISSIME

MADAME LA PRINCESSE DOUAIRIERE & REGENTE DE NASSAU

Sée

Princesse d'Anhalt Duchesse de Saxe Engorn & Westphalen
 Comtesse d'Ascanie, de Catzonallobogen, Waiden, Prast &
 Spiegelberg, Baronne de Zerbst, Bernbourg,
 Beilstein, Sievrin, Dame Souveraine de La
 Seigneurie & Isle de Tinsland etc. etc. etc.

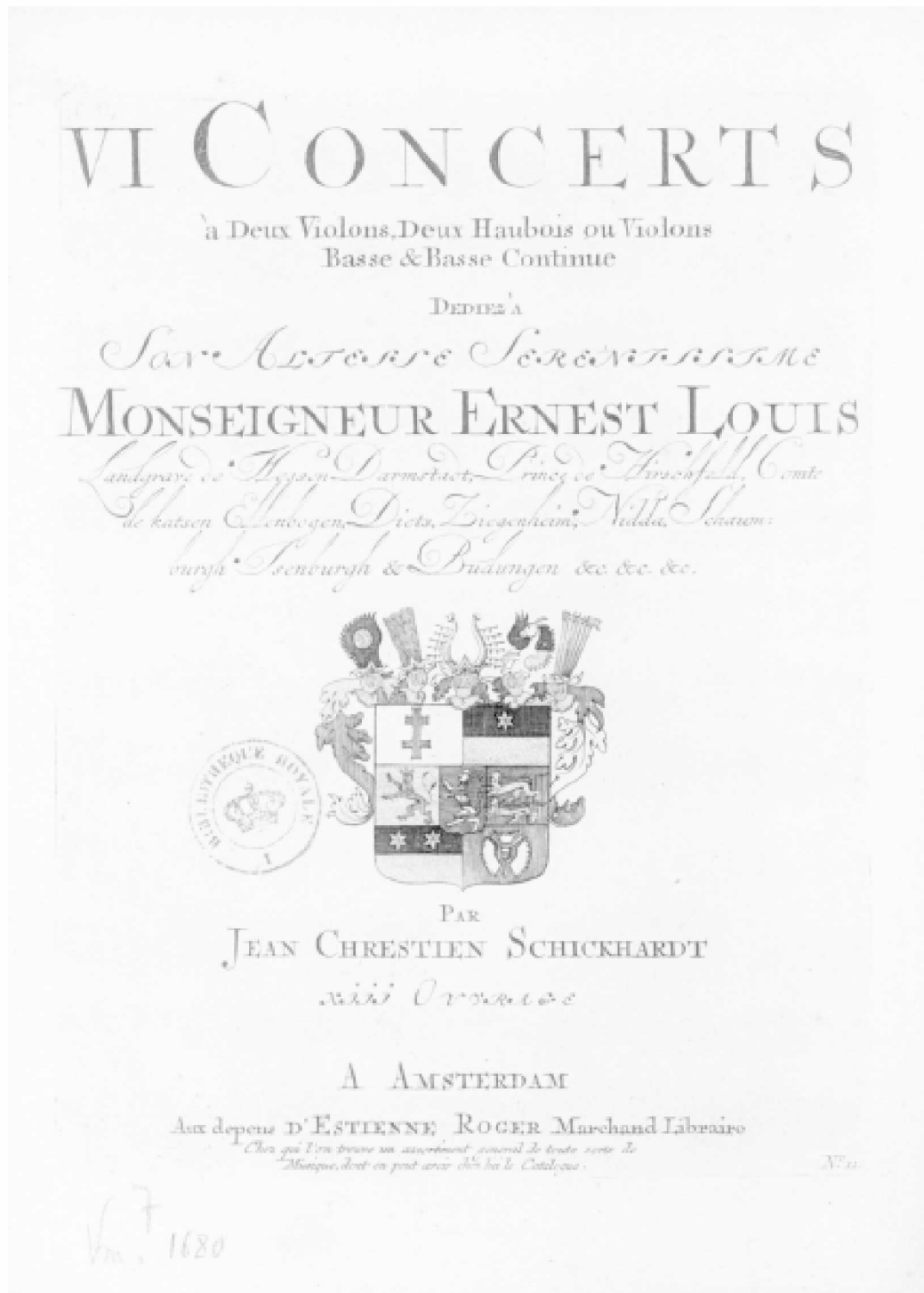
Par

JEAN CHRISTIAEN SCHICKHARDT

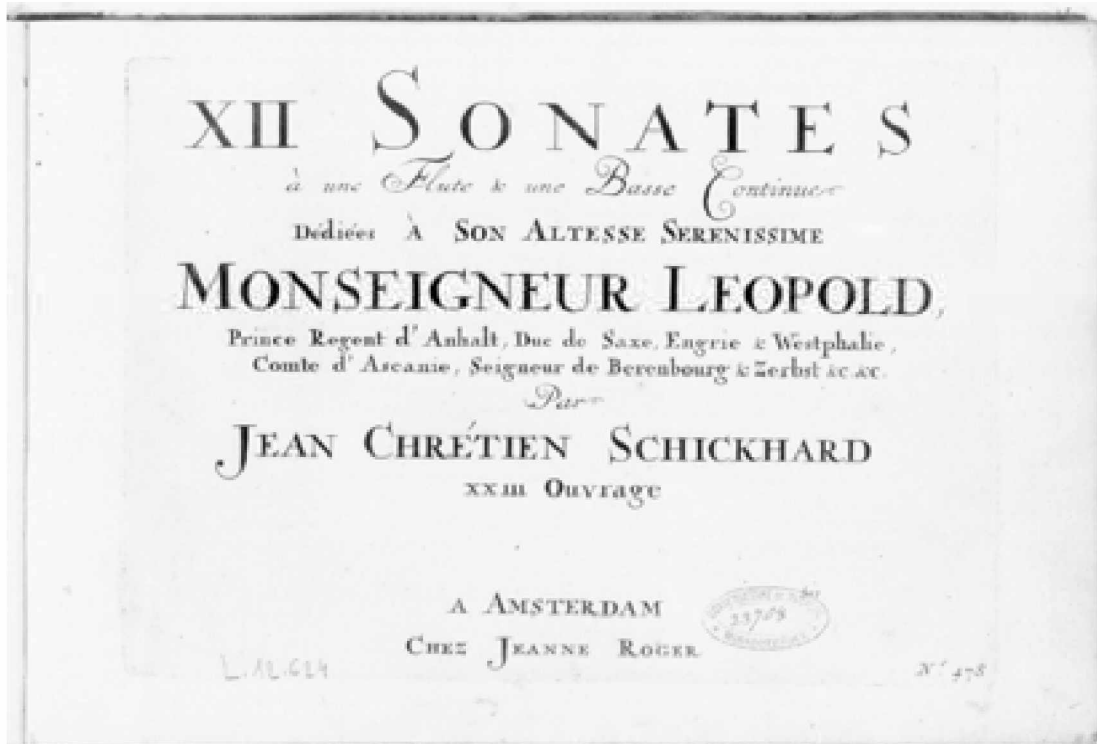
Opera Prima

A. A. S. T. E. R. D. A. A.

Chez Spicame, Drogie, Marchand, Libraire.



Az Op. 13-as sorozat címlapja



Az Op. 23-as sorozat címlapja

Vu Table des Subscribeurs.

A K. D. E. V. Aylva K. Aarentz	E Petrus Van Der Velde Arn. Gyfther: Ernstruys Vincent van Eyck	J Jean July	T I. C. Popsch Martin Proby Adrian Prins
B John Berry Charles Berg J. Van Belle van Killingsma Ad. Brauer P. de Blas van Froeleng Jaco Barnau Kerman, Jan Brauer A. Beekman Joh. Con. Baunter	F D. E. Fluger C. Fisher A. Fyler D. Fernick B. C. Freudenreich B. W. Fordworth P. Foringer F. V. D. Feen	K Ziganna Klein Carl Gottfried Klipping And. Barn. T. Koovorden R. D. Kempenaer D. L. U. G. Klunfeld	R R. F. Rantzau I. F. Rishman Willem Richefort
C K. H. Carridge Junior Nic. Catin Kend. Cappenbergh K. F. Caters The Ph. Castanié Arn. Gijck: Craftuys	G Ker. Arnold. Gerling K. Grand. muisen M. D. Grunmayer	L M. C. Le Cene Locatelli Jan. F. A. Lende Jean Litus B. F. Leutenbach	S C. L. Sporing Sam. Scullijn Jun. Pr. Van. Evillen
D John Pot: Dehart P. Le Blas van Froeleng K. V. der Dreef L. D. B. Koning De Larquese F. V. D. Feen Jacobus Du Bois W. De Pasch Kend. De Rijck	H G. F. Handel Haydigger Doort B. Korius Jan Van Keerde Jacobus Klorens Frans Van de Kruvel K. K. V. Kambrouk L. D. D. Kuytmaer Doreth V. Killen C. K. Kuisner	M Kato. Maernaar Pietor Van Meuris P. David van Meheren L. N. Meijers Jos. Aug. Marfeld A. D. F. Meising Corn. van Meheren, Junior	V K. I. Tachtler M. V. Tullsten
	I	N Karna: van Zyle van Kuyfeldt Joh. Franc. Kippe P. N. Neuterman, Junior	U I. Uthoorn
		O D. Ouwens N. Ouwens A. Van Outen	W C. Weideman Francis Wordhauder Joh. Burg. Weydemuller A. C. Wibold Jan. Westendorp Jan. Conr: Wils A. I. Willedes
			Z A. R. Ziffra

Az Op. 30-as sorozat előfizetőinek névsora

Irodalomjegyzék

LEXIKONOK:

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, McMillan, London, 2001
Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) (J. B. Metzler-Verlags, Stuttgart, 2008)
Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches LEXICON* (Lipcse, 1732) facsimile

CIKKEK, JEGYZETEK:

- Catenhusen, Markus: *Rhetorik und Affektenlehre bei Johann Mattheson* (Universität Potsdam, 2000.)
Hübner-Hinderling, Renata: *Johann Christian Schickhardt in Hamburg*, *Tibia* 17, 1992/3, 197-199. o.
Lasocki, David. "Johann Christian Schickhardt (ca.1682–1762). A Contribution to His Biography and a Catalogue of His Works." *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 27. (1977) 28-55. o.
Scholz Anna: *J. S. Bach és a sarabande* című előadásának jegyzete, (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2012.)

KÖNYVEK:

- Arbeau, Thoinot: *Orchésographie* (Lengres, 1589.) modern közreadás: (Dover Publications, New York, 1967.)
Bali Janos: *A furulya* (Zeneműkiadó Budapest, 2007)
Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland* (München, 1991), magyar változat: *A Nyugat zenéje*, fordította: Czagány Zsuzsa, Ignác Ádám, Nádori Lídia (Typotex, Budapest, 2009.)
Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene* (Zeneműkiadó Budapest, 1988) fordította: Péteri Judit
Klein, Gabriele – Zipprich, Christa: *Tanz, Theorie, Text* (Lit Verlag, Münster–Hamburg–London, 2002.)
Kovács Gábor: *Barokk Táncok*, (Garabonciás Alapítvány, Budapest, 1999.)

- Kovács Gábor: *Reneszánsz Táncok*, (Garabonciás Alapítvány, Budapest, 1997)
- Mattheson, Johann: *Das beschützte Orchester*, (Hamburg, 1717.) facsimile
- Newman, William S.: *The Sonata in the Baroque Era* (Chapel Hill, NC, 1959, 4/1983)
- Portell, Patricio: *Répertoire de Musique Imprimée (1670-1780)* pour la flûte a bec, le flageolet et le galoubet (Éditions Fuzeau, Bressuire 2007.)
- Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum* (Wolfenbüttel, 1619.) facsimile
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Unweisung*. Berlin, 1752, (magyar fordítás: Székely András, Argumentum Budapest, 2011.)
- Sadie, Julie Anne: *Companion to Baroque Music* (Oxford University Press Inc. New York, 1998)
- Széll Rita: *Régi táncok iskolája, A francia reneszánsz* (Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2001.)
- Telemann, Georg Philipp: *Curriculum vitae*, fordította: Székely András (Helikon Kiadó Budapest, 1995)
- van der Meer, John Henry: *Musikinstrumente* (Prestel–Verlag München, 1983) fordította: Karasszon Dezső (Zeneműkiadó Budapest, 1988)
- Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach The Learned Musician* (New York, 2001) magyar változat: *A tudós zeneszerző*, fordította: Székely János (Park Könyvkiadó, Bp. 2009)

10.18132/LFZE.2016.16