

10.18132/LFZE.2012.14

BALOG ZSOLT

WILHELM FRIEDEMANN BACH:

SZONÁTÁK, POLONÉZEK, FANTÁZIÁK

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

10.18132/LFZE.2012.14

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú Zeneművészet besorolású doktori iskola

WILHELM FRIEDEMANN BACH:
SZONÁTÁK, POLONÉZEK, FANTÁZIÁK

BALOG ZSOLT

TÉMAVEZETŐ: DALOS ANNA (PhD)

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

Tartalomjegyzék

I. Rövidítések

II. Köszönetnyilvánítás

III. Bevezetés

1. Az életút	1
2. Szonáták	17
2.1.	17
2.2. A BR A 1 C-dúr, BR A 9 e-moll és a BR A 10 F-dúr szonáta	21
2.3. A BR A 2a, 2b C-dúr és BR A 11a, 11b, 11c és 11d F-dúr szonáták	26
2.4. A két nyomtatásban megjelent szonáta: BR A 4 (Fk. 3) D-dúr és BR A 7 (Fk. 5) Esz-dúr	35
2.5. A BR A 8 Esz-dúr, BR A 5 D-dúr és BR A 3 C-dúr szonáták	44
2.6. A BR A 15 A-dúr, BR A 16 B-dúr és BR A 14 G-dúr szonáták	53
3. Zwölf Polonaisen (Falck 12, BR. A 27-38)	63
3.1. Műfaji áttekintés és keletkezéstörténet	63
3.2. Szonátaformájú polonézok	67
3.3. A szonátaformába nem illeszkedő, több dallammotívumot felhasználó polonézok	70
3.4. A kéttagú formában íródott d-moll polonéz	74
4. Fantáziák	76
4.1. Keletkezéstörténet, filológiai háttér	76
4.2. A fantázia műfajának jellemzői	78
4.3. A „kötött” fantáziák	80
4.4. A „szabad” fantáziák	85
4.5. Egy rendhagyó „szabad” fantázia	89
4.6. A Fk. 15 és 16 c-moll fantáziák	91
4.7. Egy drámai fantázia	94
5. Wilhelm Friedemann Bach korának hangszerei	97
5.1. A klavichord	98
5.2. A csembaló	103
5.3. A fortepiano	108

10.18132/LFZE.2012.14

5.4. Wilhelm Friedemann műveinek hangszer-kérdései	114
Függelék	120
1. Wilhelm Friedemann Bach billentyűs műveinek jegyzéke	120
2. Retorikai kisszótár	123
3. d-moll polonéz Fk. 12 nr. 4 (BR A 30) – kottapélda	129
Bibliográfia	130

I. Rövidítések

Bitter = Bitter, Carl Hermann: *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*. Berlin: Verlag von Wilhelm Müller, 1868.

Chrysander = Chrysander, Friedrich: „Johann Sebastian Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle, 1713-1768”. In: *Jahrbuch für musikalische Wissenschaften*, 1867, 235-248.

Falck = Falck, Martin: *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und zwei Bildern*. Leipzig 1913, reprint kiadásban Lindau: C. F. Kahnt, 1956.

Forkel = Forkel, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Közr.: Walther Vetter, Berlin: Henschelverlag, 1974.

Gát = Gát Eszter: *Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994.

Geiringer = Geiringer, Karl: *Die Musikerfamilie Bach. Musiktradition in sieben Generationen* (unter Mitarbeit von Irene Geiringer). 2. kiad., München: Verlag C. H. Beck, 1983.

Grove-Bach-harpsichord = Elste, Martin: „Bach harpsichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 2. kötet, London: McMillan, 2001, 435-436.

GroveCl = Barnes, John – Huber, Alfons – Kernfeld, Barry – de Pascual, Beryl Kenyon – Ripin, M. Edwin: „Clavichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 6. kötet, London: McMillan, 2001, 4-18.

GroveHp = Koster, John – Ripin, M. Edwin – Schott, Howard – Whitehead, Lance: „Harpsichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 11. kötet, London: McMillan, 2001, 4-44.

GrovePol = Downes, Stephen: „Polonaise”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 20. kötet, London: McMillan, 2001, 45-47.

GrovePf = Belt, R. Philip – Huber, Alfons – Meisel, Maribel – Pollens, Stewart: „Pianoforte”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: McMillan, 2001, 655.- 695.

Komlós = Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2005.

MGGPol = Gerstner, Daniela – Schallmann, Thomas: „Polonaise”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 7. kötet, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1997, 1686-1692.

MGGWFr = Wollny, Peter: „Bach, Wilhelm Friedemann”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 1. kötet, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1999, 1536-1547.

Schleuning = Schleuning, Peter: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Göppingen: Verlag Alfred Kummerle, 1973.

Zehler = Zehler, Carl: „W.F. Bach und seine hallische Wirksamkeit”. In: *Bach-Jahrbuch*, 1910, 103-132.

WFrB GW = Wollny, Peter (közr.): *Wilhelm Friedemann Bach Gesammelte Werke*, 1. kötet, Stuttgart: Carus-Verlag – Leipzig: Bach-Archiv, 2009.

WollnyDiss = Wollny, Peter: *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*. Michigan: UMI, 1995.

Wolff = Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach, a tudós zeneszerző*. Ford.: Székely János, Budapest: Park Könyvkiadó, 2004.

II. Köszönetnyilvánítás

Ez úton is szeretném el nem múló hálámat kifejezni témavezetőmnek, Dalos Annának (PhD), akinek minden részletre kiterjedő, kérlelhetetlenül precíz szakmai figyelme és szigorúsága mellett is megértő emberi jelenléte nélkül ezen értekezés minden bizonnyal befejezetlen maradt volna.

Szüleimnek, családomnak és igaz barátaimnak kitartóan támogató szeretetükért és gondoskodásukért hála – a szakmai segítségeken túl ez volt a legnagyobb erőforrás.

Balog Zsolt

Budapest, 2012. 03. 01.

10.18132/LFZE.2012.14

III. Bevezetés

Wilhelm Friedemann Bachot a nagyközönség jórészt apja, Johann Sebastian életrajzából ismeri – a barokk zeneóriásról szóló híradások azonban csekély figyelmet szentelnek a mellékszereplőként megjelenő fiúnak. Köztudott az apa odaadó gondoskodása elsőszülött fiúgyermeké zenei nevelését illetően – a közös drezdai operalátogatásaikat taglaló, anekdota-szerű korabeli történetek mellett a neki szánt kottáskönyv, a modern zongoraoktatásban is mindmáig metodikai alpműként használt *Klavierbüchlein vor W. Fr.* is erről tanúskodik.¹ Az apja szignóját saját művére hamisító Wilhelm Friedemann fél-igaz történetével azonban az életéből ismert mozzanatok tárháza kimerülni látszik.²

Billentyűs műveivel való első találkozásomra egy csembaló mesterkurzuson került sor, ahol azonnal megragadott a Fk. 21 e-moll fantázia szerkesztésének izgalmas merészsége és szélsőséges karakterváltozásai által kínált szokatlanul excentrikus előadói eszközök kipróbálásának lehetősége. Érthető kíváncsisággal próbáltam felkutatni a zeneszerzőről elérhető információkat, ám igyekeztem sorra zsákutcába kerülni.

Eugene Helm a Grove-monográfiák sorozatának *A Bach-család* című kötetében megjelentetett összefoglaló írásától eltekintve magyar nyelven Wilhelm Friedemannról semmilyen tudományos igényű munka nem elérhető.³ A kötet terjedelméből adódó korlátok miatt az említett mű is csupán rövid összegzése a zeneszerző életének és munkásságának. Az idegen nyelven íródott szakirodalom is szűkös. Az irányadónak számító két zenei nagylexikon, a német nyelvű *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* és az angol nyelven kiadott *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Wilhelm Friedemann szócikkét egyazon zenetudós, a Wilhelm Friedemann-kutatás legpontosabb eredményeit felsorakoztató Peter Wollny írta⁴ – ezzel magyarázható szinte teljes mértékű tartalmi azonosságuk. A szakirodalomban sokáig egyetlen Wilhelm Friedemann-monográfia Martin Falck tollából való, aki

¹ Falck 1-10., Wolff 154, 264., MGGWFr 1536.

² Falck 53.

³ Eugene Helm: „Wilhelm Friedemann Bach”. In: Christoph Wolff (szerk.): *A Bach-család*. Grove monográfiák, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989.

⁴ Peter Wollny: „Bach, Wilhelm Friedemann”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 1. kötet, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1999., 1536-1547.; Peter Wollny: „Bach, Wilhelm Friedemann”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, 2. kötet, London: McMillan, 2001., 382-387.

összegző munkájában nemcsak a zeneszerző életútját követi végig, hanem az általa ismert művek rendszerezésén és időrendbe állításán túl azok rövid elemzésére is kísérletet tesz.⁵ Az 1913-ban kiadott könyv természetesen csupán az akkor érvényes adatokat rögzíthette: az azóta eltelt majd' egy évszázad kutatási eredményeinek tükrében ezek egy része elavultnak, pontatlannak vagy helytelennek bizonyult.⁶ A II. világháborúban megsemmisült művek létezéséről azonban sok esetben csak Falck munkája nyújt eligazítást, katalógusának jópár darabja az ő leírásának köszönhetően rekonstruálható.⁷ A 20. század első évtizedeiben keletkezett, a *Bach-Jahrbuchok* hasábjain közreadott további elméleti írások csupán Wilhelm Friedemann életének egy-egy mozzanatára fókuszálnak, és azt járják körbe tudományos alaposággal, a művek szempontjából azonban az esztétikai jellegű megjegyzéseken egyikük sem lép túl. Wilhelm Friedemann darabjainak formai keretei, a motívum-szerkesztés és hangnemi terv koncepciója elsőként Peter Schleuning a fantázia műfajának fejlődését végigkövető nagyszabású munkájában kerülnek előtérbe.⁸ Habár Schleuning Wilhelm Friedemann szerzeményei közül csupán a fantáziákra koncentrált, az elemzések megállapításainak jórésze mégis a komponista zeneszerzői stílusának egészére is vonatkoztatható, a darabok keletkezési körülményeihez kapcsolódó adatok pedig újabb adalékkal szolgálnak az életutat illetően is.

Wilhelm Friedemann összes művének stilisztikai és formai elemzésére Peter Wollny vállalkozott PhD disszertációjában, 1993-ban.⁹ A naprakész adatok mellett elemzéseinek érdekessége, hogy párhuzamba állítja Wilhelm Friedemann kompozícióit Carl Philipp Emanuel Bach hasonló műfajú szerzeményeivel. Habár munkájának terjedelme behatárolja elemzéseinek részletességét, a kutatásai alapján felállított hipotézisei az eddigieknél jóval árnyaltabb képet festenek Wilhelm Friedemann munkásságáról. Az egy évszázad alatt felgyülemlett információk

⁵ Martin Falck: *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und zwei Bildern*. Leipzig, 1913, reprint kiadásban Lindau: C. F. Kahnt, 1956.

⁶ A szonáták esetében például a Martin Falck által kétséges szerzőségűnek ítélt BR A 1 C-dúr, 8 Esz-dúr, 9 e-moll és 10 F-dúr darabokról hitelt érdemlően bebizonyosodott, hogy Wilhelm Friedemann szerzeményei. Az újabb zenetudományi adatok a Fk. 1 (BR A 2) C-dúr és Fk. 6 (BR A 11) F-dúr szonátákból fennmaradt változatok esetében a kronológiai sorrenden változtattak – Peter Wollny kutatásainak tükrében a Falck által legkésőbbi datálásúként feltüntetett verziókról bebizonyosodott, hogy a művek legkorábbi variánsai. Falck 70-74., WollnyDiss 114-119.

⁷ A Wilhelm Friedemann-tanítvány Sara Levy gyűjteményéből származó, Fk. unsicher d. alatt katalogizált G-dúr Allegro non troppo szonáta-tétel létezéséről csupán Martin Falck leírása által tudunk. Falck 80., WollnyDiss 104.

⁸ Peter Schleuning: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Göppingen: Verlag Alfred Kummerle, 1973.

⁹ Peter Wollny: *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*. Michigan: UMI, 1995.

indokolták a művek újbóli rendszerezését. Az eddigi legteljesebb katalógus és jegyzékszám-lista szintén Peter Wollny munkája.¹⁰ A művek kétfajta jegyzékszámának egymás mellett élése és párhuzamos használata indokolta a disszertáció Függelékében található rövid Műjegyzék közreadását is.

Öccsétől, Carl Philipp Emanueltól eltérően Wilhelm Friedemann nem fordított különösebb gondot zenei hagyatékának megőrzésére: apjától örökölt és egyénileg összegyűjtött kottatárának nagy részét még életében pénzzé tette vagy elajándékozta, kompozícióiról semmilyen nyilvántartást nem vezetett, és kéziratái sorsának is kevés figyelmet szentelt.¹¹ Ennek tudható be, hogy zeneszerzői termésének valószínűleg csupán töredéke maradt fenn, és nyomtatásban megjelent csekély számú műve mellett kompozíciói különböző korszakokban készült másolatok formájában öröklődtek tovább.

Mindezek tükrében érdekes kihívásnak tűnt számomra munkásságával foglalkozni, és a sok helyről származó adat-morzsák összeszedésén túl műveit személyes preferenciák alapján felállított kritériumok alapján elemezni. Mint három hangszeren (csembaló, fortepiano és zongora) aktívan koncertező előadóművész természetesen figyelmem a billentyűs repertoár felé irányult. A disszertáció terjedelmi keretei miatt a versenyművek, a billentyűs hangszerre íródott kamaradarabok, illetve Wilhelm Friedemann orgonazenéje is kikerült a tárgyalandó művek sorából. Hasonló sorsra jutott a zenekari kíséret nélküli Fk. 40 (BR A 13 a és b) G-dúr szóló- és a két billentyűs hangszerre íródott Fk. 10 (BR A 12) F-dúr versenymű is, mivel a concerto műfajának taglalása nélkül az életműben unikumnak számító darabok bemutatása nehézkes és értelmetlen lett volna. Habár a Függelékben található Műjegyzék az orgona kivételével Wilhelm Friedemann összes billentyűs hangszerre írott művét felsorakoztatja, a disszertációban való megjelenésüknek és tárgyalásuknak a belőlük fellelhető változó minőségű kottaanyag szabott gátat. Peter Wollny szakmai irányítása alatt ugyan folyamatban van Wilhelm Friedemann műveinek összkiadása, ám a disszertáció megírásakor a fent említett műcsoportok közül csupán a szonáták voltak elérhetőek ebben a formában.¹² Kritikai értékű, tudományos alapossággal közreadott Urtext-kiadás csak a polonézok sorozatából és a

¹⁰ Peter Wollny: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Wilhelm Friedemann Bachs*, Bach-Repertorium, Leipzig.

¹¹ WollnyDiss 17-55.

¹² Peter Wollny (közr.): *Wilhelm Friedemann Bach Gesammelte Werke*, 1. kötet, Carus-Verlag, Stuttgart – Bach-Archiv, Leipzig, 2009.

fantázia-termés egészéből érhető el.¹³ Éppen ezért a disszertáció csupán erre a három műfajra koncentrált, és e darabokat teszi elemzés tárgyává.

Az életút című fejezet (1.) megírását egyrészt az indokolta, hogy magyarul szinte semmi sem olvasható Wilhelm Friedemannról, másrészt az idegen nyelvű források is meglehetősen szűkszavúak. A disszertációban ily módon különböző források alapján válogattam össze, és adtam közre magyar nyelven elsőként az életpálya tényeit.

A polonézokról szóló fejezet (3.) a műfaj rövid történetének és a 18. századi Németországban betöltött zenei helyének felvázolásán túl ezen miniatűr karakterdarabok szerkezeti sajátosságainak feltérképezését is elérendő célként tűzte ki, hiszen a nagy zenei formák redukciója révén létrejövő új szerkezeti egységek, minimálisra tömörített struktúrájukban itt találták meg újszerű kifejezőerejüket. A fejezet vezérelve mégis a sorozat darabjainak retorikai aspektusból való megvilágítása. A szónoklattan figuráinak szemszögéből való vizsgálódás teljesen szubjektív nézőpont, de újszerűsége mellett, remélem, zenei indokoltsága is bebizonyosodik. Az elemzés és a fejezetben leírtak jobb megértését szolgáló kiegészítő összeállítás, a Függelékben található *Retorikai kishoztár* a teljesség igénye nélkül készült, és csupán a disszertációban előforduló alakzatok bemutató jellegű magyarázatát tartalmazza. A terjedelmi keretek nem tették lehetővé a szónoklattan tankönyveket kitöltő rendszerének akár csak felvázolását is, de remélhetőleg ez a kis ízelítő utat nyit az olvasónak a témában való elmélyültebb stúdiumok felé. Mivel a zenei alakzatok nagy része az irodalmi formát veszi alapul, ezért fontosnak tartottam a szöveges változathoz való kiindulást, remélve, hogy így követhetőbb és érthetőbb lesz a kettő közötti párhuzam. A zenei figurák számára mintaként szolgáló klasszikus szöveg-alakzatok definíciói és a szemléltetésükre idézett irodalmi példák a Szathmári István szerkesztette Alakzatlexikonból valók.¹⁴ Zenei változatok magyarázatakor a Hartmut Krones – Robert Schollum szerzőpáros előadói gyakorlatot taglaló könyvének Horváth Anikó csembalóművész által készített nyersfordítására támaszkodtam.¹⁵

¹³ Andreas Böhnert (közr.): W. Fr. Bach: *Zwölf Polonaisen*. G. Henle Verlag, München, 1993.

Peter Schleuning (közr.): Wilhelm Friedemann Bach: *Klavierfantasien*. B. Schott's Söhne, Mainz.

¹⁴ Szathmári István (szerk.): *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2008.

¹⁵ Hartmut Krones-Robert Schollum: *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*. Wien: Böhlau Verlag, 1983.

A szonáták és fantáziák elemzésekor a két legfontosabb vizsgálandó szempontnak a keletkezés körülménye és a formai szerkesztés bizonyult. A fejezetek e két nyomon haladva tárgyalják a műveket. A szonáták elemzésekkor a szignifikáns különbségeket felvonultató variánsokat hasonlítottam össze, míg a fantáziákban a típusváltozatok meghatározása mellett a szonátákkal való szoros kapcsolatot is fel kívántam vázolni. Habár a klasszikus szonátaforma, mint szerkezeti modell ebben a zenei korszakban kezd kikristályosodni,¹⁶ mégis a különböző műfajú művek konstrukciós támpilléreinek felvázolásakor és tárgyalásakor ennek az általánosan elterjedt terminusnak a használata mellett döntöttem. Az elemzések természetesen nem teljes körűek – minden bizonnyal jópár szempont felvethető még, és néha egy-egy érdekesebb mozzanat el is térített a vezérfonalnak számító aspektusoktól, ám ilyen mennyiségű mű tárgyalásakor talán értelmetlen is lett volna a minden hangra kiterjedő vizsgálódás. Habár szempontjaim egyéni döntés eredményei, mégis – annak ellenére, hogy előadóművész vagyok – a darabok megközelítésekor tartózkodtam minden előadásra vonatkozó konkrét javaslat megfogalmazásától. Úgy gondolom, hogy a mindenkori interpretáció a művész számára elérhető információk egyedi értelmezéséből adódó, az adott helyzetre rugalmasan reagáló szellemi produktum kell legyen, melynek fizikai megvalósítását az előadó technikai eszköztára határozza meg.

Eredetileg úgy terveztem, hogy érdekesség gyanánt disszertációmhoz egy, a lemezipiacon jelenleg elérhető hanghordozókból összeállított diszkográfiát is csatolok. Végül gyűjtésemet nem adtam közre, mert a lemezeken rengeteg tévesen Wilhelm Friedemannnak tulajdonított vagy beazonosíthatatlanul elírt jegyzékszámú darab található. Az ez irányú kutatás döbbsentett rá arra, hogy a szerző műveinek előadásához használható hangszerek tekintetében mennyire nem egységes a kép. A disszertáció utolsó fejezetében megpróbáltam ennek a kérdésnek a megválaszolásához némi kiindulóponttal szolgálni. A 18. század a billentyűs hangszer történet talán legérdekesebb korszaka, melynek évtizedeiben soha nem tapasztalt számú hangszerészeti invenció látott napvilágot.¹⁷ A zenetörténet eme ritka időszakában egymás mellett éltek és változtak a különböző fejlettségi fokon álló, eltérő mechanikai rendszereket használó billentyűs hangszerek. Mindegyik típus

¹⁶ James Webster: „Sonata form”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 23. kötet, London: McMillan, 2001., 687-701.

¹⁷ Komlós 11-32., Gát Előszó, 25-126.

önmagában is rengeteg változatot mutat fel, ám az eltérő mechanikák ötvözésével létrejövő keverékhangszerek révén szinte feltérképezhetetlen gazdagságú hangszerpark állt a korabeli zenészek szolgálatára. Egy disszertáció-fejezet természetesen nem nyújt kellő teret a téma akár érintőleges feldolgozására sem, úgyhogy írásomban csupán a három alaptípus: a klavichord, a csembaló és a fortepiano a 18. századi Németországban elfoglalt helyének feltérképezésére szorítkoztam. Habár a korabeli német források a billentyűs hangszerekre vonatkozó *Klavier* szót többfajta írásmódban használják,¹⁸ az egységesebb terminológia-kép érdekében disszertációmban a német nyelv jelenleg érvényes helyesírási szabályainak megfelelő Klavier formai megoldás használata mellett döntöttem. Túlzottan hosszúnak tűnhetnek a mechanikák technikai leírásai – személyes tapasztalatok révén azonban úgy gondolom, hogy más hangszercsoportok játékosaitól eltérően, mi, billentyűsök elég kevésbé vagyunk tájékozottak a kezünk alatt megszólaló instrumentumok működését illetően. A pusztán adatközlésen túl szerettem volna rávilágítani a hangszerek hangadási módjának kiemelkedő szerepére az interpretáció megtervezésének folyamatában. A művészi elgondolás és instrumentális megvalósíthatóság közti összhang hiányában hiteles előadás sem jöhet létre.

Wilhelm Friedemann a disszertációban tárgyalt művei bármelyik billentyűs hangszercsoporton játszhatóak, azonban az alkalmazott instrumentum mechanikai paraméterei révén a zenemű más-más aspektusai erősödnek fel és kerülnek előtérbe. Azáltal, hogy – hangszertől függően – ugyanannak a darabnak több, művészi igazságot hordozó olvasata is lehetséges, a választás mindenkor az előadó egyéni döntése kell legyen. Igyekeztem elkerülni minden ilyen jellegű konkrét útmutatást, de a műcsoportok általános jellegzetességeinek előadóművészi szempontból való feltérképezésével egyéni hangszerválasztási preferenciáim is nyilvánvalóvá váltak. Hangsúlyoznom kell ugyanakkor, hogy a választást megkönnyítendő szempontok minden esetben szubjektívek, és néha nem egyeznek a korabeli javaslatokkal. Amíg például Carl Philipp Emanuel Bach a fantáziák előadásához a klavichordot jelöli meg adekvát hangszerként,¹⁹ addig én úgy gondolom, hogy a mai kor emberének a klavichord csekély hangereje nem szolgál elegendő auditív impulzussal, és nem

¹⁸ A korabeli német forrásokban a Klavier írásmód mellett megjelenik többek között a Clavier és a Clavir forma is.

¹⁹ Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* II. kötetének „Von der freyen Fantasien” fejezetéből idézi Komlós 29.

elégíti ki a darabok excentrikus, szélsőségekben mozgó karakteréből adódó hangerő-igényt. Választásom éppen ezért egy széles dinamikai skálát felölelő, nagy hangerővel rendelkező hangszerre: a fortepianóra esne – a sors iróniája, hogy hangszer híján ezeket a műveket eddig csupán a harmadik hangszertípuson, a csembalón játszhattam el.

Nem gondolom, hogy munkám mindent elmondana, amit Wilhelm Friedemann életéről és billentyűs műveiről lehet. Célom sem ez volt. Reményeim szerint azonban disszertációm hasznos információkkal és vitaindító gondolatokkal szolgál majd kollégáim és minden érdeklődő olvasó számára.

Balog Zsolt

Budapest, 2012. 03. 01.

10.18132/LFZE.2012.14

1. Az életút

Wilhelm Friedemann Bach, Johann Sebastian és a szintén Bach, Maria Barbara elsőszülött fiaként 1710. november 22-én Weimarban látta meg a napvilágot.¹ Keresztelőjére – a városi keresztkönyv tanúsága szerint – november 24-én került sor.² Névadó keresztszülei: Wilhelm Ferdinand von Lyncker báró, weimari hercegi kamarás és Paul Friedemann Meckbach, mühlhauseni ügyvéd.³ A keresztanyaságra a mühlhauseni idők kedves barátjának, az ottani Mária-templom főesperesének, Georg Christian Eilmarnak lányát, Anna Dorothea Hagedornt kérték fel.⁴

Wilhelm Friedemann gyermekkorának első éveiről nem maradtak fenn adatok, miképpen arról sem, hogy mikortól, és zenei téren milyen jellegű képzésben részesült.⁵ Zenei nevelésének első dokumentálható bizonyítéka az apja által 1720. január 22-i keltezéssel megnyitott *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*.⁶ A kezdődarabok nehézsége azt jelzi, hogy ezt megelőzően – valószínűsíthetően skála- és ujjgyakorlatokon keresztül – a kis Friede⁷ már elsajátította a csembalójáték alapjait. A kottáskönyv – apjának kifejezetten pedagógiai célzattal írott prelúdiumai és invenciói mellett – a kor más zeneszerzőinek, többek között Georg Philipp Telemann, Johann Christoph Richter és Gottfried Heinrich Stölzel tollából származó apróbb műveknek is helyet ad.⁸ Az újjrendi beírások és a Jean-Henry d'Anglebert alapján készített díszítéstáblázat a pedagógus Johann Sebastian aprólékosságát és nevelésének sokszínűségét bizonyítja – a *Clavierbüchlein* további érdekessége, hogy Friedemann első zeneszerzői próbálkozásait, két Allemande-ot és négy prelúdiumot is rögzít.⁹

¹ Falck 1. Johann Sebastian és Maria Barbara Bach elsőszülött gyermeke Catharina Dorothea (1708. december 29., Weimar–1774. január 14., Lipcse). Wolff 453.

² Falck 1. Christoph Wolff november 22-ét jelöli meg keresztelési dátumként. Wolff 453.

³ Wolff 143., Falck 1.

⁴ Wolff 143., Falck 1.

⁵ Martin Falck szerint apja csupán a család Köthenbe való költözése, Friedemann 10. születésnapja után látja elérkezettnek az időt, hogy megkezdje fia zenei nevelését – addig csupán passzív résztvevője, hallgatója a Bach-házban zajló állandó házimuzsikálásnak, a tanítványok óráinak, a kórus- és zenekari próbáknak. Falck 2. Christoph Wolff valószínűsíti, hogy Johann Sebastian már 1717 előtt rendszeres és alapos zenei képzésben részesítette fiát. Wolff 154.

⁶ A kottáskönyv 1725-26-ig tartalmaz friss bejegyzéseket.

⁷ Friede Wilhelm Friedemann családon belül használt beceneve volt (Carl Philipp Emanuel Johann Nikolaus Forkelnek tett közlése alapján). Falck 2.

⁸ Wolff 264.

⁹ MGGWFr 1536. A tévesen Johann Sebastiannak tulajdonított két g-moll Allemande (BWV. 836, 837 – utóbbi csupán töredék), és a BWV. 924a C-dúr, 925 D-dúr, 932 e-moll és 931 a-moll prelúdiumok BR jegyzékszám A 40-41 illetve A 44-47. Martin Falck műjegyzékében ugyanezen művek a 205 és 206 szám alatt találhatóak.

Habár adat nem maradt fenn, mégis valószínűsíthető, hogy a Bach-család kötheni tartózkodása alatt Friedemann 1717-1723 között – a lutheránus latin iskola növendékeként – elkezdte gimnáziumi tanulmányait.¹⁰ Johann Sebastian Lipót herceg kíséretének tagjaként 1720 nyarán Karlsbadba megy.¹¹ Csehországi tartózkodásának ideje alatt Maria Barbara harminchat esztendősen egy gyors lefolyású betegség következtében meghal – négy árvát hagyva maga után.¹² A kor szokásának megfelelően Johann Sebastian a gyászév letelte után újránősül – 1721. december 3-án feleségül veszi a weissenfelsi udvari trombitás lányát, Anna Magdalena Wilckét.¹³ Mostohaanyjának professzionista szintű zeneisége legalább olyan termékenyítőleg hatott a fiatal Friedemann fantáziájára, mint azok a drezdai operalátogatások, melyekre apja rendszeresen magával vitte.¹⁴

Apja 1723-ban sikerrel pályázza meg a lipcsei Tamás-templom karnagy, valamint az egyetem *Musikdirektori* állását. Június elsejei¹⁵ beiktatásával egy időben Wilhelm Friedemann felvételt nyer a nagy múltú intézmény kollégiumába.¹⁶ Itt folytatott tanulmányairól három fennmaradt iskolai gyakorlófüzete révén tájékozódhatunk.¹⁷ A latinból és ógörögből készült fordításai – melyeket valószínűleg unaloműzéseként virágokkal, groteszk fejekkel és parókás arcképekkel firkált tele – egy nagyon jó nyelvérzékkel és kiforrott stílussal bíró, átlagon felüli értelmi képességű ifjú képét vetítik elénk – az ennek ellenére rendszeresen visszatérő hibák pedig azt jelzik, hogy képességei nem álltak mindenkor egyenes arányban

¹⁰ MGGWFr 1536.

¹¹ Wolff 247.

¹² Maria Barbara halálának oka nem ismeretes, csupán a halálozási anyakönyv 1720. július 7-i bejegyzése tudatja, hogy: „eltemették Johann Sebastian úr, Ófensége, a Herceg karnagya feleségét”. Wolff 248.

¹³ Anna Magdalena, Johann Caspar Wilcke a szász-zeitz herceg udvari trombitás negyedik gyermeke, valószínűleg 1721 júniusában kapta meg kamarazenesi rangú énekesi kinevezését a kötheni udvarban. Wolff 255.

¹⁴ Johann Adolph Hasse: *Cleofide* című operájának bemutatója után Johann Sebastian rendszeresen ellátogatott a királyi operaházba. Útjaira – az anekdoták szerint a következő kérdés kíséretében – a fiát is magával vitte: „Friedemann, nem megyünk el újra meghallgatni a bájos drezdai dalocskákat?” Forkel 48., Falck 10.

¹⁵ Wolff 282. Martin Falck szerint május 31. Falck 4.

¹⁶ Wolff 284. A külsős hallgatókra vonatkozó *Depositio nundum inscripti*: Bach, Wilhelm Friedemann, Vinario-Thuringensis néven említi 1723. december 22-i bejegyzésében. Falck 4.

¹⁷ Peter Wollny három, Martin Falck négy füzetet említ. MGGWFr 1536., Falck 5. A *Liber Proverbiorum* illetve *Liber Exercitiorum in usum Wilhelmi Friedemanni Bachii* felíratú füzeteket 1902-ben az iskola lebontásakor Bernhardt Friedrich Richter találta meg Friedemann egykori szobájának letapétázott ajtajú beépített szekrényében. Wolff 574., 46. jegyzet. A füzetek keletkezési idejét, azok tartalmát és megtalálásának körülményeit kimerítő részletességgel taglalja Conrad Freyse: *Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs*, *Bach-Jahrbuch*, 1951-52, 103-119. című munkájában.

szorgalmával.¹⁸ A *Clavierbüchlein* bejegyzései szerint apja továbbra sem lankadó lelkesedéssel folytatja fia zenei irányítását – a csembalójáték mellett egyre hangsúlyosabb szerephez jut az orgona. Valószínűleg 1726-tól hegedűleckéket vesz a Pisendel- és Tartini-tanítvány Gottlieb Grauntól,¹⁹ aki ezidőtájt Merseburgban *Kappeldirektor*. Hangszeres tanulmányai mellett – a Tamás-templom kórusának tagjaként – a karéneklésben is jártasságot szerez. Emellett gyakran játssza az orgona-continuo szólamot a próbákon és a kórus nyilvános szereplésin.²⁰ A zenekari játékban való tapasztalatot a rendszeres házimuzsikálások alkalmával, és – minden valószínűség szerint – a Collegium Musicum összejövetelein szerzi.²¹

A lipcsei egyetem beírása szerint Wilhelm Friedemann Bach 1729. március 5-én megkezdte egyetemi tanulmányait.²² A kor szokásának megfelelően többek között jogot, matematikát és filozófiát hallgat.²³ Az 1729-es évhez fűződik Händellel való találkozása is – ő tolmácsolja a júniusban Halléban tartózkodó mester felé a lázas beteg Johann Sebastian Lipcsébe szóló szívélyes invitálását. Händel nem fogadja el a meghívást, és arról, hogy Friedemann bemutathatta-e neki zenei tudását, nem maradt fenn adat.²⁴ Apját tehermentesítendő átvállalja tanítványai egy részét²⁵ – pedagógiai vénájának ékes bizonyítéka, hogy növendéke, Christian Nichelmann 1744-1756 között Nagy Frigyes udvarának második csembalistája lesz.²⁶

Elteltekintve a Halberstadtban 1731 márciusában sikertelenül megpályázott orgonista állástól,²⁷ az ifjú Wilhelm Friedemann önálló útkeresésének első jelentős állomása: Drezda. Christian Petzold²⁸ halálát követően az itteni Sophienkirche megüresedett orgonista státuszára 1733. június 7-én jelentkezik.²⁹ Drezda a XVIII. század első felében – főleg a harmincas években – a német nyelvterület kiemelkedő fontosságú zenei központja. II. Frigyes Ágost³⁰ és felesége, Maria Josepha osztrák

¹⁸ Falck 5.

¹⁹ MGGWFr 1536.

²⁰ Falck 8.

²¹ Falck 8.

²² Falck 9.

²³ Falck 9., MGGWFr 1536.

²⁴ Wolff 244., Falck 9-10.

²⁵ Friedrich Wilhelm Marburg alapján Falck 10.

²⁶ Falck 11.

²⁷ MGGWFr 1536. Bővebben Wilhelm Strube: „*Ein unbekanntes Probespiel Friedemann Bachs in Halberstadt*”, Walcker-Hausmitteilungen, XXXI. Heft, 1963, 42-43. cikkében.

²⁸ Christian Petzold (1677, Königstein–1733. július 2., Drezda)

²⁹ MGGWFr 1536.

³⁰ Az 1733. február 1-én elhunyt II. (Erős) Ágostot követi a trónon. 1734. január 17-én III. Ágost néven koronázzák lengyel királlyá.

főhercegnő³¹ olasz zene és költészet iránti rajongásának köszönhetően az addig a francia művészetet előnyben részesítő Elba-parti város az itáliai stílus képviselőinek gyűjtőhelyévé vált.³²

Az 1728 óta Johann Georg Pisendel³³ koncertmestersége alatt³⁴ működő zenekar élére 1733. december elsejével hivatalosan is a kor egyik legismertebb zeneszerzőjét, Adolf Hassét nevezték ki udvari *Kappelmeisternek*.³⁵ Munkássága alatt az Opera és annak zenekara a kor legjelentősebb művészeit foglalkoztatta: az énekesnő Faustina Bordoni,³⁶ Pierre-Gabriel Buffardin fuvolást, a lantjátékos Silvius Leopold Weiss, és 1739-től az oboás Alessandro Besozzit.³⁷ Az egyházi zene két jelentős komponistája, a szigorú ellenpontos szerkesztéseiről híres Ian Dismas Zelenka és az orgonista Giovanni Alberto Ristori is Drezdában alkotott.³⁸

Természetesen nem lett volna ilyen pezsgő a város zenei élete, ha az uralkodó mellett nem jelentek volna meg zenei mecénásként a nemesi réteg képviselői is. Közülük is kiemelkedik Hermann Karl von Keyserlingk gróf.³⁹ Johann Sebastian Bach az ő megrendelésére írta „Aria mit verschiedenen Veränderungen” című darabját, melyet a gróf alkalmazásában lévő Bach-tanítvány – enyhítendő a súlyos beteg von Keyserlingk fájdalmát és álmatlanságát – Johann Theophilus Goldberg játszott el.⁴⁰ Habár Goldbergnek lipcsei tartózkodása alatt lehetősége volt zenei kérdésekben Johann Sebastiannal is konzultálni, hangszeres képzésében mégis Wilhelm Friedemannnak volt döntő szerepe – *Klavier*-technikáját a drezdai években is ő csiszolta tovább.⁴¹ A zenét lelkesen támogatók között említést érdemel Heinrich von Brühl gróf, aki 1735-től saját zenekart tartott fenn, Carl Heinrich von Dieskau,

³¹ A főhercegnő zenei vezetője a kor híres olasz mestere: Giuseppe Porsile (1680. május 5., Nápoly–1750. május 29., Bécs).

³² Falck 11.

³³ Johann Georg Pisendel (1687. december 26.–1755. november 25.) – korának egyik legnevesebb hegedűművészeként hegedűjátékában az olasz és a francia stílus elemeit ötvözte. Falck 11.

³⁴ Falck 11.

³⁵ Falck 11.

³⁶ 1730-ban kötött házasságuk után Adolf Hasse felesége.

³⁷ Falck 11.

³⁸ Falck 12.

³⁹ Hermann Karl von Keyserlingk (Keyserlingk) (1696.–1764. szeptember 30., Varsó) – a diplomataként tevékenykedő gróf egész életében szoros kapcsolatot ápolt a Bach-családdal. Bővebben Heinrich Miesner: „*Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe, zwei Gönner der Familie Bach*”, *Bach-Jahrbuch* 1934, 101-105. cikkében.

⁴⁰ Johann Gottlieb (Theophilus) Goldberg (Danzig, megkeresztelve 1727. március 14-én–Drezda, 1756. április 13.) – a Bach-tanítvány billentyűs játékos körülbelül 1745-ig von Keyserlingk gróf, 1751-től tuberkulózis miatt bekövetkezett haláláig Heinrich von Brühl szolgálatában állt.

⁴¹ Geiringer 166.

Nagy Frigyes barátja, gróf Algarotti,⁴² és nem utolsó sorban Maria Antonia Walpurgis von Sachsen.⁴³

Wilhelm Friedemann pályázatának beadásakor apja, Johann Sebastian révén nemcsak az udvar vezető zenészeit ismerte,⁴⁴ hanem a művészetpártfogó nemeseket is.⁴⁵ Wilhelm Friedemann mellett az állásra Karl Hartwig, Christoph Schaffrath, J. G. Stübner, J. S. Kayser, Johann Christian Stoy és C. H. Gräbner is pályáztak⁴⁶ – közülük a fiatal Bach mellett csak Schaffrath és Stoy játszhatott próbát.⁴⁷ Az 1733. június 23-án kelt könyvbeírás szerint – a protokollnak megfelelően – a *Vice Kapellmeister* Pandaleon Hebenstreit vezette tanács előtt előző nap lezajlott próbajátékon a tanács tagjai egyöntetű szavazással Wilhelm Friedemann Bachnak ítelték az állást.⁴⁸ Az augusztus elsején elfoglalt⁴⁹ Sophienkirche-beli orgonista munkakör drezdai viszonylatban csekély jelentőséggel bírt, és a javadalmazás is szerény volt,⁵⁰ de ennek megfelelően a munkavégzés rövid idejű helyszíni jelenlétet követelt. Szerződésének értelmében Wilhelm Friedemannak a hétfő reggel nyolckor kezdődő misén és a vasárnap délután kettő vagy hármas kezdetű vesperáson kellett orgonálnia.⁵¹ Ezen elfoglaltságai mellett bőven maradt ideje, hogy a lipcsei egyetemen megkezdett matematika tanulmányait a későbbi udvari matematikus, Gottlieb Waltz irányításával folytassa.⁵² Bevételeit növelendő magántanítványokat fogadott,⁵³ ám az apja példáját követő, katolikus hitre áttért II. Frigyes Ágost protestantizmust visszaszorító intézkedései nem segítették anyagi helyzetének stabilizálódását.⁵⁴ Az új katolikus templom megépítésére adott megbízásával egy időben a fejedelem személyzetének szállásává alakította az udvari protestáns

⁴² Falck 12.

⁴³ MGGWFr 1537. Wilhelm Friedemann neki ajánlja 1767-ben e-moll csembalóversenyét (Fk. 43, BR C12).

⁴⁴ A személyes ismeretségek egyrészt apja lipcsei házában (a Hasse házaspár, Weiss és Zelenka is gyakran vendégeskedett a Bach családnál), másrészt a Johann Sebastiannal közös drezdai „zenei kirándulások” alkalmával kötöttek. Falck 12.

⁴⁵ Ebben nagy segítségére volt apja hírneve és drezdai fellépéseinek sikere. Geiringer 166.

⁴⁶ Falck 13.

⁴⁷ Falck 14., MGGWFr 1536.

⁴⁸ Falck 14.

⁴⁹ A templomkulcsokat Wilhelm Friedemann már július 11-én átvehette, azonban a Gottfried Silbermann építette orgonát csak augusztus elsején vehette birtokba. Falck 16.

⁵⁰ Körülbelül 75 birodalmi tallér javadalom és 5 tallér egyéb juttatás.

⁵¹ A vasárnap délutáni, úgynevezett „régí istentisztelet” („alter Gottesdienst”) a névadó Zsófia, brandenburgi hercegnő emlékének ajánlották. Falck 17.

⁵² MGGWFr 1537., Falck 17.

⁵³ Geiringer 166.

⁵⁴ Geiringer 167.

templomot.⁵⁵ Az istentiszteletek helyszíne áttevődött a Sophienkirchébe, növelve ezzel Wilhelm Friedemann elvégzendő feladatainak körét – a vásár- és ünnepnapokon a köznéppel vegyülni nem kívánó udvari alkalmazottaknak tartott úgynevezett „új istentiszteletek” zenei kiszolgálása is az ő feladatává vált.⁵⁶ A pénzügyi juttatásokban nem, de feladatokban megnövelt szolgálat, és a Sophienkirche átépítéséből⁵⁷ adódó kényelmetlenségek arra kényszerítették Wilhelm Friedemant, hogy új állás után nézzen. Az 1742-ben megüresedett Frauenkirchen-beli orgonista posztot végül nem ő, hanem apjának volt tanítványa, Gottfried August Homilius kapja.⁵⁸ Habár Wilhelm Friedemann zenéje olasz hatásokat is magába olvaszt, mégis polifon gondolkodástól átítatott világi zenéjét túl bonyolultnak és „németnek” ítélte a város zeneértő közönsége.⁵⁹ A nyomtatásban 1745. március 16-án nyilvánosság elé tárt D-dúr szonátája kedvezőtlen fogadtatásban részesült.⁶⁰

A fennmaradt adatok alapján drezdai felmondólevelének keltezési napján, 1746. április 16-án aláírja a halléi Unserer Lieben Frauen templomának *Director musices* állására vonatkozó szerződését.⁶¹ Hivatalos búcsúlevelében utódjául a Sophienkirche orgonistájának a J. S. Bach-tanítvány Johann Christoph Altnikolt ajánlja.⁶² A halléi főtemplom zenei vezetését 1714. július 13-tól 1746. január 21-ig Gottfried Kirchoff látta el.⁶³ A halálával megüresedett posztra a St. Ulrich templom orgonistája, Johann Gotthilf Ziegler is pályázott,⁶⁴ ám a legidősebb Bach-fiú elképzelhetően a szokásos protokollnak megfelelő próbajáték nélkül nyerte el új állását.⁶⁵ A munkaadóival való anyagi vonatkozású súrlódások már a legelején megmutakoztak – bútorainak, hangszereinek⁶⁶ és egyéb személyes holmijának

⁵⁵ Geiringer 167.

⁵⁶ Geiringer 168.

⁵⁷ 1737-1739 között és tovább. Falck 19.

⁵⁸ Geiringer 168.

⁵⁹ Falck 20.

⁶⁰ WollnyDiss 13. A D-dúr szonáta – a szerző tervei szerint – egy hat darabból álló ciklus elsője lett volna. A kedvezőtlen fogadtatás miatt a sorozat további darabjai nem készültek el. MGGWFr 1537.

⁶¹ Ugyan a szóban forgó dokumentum időközben elveszett, mégis létezése, Carl Bitter és Friedrich Chrysander azonos közreadásának köszönhetően, tényként kezelendő. Falck 22., Chrysander 242-244.

⁶² Az állást végül nem ő, hanem Johann Heinrich Gössel kapja. Falck 21.

⁶³ Chrysander 241.

⁶⁴ Chrysander 241.

⁶⁵ Zehler 105. Ha volt is orgona előjátszás vagy egyéb mesterségbeli vizsga, erről nem maradt fenn semmilyen adat. Zehler 106.

⁶⁶ Carl Zehler egy Silbermann-féle fortepianót és egy klavichordot valószínűsít. Zehler 107..

Drezdából Halléba való szállítására számított 22 tallér 12 Groschen összegből csupán 16 tallért kapott meg.⁶⁷

*Director musices*ként sokrétű zenei feladat hárult Wilhelm Friedemannra: egyrészt orgonistaként az ő tisztje volt a templomban zajló istentiszteletek mindennemű zenés szolgálata, a nagyobb ünnepekre előírt, kórus és zenekar használatát igénylő nagyobb lélegzetű művek kiállítása és vezénylése, apróbb hangszeres művek komponálása és eljátszása, másrészt feladatai közé tartozott az orgona⁶⁸ karbantartása, hangolása és – vagyoni felelősség mellett – a templom egyéb hangszereinek felügyelete is.⁶⁹ Javadalmazása ennek megfelelően 140 tallér, ami a különböző egyéb juttatásoknak köszönhetően – lakhatási és fűtési támogatások, a különböző alkalmakra íródó zeneművekért járó külön díjazás – 200 tallérra egészült ki.⁷⁰ Munkáját az istentiszteletek alkalmával egy kántor segítette – az Unserer Lieben Frauen⁷¹ központi szerepéből adódó főkántori posztot 1749. június 28-tól Christian Berger töltötte be.⁷²

Nagyobb előadói apparátust igénylő zenés áhítatra minden fontosabb ünnepen sor került: Karácsony, Húsvét és Pünkösöd három napja sorrendben az Unserer Lieben Frauen, St. Ulrich- és St. Moritzkirche között oszlott meg. A főtemplomban ezen három ünnep délelőttjén elhangzott zeneművek délután az iskolatemplomban – mely egyben egyetemi és táborig templomként is működött – újra előadásra kerültek.⁷³ A kisebb ünnepeken (Advent, Újév, Szt. Mihály-nap) délelőtt és délután csak az Unserer Lieben Frauen templomában volt hallható zenekari muzsika, a vasárnapok kantáta-előadásait viszont a három templom egymás között osztotta el.⁷⁴

⁶⁷ A tételes számla 1746. július 15-i, a 16 tallérról szóló elismervény ellenjegyzése július 21-i keltezésű. Zehler 107.

⁶⁸ Az Unserer Lieben Frauen templom orgonáját 1713-ban 6300 tallérért építette Christoph Cuncius orgonaépítő mester. A hangszer kipróbálására a templom előljárói Johann Kuhnaut, Christian Friedrich Rollét és J. S. Bachot kérték fel. Chrysander 235-240.

⁶⁹ Falck 22-23., Chrysander 242-244., Zehler 117-119. Egy 1746. július 28-án kelt leltári jegyzék szerint az Unserer Lieben Frauen templom tulajdonát a következő hangszerek képezték: „egy üstdobpár ütőkkel, három új trombita (egy jó állapotban, kettő régi), egy régi és egy még régebbi trombita, egy regál (a templom által már eladva), egy használhatatlan bőgő, három zink (melyből egy hiányzik), három harsona (egy hiányzik), hat hegedű, két brácsa (ebből egy használhatatlan, és egy vonó hiányzik), két fuvola (egy hiányzik), egy basszus-schalmei.” A hangszerpark bővítését csupán 1751-ben tudta Wilhelm Friedemann kieszközölni – egy április 15-i bejegyzés szerint a már javíthatatlan bőgő helyett egy új, jó minőségű hangszert vásároltak. Zehler 123., Chrysander 244., Falck 27.

⁷⁰ Zehler 108., Chrysander 244., Falck 24.

⁷¹ Az Unserer Lieber Frauen templom a korabeli forrásokban Marienkirche és Marktkirche néven is megjelenik. Falck 24.

⁷² Falck 25.

⁷³ Falck 24.

⁷⁴ Falck 24.

A zenei kivitelezéshez szükséges előadói apparátus több részből tevődött össze. A „Schulchor”-t a gimnázium tanulói alkották – a főkantor feladata volt a napi énekórák keretein belül a szólamok betanítása és a kórus tagjainak zenei képzése.⁷⁵ Az Unserer Lieben Frauen számlakönyvének tanúsága szerint a Choro Symphoniaco Gymnasii a főtemplom szolgálatában állt, míg a „Stadtchor”-t a St. Ulrich- és St. Moritzkirche istentiszteletein foglalkoztatták.⁷⁶ A hangszeres szólamokban Wilhelm Friedemann elsősorban a templomok által szerződött négy szólistára támaszkodhatott – a zenekar zömét azonban a Collegium musicum tagjai adták.⁷⁷ A megyeházán is különböző feladatokat ellátó,⁷⁸ városi alkalmazásban lévő hat rézfúvós a templomi zenélésben is szerepet kapott – a fafúvó szólamok megszólaltatása az Oboatársaság tagjainak feladata volt.⁷⁹ Wilhelm Friedemann *Director musicus*ként történő első bemutatkozására 1746 Pünkösöd első napján, május 12-én saját szerzésű „Wer mich liebet...”⁸⁰ című kantátájának előadásával került sor.⁸¹

Első Halle-beli szálláshelyéről nincs adat, azonban két 1763-as újsághirdetés⁸² alapján valószínűsíthető, hogy az említett dátumig Johann Gotthilf Georgi, ma a Klausstrasse 1. szám alatt álló házában bérelt szoba vagy lakrész szolgált lakhelyül.⁸³ Az ebben az időszakban létesült új ismeretségek közül négy nevet kell kiemelnünk: Johann Jacob Gebauer könyvkiadóval annak haláláig (1772) szoros kapcsolatot ápolt⁸⁴ – az ő révén ismerkedett meg az egyetem professzorával Siegmund J. Baumgartennel is. Baráti köréhez tartozott egyik rokona, a St. Ulrichskirche kántora, Michael Bach is, csakúgy, mint az orgonaépítő Heinrich

⁷⁵ Falck 25.

⁷⁶ Falck 26.

⁷⁷ Falck 26. A halléi Collegium musicum intézménye meglehetősen nagy múltra tekintett vissza – Christian Gottlieb Ziegler már 1723-tól kezdve rendszeresen írt nekik műveket. Falck 24.

⁷⁸ A városi alkalmazásban lévő hat rézfúvós napi feladatai közé tartozott a Megyeházán reggel 10 órakor cinkekkel és harsonákkal megszólaltatott, illetve a vasárnap délután 1 órakor trombitákkal és üstdobbal kísért fanfár előadása. Falck 26.

⁷⁹ Az Udvari Oboisták Társaságát Hyntzsch apa és fia alapították 1711-ben. Falck 26.

⁸⁰ Fk. 72

⁸¹ Falck 27.

⁸² A Hallische Anzeigerben 1763. november 28-án megjelent hirdetésben Wilhelm Friedemann nyomtatásban megjelent szonátáját kínálja eladásra – átvételi helyként Clausbadstube-i lakását jelölve meg. Ugyanezen újság közleményben tudatja, hogy Johann Gotthilf Georgi eladta házat – valószínűleg a Hétéves háború után vagyónára kivetett adó befizetésének elkerülése végett. Zehler 111.

⁸³ Az eredetileg „am Markt” megjelölésű házában J. G. Georgi háztulajdonos – a korabeli szokásoknak megfelelően – az egyetem professzorai számára biztosított oktatási és lakhatási lehetőséget. Az épület 1759-ben a 910-es számot kapta, 1855-től pedig Klausstrasse 1. Zehler 111.

⁸⁴ Johann Jacob Gebauer hagyatékában Friedemann Bach több billentyűs műve is szerepelt. Falck 28.

Andreas Cuntius, akivel annak 1760-ban Szentpétervárra való költözése után is tartotta a kapcsolatot.⁸⁵

Johann Sebastian Bach – minden bizonnyal az 1740-ben királlyá koronázott II. Frigyes kérésére – hat hónappal a porosz csapatok Lipszéből való kivonulása után, 1747 májusában Berlinbe utazott.⁸⁶ Útjára Wilhelm Friedemann kísérte el apját – a királyi audiencia részleteiről a Johann Nikolaus Forkel által 1802-ben közreadott beszámolókból értesülhetünk.⁸⁷ Az udvari látogatás diplomáciai előkészítését minden bizonnyal a Bach-család pártfogója, Hermann Carl von Keyserlingk gróf intézte, aki ezidőtájt Berlinben orosz követként teljesített szolgálatot.⁸⁸ Berlini tartózkodásuk vendéglátója valószínűsíthetően a család régi barátja, az Unter den Lindenen, az akkor még csak négy éve átadott Királyi Operaház⁸⁹ közelében lakó Georg Ernst Stahl, míg a Potsdamban eltöltött napok alatt az udvari orvos harmadik házasságából született lánya, Regina Ernestine és férje, dr. med. Johann August Arends volt.⁹⁰ A Bach- és Stahl-család közötti szoros kapcsolat ékes bizonyítéka, hogy Carl Philipp két gyermekének keresztszülei közt e család tagjait találjuk, Wilhelm Friedemann pedig nyomtatásban megjelent első szonátáját Georg Ernstnek ajánlotta.⁹¹

Johann Sebastian királyi audienciájára május 7-én került sor⁹² – ugyan a Sanssoucci kastélyt már május 1-jén átadták, a személyes találkozás helyszíne mégis a potsdami városi palota volt.⁹³ A *Musicalisches Opfer (BWV. 1079)* megírását ihlető, a „királyi témát” azonnal fűgában kibontó Bachról szóló történetről, és a király kérésére másnap orgonán megismételt előjátás jelenetéről Wilhelm Friedemann visszaemlékezésein túl a május 11-i keltezésű – több német város lapjainak hasábjain közreadott – hivatalos potsdami sajtóközlemény is tudósít.⁹⁴ Nem

⁸⁵ Falck 28-29.

⁸⁶ Wolff 486-487.

⁸⁷ Wolff 486-387.

⁸⁸ Wolff 486.

⁸⁹ Berlini tartózkodása alatt Johann Sebastian Bach ellátogatott az Operaházban, ahol – Carl Philipp Forkelnek írt visszaemlékezései szerint – azonnal észrevette az ebédlőterem boltíveiből adódó különleges akusztikai effektust („*hogya valaki... a terem egyik sarkába ment, és... elstutogott egy szót fölfelé a falnak, akkor az átlósan átellenes sarokban álló, arccal a falnak forduló ember egészen tisztán hallhatta szavát, miközben közöttük és a terem más részein senki sem hallott egy árva hangot sem.*”). Wolff 487.

⁹⁰ Wolff 485., Heinrich Miesner: „*Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach*”, Bach-Jahrbuch, 1933, 73.

⁹¹ Miesner 72-73. Cikkében Miesner – tévesen – a szonáta kiadásának dátumaként 1744. március 16-át adja meg – a korabeli kiadás borítóján szereplő dátum: 1745. március 16. *WFrB GW* 170.

⁹² Wolff 485.

⁹³ Wolff 487. A palota a II. világháborúban megsemmisült. Wolff 487.

⁹⁴ Wolff 485.

tudni, hogy Wilhelm Friedemann meddig tartózkodott Berlinben, de Johann Sebastian nevét Lipcsében a május 18-án úrvacsorát vettek névsorában már említik.⁹⁵

A Wilhelm Friedemann és előjárói közti, Halléba való költözésének első pillanatától fennálló feszült viszony korai példája egy 1750. augusztus 3-án kelt megróvás: szerződésével ellentétes magatartása, a Collegium musicumnak kölcsönadott üstdob miatt elbocsátással fenyegetik⁹⁶ – nem kielégítő munkavégzést eredményező későbbi tettei pedig újabb konfliktushelyzettel szolgálnak majd.

1750. július 28-án meghal Johann Sebastian Bach.⁹⁷ A hír hallatán Wilhelm Friedemann azonnal Lipcsébe siet. A november 11-i hagyatéki tárgyaláson, mely a fennmaradt adatok tanúsága alapján baráti légkörben zajlott le,⁹⁸ az özvegyet, Anna Magdalenát – akit (nő lévén) nem illetett meg a felszólalás joga – Friedrich Heinrich Graff doktor, a szász Legfelső Bíróság lipcsei bírója képviselte, berlini öccse, Carl Philipp nevében Wilhelm Friedemann járt el, míg Johann Sebastian hátrahagyott kiskorú gyermekeinek képviselőjét a Tamás-templom orgonistája, Johann Gottlieb Gönner látta el.⁹⁹ A Lipcsei Egyetem hagyatéki bíróság felbecsülésének megfelelően J. S. Bach anyagi örökségének összértéke körülbelül 1160 tallerra rúgott¹⁰⁰ – ez a halálakor tulajdonában lévő 230 tallér készpénzen felül értékpapírokat és ingóságokat foglalt magában.¹⁰¹ Az összeg egyharmadára az özvegy tarthatott igényt, a fennmaradó részt pedig egyenlő arányban a gyermekek között osztották szét.¹⁰² A leltár nem említi Johann Sebastian kéziratokat, nyomtatott műveket, zenéről szóló és zeneelméleti könyveket magába foglaló zenei könyvtárát – elképzelhető, hogy elosztásáról még J. S. Bach életében megállapodás született.¹⁰³ Johann Sebastian vokális műveinek nagy része egyetlen példányban létezett zenetárának polcain, és

⁹⁵ Wolff 489.

⁹⁶ Falck 29.

⁹⁷ J. S. Bach 1750. július 28-án, kedden, kevéssel 20 óra 15 perc után halt meg – temetésére három nappal később került sor. Wolff 514.

⁹⁸ Wolff 519.

⁹⁹ Wolff 519.

¹⁰⁰ Wolff 519.

¹⁰¹ J. S. Bachnak 60 tallérnyi részesedése volt egy bányavállalkozásban, ingóságai között pedig ezüstnemű, értéktárgyak, ón- vörös- és sárgaréz edények, ruhák és bútorok szerepeltek. A hangszerek a hagyatéki összértékének körülbelül egyharmadát, a pénzzé tehető teológiai tárgyú könyvek pedig a zeneszerszámok értékének körülbelül egytizedét adták. Wolff 519 és 521. J. S. Bach hangszereiről bővebben a disszertáció *Wilhelm Friedemann Bach korának hangszerei* című fejezetben.

¹⁰² Wolff 519.

¹⁰³ Wolff 520. Ezt a feltételezést támasztja alá az a tény, hogy az örökösök között ilyen irányú vita nem volt, illetve Anna Magdalena augusztus 29. előtti a Tamás-templom rektorával, Ernestivel a korálkantáták eladásáról szóló tárgyalása is. Wolff 522.

külső használatra sem készült belőlük másolat¹⁰⁴ – felosztásukkor úgy tagolták őket, hogy egy *Jahrgang*hoz tartozó kantáták kéziratát legalább két örökös kapja.¹⁰⁵ Wilhelm Friedemannhoz kerültek a második *Jahrgang* partitúrái és a szólamok másolatai,¹⁰⁶ valamint válogatható az első és a harmadik kantátaciklus nagyobb ünnepekre szánt darabjaiból is.¹⁰⁷ A november 11-i tárgyaláson hoztak döntést a még kiskorú gyermekek elhelyezéséről is: a mentális rendellenességgel született Gottfried Heinrichet Johann Sebastian veje Johann Christoph Altnikol vette magához, Wilhelm Friedemann tisztje volt elkísérni Johann Christiant Carl Philipphez Berlinbe, míg a három lány (Catharina Dorothea, Johanna Carolina, Regina Susanna) anyjukkal maradt Lipcsében.¹⁰⁸

Wilhelm Friedemann – berlini kitérővel – több mint fél éves távollét után, 1750 decemberében tér vissza Halléba, ahol december 30-án – nem engedélyezett hosszas távolmaradását büntetendő – a teljes kollégium előtti nyilvános megszégyenítésben van része.¹⁰⁹

Wilhelm Friedemann életének újabb jelentős dátuma: 1751. február 25. – ekkor vezeti oltár elé szállásadója lányát, Dorothea Elisabethet.¹¹⁰ Frigyükből csak három gyermek születik.¹¹¹ Közülük csupán a legfiatalabb, Friderica Sophia éri meg a felnőttkort. Valószínűleg a jobb megélhetés biztosításának vágya és feljebbvalóival sűrűsödő nézeteltérései készítették Wilhelm Friedemannt arra, hogy a Gottlieb Krause 1753-ban bekövetkezett halálával megüresedő orgonista állást a zittai St. Johannis templomban megpályázza.¹¹² A november 5-én meghirdetett posztra már november 19-én megérkeznek Wilhelm Friedemann ajánlkozó sorai,¹¹³ és pályázási szándékát jelzi többek között Johann Ludwig Krebs, Johann Christoph Altnikol, Friedrich Gottlob Fleischer, Ch. G. Tietze, J. G. Petri, Johann Trier mellett Carl Philipp Emanuel Bach is.¹¹⁴ Az állást – a korabeli dokumentumok tanúsága szerint eleve

¹⁰⁴ Wolff 522.

¹⁰⁵ Wolff 522.

¹⁰⁶ A szólamok eredetijét Anna Magdalena örökölte, aki saját részét – az összesen negyvennégy kantáta anyagát – a Tamás-iskolának adta el. Wolff 522.

¹⁰⁷ Wolff 523.

¹⁰⁸ Wolff 519.

¹⁰⁹ Falck 29.

¹¹⁰ Falck 33., Chrysander 248., Zehler 114.

¹¹¹ Wilhelm Adolf (1752, megkeresztelve január 13-án–1752. november 10.); Gotthilf Wilhelm (1754. július 30., megkeresztelve augusztus 2-án–1756. január 16.); Friderica Sophia (1757. február 7., megkeresztelve február 14-én–nincs adat). Chrysander 248., Falck 33-34.

¹¹² Falck 34.

¹¹³ Falck 34.

¹¹⁴ Falck 34-35.

eldöntve – a fiatal Johann Trier kapta.¹¹⁵ A Zittau-beli sikertelenség után az 1758-ban Frankfurtban megüresedett *Kapellmeisteri* állás újabb jó lehetőséget kínál Wilhelm Friedemannnak Halle elhagyására. Habár maga Georg Philipp Telemann személyes ajánlását bírja, az előljárók mégis Johann Heinrich Steffannak szavaznak bizalmat.¹¹⁶ A sors fintora, hogy a kiválasztott Steffan alig egy éven belül, 1759. május 4-én meghal¹¹⁷ – nincs adat arról, hogy a halálával ismét megüresedő St. Peterskirche-beli állást Wilhelm Friedemann újból megpályázta volna.

Az Unserer Lieben Frauen vezetőivel való újabb nyilvános összetűzés apropóját egy sajnálatos „munkahelyi baleset” adja: az üstdobokon játszó növendék túlzott lelkesedésében lyukat ütött a hangszeren.¹¹⁸ A keletkezett 1 tallér 8 Groschen kár¹¹⁹ kifizetését – arra hivatkozva, hogy Friedemann szabályt szegve megengedte egy diáknak, hogy játsszon a hangszeren – a templomi tanács visszautasította. Mivel Wilhelm Friedemannt érvényes szerződése kötelezte a hangszerekben okozott károk megtérítésére, ezért – többszöri levélváltást követően – egy 1760. július 12-én kelt levél szerint eleget tett a fizetési felszólításnak.¹²⁰ A Hétéves háború utáni adók komoly terheket róttak Halle városának megfogyatkozott lakosságára. 1761. október 20-án kelt levelében a *Director musices* nehéz anyagi körülményeire hivatkozva az adók befizetése alóli mentességét kéri. Ugyanitt a tizenöt éve változatlan, alkalmazása óta nem emelt bérezésének felülbírálatáért is folyamodik¹²¹ – kéréseire az 1761. november 22-ére keltezett hivatalos levél tanúsága szerint rideg elutasítás a válasz.¹²²

Habár Christoph Graupner már 1760. május 10-én meghal,¹²³ *Kapellmeisteri* állása Darmstadtban mégis 1762. július 6-ig betöltetlen marad – ekkor kapja meg ugyanis Wilhelm Friedemann az udvartól hivatalos kinevezését.¹²⁴ Érthetetlen, hogy a minden részletre kiterjedő tárgyalások¹²⁵ végén a Halléból Darmstadtba való

¹¹⁵ Falck 35.

¹¹⁶ Dr. Peter Epstein: *W. Fr. Bachs' Bewerbung in Frankfurt*, Bach-Jahrbuch, 1925, 139. Sajnos az Epstein által tárgyalt dokumentum azóta elveszett. WollnyDiss 14. A frankfurti St. Peterskirche Kapellmeister-i állására harmadik pályázóként Epstein Johann Christoph Fischert említi. Epstein 139.

¹¹⁷ Epstein 138.

¹¹⁸ Falck 35., Chrysander 244.

¹¹⁹ Chrysander 244.

¹²⁰ Falck 35.

¹²¹ Falck 36., Chrysander 245.

¹²² Falck 36-37., Chrysander 245-246.

¹²³ Falck 31.

¹²⁴ Falck 31.

¹²⁵ A 900 Gulden pénzbeli javadalmazáson felül 16 mérő gabonát, 8 mérő árpát, 6 mérő pelyvát, 4 mérő búzát, 3 akó bort, 8 öl fát, a költözés költségeinek fedezésére pedig 100 Guldent ajánlottak fel.

költözés mégsem következik be. Ennek ellenére 1764. május 12-én kelt szűkszavú felmondólevelében búcsút int az Unserer Lieben Frauen templomban betöltött *Director musices* állásának.¹²⁶ A megüresedett posztra jelentkező Christoph Sachse, a halléi Laurentius templom orgonistája helyett a templomi tanács a berlini St. Peterskirche eddigi orgonistáját, Wilhelm August Traugott Rothot választja.¹²⁷ Háromnegyed év múlva bekövetkezett halála után az állást 1768-ig a halléi francia templom orgonistája Johann Christoph Rühlmann tölti be.¹²⁸ A halálával 1768 februárjában ismét szabaddá vált állásra pályázók közt ismét felbukkan Wilhelm Friedemann neve – az évek óta munkanélküli zeneszerző február 22-én kelt levelében újra felajánlja szolgálatait az Unserer Lieben Frauen előjáróinak.¹²⁹ A *Director musices* címet a halléi St. Moritzkirche orgonistája, Lebrecht Friederich Berger nyeri el.¹³⁰ A Hallében bezáródó szakmai kapuk a városból való végleges költözésre ösztönzik a családot – a Dorothea Elisabeth tulajdonát képező földbirtokot 630 tallérra felbecsültetik és 1770. augusztus 13-án eladásra kínálják.¹³¹

Ennek ellenére a család Braunschweigba való költözése a wolfenbütteli új Stadtkirche orgonistájának, J. D. Ch. Graff 1771. május 10-én bekövetkezett haláláig várat magára.¹³² Wilhelm Friedemann azonnal felajánlja szolgálatait a megüresedett posztra és I. Károly herceg közbenjárását kéri.¹³³ 1771. május 7-én azonban egy sokkal kedvezőbb lehetőség is adódik – meghal a St. Ägidi és St. Catharine templomokban szolgálatot teljesítő Beyer.¹³⁴ Május 17-i folyamodványában – a megváltozott körülményekre hivatkozva – immár ehhez az álláshoz kéri az uralkodó támogatását.¹³⁵ A június 14-én lezajlott próbajáték összefoglalása Kapellmeister Schwanberger június 18-án kelt szakmai véleményezésében olvasható.¹³⁶ Habár Wilhelm Friedemann zenei felkészültsége és hangszeres tudása vitán felül állt, a braunschweigi bírák mégis C. F. V. Lennét hirdették ki győztesnek – a fiatal rivális

Wilibald Nagel: „W. Fr. Bach’ s Berufung nach Darmstadt”. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1900. vol.1 nr.2: 290-294., Falck 38.

¹²⁶ Falck 41., Chrysander 246.

¹²⁷ Chrysander 246.

¹²⁸ Chrysander 246.

¹²⁹ Chrysander 247.

¹³⁰ Chrysander 247.

¹³¹ Falck 44.

¹³² Falck 45.

¹³³ Falck 45.

¹³⁴ Falck 45.

¹³⁵ Falck 45.

¹³⁶ Falck 46-47.

mellett kora és orgonaépítésben való jártassága szolt.¹³⁷ Mivel a wolfenbütteli állást már időközben J. Fr. Hobein betöltötte,¹³⁸ ezért Friedemann számára csupán a magántanítás és a koncertezés biztosította megélhetésének anyagi fedezetét.¹³⁹ Legközelebbi barátja ebben az időszakban az egyetem irodalomprofesszora, a későbbi híres Shakespeare-fordító Johann Joachim Eschenburg – kapcsolatuk Wilhelm Friedemann berlini évei alatt sem szakadt meg.¹⁴⁰

A Johann Nikolaus Forkellel való megismerkedésének dátuma és körülményei ismeretlenek, azonban 1773-ban elfogadja a huszonnégy éves egyetemi orgonista meghívását, és a nyár első harmadában, valószínűleg júniusban koncertet ad a göttingeni Universitätskirchében.¹⁴¹ A Braunschweigische Anzeigen augusztus 22., vasárnap délután ötre a Burgkirchébe szóló koncertajánlója szerint a nyár vége már újra Braunschweigba találja.¹⁴² Hobein meghívásának tesz eleget, amikor október 3-án a wolfenbütteli Stadtkirchében vállal nyilvános fellépést.¹⁴³

Wolfenbüttelből Berlinbe való sietős távozásának okát nem tudni. Prof. Eschenburgtól hátrahagyott zenei gyűjteményének¹⁴⁴ elárvereztetését kéri, melynek eredményéről csupán 1778. július 4-én kelt levelében érdeklődik.¹⁴⁵ 1774. április 26-i beharangozójában 29-e délután négyre a berlini Marienkirchébe invitálja a zeneszerető közönséget – belépő 1 tallér.¹⁴⁶ Az április 30-i rövid közlemény a koncert elmaradását tudatja – helyette a május 4-én fél négykor a Garnisonskirchében tartandó hangversenyt ajánlja a nagyérdemű figyelmébe.¹⁴⁷ A Berlinischen Nachrichten további két, Wilhelm Friedemann egyazon napon megtartott fellépését is méltatja – a délelőtti Nikolai- és délután a Marienkirchében

¹³⁷ Falck 47.

¹³⁸ Falck 45.

¹³⁹ Braunschweig pezsgő zenei életét bizonyítják a Zeneakadémia rendezvényei, a von Rhetzisch házában tartott 20-24 téli koncert, a Collegium Carolinum tizenkét koncertje és a von Eschenbach professzor által rendezett zenés alkalmak. Falck 47.

¹⁴⁰ Falck 45.

¹⁴¹ Falck 49., WollnyDiss 68.

¹⁴² Falck 49., WollnyDiss 68.

¹⁴³ Falck 49., WollnyDiss 68.

¹⁴⁴ Megdőlni látszik az az elmélet, miszerint Wilhelm Friedemann apjának kantáta-kéziratait bocsátotta volna árverésre – az eladott kották valószínűleg a birtokában lévő Telemann kantáta-sorozat darabjai voltak. WollnyDiss 23.

¹⁴⁵ Falck 49., WollnyDiss 22.

¹⁴⁶ Falck 49-50.

¹⁴⁷ Falck 50., WollnyDiss 68.

megismételt koncertjére május 15-én került sor,¹⁴⁸ melyet ugyanitt június 10-én egy újabb követ.¹⁴⁹

Repertoárjáról nem sok tudható – alapvetően improvizációira építette műsorát, ezekben a szabad fantázia elemeit vegyítette aktuális szerzeményeivel.¹⁵⁰ Berlini fellépésein már nem tűzte műsorra apja műveit, és arról sincs adat, hogy más szerzők kompozícióit játszotta volna.¹⁵¹ Aktív előadóművészi tevékenységéről újabb adatokkal az 1776-os év szolgál – a Dreifaltigkeitskirchében október 10-én és december 3-án megtartott koncertjéről két újsághír referál.¹⁵² A zenei életben való jelenlétét magántanári minőségében sem adja fel – leghíresebb berlini növendéke Sara Levy,¹⁵³ a befolyásos bankár Daniel Itzig lánya, Felix-Mendelssohn Bartholdy nagyanyja.¹⁵⁴ A dokumentumok tanúsága szerint ugyan élete végéig Berlin maradt állandó lakhelye, mégis a gyakori lakcímváltozások zaklatott életet tükröznek: 1774-ben a sebész Steher házában, 1775-ben Frau Wagnerinnél bérel szobát, 1776-1778 között Dunckel biztos házában második emeletén, 1778-tól pedig a Luisenstadtkirche egyik lakásában lel szállásra.¹⁵⁵

Az 1778-as évben pártfogójához, Anna Amália hercegnőhöz¹⁵⁶ fordul újbóli támogatásért – február 24-én neki ajánlja nyolc fűgából álló sorozatát.¹⁵⁷ Johann Kirnberger egy évvel későbbi, 1779-es felháborodott hangú levelével egy sajnálatos intrika kerül napvilágra. Wilhelm Friedemann Anna Amália hangszeres oktatója, J. Kirnberger állására pályázva szolgálatait ajánlotta fel a hercegnőnek – elutasítás és a további támogatás megvonása az osztályrésze.¹⁵⁸ Carl Martin Plümicke: *Entwurf einer Theatergeschichte* című munkájában arról tudósít, hogy Wilhelm Friedemann 1778-1779-ben egy opera megírásába kezdett – a Jean-Francois Marmontel műve alapján készült librettóra íródo *Lausus és Lydie* befejezésére a szerző betegsége miatt már nem volt mód.¹⁵⁹

¹⁴⁸ Falck 50., WollnyDiss 68.

¹⁴⁹ WollnyDiss 68.

¹⁵⁰ WollnyDiss 69.

¹⁵¹ WollnyDiss 69.

¹⁵² WollnyDiss 68.

¹⁵³ született: Sara Itzig.

¹⁵⁴ WollnyDiss 24., Falck 51.

¹⁵⁵ Falck 50.

¹⁵⁶ Anna Amália porosz hercegnő (1723-1787), Nagy Frigyes húga Johann Kirnberger tanítványa volt. Falck 52.

¹⁵⁷ Fk. 31. Falck 52., WollnyDiss 16.

¹⁵⁸ Falck 52-53.

¹⁵⁹ Falck 55-56. A zeneműből sem szöveg, sem zenei anyag nem maradt fenn.

Az idős muzsikus 1779. január 9-én újabb kísérletet tesz, hogy életében anyagi biztonságot szerezzen: megpályázza a berlini Marienkirche orgonista állását – sikertelenül.¹⁶⁰ A szükség magyarázza utolsó éveinek erkölcsi botlásait is: apja Vivaldi versenyművének d-moll orgonaátíratára saját nevét hamisítja, majd a jobb eladhatóság érdekében két, saját szerzésű egyházi művének¹⁶¹ szignóját J. S.-ra javítja.¹⁶² Az 1780-as évek kezdetétől egyre többet betegeskedő¹⁶³ Wilhelm Friedemann a Luisenstadtkirche halottas könyvének tanúsága szerint 1784. július 1-én hal meg.¹⁶⁴ Öccsétől, Carl Philipp Emanuel Bachtól eltérően Wilhelm Friedemann zenei gyűjteményének darabjai és műveinek kéziratái már életében szétszóródtak. Az apja hagyatékából tulajdonába került és saját szerzésű műveit is gyakran elajándékozta vagy – állandó anyagi gondjait enyhítendő – pénzzé tette őket. Halálával a még addig egyben maradt könyvtár is darabokra hullott szét.¹⁶⁵ Hátrahagyott családja, a nyomorgó özvegy és lányának megsegítésére két évvel a zeneszerző halála után 1786-ban Händel Messiásának előadásával jótékonyági hangversenyt szerveztek.¹⁶⁶

¹⁶⁰ WollnyDiss 16.

¹⁶¹ A „Dienet dem Herrn” (Fk. 84) című művének kórustételeiről van szó. Falck 53.

¹⁶² Falck 53.

¹⁶³ Az idős mester tüdő- és mellkasgondokkal küzdött. Falck 57.

¹⁶⁴ Falck 52., WollnyDiss 16.

¹⁶⁵ A Wilhelm Friedemann könyvtárában fellelhető zeneművek sorsát, a szerző kéziratainak útját kimerítő részletességgel tárgyalja disszertációjában Peter Wollny. WollnyDiss 17-55.

¹⁶⁶ Chrysander 248.

2. Szonáták

2.1.

A Wilhelm Friedemann szonátáinak elemzésekor felmerülő legelső problémát maguk a tárgyalandó művek jelentik, ugyanis már az eredetiséget célzó vizsgálódások is több szinten nehézségekbe ütköznek. Öccsétől, Carl Philipp Emanuel Bachtól eltérően¹ Wilhelm Friedemann nem készített saját műjegyzéket – szerzeményeit legtöbb esetben datálatlanul, gyakran szignó nélkül hagyta,² így azok keletkezési ideje és eredetisége is csupán közvetve bizonyítható. Műveinek katalogizálására korabeli kezdeményezések nem voltak – a legkorábbi ilyen jellegű munka Martin Falck 1913-as jegyzéke.³ Két, pontosan datálható szonátáján kívül⁴ a többi csupán különböző gyűjtemények másolataiban maradt fenn – a lista összeállítását nehezítendő – eltérő változatokban.⁵ Maguk a másolatok is különböző jellegűek: az egykori berlini Singakademie tulajdonában lévő művek egy része⁶ a szerző kézírásával, de Wilhelm Friedemann szignója nélkül maradt fenn.⁷ Ezen művek hitelességét egyrészt az egyéb forrásokban fellelhető változatok,⁸ másrészt a szerző jóváhagyó aláírását hordozó korabeli másolatok igazolják (1. táblázat).⁹

¹ *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*. (modern kiadását közreadja: Alfred Wotquenne), Breitkopf&Härtel, Leipzig, 1905.

² WollnyDiss 94.

³ Martin Falck: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen Wilhelm Friedemann Bachs*, *Wilhelm Friedemann Bach: Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1913.

⁴ A BR A 4 (Fk. 3) jegyzékszámú D-dúr szonátát 1745-ben, a BR A 7 (Fk. 5) Esz-dúrt pedig 1748-ban adták ki. A BR A jegyzékszámok Peter Wollny: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Wilhelm Friedemann Bachs*, Bach-Repertorium, Leipzig alapján kerülnek feltüntetésre – jelen pillanatban ez Wilhelm Friedemann műveinek legteljesebb, tudományosan megalapozott jegyzéke (lásd a Függelék Műjegyzékét).

⁵ A BR A 2 (Fk. 1) C-dúr szonátának két, a BR A 11 (Fk. 6) F-dúr szonátának négy, különböző korokból származó, jelentős különbségeket felvonultató változata maradt fenn.

⁶ A fennmaradt kéziratok ma a Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz tulajdonát képezik. WollnyDiss 94. és a Wilhelm Friedemann Bach művei összkiadásának forrásadatai alapján. *WFrB GW* 166.

⁷ WollnyDiss 94.

⁸ Peter August (1726-1787) drezdai udvari orgonista 1750 körülről származó kétkötetes gyűjteménye a Singakademie kézíratai között is szereplő C-dúr és F-dúr szonáták korai változatát tartalmazza (BR A 2a [Fk. 1B] és BR A 11a [Fk. 6C]). *WFrB GW* 168.

⁹ Szintén a Staatsbibliothek zu Berlin tulajdonában találhatóak a BR A 15 (Fk. 8) A-dúr és BR A 16 (Fk. 9) B-dúr szonáták Johann Christian Bach (a „halléi Clavier-Bach”) által készített másolatai, melyek címlapján a „Sonata... di W. F. Bach” felirat a zeneszerzőtől származik. *WFrB GW* 166.

1. táblázat: A Singakademie, Berlin kottatárában fellelhető kéziratok

BR A 2b	Fk. 1A	C-dúr	Singakademie, Ms. 1830c – 1945 után elveszett
BR A 3	Fk. 2	C-dúr	Singakademie, Ms. 1830a – 1945 után elveszett
BR A 5	Fk. 4	D-dúr	Singakademie, Ms. 1827 – 1945 után elveszett
BR A 11c	Fk. 6A	F-dúr	Singakademie, Ms. 1827a – 1945 után elveszett
BR A 16	Fk. 9	B-dúr	Singakademie, Ms. 1828 (ZE 1947b)
BR A 8	Fk. -	Esz-dúr	Singakademie, Ms. 1828 (ZE 1947c)

Mindezek tükrében, a különböző források adatainak összehasonlítása révén a BR A 2b, 3, 5, 11c és 16 jegyzékszámú szonáták hitelessége biztonsággal kijelenthető.¹⁰ Martin Falckkal egyetértve,¹¹ Peter Wollny a Singakademie-gyűjtemény hatodik darabjának, az Esz-dúr szonáta eredetiségét is igazolva látja – a Wilhelm Friedemann egyéb műveiben fellelhető stilisztikai megfeleléseken túl a BR A 15 A-dúr és BR A 16 B-dúrral egybekötött mű utóbbival azonos típusú kottapapírra íródott.¹²

A BR A 2a (Fk. 1B), BR A 4 (Fk. 3), BR A 7 (Fk. 5) és BR A 11a (Fk. 6C) szonáták forrásanyagául a P 368 jegyzékszámú korabeli gyűjtemény szolgál.¹³ A gyűjtemény, amelyet valószínűleg Johann Gottfried Schichtnek (1753-1823), a lipcsei Thomaskirche kántorának kérésére állítottak össze tulajdonképpen két különböző másoló által készített kottáskönyv egy kötetbe való fűzése.¹⁴ A zömében Carl Philipp Emanuel és Wilhelm Friedemann darabokat tartalmazó összeállítás¹⁵ egyik másolójaként sokáig az 1735-től kezdődően a Bach-családdal szoros kapcsolatot ápoló fiatal Gottfried August Homiliust valószínűsítették,¹⁶ azonban a legújabb kutatások inkább a drezdai orgonista, Johann Friedlieb Zilliget nevezik meg a kópiák szerzőjeként.¹⁷ A másik másoló kilétére eddig még nem derült fény. A száz választófejedelemségből – minden bizonnyal Drezdából – származó kottapapír és a

¹⁰ WollnyDiss 94-96.

¹¹ Falck 79.

¹² WollnyDiss 95.

¹³ WollnyDiss 98.

¹⁴ WollnyDiss 96.

¹⁵ Carl Philipp Emanuel és Wilhelm Friedemann darabjai mellett a kötet Christoph Wagenseil két művét, egy – beazonosíthatatlan – „Mons. Gronau” szonátáját, és két, ismeretlen szerzőtől – valószínűleg a fiatal C. Ph. Emanuel – származó darabot tartalmaz. WollnyDiss 96-97.

¹⁶ G. A. Homilius Wilhelm Friedemannal főleg az 1742-1746 közötti, drezdai időszakban került közelebbi kapcsolatba. WollnyDiss 97.

¹⁷ *WFrB GW* 167.

többi darab keletkezési ideje alapján a másolatok valószínűsíthetően 1748 és 1750 között keletkeztek.¹⁸ Ez a tény a szonáták időrendiségének megállapításában játszik fontos szerepet.

A gyűjteményben található F-dúr szonáta (BR A 10, Fk. –) lassú, Siciliana tétele – G-dúrba való transzpozíciójától eltekintve – azonos a Königsbergi (ma Kalinyingrad) Királyi és Egyetemi Könyvtár Gotthold-gyűjteményében említett e-moll szonáta középső tételével. A Ms. Rfß 3 jegyzékszám alatt szereplő gyűjtemény két kötetből áll. Az egyetlen másoló által készített összeállítás tartalma főleg Joseph Müller-Blattau: *Die musicalische Schätze der Königlichen und Universitätsbibliothek Königsberg in Preußen*¹⁹ és Hermann Killer: *Zur Musik des deutschen Ostens in 18. Jahrhundert* című munkái alapján rekonstruálható.²⁰ Ezek alapján a II. kötetben huszonhat olyan darab található, melyeknek szerzője bizonyíthatóan Wilhelm Friedemann.²¹ A kötet összeállítója minden bizonnyal Johann Christian, a halléi „Clavier-Bach” (1743-1814) lehetett, aki a rendelkezésére álló kották alapján Wilhelm Friedemann billentyűs műveinek antológiáját szándékozott elkészíteni.²² Halála után a gyűjtemény a szintén halléi illetőségű Johann Nikolaus Julius Kötschau *Musikdirektor* tulajdonába került, majd 1845-ben Friedrich August Gotthold örökölte meg²³ – sajnos a kötetek tartalmának nagy része a II. világháborúban odaveszett.²⁴ Az 1913-as Falck műjegyzékben még szereplő, a Friedemann-tanítvány Sara Levy magánkottatárából a Königlich Akademisches Institut für Kirchenmusik in Berlin tulajdonába került G-dúr Allegro non troppo szonátatételnek a II. világháborúban szintén nyomaveszett.²⁵

Wilhelm Friedemann szonátáinak esetében a szerzői eredetiségre irányuló kérdések mellett a művek keletkezésének időrendje jelenti a legnagyobb nehézséget. A legtöbbször egy gyűjtemény részeként megjelenő darabok körülbelüli keletkezési időpontja a velük egy kötetben lévő egyéb művek, illetve maga az összeállítás valószínűsíthető keltezéséből, visszamenőleg állapítható meg.

¹⁸ WollnyDiss 96-97.

¹⁹ Joseph Müller-Blattau: *Die musicalische Schätze der Königlichen und Universitätsbibliothek Königsberg in Preußen*, Bonn, 1870.

²⁰ WollnyDiss 98-103.

²¹ WollnyDiss 99.

²² WFrB GW 168.

²³ WFrB GW 168.

²⁴ WollnyDiss 98.

²⁵ WollnyDiss 103-104.

A fennmaradt adatoknak megfelelően a következő szonáták képezik az életmű részét (2. táblázat).

2. táblázat: Wilhelm Friedemann Bach szonátáinak jegyzéke

BR A 1	Fk. –	C-dúr	1. Allegro 2. Andante 3. Presto
BR A 2a	Fk. 1B	C-dúr	1. Allegro 2. Grave 3. Vivace
BR A 2b	Fk. 1A	C-dúr	1. Allegro 2. Minuetto 1- Minuetto 2 3. Vivace
BR A 3	Fk. 2	C-dúr	1. Allegro 2. Grave 3. Presto
BR A 4	Fk. 3	D-dúr	1. Un poco allegro 2. Adagio 3. Vivace
BR A 5	Fk. 4	D-dúr	1. Allegretto 2. Suave 3. Vivace
BR A 7	Fk. 5	Esz-dúr	1. Allegro ma non troppo 2. Largo 3. Presto
BR A 8	Fk. –	Esz-dúr	1. Allegro 2. Andante 3. Vivace
BR A 9	Fk. –	e-moll	1. Allegro ma non tanto 2. Siciliano 3. Vivace
BR A 10	Fk. –	F-dúr	1. Allegro 2. Siciliana 3. Presto
BR A 11a	Fk. 6C	F-dúr	1. Allegro ma non troppo 2. Larghetto 3. Presto
BR A 11b	Fk. 6B	F-dúr	1. Allegro ma non molto 2. Larghetto 3. Presto
BR A 11c	Fk. 6A	F-dúr	1. Un poco allegro 2. Minuetto – Trio 3. Presto
BR A d (Alternativfassung)		F-dúr	1. Allegro non troppo 2. Andantino 3. Vivace
BR A 14	Fk. 7	G-dúr	1. Andantino – Allegro di molto 2. Lamento 3. Presto
BR A 15	Fk. 8	A-dúr	1. Allegro 2. Largo con tenerezza 3. Allegro assai
BR A 16	Fk. 9	B-dúr	1. Un poco allegro 2. Grazioso 3. Allegro di molto - Andantino

2.2. A BR A 1 C-dúr, BR A 9 e-moll és a BR A 10 F-dúr szonáta

Valószínűleg Wilhelm Friedemann szonátáinak legkorábbi darabjai a BR A 1 C-dúr, BR A 9 e-moll és a BR A 10 F-dúr. Az 1730-as évek végére, életének drezdai időszakára datálható keletkezésük mellett a következő érvek szólnak: az F- és C-dúr szonáták egyazon összeállítás részeként szerepelnek.²⁶ A két másoló munkáját összefoglaló gyűjtemény legkorábbi darabjai a késő harmincas, a keletkezési idejüket tekintve legutolsó művek pedig az 1748-as évből valók.²⁷ Wilhelm Friedemann itt fellelhető műveinek keletkezési helyét illetően lényegtelen, hogy az egyik másoló Gottfried August Homilius, vagy – valószínűleg inkább – Johann Friedlieb Zillig, ugyanis Wilhelm Friedemann mindkettővel Drezdában ápolt szorosabb kapcsolatot.²⁸ Az F-dúr és e-moll szonáták közel egy időben való keletkezésére közös lassú tételük lehet a bizonyíték. A szonátatételek között egyedüli Siciliano két letéte – a szekundtranszpozíciótól²⁹ eltekintve – csupán apróbb eltéréseket mutat.³⁰ A barokk korból örökölt 6/8-os tételtípus tovább mélyíti a művek harmincas évekbeli keletkezésének gyanúját.

Az e-moll szonáta a Gotthold-gyűjtemény részeként szintén másolatban maradt fenn.³¹ Az e-G-e hangnemtervű darab nyitótételének – mely az összes szonáta tételei közül egyedülként viseli az Allegro ma non tanto tempómegjelölést – főtémája, ezen belül is az 5-8. ütemei vitathatatlan rokonságot mutatnak a III. tételt nyitó ütemekkel (1. kottapélda).

²⁶ A gyűjtemény P 368 megjelöléssel a Staatsbibliothek zu Berlin tulajdonában van.

²⁷ WollnyDiss 114.

²⁸ WollnyDiss 97.

²⁹ A BR A 9 e-moll szonáta II. tétele G-dúr, a BR A 10 F-dúr szonáta Sicilianaja pedig F-dúr hangnemű.

³⁰ A különbségekről bővebben a BR A 10 F-dúr szonáta Siciliana tételének tárgyalásakor.

³¹ WollnyDiss 98., *WFrB GW* 175.

1. kottapélda: BR A 9 e-moll szonáta I. tétel 5-8. ütem



III. tétel 1-4. ütem



A szonáta tételeinek felépítése háromrésztes formát követ – a kerettételek a szonátaforma klasszikus értelmezésében használt terminológiával élve az *expozíció*, illetve a *kidolgozás* és *visszatérés* két egységét ismétlőjellel is jelezve. A visszatérések alapvetően emlékeztető és összefoglaló jellegűek – az első két tételben az *expozícióhoz* viszonyítottan sokkal rövidebb terjedelmű zárórész³² a főrész nyitó és záró dallammotívumait alaphangnemben használja, kihagyva az átvezető vagy melléktema funkciójú részek megismétlését. A III. tétel szerkezeti furcsasággal áll elő – az átvezető ütemek kibővítésével a visszatérés az *expozíciónál* hosszabbá válik.³³

A Staatsbibliothek zu Berlin tulajdonában lévő dokumentum a szonáta Basso continuo által kísért harántfuvola változatát tartalmazza, magyarázatot adva a billentyűs verzió feltűnően hangszereszerűtlen állásaira (2. kottapélda), illetve az I. tételben megjelenő – a korabeli hangszerek hangterjedelméhez mérten elképzelhetetlenül magas – g''' hangra is.³⁴

³² Az *expozíció* és a *visszatérés* aránya az I. tételben 36-23, a II. tételben pedig 16-9 ütem.

³³ A III. tétel főrésze 20, visszatérése 22 ütem.

³⁴ A g''' az I. tétel 37. ütemének (a *kidolgozás* első üteme) kezdőhangjaként jelenik meg. A hangszerek hangterjedelméről és egyéb, hangszerekkel összefüggő kérdésekről bővebben a *Wilhelm Friedemann Bach korának hangszerei* című fejezetben.

2. kottapélda: BR A 9 e-moll szonáta I. tétel 9-10. ütem



A három szonátát összekötő kapocsként megjelenik a nyitótételek 2/4-es ütemmutatója is, melynek használata alapvetően az 1730-1750 közötti időszakra jellemző – érdekes, hogy Wilhelm Friedemann műveinek későbbi átdolgozásakor a 2/4-es ütemjelzést C-re cserélte.³⁵

Amíg az e-moll és a BR A 1 C-dúr szonáta nagy hangközökből építkező dallamai a drezdai udvari zeneszerző Jan Dismas Zelenka hatásáról árulkodnak, addig a BR A 10 F-dúr szonáta fő témájakor Johann Sebastian Bach *Italienisches Konzertjére* BWV. 971 asszociálhatunk.³⁶ A hangnem- és ütemmutató egyezésén túl az 1-2-6. (J. S. Bach művében 2-3-4.) ütemek nyilvánvaló hasonlósága (3. kottapélda), valamint a szünet által elvágólagosan tagolt témaszerkesztés is azt látszik igazolni, hogy Wilhelm Friedemann számára apja 1735-ben kiadott műve mintául szolgált.

3. kottapélda: BR A 10 F-dúr szonáta I. tétel 1, 2 és 6. ütem



J. S. Bach: Italienisches Konzert I. tétel 2, 3 és 4. ütem



³⁵ WollnyDiss 151-152.

³⁶ WollnyDiss 130-132.

Ebben a kezdőmotívumban is tetten érhető Wilhelm Friedemann témaépítő technikája – belső bővítésekkel, ütemismétlésekkel szokatlan hosszúságú, legtöbbször aszimmetrikus elosztású periódusokat hoz létre.³⁷ Az átvezető részek jobbkez-polifóniája szintén az *Olasz Koncert* hatását sugallják. A témák egymással kontrasztáló jellege jól elkülöníthető részekre osztja a tételt, melynek további érdekessége, hogy a melléktémának megfelelő négy ütem³⁸ és annak piano megismétlése³⁹ a domináns hangnem azonos nevű – jelen esetben c – molljában íródott. A tökéletesen szerkesztett reprízben – a hangnemi rend betartásával – ez a dallam f-mollban tér vissza.⁴⁰

Az e-moll szonáta lassú tételéhez képest sokkal kiegyenlítettebb dallamvezetésű 6/8-os Siciliana billentyűs hangszerűségét a balkézben megjelenő akkordkitöltő hangok tovább erősítik. A zárótétel hangvétele, a hangismétlésen alapuló szinkópás főtéma, valamint a háromtagú formán belüli tutti-solo jellegű formai megoldások az olasz concerto világot idézik. A három tételen végigvonuló azonos alaphangnem szokatlan hangnemi koncepció – Wilhelm Friedemann szonátái közt csupán a BR A 11 F-dúrban fordul elő hasonló.⁴¹

A BR A 10 F-dúr szonáta III. tétele csak hangulatában és szerkesztési elveiben idézi meg a zenekari concertókat – ezzel szemben a BR A 1 C-dúr szonáta lassú tétele, mely egyedüli C tempójelzésű középső tétel Wilhelm Friedemann szonátaiban, tulajdonképpen egy concerto grosso Andantéjának billentyűs letéte. A négyszólamú felrakás, a vonós hangzást imitáló ismétlődő oktávok a basszusban,⁴² illetve az ismétlőjellel ugyan nem jelzett, de – a barokkban népszerű, különösen sokat használt – kéttagú forma alkalmazása is bizonyíték erre. A tétel végi I. kvartszexten lévő fermata egy kadencia rögtönzésének lehetőségét és szükségességét jelzi – erre a tárgyalt szonáták egyikében sem adódott alkalom, és a későbbi művek is csak ritkán adnak teret az előadóművészi önkifejezés ilyen megnyilvánulásának. A

³⁷ A BR A 10 F-dúr szonáta I. tételének 12 ütemes főtémája 6+6 ütemből áll össze, melyeknek további tagolása: 1+2+3+2+3+4 (a második hat ütem ugyanilyen séma alapján domináns hangnemben megisméltelve).

³⁸ 17-20., illetve 21-24. ütem.

³⁹ A minden bizonnyal manuálváltást jelző forte és piano dinamikai jelzések J. S. Bach Italienisches Konzertjében is gyakoriak (például I. tétel 30., 52., 67., 69., 90., 129., 139., 146. ütem, II. tétel 1. és 4. ütem és III. tétel 1., 25., 29., 32., 33., 49., 53., 76., 77., 92., 140., 155., 171., 175. ütem).

⁴⁰ 111-114., illetve 115-118. ütemek.

⁴¹ A BR A 11-ből több verzió is fennmaradt. Az azonos alaphangnemű tételek koncepciója az a, b és c variánsokban jelenik meg. A d., Alternativfassungban található Andantino alaphangneme C-dúr.

⁴² Hasonló felrakást és írásmódot J. S. Bach különböző olasz szerzők concertóiból készített billentyűs átírataiban találunk. Ilyen többek között az Antonio Vivaldi D-dúr hegedűversenyéből (RV 230) és Benedetto Marcello d-moll oboaversenyéből készített BWV. 972, illetve 974 jegyzékszámú darab is.

nyitótétel – a később 1748-ban nyomtatásban is megjelent – BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tételének egy korai, egyszerűsített, de dallami invenciójában azonos változata (4. kottapélda).

4. kottapélda: BR A 1 C-dúr szonáta I. tétel 1-9. ütem

BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tétel 1-5. ütem

Már itt is tetten érhető Wilhelm Friedemann kompozíciós technikájának egy később jellegzetes ismérve: a tételt indító motívumot a balkéz azonnal imitálja – kísérő szerepköréből kilépve a jobbkez dallamfordulatainak utánjátszására az eddigiekben a basszus szólamnak csupán a kidolgozási részben nyílt lehetősége. Az unisonókban bővelkedő, alapvetően a nyitó hármashangzat-motívumra felfűzött III., Presto tétel a zenekari tutti-solo játékmódor utánzásának igényével lép fel.

2.3. A BR A 2a, 2b C-dúr és BR A 11a, 11b, 11c és 11d F-dúr szonáták⁴³

A két másoló munkáját egybefoglaló P 368-as jegyzékszámú összeállításban⁴⁴ szereplő további két Wilhelm Friedemann szonáta a BR A 2a C-dúr és a BR A 11a F-dúr. Mindkét műnek több⁴⁵ – szignifikáns különbségeket felvonultató – változata van, hiszen Wilhelm Friedemann különböző alkotói korszakaiban a finomítás és korszerűsítés szándékával visszatért korábbi műveihez. Mivel a másolatok révén a különböző verziók időbeli megjelenése évtizedes pontossággal behatárolható, ezért Martin Falck megállapításaival ellentétben⁴⁶ a következő sorrendiség valószínűsíthető: a benne foglalt többi darab keletkezésének tükrében a P 368-as gyűjtemény a 2a és 11a szonátaváltozatokat tartalmazó része az 1730-as évek végén, 1740-es évek elején készült Drezdában.⁴⁷ Ezt a dátumot erősíti a szonáták ezen verziójának másik forrása is: a drezdai udvari orgonista, Peter August (1726-1787) 1750 körül összeállított kottáskönyve két kötetnyi olasz és német billentyűsmuzsikát tartalmaz.⁴⁸ Az első kötetben Giovanni Benedetto Platti op. 1 és op. 4-es sorozatának tizenkét szonátája, a másodikban pedig többek között Georg Christoph Wagenseil, Christoph Schaffrath, Amando Roffelt, Johann Michael Breunich, Christlieb Siegmund Binder és Giovanni Marco Rutini különböző művei mellett Wilhelm Friedemann szonátái is megtalálhatóak.⁴⁹

Az F-dúr szonáta 11b változatából több – a datálás szempontjából hasznos⁵⁰ – másolat is fennmaradt. Az egyik ezek közül Johann Gottlieb Müthel tollából való.⁵¹ A másolat minden bizonnyal Müthel közép-németországi tartózkodási ideje alatt keletkezett,⁵² amikor is előbb Lipszében Johann Sebastian, majd Naumburgban Johann Christoph Altnikol irányítása alatt folytatta zenei tanulmányait.⁵³ A másik a Großenhainban, Drezdában és Naumburgban tevékenykedő orgonista, Johann

⁴³ Fk. 1B, 1A és Fk. 6C, 6B, 6A szonáták.

⁴⁴ A gyűjteményről a fejezet 3-5. oldalán és a 26. lábjegyzetben találhatóak bővebb adatok.

⁴⁵ A BR A 2 (Fk. 1) C-dúrnak két, a BR A 11 (Fk. 6) F-dúrnak három és egy *Alternativfassung*ként jelölt változata is van.

⁴⁶ Falck 70-74.

⁴⁷ WollnyDiss 114.

⁴⁸ *WFrB GW* 168.

⁴⁹ WollnyDiss 115-116., *WFrB GW* 168.

⁵⁰ A szöveg összehasonlítása szempontjából lényeges, ám a datálás szempontjából irreleváns az 1784-ből (vagy későbből) származó, a hamburgi Johann Christoph Westphal&Co. által készített gyári másolat. WollnyDiss 117. A darab ezen verziója Hans Hinrich Zielche (1741-1802) kopenhágai fuvolista és orgonista másolatában is fennmaradt. *WFrB GW* 169.

⁵¹ *WFrB GW* 166.

⁵² 1750-1753. WollnyDiss 118.

⁵³ WollnyDiss 118.

Friedrich Gräbner⁵⁴ összeállítása, melyben Johann Sebastian mellett Wilhelm Friedemann művei is helyet kaptak.⁵⁵ A Gotthold-gyűjtemény részét képező 2b és 11c verziók jórészt csupán Martin Falck leírásából ismerhetőek.⁵⁶ A kottapapír vízjelében szereplő koronás liliom és IESV betűk a niederlungwitzi papírüzem tulajdonosát, J. E. S. Vodelt valószínűsítik⁵⁷ – az általa gyártott papír 1750-től az 1760-as évek végéig volt forgalomban.⁵⁸ A tények tükrében tehát a 2a, 11a az 1740, a 11b az 1750 és a 2b valamint 11c változatok az 1760-as évekből származhatnak.

A Peter Wollny által az összkiadásban *Alternativfassung*ként közölt 11d szonátaverzió szintén a Gotthold-gyűjtemény része volt,⁵⁹ és különös kapocs fűzi nemcsak a szonáta többi változatához, hanem a már tárgyalt BR A 1-es C-dúr, BR A 9-es e-moll és BR A 10-es F-dúr szonátákhoz is. Az e-moll szonátával rokonítja, hogy ebből a variánsból is fennmaradt harántfuvola-basso continuo párosításra írt verzió.⁶⁰ Ahogy az e-moll esetében, úgy itt is a szokatlanul nagy, oktávon túli hangközökből építkező dallamfordulatok (5. kottapélda) és a g''' többszöri használata⁶¹ hívja fel a figyelmet a zeneszerző alapvetően nem billentyűs hangszerben való gondolkodására.

⁵⁴ Johann Friedrich Gräbner (?-1789) Großenhainban 1744-1759, a drezdai Frauenkirchében 1757-1759 között, Naumburgban a Wenzelskirchében pedig 1759-től haláláig orgonistaként tevékenykedett. *WFrB GW* 172.

⁵⁵ WollnyDiss 118., *WFrB GW* 172.

⁵⁶ WollnyDiss 116.

⁵⁷ J. E. S. Vodelt 1742-1763 között üzemeltette a niederlungwitzi gyárat. WollnyDiss 117.

⁵⁸ WollnyDiss 117.

⁵⁹ *WFrB GW* 169.

⁶⁰ *WFrB GW* 177.

⁶¹ III. tétel 89. és 91. ütemeiben.

5. kottapélda: BR A 11d F-dúr szonáta (Alternativfassung) II. tétel

5-6. ütem



III. tétel 72-73. ütem



A hangszereszerűtlen állások kiküszöböléséből (6. kottapélda) és pár regisztertranszpozíciótól⁶² eltekintve első tétele azonos a 11a változat nyitótételével.

6. kottapélda: BR A 11d F-dúr szonáta I. tétel 7-8. ütem



11a I. tétel 7-8. ütem



A szonátatételek között egyedüli Andantino tempójelzésű lassú tétele viszont a 11b variánssal mutat rokonságot – a hangnemi különbséget leszámítva⁶³ a kéttagú formába öntött, 12+12 ütemből felépülő dallam a szonáta b változatának Larghetto-jában díszítve, hangzásában dúsítva, a formarészeket ismétlőjellel

⁶² Például a 25-32. ütemekben.

⁶³ A 11d Andantinoja C-dúrban, a 11b verzió lassú tétele F-dúrban íródott.

elválasztva és prima/secunda jelöléssel tér vissza. III. Vivace tétele a BR A 2 C-dúr szonáta zárótételének egyszerűbb basszus-szólammal ellátott F-dúr változata.

A szonáta a, b és c verziójának összehasonlításakor megfigyelt legnagyobb különbség a lassú tételekben található. A legkorábbi változat Larghettoja csupán négy ütem – a szextkitöltő skálából alkotott dallam három ütemnyi szekvenciában való ismételtetésének egyetlen célja az F-dúr domináns hangzatának elérése. Az így önmagában tételként alig értelmezhető lassú rész csupán átvezetésként szolgál a szonáta élénk tempójú saroktétélei között. A barokk kor *da chiesa*-típusú szonátaiból ismert zeneszerzői technika alkalmazása a mű – fentebb tárgyalt, az életműben elfoglalt helyét tekintve – korai keletkezésének valószínűségét erősíti.

A b változat Larghetto tétele szintén több szállal kötődik a barokk kor világához – a hármas lüktetés, a prima/secunda jelzéssel tagolt kéttagú táncforma, az ütemen belüli hangsúlytalan ütemrész, a második negyed pontozás általi kiemelése, melyet a basszusszólam ütemegyein található szünetek tovább erősítenek, a későbarokk stilizált Sarabande-jait idézik. A formának megfelelő T→D :||: D→T hangnemtervet követő, tizenkét ütemből álló formarészek további négyütemes egységekre tagolódnak. Mindegyik apró egység eltérő dallami és ritmikai modellel dolgozik. A pontozott ritmusra, triolás mozgásra, illetve szinkópára épülő három formai elem tökéletes megfeleléseit a második rész hozza – apró zeneszerzői lelemény, hogy a 13-16. ütemek a nyitó motívum tükörfordításai (7. kottapélda).

7. kottapélda: BR A 11b F-dúr szonáta Larghetto 1-4. ütem



13-16. ütem



A minden valószínűség szerint a halléi időszakból származó harmadik változat lassú tételének helyén Minuetto-Trio pár áll. A szonáta, mint műfaj térnyerésével és megerősödésével anélkül jelenhettek meg önálló tételként a kor divattáncái – ezen belül is a Menüett –, hogy az elavultnak számító szvit látszatát keltették volna.⁶⁴

Wilhelm Friedemann ezen szonátába illesztett két Minuettoja alapvetően sematikus darab. A *da Capo* formában visszatérő, ismétlőjellel elválasztott 8+8 ütem szerkezetű első egyedüli érdekessége az imitatív szerkesztés: a kadenciálisan záró ütempárokat leszámítva a basszus a dallam mozgásformáit utánozza. A párhuzamos moll hangnemű⁶⁵ 8+12 ütemes Trio figurális basszusmeneteivel és a két kéz komplementer ritmusfiguráival hívja fel magára a figyelmet.

A három középső tétel érdekessége az alaphangnem: mindhárom F-dúr. Az azonos alaphangnemű tételekből összeállított szonáták koncepciója Wilhelm Friedemannnál csupán a már tárgyalt BR A 10 F-dúr esetében és a BR A C-dúr 2 b variánsában fordul elő. A különböző változatok elkészültekor a legkevesebb átalakításon a Presto zárótételek estek át – az a és b verzió zenei szövege tökéletes egyezést mutat, és a c variáns is csupán apróbb finomításokban – harmóniákat összekötő kromatika (8. kottapéllda), szextpárhuzamok (9. kottapéllda) és a két kéz közötti tükör-imitációk beiktatása (10. kottapéllda) – különbözik az első kettőtől.

8. kottapéllda: BR A 11c F-dúr szonáta III. tétel 29. ütem



9. kottapéllda: BR A 11c F-dúr szonáta III. tétel 16. ütem



⁶⁴ WolnyDiss 138.

⁶⁵ esetünkben d-moll. A Minuetto a T→D :||: D→T, a Trio a d-moll→párhuzamos dúr :||: F-dúr→d-moll hangnemi tervet követi.

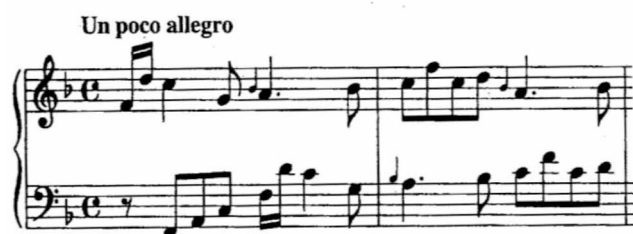
10. kottapélda: BR A 11c F-dúr szonáta III. tétel 9-10. ütem



Hasonló a helyzet a nyitótételek esetében is. A korábbi verziókhöz képest itt is a harmadik mutat szignifikáns különbségeket – az első két változat, apróbb díszítéstől eltekintve azonos. A harmadik nem csupán dallami változtatásokat hoz, hanem szerkezeti és formai újításokat is – míg az a és b esetében 2/4 az ütemmutató, addig a legkésőbb keletkezettben ez C-re módosul.

Wilhelm Friedemann kedvelt témaépítő eljárása a belső ismétlés, mely által szabálytalan hosszúságú dallamok jönnek létre. Az így alkotott, eredetileg hat ütemes főtéma az utolsó átiratban – újabb belső bővítés hozzáadásával – nyolc (C-ben négy) ütemre módosul. Nem csupán a főtéma bővül, hanem az egész forma – a kadenciális zárlat elé beillesztett, új dallammotívumból épülő négy ütemmel új szerkezeti egység keletkezik.⁶⁶ A tétel során használt dallamformulákból összeálló témák közös jellemzője az imitáció: a basszus legtöbbször nemcsak ritmusában, hanem dallamában is ismétli a felső szólamot (11. kottapélda).

11. kottapélda: BR A 11c F-dúr szonáta I. tétel 1-2. ütem



Az a és b variánsok 57. ütemében, a kidolgozás-végi zárlat dominánsán kadencia rögtönzésére alkalmas fermata található – a harmadik változat analóg helyén⁶⁷ háromütemes betoldás oldja meg a visszatéréshez való átvezetés problémáját.

⁶⁶ 13-16. ütemek

⁶⁷ 36. ütem

Hasonló a helyzet a BR A 2 C-dúr szonáták esetében is – a korábbi verzió kadenciáját⁶⁸ a későbbiben modulatív szekvencia váltja ki. A b változat megírt átvezető szakasza azonban rendhagyó zeneszerzői megoldással nem a korábbi variáns meglévő anyagát használja, hanem az a verzió 46-56. ütemét kiiktatva egy alig öt ütemes modulatív rész készíti elő a visszatérést. Az említett ütemek elhagyása azonban nem csupán egy rövidebb nyitótételt eredményez: azok tematikus tartalma miatt egy fontos formarész tűnik el. A két változat szerkezeti felépítése – ezt a fontos momentumot leszámítva – hasonló. Az egymástól jól megkülönböztethető dallammotívumok révén létrejövő, pontosan behatárolható fő-, mellék- és zárótéma-területek⁶⁹ közül a zárórészben – a már taglalt összefoglaló eljárásnak köszönhetően – csupán a fő- és zárótéma részei térnek vissza. A kidolgozás új motívummal indít, és egyéb – eddig nem használt – dallamfordulatok mellett a főtéma zenei anyagát használja. A két változat tematikus koncepció-különbsége a már említett kihagyott ütemekben rejlik – az a verzió a teljes melléktéma-terület felhasználásával jut el a visszatérés előtti fermátaig.

A variánsok összehasonlításából adódó következő különbség: maga a főtéma. A belső bővítésektől hat ütemes dallam a szinkópák révén még jobban hangsúlyozott felugró szext hangközre épül. A korábbi verzió második üteméből azonban pont ez a markáns dallamfordulat hiányzik, és csupán a témafej oktávval lejjebbi transzpozíciójában, az ötödik ütemben jelenik meg (12. kottapélda).

A témában várt f^{'''} hang hiányára minden bizonnyal a rendelkezésre álló hangszerek hangterjedelme adhat magyarázatot – a csupán e^{'''}-ig terjedő dallamvezetés azt sugallja, hogy a korai verziót valószínűleg csembaló ihlette, és nem számol – az ezeken a hangszereken ritkább – f^{'''} meglétével.⁷⁰

⁶⁸ A P 368-as másolat-gyűjtemény kidolgozott kadencia-javaslatot is tartalmaz. *WFrB GW* 174.

⁶⁹ 1-6. ütem főtéma-, 13-17. ütem melléktéma-, 18-22. ütem zárótéma-terület.

⁷⁰ A későbbi verzió minden bizonnyal már a nagyobb hangterjedelemmel bíró fortepianoon játszó előadókat célozta meg. Az alkalmazott hangszerek problematikájáról bővebben a *Wilhelm Friedemann Bach korának hangszerei* című fejezetben.

12. kottapélda: BR A 2 C-dúr szonáta a variáns 2-3. és 5-6. ütem

b változat 2-3. ütem

A BR A 11 F-dúrhoz hasonlóan ebben a szonáta variáns-párban is a lassú tételek változása képezi a legszembeütőbb különbséget. Az a verzió c-moll Gravejának tíz üteme két öt ütemes egységből áll össze – a két formaelem motívumismétlésre épülő dallamvezetése és a tétel végi domináns zárlat a tétel átvezető és improvizatív jellegét erősíti. A későbbi változatban – a BR A 11c-hez hasonlóan – a lassú tételek helyét Menüett-pár veszi át.⁷¹ Míg a C-dúr a-moll hangnemviszonyban álló két Minuetto szabályos 8+8 ütemből álló első darabja – a fent említett F-dúrhoz hasonlóan – az imitáció zeneszerzői elvére épül, addig a második 8+12 üteme tökéletes szerkesztésű kánon.⁷² A két verzió záró Vivace tétele között a legnagyobb eltérés az ütemszámokban mutatkozik – a későbbi változat egy ütemmel rövidebb. Az a variáns zárótételének visszatérés előtti motívumismétlő három üteme közül a b változat Vivacéja csupán kettőt használ. A zenei szövegben fellépő egyéb apró

⁷¹ A *da Capo* formában visszatérő Minuetto 1, 2 lassú tételek helyén történő alkalmazása egyedi megoldásként csupán a BR A 2b és BR A 11c szonáta-változatokban fordul elő.

⁷² A kánon-Menüett – mint miniatűr formába öntött zeneszerzői bravúr – a kor több zeneszerzőjének művében is előfordul (például: Joseph Haydn szimfóniáiban a Hob. I:3, Hob. I:23 G-dúr és Hob. I:44 e-moll III. tételeiként).

eltérések leírásbeli különbségekből (13. kottapélda), dallamvariánsok használatából (14. kottapélda), illetve a hangzás finomítását szolgáló akkordhang-elhagyásokból (15. kottapélda) és a basszuszólamot erősítő oktávketőzésekből (16. kottapélda) adódnak.

13. kottapélda: BR A 2 C-dúr szonáta III. tétel a és b verzió 69-72. ütem

14. kottapélda: BR A 2 C-dúr szonáta III. tétel a és b verzió 30. ütem

15. kottapélda: BR A 2 C-dúr szonáta III. tétel a és b verzió 1. ütem

16. kottapélda: BR A 2 C-dúr szonáta III. tétel a és b verzió 44. ütem



2.4. A két nyomtatásban megjelent szonáta: BR A 4 (Fk. 3) D-dúr és BR A 7 (Fk. 5) Esz-dúr

Habár Friedrich Wilhelm Marpurg 1754-ben írt beszámolója⁷³ – és a valószínűleg az ő közléseire épülő *Unterhaltungen* újság cikke⁷⁴ – egy harmadik nyomtatásban megjelent szonátát is említ, a beszámoló számos egyéb tévedése és a tény, hogy a műről másolat vagy más forrásból származó utalás nem maradt fenn, megkérdőjelezi a szonáta valamikori meglétét.⁷⁵ Ennek tükrében Wilhelm Friedemann életműve csupán két nyomtatásban megjelent billentyűs szonátát foglal magában: az 1745-ben Drezdában kiadott BR A 4 D-dúrt és az 1748-as halléi BR A 7 Esz-dúrt. A *Leipziger Zeitungen* hasábjain 1745. január 6-án közzétett ajánlójában⁷⁶ Wilhelm Friedemann hat szonátából álló sorozatának első, D-dúr darabjára hívja fel a figyelmet, előrevetítve szándékát, hogy a nagyérdeműt öt, hasonló stílusban író zeneművel lepje meg.⁷⁷ A műkedvelő közönség érdeklődésének hiánya miatt – melynek egyik oka a szonáta által támasztott magas billentyűs-technikai követelményekben keresendő⁷⁸ – a *Sei Sonate* további darabjai soha nem készültek el. A drezdai udvar ízlésének megfelelően olaszul írott ajánlás⁷⁹ címzettje a Berlinben élő Georg Ernst

⁷³ *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Band 1., Berlin, 1754, 431. WollnyDiss 112., 81. lábjegyzet.

⁷⁴ *Unterhaltungen*. Vierten Bandes Viertes Stück. Monat October, Bock, Hamburg, 1767. WollnyDiss 113., 83. lábjegyzet.

⁷⁵ WollnyDiss 113.

⁷⁶ *Leipziger Zeitungen*. III. Stück, II. Woche – Januar 6., 1745. WollnyDiss 111., 78. lábjegyzet.

⁷⁷ „Der Autor ist auch entschlossen, dem Publico... ehestens noch 5. andere von dergleichen Art zu liefern” – *Leipziger Zeitungen*, Jan. 6., 1745. WollnyDiss 111., 78. lábjegyzet.

⁷⁸ J. N. Forkel több feljegyzésében is megemlíti a félbemaradt sorozatot az érdeklődés hiányából adódó kevés eladott példányt és a nehéz játszhatóságot jelölve meg a folytatás elmaradásának indokaként. WollnyDiss 111., 79. lábjegyzet.

⁷⁹ „Sei Sonate | per il Cembalo | dedicate | al Signore Illustrissimo | il Signore George Ernesto Stahl | Consigliere della corte | di Sua Maesta | il Ré di Prussia Elettore di Brandenburgo | e composte | da | Guigliemo Friedemann Bach [...] Dresda il 16. Marzo.”. Falck 66., *WFrB GW* 170.

Stahl királyi udvari tanácsos, Nagy Frigyes háziorvosa.⁸⁰ A kottametszet elkészítésekor a zeneszerző segítségével a királyi udvari rézmetsző Signor Zucchi volt, bár tevékeny közreműködését a január 6-i újságcikk megerősíti, a *Leipziger Zeitungen* január 14-i híradása viszont cáfolja.⁸¹ A címloldal és az ajánlás – a kottától eltérő papírra nyomva – a drezdai rézmetsző és festő Christian Philipp Lindemann (1700-1754 előtt) munkája.⁸² A kiadvány – a datálásban olvashatóak szerint – 1745. március 16-án készült el. Megjelenését a *Leipziger Zeitungen* március 25- száma⁸³ adja hírül.⁸⁴

Mind zeneszerzői megoldásaiban, mind a kivitelezéshez szükséges előadói, technikai felkészültség szempontjából a darab túlmutat az amatőr hangszerjátékosok igényeinek kielégítésén. Úgy tűnik, Wilhelm Friedemann debütáló művébe minden zeneszerzői leleményét bele akarta zsúfolni. A szonáta komplexitását állandó szerkezeti és tematikai kétarcúsága adja: mindhárom tétel a két- és háromtagú forma keresztezésével és az ebből adódó formai kettősséggel játszik. A Wilhelm Friedemann szonáták eddig alapvetően kétszólamú zenei szövetétől eltérő háromszólamú, imitativ szerkesztés a barokk kor invencióinak világával rokon. Szintén a barokk korhoz, a szvitok táncművelethez kapcsolódik a második formarész főtéma-fordítással való indításának zeneszerzői megoldása is – ezeket a különböző műfaj-karakterisztikumokat Wilhelm Friedemann egy jól felismerhető szonátaforma kereteibe illeszti. A szvit-szerkesztés gondolatát tükrözi, hogy a tételeket nem csupán a szerkezet, hanem a reprízben visszatérő, expozíciót lezáró dallamotívum is összeköti (17. kottapélda).

⁸⁰ A Bach- és a Stahl-család kapcsolatáról bővebben lásd Heinrich Miesner: „*Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach*”, *Bach-Jahrbuch*, 1933 című munkáját, illetve a disszertáció *Az életút* című fejezetének 8. oldalán található adatokat.

⁸¹ *WFrB GW* 170.

⁸² *WFrB GW* 170.

⁸³ *Leipziger Zeitungen*. IV. Stück, XIII. Woche – 25. Mart., 1745. *WFrB GW* 170.

⁸⁴ *WFrB GW* 170.

17. kottapélda: BR A 4 D-dúr szonáta expozíció záróütemek I., II., III. tétel



Az első tétel bonyolultságát többek között ritmikai sokszínűsége adja – a 2+2+3+2 ütemből összeálló, hangsúlyosan szinkópára épülő fő témában pontozások, komplementer ritmusok és a tizenhatodmozgást váltó triolák különböző kombinációi jelennek meg. A fő téma A-dúr imitációja a hat ütemes melléktémát követően a balkézben jelenik meg. A tétel érdekessége, hogy az 54. ütemben bekövetkező visszatérés a domináns hangnemben történik, és azzal, hogy a melléktéma a két fő témát bemutató rész után tér vissza, illetve ezek zárlati motívumai megcserélődnek, teljes formai bizonytalanság áll elő. A szólamok közti imitációra épülő záró téma előtti egy ütemes Adagio beiktatása a meglepetés erejével ható, rövid ideig tartó, nagy tempóváltásokkal élő fantázia-szerkesztés zeneszerzői eszköze.

A szonáta szerkezetileg legbonyolultabb tétele az Adagio tempójelzésében egyedüli II. tétel. A lazán szerkesztett háromszólamú fuga első része jól behatárolhatóan öt részre oszlik, melyeket a kétütemes fúgató téma fog össze (18. kottapélda).

18. kottapélda: BR A 4 D-dúr szonáta II. tétel 1-2. ütem – Fúgatéma

Adagio

A témát bemutató és azt a felső szólam által kvintben imitáló ütemek utáni rész új témát hoz (19. kottapélda).

19. kottapélda: BR A 4 D-dúr szonáta II. tétel 5-6. ütem

Ezt előbb a szoprán mutatja be – a 7-8. ütemek alt általi kvintimitációjakor az ellenszólam gesztusa tükörfordításban szólal meg. A következő két ütem basszustémája látszólag az eredeti fuga fonalát fonja tovább, ám a 11. ütem felső szólama újabb, hangsúlyosan előtérbe helyezett, a következő ütem imitációja révén megerősített dallamotívummal jelentkezik (20. kottapélda), mely végül egy homofon szövésű, ritmikájában triolákkal fellazított akkordikus zárórészbe torkollik.

20. kottapélda: BR A 4 D-dúr szonáta II. tétel. 11. ütem

11

A második formarész a téma tükörinverziójával indul, és az eddig megismert motívumokat, illetve azok retorikailag hangsúlyos részeit használja fel (21. kottapélda).⁸⁵

21. kottapélda: BR A 4 D-dúr szonáta II. tétel: Fúgatéma zárómotívum



33-35. ütemekben felhasznált variációk



A III. tétel⁸⁶ triolák által sugallt *Giga* jellegét a főtéma – az ütemmutatónak megfelelő – kiemelten négy negyede ellensúlyozza. Ez a ritmikai kétarcúság a tétel egészen végigvonul. A hangzatfelbontásokra épülő motívumokat a fantáziákra jellemző szerkezeti és hangnemi szabadsággal kezelő tétel érdekessége, hogy a 79. ütembeli visszatérés nem a várt dúr alaphangnembben, hanem a párhuzamos h-mollban következik be. Míg a II. tétel imitációi a polifonikus szerkesztést hangsúlyozták, addig itt a szólamok közti válaszolgatás a virtuóz concerto-jelleg megteremtésének zeneszerzői eszközévé válik. Az első tétel Adagio ütemének beszúrásával létrejövő hirtelen zenei megtorpanás gesztusát a fináléban Wilhelm Friedemann a formazáró motívumba ékelt, az egyenletes mozgást megszakító szünet beiktatásával éri el (22. kottapélda).

⁸⁵ A 33-35. ütemek imitációi például a főtéma és tükörfordításának zárógesztusára épülnek.

⁸⁶ a szonátatételek között egyedüli C ütemmutatójú.

22. kottapélda: BR A 4 D-dúr szonáta III. tétel zárómotívum



Összefoglaló munkájában Martin Falck azt feltételezi, hogy az 1748-ban Halléban kiadott BR A 7 Esz-dúr szonáta a hatos sorozat következő darabja.⁸⁷ Hogy nem a *Sei Sonate* folytatásáról van szó, azt Wilhelm Friedemann a *Leipziger Zeitungen*ben megjelentetett ajánló sorai bizonyítják, melyekkel második – az elsónél könnyedebb modorban íródott – szonátáját ajánlja a nagyérdemű figyelmébe.⁸⁸ Ennek tükrében a mű sokkal inkább egy új sorozat kezdődarabja, mint sikertelenségbe fulladt előzményének folytatása.

Az előszó 1748. január 8-iki keltezéséből következtethetően a kottaanyag Johann Heinrich Schübler zellai mester által készített rézmetszete már előző év végén elkészült.⁸⁹ A szonáta – a D-dúrtól eltérően – két különböző, de közel egy időben keletkezett⁹⁰ francia nyelvű ajánlással látott napvilágot. Az első változat címzettje a Bach-család életében mecénásként folyamatosan jelen levő von Kayserlingk gróf. A gróf nem csupán Johann Sebastian munkásságát kísérte figyelemmel, hanem az apa által kiépített kapcsolatháló előnyeit a német földön muzsikussá lett fiai is élvezték. A másik változat dedikálása az állami- és hadbíróági tanácsnoknak, a Porosz Generáldirektorium miniszterének, Franz Wilhelm von Happénak szól.⁹¹ A miniszter Carl Philipp Emanuel támogatói köréhez tartozott – Wilhelm Friedemann minden bizonnyal öccse, illetve apja révén, annak berlini

⁸⁷ Falck 65. Martin Falck – a polonézok kromatikus hangnemi elrendezését alapul véve – feltételezi a két szonáta közti kapcsolatot. A sorozat további darabjaiként a BR A 11 F-dúr, 14 G-dúr, 15 A-dúr és 16 B-dúr szonátákat azonosítja – a mai zenetudományi adatok tükrében tévesen.

⁸⁸ *Leipziger Zeitungen*, IV. Stück, XVIII. Woche – 1748. május 2. WollnyDiss 111., 77. lábjegyzet.

⁸⁹ Johann Sebastian Bach *Die Kunst der Fuge* BWV. 1080 című, nyomtatásban 1751-ben megjelent művének is Johann Heinrich Schübler a metszetkészítője. WollnyDiss 110., 76. lábjegyzet.

⁹⁰ A párhuzamos ajánlások miéretté eddig még nem derült fény. Elképzelhető, hogy a von Kayserlingktől remélt támogatás elmaradásával Wilhelm Friedemann – költségeit fedezendő – új mecénás után nézett. *WFrB GW* 171.

⁹¹ Franz Wilhelm von Happe 1687. szeptember 4-én született Berlinben. Hollandiában, Dániában, Svédországban és Szászországban teljesített katonai szolgálata után 1727-ben állami miniszteri, 1731-től pedig kormányzó miniszteri kinevezést kapott – posztját 1760. július 1-én bekövetkezett haláláig megtartotta. A Bach-család két támogatójáról a von Kayserlingk és von Happe családról bővebb információk Heinrich Miesner: *Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe, zwei Gönner der Familie Bach*, *Bach-Jahrbuch*, 1934, 101-115. című munkájában olvashatóak.

utazásai alkalmával került közelebbi kapcsolatba vele.⁹² A szonáta 1748-as közönség-visszhangjáról nem tudni, azonban a Wöchentlichen Hallischen Anzeigen hasábjain 1763. november 28-án megjelent hirdetésében Wilhelm Friedemann a szonáta változatlan szövegű második kiadásának példányait kínálja eladásra.⁹³

A beharangozóhoz híven a mű – átlátható és könnyen értelmezhető szerkesztésével, egyszerű dallamvezetésével, a merész harmónia-váltások hiányával, a virtuozitás látszatát keltő skála-díszítéseivel – a műkedvelő zenebarátok számára is tetszetős és szerethető darabbá válik. Szakítva az eddigi írásmóddal, a szonáta I. tételének ütemmutatója C. Hogy a korábbi nyitótételekhez hasonlóan ennek zenei szövete is 2/4 alapú bizonyítja, hogy a 30. ütembeli visszatérés a taktus közepére esik (23. kottapélda) – ez a félütemes eltolódás csupán a melléktéma reprízében egyenlítődik ki a 35. ütemben.

23. kottapélda: BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tétel expozíció 1-2. ütem



visszatérés 30-31. ütem



A darab csupán látszólag háromszólamú: egy kivételtől eltekintve (24. kottapélda) a saroktételek – mellőzve mindenfajta imitációt vagy polifonikus gondolkodást – a dallam és a dúsabb hangzás érdekében kétszólamú kíséret szerkesztőelvére épülnek.

⁹² Wilhelm Friedemann és a von Happe közti szoros kapcsolat bizonyítéka, hogy a zeneszerző elsőszülött fiának, Wilhelm Adolphnak (1752, megkeresztelve január 13-án–1752. november 10.) a berlini miniszter a keresztapja. *WFrB GW* 171.

⁹³ Zehler 111.

24. kottapélda: BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tétel 9-11. ütemek
(hasnólán a visszatérésben: 35-37. ütemek)



A nyitótétel korai változataként értelmezhető BR A 1 C-dúr szonáta főtémájához képest az Esz-dúrban a szünetek beiktatása jelenti a döntő változtatást. A ritmikájában fellazított dallam nem csupán szerkezetében, hanem affektustartamában is megváltozik. A sóhajtások levegővételét idéző szünetek érzetét erősíti a frázis végi fermata is, mely itt nem kadenciára ösztönző kiállítás, hanem az érzelmi ellágyulás és megpihenés helye. A zárórész triolákká aprózott dallamába beiktatott negyednyi szünet a meglepetés dramaturgiáját használja ki. A csönd érzelmi erejével élő hasonló gesztussal a BR A 4 D-dúr szonáta III. tételében találkozhattunk (25. kottapélda).

25. kottapélda: BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tétel 12. ütem



BR A 4 D-dúr szonáta III. tétel expozíció záróütem



A szonáta 3/4-es c-moll *Largója*⁹⁴ a barokk triószonáták lassú tétéleinek írás- és fogalmazásmódját követi. A figurált basszus kísérette két dallamhangszer motívum-imitációjára épülő szerkezet több érdekességgel is szolgál. A kottagrafikailag nem jelzett, a 16. ütemtől kezdődő második formarész dúr témairindítása a kéttagú táncformában szokásos zeneszerzői megoldás. A dallammotívumok meghatározott sorrendben való visszatérése azonban a szonátaforma építőelvének sajátja – a két elem vegyítése Wilhelm Friedemann egyik kedvelt szerkesztési megoldása. A 37. ütembeli visszatérés pillanatának hangneme: f-moll, mely csupán a 42. ütem modulációja révén nyeri vissza az alaphangnem szubdominánsának funkcióját.

A 6/8-os *Presto* zárótétel szerkezeti és előadói-technikai meglepetésekkel is szolgál – kézkeresztezéssel kivitelezett passzázsok (26. kottapélda) eddig nem szerepeltek Wilhelm Friedemann szonátatétéleiben, miképpen arra sem volt példa, hogy a főtéma visszatérése csupán a dallam nyitógesztusának jelzésében merüljön ki (27. kottapélda).

26. kottapélda: BR A 7 Esz-dúr szonáta III. tétel - 29-31. ütemek

27. kottapélda: BR A 7 Esz-dúr szonáta III. tétel 1-2. és 36-37. ütemek

⁹⁴ A szonátatételek között egyedüli *Largo* tempójelzésű tétel.

A saroktételek melléktémájának felismerhető hasonlósága tematikus jellegű kompozíciós keretként működik (28. kottapélda).

28. kottapélda: BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tétel. 9. ütem



III. tétel 19-20. ütem



2.5. A BR A 8 Esz-dúr, BR A 5 D-dúr és BR A 3 C-dúr szonáták

A Wilhelm Friedemann életművében fennmaradt további hat szonáta⁹⁵ datálása többszörös nehézségekbe ütközik. A keltezés nélküli, kutatható és a csupán a II. világháború előtti időszak pontos leírásaiból ismert kéziratok,⁹⁶ a szerző által használt vízjel nélküli papírok, illetve a későbbi időkben összeállított gyűjtemények kevés eligazítást adnak a keletkezési körülményekre vonatkozóan. Mivel Wilhelm Friedemann élete folyamán többször is átdolgozta műveit,⁹⁷ egyes tételeket változtatás nélkül⁹⁸ vagy szignifikáns tematikus és szerkezeti átalakítások után⁹⁹ más sorozatokba is átemelt vagy más hangszerelésben is közreadott,¹⁰⁰ ezért ezen szonáták esetében megállapíthatatlan, hogy tételeik egy időben keletkeztek-e, vagy jelenlegi formájuk egy későbbi elrendezésnek köszönhető. A zenetudományi

⁹⁵ Az életmű kései korszakából származó szonáták: BR A 3 C-dúr, BR A 5 D-dúr, BR A 8 Esz-dúr, BR A 14 G-dúr, BR A 15 A-dúr és BR A 16 B-dúr.

⁹⁶ Ilyen jellegű például Joseph Müller: *Die musicalische Schätze der Königlichen und Universitätsbibliothek zu Königsberg in Preußen*, Bonn, 1870 című munkája is.

⁹⁷ A BR A 11 F-dúr szonátának négy, egymástól jelentős mértékben eltérő változata van.

⁹⁸ A BR A 2 C-dúr szonáta-változatok fináléja – a hangnemi különbözőséget leszámítva – azonos a BR A 11 F-dúr szonáta I. tételével.

⁹⁹ A BR A 1 C-dúr szonáta I. tétel – a BR A 7 Esz-dúr szonáta nyitótételének tükrében – „előtanulmányként” is értelmezhető.

¹⁰⁰ Többek között a BR A 9 e-moll szonáta is fennmaradt szerzői harántfuvola-basso continuo letétben.

kutatások jelenlegi stádiumában azonban a művek datálására a Halléban eltöltött utolsó évek, az 1775-1780 közötti időszak valószínűsíthető.¹⁰¹

A kéziratban fennmaradt BR A 8 Esz-dúr szonáta írás- és zenei fogalmazásmódjának több részlete is előrevetíti az életmű ezen kései darabjainak közös stílusjegyeit. A nyitótételek ütemjelzése az eddigi 2/4 helyett végérvényesen C-re vált, a dallami invenciót és polifonikus szerkesztést háttérbe szorító hangzatsfelbontásokból való építkezés, a szonátaformát fellazító, szabadabb motívumkezelés a fantáziák szerkesztésmódjához közelíti e műveket. Nem véletlen, hogy Martin Falck műjegyzékében a kétséges szerzőségű darabok közé sorolta a szonátát – I. tétele látszólag semmit sem hordoz Wilhelm Friedemann eddigi zeneszerzői stílusjegyeiből.

A főtéma négy üteme egy hangzatsfelbontás T-D harmóniákra épülő kétütemes egységének megismétléséből áll össze (29. kottapéllda).

29. kottapéllda: BR A 8 Esz-dúr szonáta I. tétel 1-4. ütem



A 11. ütemben induló melléktéma legalább ennyire érdektelen – egy együtemes motívum le-, illetve felfelé tartó szekvenciális ismételtetése. A melléktéma-terület újdonsága az Alberti-basszus kíséret: ilyen jellegű kísérelő szólammal sem ez előtt, sem ez után nem találkozhatunk Wilhelm Friedemann műveiben (30. kottapéllda).

30. kottapéllda: BR A 8 Esz-dúr szonáta I. tétel 11-12. ütem



A tétel zenei anyagának nagy részét a két kéz által felváltva ismételtetett modulatív hangzatsfelbontások adják. A visszatérés pillanata formai érdekességgel szolgál – a

¹⁰¹ A *WFrB GW* forrásanyagának ismertetője. *WFrB GW Kritische Bericht* 165-179.

főtéma 35. ütembeli alaphangnemben való megszólalása csupán látszólagos repríz. Az ezt követő szakasz – Asz- és B-dúr érintésével – c-moll, B-, Esz- és Asz-dúr hangnemben hozza a nyitó dallammotívumot. A formai rend csupán az 59. ütem melléktéma visszatérésétől áll helyre.

Az eddigiektől eltérően¹⁰² a szonáta lassú tételeként megjelenő Andante 2/4-ben íródott – az ütemmutatón kívül zenei fogalmazásmódja is a korábbi művek nyitótételeivel rokon: a témafej basszus-imitációját használó,¹⁰³ a frázis végét szünettel megerősítő dallamszerkesztéssel többek között a BR A 11 F-dúr szonáták főtémájában találkozhattunk (31. kottapélda).

31. kottapélda: BR A 8 Esz-dúr szonáta II. tétel 5-8. ütem



BR A 11 F-dúr szonáta I. tétel 1-4. ütem



A 16-17. ütemek dallamfordulata viszont a BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tételének melléktémájával mutat hasonlóságot (32. kottapélda).

¹⁰² A concerto grossók világát idéző BR A 1 C-dúr szonáta C ütemmutatójú Andantéját leszámítva az eddig tárgyalt lassú tételek mind páratlan metrumban íródtak.

¹⁰³ Az első négy ütemben a basszus tükörfordításban hozza a nyitó dallammotívumot.

32. kottapélda: BR A 8 Esz-dúr szonáta II. tétel 15-17. ütem



BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tétel 9-10. ütem



A tétel további érdekessége, hogy az érezhetően háromrészes forma kereteire tervezett szerkezet a második formarész végén megszakad és egy domináns akkorddal, attacca kapcsolódik a fináléhoz. A belső ismétlésekkel tizenkét ütemesre bővített főtémával¹⁰⁴ induló zárótétel a tizenhatodokra bontott hangzatsfelbontásokra épül – a két szólam közti imitatív szándék csupán az első ütemekben figyelhető meg (33. kottapélda).

33. kottapélda: BR A 8 Esz-dúr szonáta III. tétel 1-4. ütem



A virtuóz passzázsok tizenhatodjait csak a zárótéma egyenletes negyedei törik meg, az expozíciót záró ütemek pedig mind leírásukban, mind dallamvezetésükben a lassú tételek fogalmazását idézik (34. kottapélda).

¹⁰⁴ A III. tétel főtémájának szerkezete: 4 (2+2) + 2 : || + 4 (1+1+2) ütem.

34. kottapélda: BR A 8 Esz-dúr szonáta III. tétel 29-30. ütem



BR A 15 A-dúr szonáta II. tétel 11-12. ütem



A kidolgozási részben megjelenő, a két kéz között elosztott tört hangzatok viszont (35. kottapélda) a fantáziák technikai eszköztárából átemelt elemek.

35. kottapélda: BR A 8 Esz-dúr szonáta III. tétel 66. ütem



A többek között Johann Christoph Friedrich és Johann Ernst Bach kéziratokat is tartalmazó gyűjtemény részeként fennmaradt BR A 5 D-dúr szonáta keletkezési időpontjának meghatározását nagyban megkönnyíti a címdalra található ajánlás. A „*Humillimente dedicata a Sua Altezza la Principessa di Prussia*” felirat Anna Amália porosz hercegnőnek szól. Wilhelm Friedemann 1778. február 4-i keltezéssel orgonára írott nyolc fűgából álló sorozatát is az ő figyelmébe ajánlotta. A fedőlap dedikációjának eltávolítására irányuló szándék valószínűleg a kettejük közötti – a hercegnő támogatásának megvonásával járó – vita következménye.¹⁰⁵ A fennmaradt

¹⁰⁵ Johann Philipp Kirnberger 1779 decemberében Johann Nikolaus Forkelnek írott levelében tudósít Wilhelm Friedemann – a hercegnő magántanári állásából őt eltávolítandó – felajánkozásáról (lásd a disszertáció *Az életút* című fejezetének 14. oldalán található adatokat).

változat minden bizonnyal az egykori Singakademie zu Berlin 1945 után elveszett, de Martin Falck által dokumentált *Sonata per il Cembalo*jának átdolgozása – a két verzió különbségét a második tétel tempójelzésbeli eltérése mutatja.¹⁰⁶

A BR A 8 Esz-dúr szonátával való egyértelmű rokonság bizonyítéka a 2/4-es lassú tétel. Wilhelm Friedemann – szakítva a középső tételek 3/4-es lüktetésű modelljével – csupán ebben a két esetben használta ezt az ütemmutatót.¹⁰⁷ A nyitó hat ütem szólamok közti imitációit leszámítva a háromtagú forma kereteit használó tétel a homofon szerkesztés elveit követi – kétszólamúságát csupán a kidolgozásban megjelenő, és a repríz zárómotívumaként visszatérő dallamfordulat szólambővítése töri meg. Az Allegretto nyitótétel több érdekességgel is szolgál. A legszembetűnőbb szerkezeti furcsaság a Wilhelm Friedemannnál szokatlan, szabályos négyütemes egységekből való építkezés. A további 2+2 ütemre bontható témákat azonos hosszúságú átvezető részek kötik össze. Ezek elhagyásával, csupán a fő dallammotívumok egymás utáni felsorakoztatásával egy meglepően rövid, tizenkét ütemes visszatérés jön létre. Rendhagyó a fő téma dallami szerkesztése is – az ütemegyeken hiányzó basszushangok és a szoprán szinkópára épülő motívumának szünet általi megtörése metrikai bizonytalanságot hoz létre (36. kottapélda).

36. kottapélda: BR A 5 D-dúr szonáta I. tétel 1-4. ütem



A gyakran motívumismétléssel létrejövő szabályos négyütemes egységekből való építkezés elve a III. tétel Vivacéjában is megmarad. A hangzatsfelbontásokból összeálló dallamfordulatok felfelé törekvése csupán a kidolgozás 49-56. ütemeiben vált irányt témainverziót nem, de dallamvezetési tükörfordítást előidézve.

¹⁰⁶ Az azóta elveszett autográf alapján Martin Falck által katalogizált szonáta Allegretto-Grave-Vivace tempójelzésű tételeket foglal magába. Ezzel szemben a fennmaradt változat tételei: Allegretto-Suave-Vivace. WollnyDiss 119-120.

¹⁰⁷ A 3/4-es metrum alól csupán a BR A 1 C-dúr (C), BR A 9 e-moll (6/8) és a BR A 10 F-dúr szonáták lassú tételei képeznek további kivételt.

A BR A 5 D-dúr szonáta nyitótételével dallami és szerkezeti rokonságot mutató BR A 3 C-dúr szonáta 1945 után elveszett kézírata két különböző típusú kottapapírra íródott¹⁰⁸ – külön ezek egyike sem datálható, de együttes használatuk által a darab keletkezési ideje Wilhelm Friedemann Halléban eltöltött utolsó vagy a berlini időszak első éveire valószínűsíthető.¹⁰⁹ Az első tétel főtéma-dallamának 2+2 ütemes osztása, szinkópás szerkesztése és a basszus ütemegyein lévő szünetes megoldás a BR A 5 D-dúr szonáta nyitótételének első ütemeire emlékeztet (37. kottapélda).

37. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta I. tétel 1-4. ütem

BR A 5 D-dúr szonáta I. tétel 1-4. ütem

Hasonló megfelelést találunk a két szonáta exozicóját záró dallamfordulatban is (38. kottapélda).

¹⁰⁸ A *Sonata per il Cembalo* feliratú autográf egyik része egy címerpajzson lévő méhkas ábrájú, másik része pedig a JHOONIG & ZOONEN vízjelét hordozó kottapapírra íródott. *WFrB GW 166*.

¹⁰⁹ WollnyDiss 121.

38. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta I. tétel 19-20. ütem



BR A 5 D-dúr szonáta I. tétel 19-20. ütem



A motívumegyezéseken túl a tétel egészének szerkesztése is azonos. A D-dúr szonátához hasonlóan a repríz itt is a három négyütemes téma átvezető részek nélküli felsorakoztatásában merül ki. A két kéz között elosztott tört hangzatok és az egymásnak válaszoló hangzatsfelbontás-motívumok a fantáziák eszköztárának kellékei – az ezekből építkező kidolgozási rész Wilhelm Friedemann, a szonátaformát fellazító fantázia-szerű fogalmazásra irányuló törekvéseit mutatja. Az improvizatív jelleget erősítik a tört hangzatokba ütemegyekre beillesztett szünetek keltette megtorpanások (39. kottapélda) és a visszatérés pillanatának meglepő zeneszerzői megoldása is – a VII. szeptim utáni szünet képezi a reprízhez való visszavezetést (40. kottapélda).

39. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta I. tétel 40-41. ütem



40. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta I. tétel 50-51. ütem



A fantáziák formai töredezettsége a II. tétel Gravéjában is megjelenik. A szünetekkel jelzett, három részre osztott tétel¹¹⁰ egységei közötti kapocs a nyitó két ütem dallamfordulata (41. kottapélda).

41. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta II. tétel 1-2. ütem



Az első rész tizennyolc üteme további háromszor hatra bontható – ezek közül az első kettő motivikus és szerkesztési egyezései révén egymás megfelelése. A harmadik egység hangsúlyosan új dallamfordulattal él (42. kottapélda), mely látszólag folytatás nélkül marad, hiszen a szünettel való megszakítás után induló második formarész a kezdő motívumhoz nyúl vissza.

42. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta II. tétel 13-14. ütem



¹¹⁰ A tétel formarészei: 1-18. ütem, 19-32. ütem, 33-44. ütem.

A 27-29. ütemek süllyedő szekvenciájának dallamfordulata adja a zárórészben megjelenő harmadik motívumot (43. kottapélda). Az ütemszáma alapján legrövidebb egység így a tétel motivikus összefoglalásává válik.

43. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta II. tétel 27-29. ütem



A Presto tempójelzésű III. tétel érdekessége a feltűnően rövid kidolgozás, mely csupán a főtéma-terület tíz ütemének domináns hangnemben való megszólaltatására korlátozódik. A nagyrészt három szólamra hangszerelt tétel nem lép túl a dallam és kíséret kivánalmain: minden imitatív szándékot mellőzve, a gyakran el is hagyott középső szólam csupán akkordkitöltő szerepet kap.

2.6. A BR A 15 A-dúr, BR A 16 B-dúr és BR A 14 G-dúr szonáták

A BR A 15 A-dúr és BR A 16 B-dúr szonáták azonos gyűjtemények darabjaiként maradtak fenn. Az egyik ezek közül Johann Christian Bach tollából való – az 1775-1780 között íródott másolatokon Wilhelm Friedemann jóváhagyó kézjegye látható.¹¹¹ A másik későbbi keltezésű. Az 1836-ban keletkezett gyűjtemény összeállítója és részben másolója a Dorpatban tevékenykedő komponista: Johann Friedrich Boneval Latrobe (1769-1845). Gyűjtő barátjának, Georg Poelchaunak írott 1836. április 16-iki leveléből tudjuk, hogy kópiái a halléi kiadó, Johann Jakob Gebauer házában 1778-1789 között élő egyetemi tanár és csillagász Ernst Christoph Friedrich Knorre (1759-1810) magángyűjteményének darabjai alapján készültek.¹¹²

A BR A 15 A-dúr szonáta I. tételének stilisztikai kétarcúságát a korábbi művekre jellemző dallamfordulatok és motívumépítési technikák, valamint a későbbiekben megjelenő szerkezeti modellek együttes alkalmazása adja. A szinkópára épülő, hangsúlyosan hangismétlő témafejjel többek között a BR A 11 F-dúr szonáták III. tételében találkozhattunk (44. kottapélda), miképpen a dallam-

¹¹¹ WFrB GW 166.

¹¹² WFrB GW 166-167.

kíséret kétszólamú szerkesztési mód, a hangzاتفelbontásokból és skálákból építkező sok átvezető szakasz is a drezdai „olaszos” stílus jellemzője.

44. kottapélda: BR A 15 A-dúr szonáta I. tétel 1-2. ütem



BR A 11 F-dúr szonáta III. tétel 1-2. ütem



Rendhagyó módon a melléktema a főtema zenei anyagának tükörfordítását használja (45. kottapélda), és formabontó a visszatérés zeneszerzői megoldása is.

45. kottapélda: BR A 15 A-dúr szonáta I. tétel 1 és 15. ütem



A főtema és az azt követő átvezető szakasz motívumait felhasználó kidolgozási rész végén lévő fermata után két ütem idejére egy új dallam- és mozgásforma jelenik meg,¹¹³ melynek szubdomináns D-dúr hangzata vezet vissza a főtema nyitó motívumához. A repríz csupán a témák felsoroló összefoglalását célzó terjedelme a BR A 5 D- és BR A 3 C-dúr szonáták nyitótételeiben alkalmazott zeneszerzői megoldással rokon.¹¹⁴

¹¹³ Az itt megjelenő motívumhoz hasonló dallamfordulat a szonáta II. tételének 55-56. ütemeiben köszön vissza.

¹¹⁴ Ellensúlyozandó az átvezető két ütemet – a fent említett D- és C-dúr szonátákkal ellentétben – itt a főtema négy ütemes zenei anyagából csak az első kettő tér vissza.

A Largo con tenerezza jelzésű II. tétel – szakítva az imitatív szerkesztésű, háromszólamú lassú tétel modelljével – a BR A 3 C-dúr szonáta középső tételének formai megoldásait bontja ki. A szélső szólamok dallam és kíséret hierarchiájában a középső szólam csupán harmóniakitöltő-megerősítő szerepet tölt be. A háromtagú forma csak laza szerkezete a tételnek – az alkalmazott motívumok a fantáziákra jellemző kiszámíthatatlan sorrendiségben bukkannak fel. Ennek köszönhetően a tételindító téma (46. kottapélda) 67. ütembeli visszatérését két markáns dallamfordulat (47. kottapélda) újbóli megjelenése előzi meg.

46. kottapélda: BR A 15 A-dúr szonáta II. tétel 1-2. ütem

Largo con tenerezza

47. kottapélda: BR A 15 A-dúr szonáta II. tétel 59-62. ütem

65-67. ütem

A szonátatételek között egyedüli 2/4 ütemmutatójú Allegro assai zárótétel¹¹⁵ az I. tétel stilisztikai kétarcúságát hordozza. Főtémája a BR A 11 F-dúr szonáták első

¹¹⁵ Szonátáinak fináléiban Wilhelm Friedemann a páratlan lüktetésű 3/4 vagy 3/8 ütemmutatókat preferálta. A kombinált 6/8-os mellett csupán még egy páros lüktetésű, a BR A 4 D-dúr szonáta C ütemmutatójú zárótétele található.

tételének nyitó dallamfordulatával rokon (48. kottapélda), és unisono menetekre is csupán a korai szonáták esetében volt példa.¹¹⁶

48. kottapélda: BR A 15 A-dúr szonáta III. tétel 1-2. ütem



BR A11 F-dúr szonáta I. tétel 1 és 6. ütem



A kezdő ütemek szólamimitációjával és unisono meneteivel éles kontrasztban áll az expozíció további részét kitöltő, markáns dallammotívum nélküli, csupán a jobbkez virtuóz hangzatfelbontás-passzázsaira épülő formarész. A két típusú zenei anyag folyamatos ütköztetése a concerto-tételek ripieno-solo szerkesztésmódját juttatja eszünkbe. Wilhelm Friedemann zeneszerzői bravúrja, hogy mindezt a szonátaforma keretein belül teszi, az első tételhez hasonlóan itt is a témafelsorolásban kimerülő repríz technikáját alkalmazva.

A BR A 16 B-dúr szonáta első két tétele szintén az 1740-es években alkalmazott zeneszerzői megoldásokból merít. Az I. tétel főtémájának több dallamszerkezeti eleme is a nyomtatásban megjelent BR A 7 Esz-dúr szonáta építkezési elvét követi: a C ütemmutató ellenére is nyolcad alapú lüktetés, a belső motívumismétléssel hatütemesre bővített periódusok, az oktávnál nagyobb hangközökben vezetett dallamok (49. kottapélda), a szinkópás hangismétlésekből kibontott témafejek és a nyolcadmozgás triolával való ütköztetése (50. kottapélda) mind a korai szonáták kelléktárából valók.

¹¹⁶ Többek között a BR A 1 C-dúr szonáta III. tételének 30-33. ütemeiben.

49. kottapélda: BR A 16 B-dúr szonáta I. tétel 1-6. ütem

Un poco allegro

50. kottapélda: BR A 16 B-dúr szonáta I. tétel 7-8 ütem

A BR A 8 Esz-dúr szonáta nyitótételének formai megoldásához hasonlóan a főtéma repríze ebben az esetben is egy rövid, alig nyolc ütemes kidolgozási rész után következik be. A fő- és melléktema-terület közé ékelt modulatív rész alig rövidebb, mint maga a kidolgozás – hosszúságának köszönhetően a háromrészes struktúra koherenciáját lazítja.

Az életműben egyedüli Grazioso feliratú II. tétel a homofon és polifon szerkesztés kettősségére épül. Az azonos ritmusképletet használó kezdő dallammotívum a tétel egészét behálózza, a háromrészes formában kibontott témák ezt járják körül. A három szólam dallam és kíséret jellegű homofon felrakása csupán pár ütem idejére alakul át polifonikus imitációvá. A tétel érdekessége a 33. ütemben megjelenő nyitómotívum tükörfordítása.¹¹⁷ A felette ellenszólamként alkalmazott hármashangzat-felbontás a következő ütemekben imitativ módon minden szólamban megjelenik (51. kottapélda).

¹¹⁷ Hasonló a helyzet a 47-50. és az 53-56. ütemekben is.

51. kottapélda: BR A 16 B-dúr szonáta II. tétel 33-35. ütem



A finálé egyedülálló újítás a zárótételek között – hozzá hasonló strukturális zeneszerzői elgondolással csak a BR A 14 G-dúr szonáta I. tételében találkozhatunk. A két – tempójában és ütemmutatójában is eltérő – különböző hosszúságú C ütemjelzésű Allegro di molto és 3/4 lüktetésű Andantino részeket ütköztető tétel a szonátákból ismert formák szemszögéből nem értelmezhető. A fermatákkal és szünetekkel hangsúlyozott laza összeillesztések (az Allegro di moltókat fermaták, míg az Andantino részeket szünetek zárják) a fantázia-szerkesztés sajátjai. A részek közötti egyedüli kapcsolatot az egységeket záró, a következő formarész hangneméhez képest domináns hangzatok adják. Az improvizatív jelleget az Allegro di moltók hangzatsfelbontásaiból adódó témanélkülisége és az Andantinók – a kezdő ütemek dallamfordulatát (52. kottapélda) leszámítva – szintén tört hangzatokból építkező motívikája erősíti.

52. kottapélda: BR A 16 B-dúr szonáta II. tétel 5-8. ütemek



A harmóniákra épülő szabad rögtönzés rögzített formájának tűnő tétel az előadó irányába alapvetően csupán a virtuóz arpeggiók és a két kéz között osztott hangzatok technikailag pontos kivitelezésének igényével lép fel.

Az 1775-1780 körül keletkezett autográf és a minden valószínűség szerint ez alapján készült másolatok formájában fennmaradt¹¹⁸ BR A 14 G-dúr szonáta tétélei

¹¹⁸ WFrB GW 178., 166.

zenei anyaguk, szerkezeti elrendezésük és a felhasznált zeneszerzői technikák tükrében feltehetően Wilhelm Friedemann munkásságának különböző korszakaiból valók. A legegyszerűbb formai megoldással a zárótétel Prestója él. A szonátaforma kereteit használó tétel két szólama¹¹⁹ egymás motívumait imitálja – hasonló szerkesztési elvet az 1740 körül, a drezdai évek alatt íródott fuvoladuókban találunk.

A szonátatételek között egyedüli Lamento két jóval később keletkezett darabbal mutat rokonságot – a Zwölf Polonaisen d-moll darabja¹²⁰ és a BR A 15 A-dúr szonáta lassú tétele is a Halléban eltöltött időszak utolsó éveinek termése. A dallami megfeleléseken túl (53. kottapélda) a szerkesztőelvek hasonlósága is összekapcsolja a három tételt – az apró elemekből összeálló motívumok zeneszerzés-technikai gyökerei a retorika alapú figuratanban keresendők.

53. kottapélda: BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 23. ütem és d-moll polonéz 13. ütem



valamint BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 7-8. ütem



BR A 15 A-dúr szonáta II. tétel 1-2. ütem



¹¹⁹ A tétel csupán a záró három ütemben bővül háromszólamúvá.

¹²⁰ BR A 30 (Falck 12/4)

A G-dúr szonáta Lamentójának minden dallamfordulata a kezdő, fellépő kis szext – retorikai alakzatát tekintve: Exclamatio¹²¹ – gesztusának kibontása (54. kottapélda).

54. kottapélda: BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 1, 3, 5. ütem

Lamento

A tétel kezdő dallamfordulata két motívumból tevődik össze (55. kottapélda).

55. kottapélda:

A: BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 1. ütem

Lamento

B: BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 2. ütem

A kidolgozás és a visszatérés elején felhasznált téma azonban csupán a kezdő dallami invenció A részét szerepelteti tükörfordításban (56. kottapélda).

¹²¹ Az Exclamatio alakzatának leírását lásd a *Retorikai kishoztár* című fejezetben.

56. kottapélda: BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 29-30. ütem



A 17. ütembeli új formarész szűk akkordba illesztett témainverzióval való indítása viszont a d-moll polonéz analóg helyével megegyező zeneszerzői megoldás (57. kottapélda).

57. kottapélda: BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 17. ütem



d-moll polonéz 9. ütem



A háromtagúra bővített forma és az eddig megismert motívumok reprízben való szabadabb sorrendisége az BR A 15 A-dúr szonáta lassú tételének elrendezésével rokon. A BR A 16 B-dúr szonáta zárótételével rokonítható I. tétel Wilhelm Friedemann a szonátaformát fellazító, a fantázia-szerkesztés elveit a többteteles ciklusba való beillesztő törekvéseit tükrözi. A B-dúr szonáta fináléjával ellentétben a tétel már túlmutat a csupán rögzített improvizáción: hangnemi, dallami és formai koncepció eredménye. A részek szerves összekapcsolásának igényét jelzi, hogy a C ütemmutatójú Andantino egységek szünet közbeiktatása nélkül csatlakoznak a 3/4-es Allegro di moltókhöz. A gyors részek végén található fermaták szintén nem az

elválasztást szolgálják, az Andantinókra való visszalassulás akusztikai megvalósulását segítő zeneszerzői eszközök. Az Andantino ütempárjai a tétel hangnemi struktúrájának pillérei. A háromszor megjelenő egység az alaphangnemdomináns-tonika hangnemtervet követi, az első két rész azonos hosszúságban, a harmadik rész viszont hatütemesre duzzasztott formájával a tétel egészének összefoglalását adja. A zenei mondatként funkcionáló két ütemek által bejárt belső hangnemi út is figyelemreméltó: nem a megszokott funkciós modulációs rendet, hanem a tercron süllyedést követik.¹²²

Az első Allegro di molto jól behatárolható tématerületeivel¹²³ egy háromtagú forma expozíciójaként működik. Kidolgozásként értelmezhető a hangzatfelbontásokból és skálamenetekből építkező gyors rész újbóli megjelenése, hiszen az eddig megismert témákat bontja ki különböző hangnemekben. Ennek tükrében a tétel öt része három eltérő, de ebben az esetben szimultán létező formai keretben is értelmezhető. Wilhelm Friedemann szonátatételei között nem találunk rondót – az Andantino részek visszaismétlésével azonban egy A-B-A(bőv.)-B(bőv.)-A képletű forma jön létre. A záró Andantino rövidített visszatérésként való kezelésével az ezt megelőző Andantino-Allegro di molto párok egy szonátaforma kereteibe illeszthetők, a páros és páratlan lüktetésű, eltérő tempójú és dallami invenciójú részek szabad összeállításával viszont a tétel a fantázia-szerkesztés kritériumainak is eleget tesz.

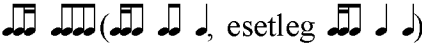

¹²² A tételt nyitó Andantino két ütemének hangnemterve: G-e e-C.

¹²³ Az első Allegro di molto formai elrendezése: 1-4. ütem – főtéma, 9-12. ütem – melléktema, 13-16. ütem – zárótéma.

3. Zwölf Polonaisen (Falck 12, BR. A 27-38)

3.1. Műfaji áttekintés és keletkezéstörténet

Ahhoz, hogy jobban megértsük a polonéz műfajának a 18. század közepére kialakult formáját, szerkezetének kristályosodását és jelentés-tartalmának rétegződését, röviden nyomon kell követnünk útját keletkezésétől Wilhelm Friedemann koráig.

A nevében is lengyel eredetét hangsúlyozó *polonaise* gyökerei az énekelt és táncolt népi műfajokig nyúlnak vissza. A hármas lüktetésű, egyszerű ritmikájú, felütés nélküli frázisokból építkező dallamokat ünnepeken, főleg esküvőkön énekelték és táncolták, karakterükben és tempójukban helyileg eltérő változatokban.¹ A közkedvelt dallamok lantzenei változatai már a 16. század közepétől „chorea polonica”, „polacca”, „Polnischer Tanz” néven megjelentek a kor tabulatúras gyűjteményeiben,² majd a nemesi udvarokba bekerülve elindultak a stilizálódás útján.³ A művelt réteg igényeinek megfelelően az énekelt polonézeket kifinomult szövegekkel látták el, a báli gyakorlathoz igazodva megjelentek a hangszeres zenei letétek is, és ezzel egy időben sorban születtek a formai elemeket csupán felhasználó, önálló, stilizált szalondarabok.⁴ A műfaj gyorsan elterjedt, és az európai udvarok új divattáncává lépett elő.⁵ A 18. századra a lengyel forrásokban is a francia *polonaise* elnevezés rögzült, és ekkorra alakult ki a polonéz  (esetleg ) markáns retorikájú ritmusképlettel fémjelzett arculata is.⁶ A politikailag bizonytalan Lengyelországban a 18. századra a *polonaise* erőteljes nemzeti töltettel is gazdagodik: megjelennek az előbb csak címükben, majd később szövegükben is programzenei változatok.⁷ A német, francia és angol nyelvterületen viszont a *Der Volkommene Cappelmeister*ben (1739) Johann Mattheson által is kiemelt szenvedélyes karakterével hódít.⁸ A műfaj németországi népszerűségét jelzi, hogy


¹ Barbara M. Siemens: *The Piano Genre of the nineteenth-century Polonaise*, The University of British Columbia, 2002, 1., GrovePol 45., MGGPol 1686.

² A legkorábbi ilyen a Nuremberg lanttabulatúra 1544-ből, illetve Janz Lublina tabulatúra-gyűjteménye (1537-1548). GrovePol 45., MGGPol 1686.

³ GrovePol 45.

⁴ GrovePol 45.

⁵ GrovePol 45.

⁶ GrovePol 45. A romantika korára (lásd például a Chopin-polonézek esetében) a ritmusképlet a pontozás irányába mozdul. 

⁷ GrovePol 46. A nemzeti jelleg kidomborítására Maciej Radziwiłł herceg például *La Chasse* című nagyzenekari polonézében úgynevezett lengyel kürtöt is használ. GrovePol 46.

⁸ GrovePol 46.

Mária Anna Zsófia szász hercegnőnek (1728-1797), III. Ágost lengyel király lányának kéziratos kottagyűjteményében több mint 350 polonéz található.⁹ Az itt fellelhető, szerkezetükben kibővült, gyakran da Capo formai megoldással élő darabok dallamainak kísérete is megváltozott – a figurális basszusok rokokó stilizálást mutatnak.¹⁰ A dallamotívumok legtöbbször az *Empfindsamkeit* eszköztárából merítenek, a népi jelleg érzékeltetésére gyakran modális hangsorok felhasználásával.¹¹

Nem véletlen tehát, hogy a közönség kegyeinek elnyerésére irányuló szándékkal Wilhelm Friedemann rövid lélegzetű karakterdarabjai számára ezt a műfaj megjelölést választja. Mivel a sorozat elemei nem mutatnak semmilyen jellegű kötődést sem a fentebb vázolt tánczenei formához, sem az azt sugalló ritmusképlethez, és egymással való összehasonlításukkor sem fedezhető fel bármilyen tipizálódási törekvés, ezért joggal feltételezhetjük, hogy a polonéz megnevezés Wilhelm Friedemann részéről csupán a jobb eladhatóságot segítő kereskedelmi fogás. Habár a tizenkét darabból álló sorozat soha nem jelent meg nyomtatásban, a német könyvtárakban fellelhető számtalan másolat arra utal, hogy ezek a terjedelmükben ugyan rövid, de koncentrált zenei anyagot hordozó, a polonéz táncformát csak keretként használó „Empfindsam” karakterdarabok a kor ismert, kedvelt és játszott zeneművei voltak.¹² A fennmaradt adatok alapján az egyes darabok, illetve a teljes sorozat keletkezési ideje nem meghatározható, de jól behatárolható. Peter Wollny legújabb ezirányú kutatásai megdönteni látszanak a datálásra vonatkozó eddig felállított hipotéziseket.¹³

A polonézokból fellelhető legkorábbi, jelenleg a párizsi Bibliothèque Nationale tulajdonában lévő kottaanyag az első hat darabot tartalmazza egy ismeretlen másoló másolatában, a címoldalon a szerző saját kezű ajánló soraival: „*VI. Polonaises composées / de / W. F. Bach / et / dédiées / á / Son Excellence / Monseigneur le Comte d'Orlow / President de l' Academie / Imperiale á*

⁹ GrovePol 45., Siemens 21.

¹⁰ GrovePol 45., Siemens 22.

¹¹ A modális hangsorok mellett a bő kvart lépések, illetve az álzáratok hangsúlyos alkalmazása is a népies jelleg kiemelését szolgálta. Siemens 22.

¹² Martin Falck megállapítása. Falck 81.

¹³ WollnyDiss 198-207. Carl Hermann Bitter a drezdai időszakra (1733-1746) datálja a sorozat keletkezését. Bitter 167. Martin Falck az 1754-1765 közötti időszakot jelöli meg következtetései végén (Falck 82.), míg Ernst Ludwig Gerber az 1765-ös évet nevezi meg a 12 Polonaisen keletkezési dátumaként. Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, 1790-1792, 93.

*Petersbourg.*¹⁴ Az ajánlásban szereplő orosz gróf, Vlagyimir Grigorjevics Orlov (1743-1831) 1766-ban kapta meg a Szentpétervári Tudományos Akadémia igazgatói posztjára szóló kinevezését,¹⁵ tehát a címoldalon szereplő felirat mindenképpen e dátum utáni. Wilhelm Friedemann és a fiatal orosz főnemes ismeretségének gyökerei nem tisztázottak. Összekötő kapocsként az 1761-ben Halléből Szentpétervárra költöző, Wilhelm Friedemann-nal szoros kapcsolatot fenntartó orgonaépítő mester, Heinrich Andreas Contius és a Bach-család életében mecénásként folyamatosan jelen lévő von Keyserlingk gróf neve is felmerül.¹⁶ Az, hogy a gyűjtemény csak hat darabot foglal magába, valószínűsíti, hogy a tizenkettes sorozat két részletben íródott, és a fent említett másolat keletkezésekor még csak az első fele készült el.¹⁷ A Wilhelm Friedemann növendéke, Friedrich Wilhelm Rust tulajdonában lévő 1771-es másolat már a teljes tizenkettes sorozatot tartalmazza. A hiányzó darabok minden bizonnyal a megelőző öt év során keletkeztek.¹⁸

A G. Henle Verlag, München Urtext kiadásának fő forrásaként megjelölt anyag egy a második világháborúban elveszettnek hitt kézirat.¹⁹ A krakkói Biblioteka Jagiellońska könyvtár tulajdonában lévő, P 699 jegyzékszám alatt található kotta az első hat polonézt a Wilhelm Friedemann által letisztázott kéziratban, a sorozat további darabjait pedig a szerző által sokat foglalkoztatott berlini kopista²⁰ másolatában tartalmazza.²¹ Behatárolva a másoló tevékenységének idejét a kézirat ezen része minden valószínűség szerint 1774-ben vagy az után keletkezett.²²

A párizsi és a krakkói forrásokat összehasonlítva szembeötlőek az első hat darab közti különbségek: az utóbbi változatban sokkal több az artikulációra vonatkozó szerzői útmutatás, újabb díszítések és megkülönböztető prima/secunda jelzések kerültek bele, a basszus szólam egyes részei más regiszterbe helyeződtek át. Mindezen változtatások Friedemann „javított kiadásra” vonatkozó szándékait

¹⁴ Mus. ms. 7 jegyzékszám alatt található. WollnyDiss 201.

¹⁵ Wilhelm Friedemann tévesen tulajdonítja Orlovnak az elnöki címet. V. G. Orlov igazgatósága idején Kirill Grigorjevics Razumovszkij (1728-1803) töltötte be a Tudományos Akadémia elnöki tisztjét. WollnyDiss 201.

¹⁶ Von Keyserlingk gróf 1733-ban Drezdába való nagyköveti kinevezése előtt maga is ellátta a Tudományos Akadémia elnöki tisztjét. Szentpétervári kapcsolatait ezek után is élénken ápolta. WollnyDiss 204. (C. Miesner alapján)

¹⁷ WollnyDiss 202.

¹⁸ WollnyDiss 205.

¹⁹ A W. Fr. Bach: *Zwölf Polonaisen* Közr.: Andreas Böhnert, München: G. Henle Verlag, 1993. Előszavának forrásadatai alapján.

²⁰ A szakirodalom Anonymus 300 néven jegyzi.

²¹ W. Fr. Bach: *Zwölf Polonaisen*.

²² WollnyDiss 199.

tükrözik, és a kottaanyag a teljes sorozat elkészülte – legkorábban 1771 – utáni keletkezését bizonyítják.²³ Sajnos a polonézek újragondolása a hatodik után megszakadt: a sorozat második fele az eddigi forrásokból ismert változatban került átmásolásra. Azt, hogy a másoló csak később egészítette ki a kéziratot, egy bizonyos Schoenfeld tulajdonában lévő másolat bizonyítja, mely ugyan csak az első hat polonézt tartalmazza, de már az új változatban.²⁴

Johann Philipp Schönfeld braunschweigi magántanító és zeneszerző 1777-es strasbourggi *vice Kapellmeisterré* történő kinevezéséig szoros kapcsolatot tartott fenn Wilhelm Friedemannel, és – mint, ahogy azt Friedemann Johann Nikolaus Forkelnek írott 1775. február 1-én keltezett leveléből tudjuk – titkári teendőket is ellátott mellette.²⁵ Ebbéli minőségében 1774 nyaráig kéziratokat is rendszeresen küldött Forkelnek.²⁶ Ezen tények birtokában a polonézek keletkezésének valószínűsíthető időrendje:

1. az Orlov grófnak dedikált első hat darab 1766 utáni (első változat) 2. a teljes sorozat minden valószínűség szerint már 1771 előtt elkészült
3. 1774 nyara előtt Wilhelm Friedemann letisztázza az első hat darab második változatát
4. az Anonymus 300 által kiegészített tizenkettes sorozat 1774 tavasza utánra datálható.²⁷

A Zwölf Polonaisen jelen disszertációban tárgyalt elemzése a G. Henle Verlag Urtext kiadásában közreadott P 699 jegyzékszámú változat alapján történik.²⁸

A polonézek hangnemi elrendezése Johann Sebastian Bach két- és háromszólamú invencióiból (BWV. 772-786, illetve BWV. 787-801) már ismert nem tökéletes kromatikus skálaszerű sorrendet követi.²⁹ mindegyik dúr azonos nevű molljával áll párban. A 12 Polonaisen hangnemei csak a C-G közti skálát ölelik fel – a Cisz és Fisz hangokra épülő hangnemek kihagyásával –, és mellőzik a fennmaradó Asz, A, B, H alaphangúakat.³⁰

²³ WollnyDiss 200. és 205.

²⁴ WollnyDiss 205.

²⁵ WollnyDiss 206.

²⁶ WollnyDiss 206.

²⁷ WollnyDiss 207.

²⁸ A művek más szemszögből való, a korabeli darabokkal való összehasonlító elemzését lásd WollnyDiss 207-213.

²⁹ Az invenciók és símfóniák sorozata a C, D, Esz, E, F, G, A, B, H hangokra épülő hangnemeket használja 4 # - 4 b előjegyzésig.

³⁰ A csak „előadóbarát”, „könnyű” hangnemek használati elvének ellentmond az esz-moll alkalmazása.

Habár a sorozat a Klavier-játékban jártas műkedvelő közönségnek készült, ezek a darabok mégis a kor zeneszerzői tudnivalóinak mestermunkaszerű összefoglalásai: egyszerre lelhető fel bennük a retorikai szemléletű szerkesztőelv és figuratan, a hangnemszimbólika tudatos használata, az egyre nagyobb teret hódító, a klasszikában kiteljesedő szonátaforma és az *Empfindsamkeit*ra jellemző merész harmóniakezelés. Tudományos koncentráltságuk miatt szerkezetük, dallam- és ritmusképleteik több rendszerben is értelmezhetőek – a disszertáció terjedelmi keretei miatt azonban ezek tárgyalása csupán a figyelemfelkeltő jelzés szintjén maradhat. A polonézek mindegyike egyedi darab: az esz-moll és E-dúr kivételével még ütemszámában sincs egyezés közöttük (3. táblázat), formai szerkezetük alapján azonban az alábbi csoportokra oszthatóak: 1. szonátaformában írott, 2. szonátaformába nem illeszkedő, több dallammotívumot felhasználó és 3. a kéttagú forma kereteibe helyezett polonézek.

3. táblázat: A polonézek ütemszám felosztása

C	14 :	: 24
c	8 :	: 20
D	16 :	: 24
d	8 :	: 8
Esz	12 :	: 24
esz	16 :	: 22
E	16 :	: 22
e	8 :	: 16
F	12 :	: 12
f	8 :	: 22
G	12 :	: 20
g	8 :	: 26

3.2. Szonátaformájú polonézek

nr. 1 – C-dúr

A C-dúr „meglehetős’ szemtelenségét” és „örömteli” mivoltát³¹ Wilhelm Friedemann az 1+1 ütem felépítésű főtéma triolás hangzatfelbontásaival, illetve a 2. és 3. ütés elejére történő hangátkötéssel jeleníti meg. A főtémaként szereplő dallammotívum a $T \downarrow T \downarrow SD \downarrow D \downarrow$ ³² funkciós sémát követi. Mivel a 2. ütem az első

³¹ Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713. Reprint kiadása: Hildesheim, Georg Olms Verlag AG, 2002., 240.

³² A zenetudományi jelöléseknek megfelelően T=Tonika, SD=Szubdomináns, D=Domináns.

oktávval lejjebbi, piano megismétlése, ezért dinamikai szempontból Echo, retorika alakotani szempontból Epizeuxisként is értelmezhető.³³ (58. kottapélda).

58. kottapélda: Fk. 12/1 (BR A 27) C-dúr polonéz 1-2. ütem



A darabot indító motívumot felhasználó következő két ütem C-dúrból a-moll érintésével G-dúrba modulál. A két kéz motívum-imitációja Polyptoton, a két oktáv hangterjedelmet bejáró skála egyszerre Parrhesiákkal tűzdelt Tirata és Hyperbole (59. kottapélda).

59. kottapélda: Fk. 12/1 (BR A 27) C-dúr polonéz 3-4. ütem



Az alaphangnem dominánsán induló melléktéma a darab méreteihez képest hosszan, hat ütemen keresztül tart, és felhasznált motívumait tekintve több, jól elkülöníthető részre oszlik. A főtéma ritmikájának és mozgásformájának megtartásával, annak jellegét utánzó melléktéma 2. ütemében megjelenik az Exclamatio figurájával azonosítható oktáv fellépés (60. kottapélda).

³³ A fejezetben előforduló zenei alakzatok magyarázó bemutatását lásd a Függelékben található Retorikai korszótárban.

60. kottapélda: Fk. 12/1 (BR A 27) C-dúr polonéz 5-6. ütem



Az alapötletként – retorikában: *inventio* – működő hangzatsfelbontást átvevő balkéz figuráció e-moll érintésével C-dúrba modulál. Az ütemen belüli motívumismétlés Pallilogia, a két ütem egymáshoz való viszonya pedig Katabasiszal összekötött Epizeuxis. A melléktema-terület záró ütemei több újdonságot is hoznak: a 9. ütem kvintkitöltő skálamotívuma (Tirata) szakít az eddigi hármas beosztással, a főtéma ütemismétlő, dinamikai süllyedéssel járó oktáv-transzpozíciója egy ütemen belül fordul elő, retorikai szempontból új alakzat: a Paronomasia használatát indukálva (61. kottapélda).

61. kottapélda: Fk. 12/1 (BR A 27) C-dúr polonéz 9. ütem



A 11. ütemben megjelenő új, eddig nem használt ritmusképlet: a pontozás,³⁴ illetve a fellépő szextek által jelzett Exclamatio-sorozat már a zárótema eszköztárát előlegezi meg. Az eddig megismert alakzatok összegző alkalmazásán túl a szerző a záró ütemben egy újabbal gazdagítja a darab kifejezéstárát: az egyenletes nyolcad mozgás új ritmikai formula, és Katabasiszal egybekötött Anadiplosisszal sem találkoztunk még (62. kottapélda).

³⁴ Az eddigi ritmusképletet – a korabeli notációs hagyományoknak megfelelően – a környezet triolás mozgásához igazítva kell játszani.

62. kottapélda: Fk. 12/1 (BR A 27) C-dúr polonéz 11-14. ütem

A kidolgozás a főtéma domináns hangnemben való megjelenítésével indít, majd ezt követően a hangzاتفelbontás eszközét megtartva a G-dúr → C-dúr → G-dúr → d-moll hangnemi vonalon modulál. A 23. ütembeli visszatérés érdekessége, hogy a főtéma nem eredeti fekvésben, hanem két oktávval lejjebb szólal meg, így az ismétlődő piano ütem nem oktávnyi esést, hanem emelkedést képez. Mivel a visszatérésben a melléktéma is alaphangnemben jelenik meg, ezért az expozícióban tapasztalt két ütemnyi átvezető szakasz itt, a megfelelő hangnemi rend elérésének érdekében, újabb két ütemmel bővül, és a-moll, F-dúr, d-moll érintésével C-dúrban zár. A már ismertekhez képest csupán a záró ütemekben lelhető fel apró változás: az analóg helytel összehasonlítva a 35-36. ütemben hiányzó pontozás feltehetően nem koncepciózus szerzői szándék.³⁵

Hasonló formai elrendezést mutat a sorozat 3. (D), 5. (Esz), 6. (esz), 7. (E), 8. (e), és 9. (F) darabja.

3.3. A szonátaformába nem illeszkedő, több dallammotívumot felhasználó polonézek

A Zwölf Polonaisen nr. 2 – c-moll, nr. 10 – f-moll, nr. 11 – G-dúr és nr. 12 g-moll darabja ugyan több, egymástól jól elkülöníthető dallammotívumot használ, és ezeket alapjegyeiben a szonátaforma kereteibe illeszti, mégis ezen négy apró zenemű szerkezetének a klasszikára kikristályosodott formától való eltérése indokolja külön csoportosításukat.

³⁵ Az Universal Edition kiadása az expozícióban nem jelöli a pontozás tényét.

A c-moll polonéz a visszatérés pillanatáig hűen teljesíti a forma szerkezeti elrendezésre és hangnemi tervére vonatkozó követelményeit, ám azáltal, hogy a reprízben nem szerepelteti a főtémát, formailag merőben új helyzetet teremt. Ennek megfelelően a következőképpen alakul a darab formai felosztása (4. táblázat):

4. táblázat: A Fk. 12/2 (BR A 28) c-moll polonéz formai felosztása

Expozíció	8 ütem	Ft.: 4 ütem	Mt.: 2 ütem	Zt.: 2 ütem
Kidolgozás	16 ütem			
Repríz	4 + 4 ütem	nincs főtéma (új motívum): 4 ütem	Mt.: 2 ütem	Zt.: 2 ütem

A kidolgozás egyaránt használja a főtéma és a mellék téma zenei anyagát is. A visszatérés pillanatának várt 21. ütem azonban meglepő dallami és harmóniai fordulatokkal szolgál: a c-molltól teljesen idegen B-dúrban egy eddig még nem használt motívummal él a szerző. A négyütemes egység második üteme az első, I-VII sz□ harmóniai vázra épülő, dallamában a Kyklosis retorikai alakzatát használó ütem szó szerinti, csupán dinamikájában ellentétes megismétlése, és ezáltal Pallilógia. A következő ütem ritmikájában és retorikájában is a darabkezdő 3. ütemre reflektál – az uralkodó alakzat a hangsúlyosan halmozott Epizeuxis. A basszus 24. ütemre vezető kromatikája (Pathopoila) merész modulációval egy G□ akkordfelbontásba torkollik, ezáltal biztosítva a 25. ütem mellék témájának c-moll visszatérését (63. kottapélda).

63. kottapélda: Fk. 12/2 (BR A 29) c-moll polonéz 21-24. ütem

A sorozat három záródarabjának formai megoldásai nem a klasszikus modellt, hanem sokkal inkább Domenico Scarlatti barokk billentyűs szonátáinak szerkesztési elvét követik. Az alapvetően háromrésztes forma záró egységében az addig felhasznált, jól elkülöníthető témákká össze nem álló dallamotívumok újbóli megjelenése sem

hosszban vagy sorrendiségben, sem harmóniai tervben nem mutat összefüggést az első rész elrendezésével.

A nr. 11 – G-dúr polonéz nyitó T-D ütempár (A motívum) gesztusrendszere a triolás lüktetésű hangzafelbontás és a két kéz imitációjára épül (64. kottapélda).

64. kottapélda: Fk. 12/11 (BR A 37) G- dúr polonéz 1-2. ütem



A 3. ütem merész váltással a darabban legapróbb értékeknek számító, harmincketted osztású mozgásra helyezi a hangsúlyt. A G-dúr – e-moll, szintén párban álló 3-4. ütemben a ritmikai sokszínűségeen kívül – egyszerre vannak jelen az egyenletesen mozgó nyolcadok, a harminckettedek és szünetekkel tagolt variált formáik, illetve a pontozásokkal elérhető ritmusképletek – a retorikai elemek bősége is szembeötlő: az alsó szólamban Epizeuxis, a középszólamban a 3. ütemben egy Parrhesiával tarkított Anabasis (a 4. ütemben tükrözött formában → Katabasis), a felső szólamban Kyklosis, Exclamatio, Anabasis és Katabasis, a közbeékelte szünetek révén pedig Suspiratio (B motívum – 65. kottapélda).

65. kottapélda: Fk. 12/11 (BR A 37) G- dúr polonéz 3-4. ütem



A 3-4. ütem egymáshoz való retorikai viszonya katabasikus Klimax. A következő két ütem – melyek szintén süllyedő hangmagasságú Klimax viszonyban állnak egymással – megtartja a harminckettedes mozgásformát (C motívum – 66. kottapélda).

66. kottapélda: Fk. 12/11 (BR A 37) G- dúr polonéz 5-6. ütem



A Pallilogia zenei alakzata nemcsak a szólamok első és második negyedében, hanem a középső és felső szólam közti tökéletes imitációban is megjelenik. A 7. és 8. ütem párja mind motívikájában, mind használt ritmusképletében a darabkezdő ütemeket idézi, míg a következő ütempár a 3-4.-re rímel. Zárómotívumként csupán egy apró szünettel (*Suspiratio*) megszakított egyenletes negyedekből álló kadenciát használ a szerző – a negyed, mint ritmusérték itt jelenik meg először a darabban (D motívum – 67. kottapélda).

67. kottapélda: Fk. 12/11 (BR A 37) G- dúr polonéz 11-12. ütem



Az ismétlőjeltől kezdődő újabb formarész domináns hangnemben indít, és az eddig megismert motívumokból építkezik. A szokványostól eltérő formákról az apró zeneszerzői ötletek gondoskodnak. A 13-16. ütemek érdekessége, hogy a 2+2 ütemre tagolódó egység második fele tökéletes tükörképe az elsőnek. Az ezt követő kétütemes egység zenei furfangja, hogy az előzményekben megismert B motívum dallamát a basszusba helyezi – föléje a C motívum dallamfordulata kerül: a *Kyklosis* és *Anabasis* összekapcsolásával létrejött dallamcsíra két oktávon elosztott ismételtetése kimeríti a *Hyperbole* alakzatának kívánalmait. A szintén két ütemre várt C motívum imitációja öt ütemre hosszabbodik, létrehozva a darab leghosszabb szekvenciasorát. A 24. ütem dallami *Hyperbolékkal* teletűzdelt triolái ritmikájukban már a következő ütemekben bekövetkező hangnemi és motívikus visszatérést vetítik

előre. A nyolcütemes záró rész A, B (főlé montírozott C motívummal), C sorrendben sorakoztatja a dallamegységeket – a darabot az első részben megismert kétütemes D motívum zárja (5. táblázat).

5. táblázat: A Fk. 12/11 (BR A 37) G- dúr polonéz formai elrendezése

Ütemszám	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	: :
Motívum	A	B	C	A	B	D	
: :	13-16 (2+2)	17-18	19-23	25-26	27-28	29	31-32
	A+A	B (+C)	C	A	B (+C)	C	D

A 24. és 30. ütemek átvezető jellegűek – motívikában különállóak, ritmikailag A-hoz közelítenek.

3.4. A kétagú formában íródott d-moll polonéz

A tizenkettes sorozat egyedüli darabja, mely a kétagú forma szerkezetével él: a nr. 4-es, d-moll polonéz. Johann Mattheson meghatározása szerint ehhez a hangnemhez a szerénység, nyugodtság és elégedettség érzései társíthatóak, és tökéletesen alkalmas a lélek békéjét szolgáló vallásos tárgyú művek szerzésére.³⁶ Wilhelm Friedemann darabjának 8:||:8 ütemén átívelő már-már szakrális szomorúság, a fájdalomtól nehezített mozgás és a sírás generálta légszomj affektusa a következő zenei-retorikai eszközök használatával jön létre: a felfelé lépő szext jelképezte felkiáltás (Exclamatio) és a lefelé hajló szekundok jelezte lépések (Katabasis) szembeállítás, a dinamika nagy amplitúdójú kilengése, a dallami keresztállások (Parrhesia), ritmikai módosulások (szinkópa és hangátkötések), valamint szünet-figurák alkalmazása. A szimmetrikus szerkezet mindkét tagja egyformán tovább bontható 2+2+4 ütemes egységekre, melyben a második két ütem az első f-p ütempár szekvenciális megismétlése (Klimax).

A nyitó ütemek nem csupán dinamikájukban, hanem affektustartamukban is ellentétesek. A balkéz Hyperboléja által még jobban kiemelt jobbkéz Exclamatio fájdalmas kitörését a Suspiratio szünet-figurájával megszakított Anadiplosis is erősíti. A fájdalom okozta kín megjelenítésére a szerző a 2. ütemben a Parrhesia és az Epizeuxis figuráit alkalmazza. Az érzés reménytelenségét hangsúlyozza a

³⁶ Mattheson, i.m. 31. lábjegyzet, 236.

harmadik ütemtől fő motívumként szereplő lefelé lépő szext és a szokatlanul halmozott hangismétlés.³⁷ A mozgás elnehezülését, a lépés földközelségét megjelenítendő a basszus Passus duriusculuszai közé szünet ékelődik (Tmesis). A forma adta hangnemi tervnek megfelelően az első nyolc ütem dominánsan zár. Az eddig hiányzó zárlatok a mozgás folytonosságát szimbolizálják. A darab érzelmi csúcspontja a 9. ütem harmóniailag szűk szeptimbe ágyazott bő kvartja. A disszonáns akkordok egymásutánosságából és szűk hangzatokra való oldásukból³⁸ adódó feszültség csupán a záró két ütem kadenciájában nyer látszólagos feloldást – a megnyugvás pillanatát a szerző a kadencia szünetekkel történő szétszabdalásával (Tmesis), a dallam lefelé zuhanó szűk szeptim lépésével (Saltus duriusculus), és a záróhang 7-8-as késleltetésével odázza el.³⁹

³⁷ szintén Epizeuxis.

³⁸ A szerző által használt retorikai alakzat neve Katachresis – leírását lásd a Retorikai kisszótárban.

³⁹ A d-moll polonéz retorikailag elemzett teljes kottaanyaga a Függelékben található.

4. Fantáziák

4.1. Keletkezéstörténet, filológiai háttér

Wilhelm Friedemann Bach billentyűs hangszerre írott oeuvre-jében mind számszerűségét, mind a bennük fellelhető zeneszerzői újításokat tekintve kiemelkedő jelentőséggel bírnak a fantáziák. A műfaji határeseteknek számító darabokat figyelmen kívül hagyva a kilenc Fantasia feliratú mű egyikének sem maradt fenn autográf változata, a csekély számú másolat pedig olyan kevés eligazítást nyújt a művek keletkezési idejét és helyét tekintve, hogy ezekre vonatkozóan inkább csak hipotézisek állíthatóak fel, tényszerű bizonyosságok semmiképpen.¹

A Falck 14, 17, 18, 20 és 23 fantáziák egy berlini másoló, név szerint még nem azonosított Anonymus 300 tollából származó kéziratban maradtak fenn.² Mivel nincs adat, hogy 1774 tavasza, Wilhelm Friedemann Berlinbe való érkezése előtt a kopista kapcsolatba került volna a szerzővel, ezért a Falck 84 „Dienet dem Herrn mit Freuden” című kantáta másolatán szereplő *fatto 1755* felirat és a Falck 20 e-moll fantázia *fatto Ottobr. 1770* évszám-megjelölése minden valószínűség szerint a darabok keletkezési idejére és nem a másolás évére vonatkozik.³ A Falck 17 D-dúr és 18 d-moll fantáziák egy másik, szintén berlini illetőségű kopista másolatában is fennmaradtak – S. Hering, Carl Philippe Emanuel Bach műveinek egyik fő másolója bizonyíthatóan közeli kapcsolatban állt Anonymus 300-zal.⁴ Mivel a két másolat nem mutat lényegi különbséget, ezért feltételezhetően azonos forrás felhasználásával, azonos időben keletkeztek.⁵

A Falck 19 d-moll fantázia két gyűjtemény részeként is fennmaradt. Az Otto Karl Friederich von Voß és a Sara Levy, Wilhelm Friedemann egyetlen állandó

¹ A műfaji határesetnek számító darabok közé sorolható például a Sara Levy (született: Sara Itzig) gyűjteményéből származó, Martin Falck műjegyzékében még szereplő, ám azóta megsemmisült G-dúr szonáta-tétel, a Fk. 26 „L'Imitation de la Chasse”, Fk. 27 „Reveille” című karakterdarabok és a Fk. 25/2 d-moll Presto is. Disszertációjában Peter Wollny tizedikként a Fk. 22-es G-dúr darabot is a fantáziák közé sorolja. Wollny 178. Az eddigi legteljesebbnek számító Urtext-kiadásban azonban (Wilhelm Friedemann Bach: *Klavierfantasien*. közreadja: Peter Schleuning, B. Schott's Söhne, Mainz) Peter Schleuning kétes szerzőségűnek tünteti fel a kompozíciót – a kétszólamú művet J. S. Bach egy, a kötheni kastély zenélőórájára komponált darabjával azonosítja. Wilhelm Friedemann Bach: *Klavierfantasien*. Vorwort.

² WollnyDiss 178. A disszertációban kétséges szerzősége miatt nem tárgyalta Fk. 22 G-dúr fantázia másolatát szintén Anonymus 300 jegyzi.

³ WollnyDiss 179.

⁴ Több korabeli másolat mindkettőjük kézírását magán hordozza. Mivel S. Hering másolatai közel egy évtizeddel megelőzik Anonymus 300 munkáit, ezért elképzelhetően utóbbi a berlini zenész egyik növendéke volt. WollnyDiss 179., 194. lábjegyzet.

⁵ WollnyDiss 180.

berlini növendékének tulajdonában lévő másolatok mindegyike azonos másoló, egy Berlinben 1770 és 1780 között tevékenykedő, név szerint nem beazonosított Anon. V. 19 tollából valók.⁶ Hogy a darabok kópiái közkézen forogtak, bizonyíték Muzio Clementi századvégi antológiája az *A Selection of Practical Harmony (1803-1815)*. A d-moll fantázia ebben való szerepeltetése Clementi apósa, a berlini orgonista és Musikdirektor Johann Georg Gottfried Lehmann közbenjárását valószínűsíti.⁷

A Falck 14 C-dúr, 20 e-moll, 21 e-moll és 23 a-moll fantáziák az Anonymus 300 által készített másolatok mellett egy jóval később, 1829 körül keletkezett gyűjtemény részeként is feltűntek. Johann Friederich Latrobe, dorpati orgonista Georg Poelchaunak 1836. április 16-án írott levelében meséli el a részben saját kezűleg, részben egy másoló által készített kópiáinak történetét.⁸ Forrásanyagul a Wilhelm Friedemann halléi baráti köréhez tartozó könyvkereskedő és könyvkiadó, Johann Justinus Gebauer⁹ gyűjteménye szolgált. Latrobe-nak az ebben található darabok Schnorre által készített, 1771 előtti datált másolatához volt hozzáférése.¹⁰ Habár a gyűjtemény Wilhelm Friedemann különböző alkotói korszakaiból származó műveit tartalmazza – melyek közül a legkésőbbi a nyolc fuga 1778 körüli variánsa –, összevetve a Falck 20 Anonymus 300 által készített másolatának *fatto Ottobr. 1770* feliratával, ezen fantáziák keletkezési ideje a szerző halléi tartózkodásának végére valószínűsíthető.¹¹

A Falck 15 c-moll és 16, szintén c-moll hangnemű fantáziák felkérésre készültek. Johann Nicolaus Forkel három, a lipcsei Hoffmeister&Kühnel kiadónak írott levelének tanúsága szerint a megrendelő, Ulrich Georg von Behr báró (1745-1813) száz dukátot fizetett Wilhelm Friedemannnak a művek megírásáért, és további hatvanat Forkelnek egy, a darabokat elemző esszéért.¹² A kézirat – miképpen Forkel elméleti munkája is – megsemmisült a II. világháborúban,¹³ viszont a művek von Behr által készített másolatai és 1784. július 2-án írott levele, melyben Forkelt a művek esztétikai értékelésére kéri, fennmaradt.¹⁴ A levél semmilyen utalást nem

⁶ WollnyDiss 180.

⁷ WollnyDiss 181.

⁸ WollnyDiss 181., 197. lábjegyzet.

⁹ Johann Justinus Gebauer (1710. május 19., Waltershausen–1772. január 6., Halle).

¹⁰ WollnyDiss 181. Schnorre a halléi egyetemen folytatott tanulmányai alatt került baráti viszonyba a könyvkereskedő fiával, Johann Jacob Gebauerrel (1745-1818). WollnyDiss 181., 197. lábjegyzet.

¹¹ WollnyDiss 182.

¹² WollnyDiss 184. A kiadónak írott levelek keltezése: 1803. április 4, 1803. október 3 és 1805. június 28. WollnyDiss 184., 200. lábjegyzet.

¹³ WollnyDiss 184., 201. lábjegyzet.

¹⁴ WollnyDiss 183.

tartalmaz a darabok keletkezési idejére és helyére vonatkozóan, de az életének utolsó évében Wilhelm Friedemann megrendült egészségi állapotáról szóló adatok szinte teljes bizonyossággal kizárják e két nagyszabású mű 1784-re való datálását. Ennek tükrében teljesen elfogadható Peter Wollny hipotézise, mely szerint von Behr 1773 nyarán, göttingeni tartózkodása alatt hallhatta Wilhelm Friedemannt improvizálni egy nyilvános hangversenyen vagy Forkel házi koncertjeinek egyikén, és ennek kapcsán kérte fel a két c-moll fantázia komponálására.¹⁵

Ellentétben Peter Schleuninggal, aki mélyreható elemzésében a fantáziákat három, eltérő alkotói korszakokban íródott csoportra osztja,¹⁶ a másolatokból kiolvasható adatok valószínűsítik, hogy a teljes fantázia-repertoár Wilhelm Friedemann utolsó állandó munkahelyének, a halléi Marienkirche orgonista állásának elhagyása után keletkezett.¹⁷ Szabadúszó zenészként, a kor híres orgonavirtuózaként adott koncertjeinek műsor-összeállítása nem ismeretes, ám a korabeli híradások méltatásai alapján¹⁸ főleg szabad improvizációit csodálhatta a műértő közönség.¹⁹

4.2. A fantázia műfajának jellemzői

A német nyelvterületen keletkezett korabeli elméleti írások tanúsága szerint a 18. század első felében a *Fantasia* meghatározása még elválaszthatatlanul összefonódott a *stylus phantasticus* fogalmával. A Marco Scacchi és Athanasius Kircher tanain alapuló matthesoni rendszer²⁰ három fő csoportjának: a *stylus ecclesiasticus*, *theatralis* és *camerae*²¹ mindegyikében helyet kap a *stylus phantasticus* alcsoportja.²² A rögtönzésen alapuló (vagy annak illúzióját keltő), ex tempore zeneszerzői és előadói modor – a csoportok fő jellegzetességeinek megtartásával – az alkalmazott hangszerek és hozzárendelt műfajok használatában is megnyilvánul. Az egyházi

¹⁵ WollnyDiss 187.

¹⁶ Peter Schleuning: *Die freie Fantasie*. Alfred Kümmerle Verlag, Göppingen, 1973.

¹⁷ WollnyDiss 187.

¹⁸ Koncertjeiről többek között a *Berlinische Nachrichten* 1774. május 17., illetve a *Spenscher Zeitung* 1776. október 12. száma tudósít. Falck 50., WollnyDiss 69., 16. lábjegyzet.

¹⁹ WollnyDiss 69.

²⁰ Johann Mattheson három nagyszabású elméleti munkájában részletesen taglalja az általa felállított stílusrendszert: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713., *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg, 1717. és *Das Vollkommene Cappel-Meister*, Hamburg, 1739.

²¹ J. Mattheson rendszere három általános és tíz specifikus *stylus*-t foglal magában. A fő csoportokban az *ecclesiasticus* az egyházi, a *theatralis* a színházi és zenekari, míg a *camerae* a kamarazenei és szólóhangszerre vonatkozó zeneszerzői és előadói modorokat, illetve a hozzájuk tartozó műfajokat taglalja. A fő csoportok mindegyike további öt alcsoportra oszlik – a tíz alcsoport némelyike (például a *stylus symphoniacus*) mindháromban megjelenik. Schleuning 36.

²² Habár Mattheson 1713 és 1717-es munkáiban a *stylus phantasticus*-t csupán a *Genus theatrale* csoportjánál említi, a *Das Vollkommene Capell-Meister*-ben már elvitathatatlannak tartja mindhárom genusban való szerepeltetését. Schleuning 39.

(templomi) stílusban természetesen az orgona az elsődlegesen alkalmazott hangszer – az előadónak improvizálásra, zenei gondolatainak nem előre megírt formában való tálalására elsősorban a misét felvezető és lezáró ki- és bevonulások adnak teret, azonban a pillanat szülte egyéni zenei invenció – ugyan jóval kötöttebb keretek között – a korárelőjátékokban és közjátékokban is megjelenhet.²³

A *stylus theatralis*hoz tartozó színpadi és zenekari műfajok kevés lehetőséget teremtenek a hangszeres improvizálásra, hiszen „*az operában...egy hegedűvel vagy billentyűs hangszerrel nem lehet hosszan elvarázsolni a közönséget.*”²⁴ Zenei fantáziájának csillogtatására csupán a recitativók harmóniáit egyéni ízlés szerint kitöltő billentyűsnek van lehetősége. A zenekari játék szervezettségéből adódóan a *stylus phantasticus* kínálta szabadság csupán erősen behatárolt formában jelenhet meg a hangszeres előadásban. Az áriák szöveget nélkülöző énekes kadenciái azonban kiváló alkalmat adnak a technikai felkészültség és zenei ötletgazdagság megmutatására.²⁵ A rögtönzés leggazdagabb kellékárát azonban a *stylus camerae* hangszeres műfajaiban találjuk. Mivel a különbözőképpen megszólaltatott akkordok és hangzsfelbontások, futamok és skálák, az énekelt áriák modorában íródott dallamok és díszített változataik főleg a billentyűs hangszerek (csembaló, klavichord és fortepiano) játéktechnikájának sajátjai, ezért az erre a hangszercsoportra írt darabok lassanként kiszorították a zenei köztudatból szóló hegedűre (vagy hegedű–basso continuo párosításra), viola da gambára és lantra komponált társaikat.

A zenei gondolatok szabad áramlására, rögtönzésen alapuló megszólaltatására építő *Fantasia*, mint műfaji megjelölés a legtöbb esetben a korabeli zeneértők számára a rokon műfajok elnevezésével kicserélhető terminus volt. Mivel egy zenei ötlet tetszőleges kibontása is fantázia, ezért az egyházi művekben a *Fantasia* a *Chaconne* (*Ciaconna*) és a *Variation* megnevezésének alternatívája is. Az énekes műfajokban, vagy versenyművek esetében – alkalmazásának időbeliségétől függően – a *Kadenz* és a *Final* elnevezést pótolhatja. A fantáziával rokon billentyűs műfajok: *Praeludium*, *Vorspiel*, *Toccata*, *Capriccio*, *Rezitativ*, *Ritornello*, *Boutade* és *Tombeau*.²⁶

²³ Schleuning 45-46.

²⁴ Matthesont idézi Schleuning. Schleuning 47.

²⁵ Schleuning 47.

²⁶ Habár mind szerkezetükben, mind előadói modorukban hasonló elveket követnek, és a korabeli zenészek számára is egymással felcserélhetőek voltak, mégis a mai zenetudomány – a fellelhető apró árnyalati eltérések alapján – külön műfajokként kezeli őket. A *Praeludium* esetében annak bevezető

Az *ex tempore* játékmódor sokrétű megjelenése, a különböző műfajok nyújtotta szabadság vagy éppen igényelt kötöttség hatására a 18. század közepére a német nyelvterületen fejlődő *Fantasia* a „frei” és a „gebunden” jelzőkkel megkülönböztetett két változatra szakadt szét. A Carl Philippe Emanuel Bach billentyűs hangszeriskolájának 1762-ben Berlinben kiadott második kötetében²⁷ megfogalmazott útmutatások alapján a „freye Fantasia” kritériumainak a következő jellemzőkkel bíró darabok tesznek eleget: metrikai szabadság (az ütemvonal nélküli lejegyzés éppúgy megengedett, mint a gyakori ütemmutató-váltás), ritmikai sokszínűség, gyakori tempóváltás, ellentétes affektustartalmak gyors egymásutánban való ütköztetése, különböző zenei faktúrák (futamok és arioso-részek) használata, meghökkentő harmónia-fűzések, gyakori – és legtöbbször nem várt hangnembe való – modulációk.²⁸ A műfaj egyedüli kötöttségeként Carl Philippe Emanuel a kezdő- és záróhangnem azonosságát említi – ellentétben Johann Matthesonnal, aki a szabad fantáziát két különböző hangnemű darab összefűzésének eszközeként ajánlja.²⁹

A fantáziák „gebunden” változatának ismérvei között ezzel szemben az egész darabon végigvonuló, egységes ütemmutatót, a ritmikai képletek azonosságát, az egyszerű (általában T→D, D→T alapképletre épülő) hangnemi tervet, a felhasznált motívumok adott szerkezeti sémát követő ismétlését találjuk.³⁰ Mindezek a kötött fantáziát a solfeggiók, rondók és szonáta-tételek világával rokonítják. Formai megoldásaik hasonlósága mellett a „gebundene Fantasia”-t az említett műfajoktól futamokból és akkordfelbontásokból építkező, dallamfordulataikat tekintve jellegtelen témahasználata különbözteti meg.³¹

4.3. A kötött fantáziák

A műfaj két iskolapéldájával Wilhelm Friedemann fantáziái között a Falck 14 C-dúr és 17 D-dúr hangneműekben találkozunk, melyek – hasonlóságaik mellett is – eszköztárukban és formai megoldásaik szempontjából két további altípust képviselnek. Az ismétlőjellel két részre osztott C-dúr a barokk-kori – főleg Domenico Scarlatti billentyűs műveiből ismert – szonáta szerkezetének keretét

szerepe, a Toccátánál virtuóz jellege, a Capriccio excentrikus karaktere, a Rezitativ éneket utánzó modora, míg a Tombeau esetében fájdalmas érzelmi töltete hangsúlyos. Schleuning 54.

²⁷ C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Band II., Berlin, 1762.

²⁸ Schleuning 87-106. Az ütemvonalak nélkül lejegyzett fantáziák előfutárait a francia clavecinisták szabad Prelude-jeiben találjuk meg.

²⁹ Schleuning 48.

³⁰ Schleuning 102.

³¹ Schleuning 102.

használja.³² A fantázia egyenletes tizenhatodmozgás adta izometriáját az ellenszólam folyamatossága miatt nem befolyásolja sem az 54. ütemben megjelenő nyolcadmozgású akkordsor, sem a 19. ütem³³ – az imitáció miatt motívummá exponált – négyhangos nyolcad-dallamfordulata (68. kottapéllda).

68. kottapéllda: Fk. 14 C-dúr fantázia 54. és 19. ütem



Dallami eszközkészletét tekintve az egész darab hangzatfelbontásokra, kisebb mértékben skálamenetekre épül. A felbontások különbözőségeiből adódóan azonban jól felismerhető motívumok jönnek létre, melyek tartós használata pontosan behatárolható szerkezeti egységekre tagolja a művet. Ennek megfelelően az a motívum az 1-8. ütemig tartó részt fémjelzi, a b motívum a 9-16. ütemen vonul végig, míg a c (magában foglalva a 19-20. ütemek záróformuláját is) a 17-20. ütemek sajátja (69. kottapéllda).³⁴

³² A részek megismétlésének szükségességét a szerző a prima és secunda volta eltérő záróformuláival jelzi. A 64 ütemes darab részei 1/3 – 2/3 arányban (20+44 ütem) vannak egymással.

³³ a szerkezetileg analóg helyen lévő 63. ütemben szintén.

³⁴ A továbbiakban az a motívum megjelenési területének megnevezése a rész – hasonlóan b és c rész.

69. kottapélda: Fk. 14 C-dúr fantázia

a motívum



b motívum



c motívum



Hangnemi tervét tekintve az első rész csupán a T→D irányvonalat követi – a motívumok egymásutánisága és az érintett hangnemek sorrendje nem mutat szigorúan megtervezett koncepciót. A C-dúrban induló darab – egy rövid c-moll kitérőt leszámítva – a b motívum területéig a-mollon keresztül e-mollba jut el. Az 1-2. és 3-4. ütemek f-p dinamikaváltással aláhúzott dúr-moll játéka is csupán egyszeri ötlet, a motívum második részben való újbóli feltűnésekor a moll kezdés miatt nem ismétlődik meg. Mellékdomináns szeptimek egymásutánjának köszönhetően a c terület F-dúrban indít, ám egy kromatikus basszuslépéssel a motívum már G-dúr dominánsáról folytatódik. Az ismétlőjel előtti ütemek – további moduláció nélkül – G-dúrban zárnak. A második rész kezdő ütemei motivikus újdonsággal szolgálnak. A d motívum komplementer felbontásai és egész ütemes lefelé irányuló hangzattörései a 47-51. ütemekben, két b rész közé ékelt újbóli megjelenésével fognak szervesen beépülni az eddig megismert motívumok zenei szövetébe (70. kottapélda).

70. kottapélda: Fk. 14 C-dúr fantázia – d motívum

Ha a nem túl merész, de állandó harmónia- és hangnemváltáson alapuló hangnemi terv nem is, de a motívumok 35. ütemtől történő, az első rész sorrendiségének megfelelő újbóli szerepeltetése mégis egységes keretbe foglalja a darabot.

A Falck 17 D-dúr fantázia – a benne fellelhető kompozíciós technikai eszközök, kontúrosabb szerkezete, jól elkülöníthető dallammotívumai és formai egységei révén – a „gebundene Fantasie” műfajának (a C-dúrral összehasonlítva) jóval kifinomultabb darabja. Szerkezeti keretként a szonátaforma klasszikára kikristályosodó expozíció-kidolgozás-repríz tagolódású, háromrészes változatát használja. A csonka visszatérés alkalmazása – mely csupán a fő- és zárótéma újbóli szerepeltetésével él – nem szokatlan formai megoldás Wilhelm Friedemann szonátáinak hasonló szerkezetű tételeiben sem.³⁵ Nem csupán a forma, hanem annak hangnemi terve is átemelődik a műbe – ennek megfelelően az expozícióban a domináns hangnemben megjelenő zárótéma a visszatéréskor alaphangnemben szerepel. A fantáziát Wilhelm Friedemann egyéb szonátatételeitől csupán apróbb paraméterei különböztetik meg: a dallami invenciót nélkülöző, témává előlépő motívumok, az egész darabon végigvonuló virtuóz, helyenként kiemelkedő technikai bravúrokat igénylő játékmódor és a formai egységek lazább kezelése mind szokatlan lenne a szonáták műfajában. Míg a C-dúrral a hangzatfelbontások különbözőségei, addig a D-dúr fantáziában a skálák képezik a motívumépítő zenei anyagot. A főtéma kétütemessége az első ütem felső szólamában szereplő, egy D-dúr hangzat hangjairól lefutó skálák második ütembeli tökéletes balkéz-imitációjával jön létre (71. kottapélda).

³⁵ Többek között hasonló szerkesztési elvet követ a Fk. 1A és B szonáta I. tétele valamint a BR A 9 és 10 szonáták Siciliano tétele is.

71. kottapélda: Fk. 17 D-dúr fantázia – 1-2. ütem

A különböző hosszúságú részek két szólam általi imitációja³⁶ az egész művön végigvonuló zeneszerzői megoldás. A 8. ütem szekvenciális skálának tükörimitációjával elért domináns hangnem a 12. ütemig tartó négyütemes zárórész területének kezdetét jelzi, mely – motívumait tekintve – négy apróbb darabból tevődik össze. A 9. ütem félütemes, két oktávon lefutó skálájának imitációját a 10. ütem basszus-szinkópái feletti hangzattörések követik. A zárótéma harmadik elemeként a 11. ütemben megjelenő triolák a művet átható állandó harminckettedmozgás biztosította ritmikai folytonosságból billentik ki a darabot. A lezáró motívumokban megjelenő triolás osztás nem szokatlan eszköz Wilhelm Friedemann zeneszerzői kelléktárában – hasonló kompozíciós megoldást találunk például a Falck 5 Esz-dúr szonáta nyitó tételében is (72. kottapélda).

72. kottapélda: Fk. 17 D-dúr fantázia – 11-12. ütem

Fk. 5 Esz-dúr szonáta I. tétel – 13-14. ütem

³⁶ Például az 1. és 2. ütem, 3-4. és 5-6. ütem, valamint a visszatérés analóg helye: 21. és 22. ütem.

A zárótéma utolsó eleme egy, a két kéz számára ellentétes irányú skála – a felső szólamban a darab lefelé törekvő mozgásaitól eltérően felfelé (73. kottapélda).

73. kottapélda: Fk. 17 D-dúr fantázia – 9-12. ütem: zárótéma.

A főtéma zenei anyagával indító kidolgozási rész érdekességei a 19. és 20. ütemben található szextpasszázsok, melyek – a jelzett díszítések nélkül is – feltűnően nehéz technikai feladat elé állítják az előadót (74. kottapélda).

74. kottapélda: Fk. 17 D-dúr fantázia – 19. és 20. ütem

A 21. ütemben bekövetkező visszatérés hangneme h-moll. A 23-24. átvezető ütem modulációinak az a szerepe, hogy helyreállítsa a megszokott harmóniai rendet. A 25. ütem zárótéma-rekapitulációja már D-dúrban történik.

4.4. A szabad fantáziák

Wilhelm Friedemann fennmaradt fantázia-termésének további darabjai a „freie” típusúak csoportját gazdagítják. Habár formailag mindegyik egyedi darab, mégis szerkesztésükben azonos elveket követnek: a tempójukban, ritmikájukban és

affektustartamukban markánsan különböző motívumok laza szövetbe való szerkesztése, az egymást követő formaépítő részek eltérő hosszából adódó aszimmetrikus elrendezés és a végletes emocionális tartalmak gyors egymásutánban való ütköztetése mindegyikük sajátja. Szabad formálásuk mellett is a művek kohéziós erejét az – ugyan kiszámíthatatlan sorrendiségben történő – gyakori motívumismétlés és a darab kezdő és záró hangnemének azonossága adja.

A Falck 18 d-moll fantázia elgondolkodtató formai kérdéseket vet fel. Két – minden szempontból különböző – egységből áll: a virtuóz skálamenetekből és változatos hangzatfelbontásokból építkező C ütemmutatójú első formarész egy 3/8-os arioso-jellegű Larghettóba torkollik. Mivel a szerkesztés a „freie Fantasie” elveit követi, a fennmaradt forrásokban nincs nyoma a kottakiadásában Peter Schleuning által javasolt *Da Capo al Fine* megoldásnak,³⁷ és ezt a formai szerkesztést Wilhelm Friedemann csupán szonátáinak Menuet tételeiben használja,³⁸ ezért valószínűsíthető az a feltevés, hogy a darab többi része vagy elveszett, vagy meg sem íródott.³⁹

A műfaj határain belül elképzelhető legegyszerűbb szerkezeti megoldással a Falck 20 e-moll fantázia él – egy páros Allegretto és egy páratlan ütemmutatójú Largo váltott alkalmazásával alakítja ki A-B-A-B-A-képletet követő rondó- és egyben tükörszerű szerkezetét.⁴⁰ Valószínűleg ennek a formai kiszámíthatóságnak köszönhető, hogy elemzésében Peter Schleuning a „gebundene Fantasie” csoportjába sorolja.⁴¹ Az Anonymus 300 által készített másolat tanúsága szerint a mű 1770 októberére datálható,⁴² de keletkezésének egyéb körülményeire eddig még nem derült fény. Különbözőségeik ellenére a témafejek *Exclamatió*jának exponált gesztusa révén a darab két része tematikus rokonságot mutat egymással (75. kottapélda).

³⁷ WollnyDiss 194., 221. lábjegyzet.

³⁸ Például Fk. 1A C-dúr és 6A F-dúr szonáták.

³⁹ Mivel Wilhelm Friedemann a többi fantáziában betartja a kezdő és darabzáró hangnem azonosságára vonatkozó szabályt, ezért a d-moll–F-dúr kétrészség szerkesztővel is kizárható.

⁴⁰ Rondószerűségét az Allegretto részek kiszámítható visszatérése, tükör-szerkesztését viszont a középpontban álló második Allegretto két oldalán elhelyezkedő Allegretto-Largo, illetve Largo-Allegretto csoportok azonos ütemszám-elosztása erősíti.

⁴¹ Schleuning 128.

⁴² WollnyDiss 179., Schleuning 125.

75. kottapélda: Fk. 20 e-moll fantázia 1. és 15-16. ütem

Az Allegretto-téma Falck 8 A-dúr, illetve a Largo-téma Falck 7 G-dúr szonáta lassú tételeinek kezdő dallamfordulataival való motivikus hasonlósága minden valószínűség szerint az utóbbi Lamento felirata által jelzett panasz affektustartalom azonosságát jelzi (76. kottapélda).

76. kottapélda: Fk. 20 e-moll fantázia 1-2. ütem (Allegretto) és Fk. 8 A-dúr szonáta II. tétel (Largo con tenerezza) 1-4. ütem

Fk. e-moll fantázia 37-40. ütem (Largo) és Fk. 7 G-dúr szonáta II. tétel (Lamento) 5-8. ütem

Az e-C-h-a-e hangnemtervet követő darab részeinek összekapcsolása egyszerű, de világosan felismerhető koncepciót követ – a meglepő hangnemi fordulatot hordozó Allegretto-Largo váltások⁴³ koronával jelzett fermatákkal, míg a logikus összhangzattani rendet követő Largo-Allegretto kötések attacca történnek.

Az e-moll fantáziával összehasonlítva formai összetettség tekintetében a Falck 19 d-moll darab tovább lép, és egy újabb formai elem használatával bonyolultabb, A-B-A-B-C-B-A-C-A-képlettel leírható szerkezetet használ. A virtuóz hangzatfelbontás-triolákra épülő Allegro di molto és a meglepő módon 3/8-os metrumba illesztett pontozásos Grave zenei anyaga mellett megjelenő Fuga szokatlan szerkezeti elem a szabad fantáziák világában – hasonló megoldással Wilhelm Friedemannnál csupán a Falck 15 c-moll fantáziában találkozhatunk. Az imitáció megjelenése és a kötött, háromszólamú fuga-szerkesztés alkalmazása minden bizonnyal a fantázia-rögtönzés templomi gyakorlatával van összefüggésben. Friedrich Wilhelm Marpurg útmutatásainak megfelelően a felkészült orgonistától elvárt feladat volt az istentisztelet lezárását követő kimenetel ideje alatti szabályos fuga rögtönzése.⁴⁴ A fantáziában szereplő két fugarész ilyen jellegű improvizatív jellegét erősíti, hogy – a szólamszám kötöttsége mellett – a téma csupán eredeti formájában jelenik meg. A fuga szerkezeti kereteit a téma – vagy csupán indító dallammotívumának – szólamok közti folyamatos imitációja tölti ki. Az augmentáció, diminúció vagy rákfordítás eszközei kihasználatlanok maradnak – a téma tükörfordításával is csupán egyszer, a 88-89. ütemekben találkozhatunk (77. kottapélda).

⁴³ Az első Allegretto domináns zárlata után várt e-moll tonika helyett megszólaló C-dúr meglepő tercrokon fordulat. Hasonlóan figyelemfelkeltő a második Allegretto A-dúr domináns kvintszextjeként érzékelt akkord utáni a-moll Largo kezdés.

⁴⁴ Schleuning 91-92. – idézet Fr. W. Marpurg: *Kritischen Briefe über die Tonkunst*, 1759. 07. 21.

77. kottapélda: Fk. 19 d-moll fantázia fúgatéma és 88-89. ütem

Fuga

A darab másik figyelemre méltó zeneszerzői momentuma az utolsó előtti ütem kadencia rögtönzésére alkalmat adó fermatája. A fantázia a fantáziában formai megoldására csupán a Falck 21 e-moll fantáziában találhatunk analógiát. A d-moll fantáziában is tetten érhető Wilhelm Friedemann zeneszerzői kézjegyként használt fantázia-szerkesztési technikája: a darab egységét megteremtendő a művek kezdő és záró részei mind tempójukban, ritmikájukban, mind alkalmazott zenei anyaguk jellegében hasonlóak, nem ritkán azonosak.

4.5. Egy rendhagyó szabad fantázia

E szerkesztőelv alól kivételt képez a Falck 23 a-moll fantázia. A darab több olyan kompozíciós megoldást vonultat fel, melyek – analógiák híján – egyedivé teszik a többi, hasonló jellegű mű között. Az első ilyen: maga a szerkezet. Látszólag a szabad fantáziák több zenei momentum laza egybeszövésének technikáját követi, ám a logikus harmóniamenettel felvezetett záró Prestissimo olyan élesen elválnak előzményeitől és kompaktságában olyan egységes zenei tömböt képvisel, hogy ennek tükrében a mű inkább egy szabad fantáziával bevezetett szonátatétel érzetét kelti. A virtuóz skálákra épülő zárórész zeneszerzői leleménye az oktávban kettőzött basszusok (a szólamcserével létrejövő analóg helyeken a felső szólam akkordjai) metrikai szempontból súlytalan helyen, a 2/4-es osztás második tizenhatodán való alkalmazása. Ez a zenei gesztus nemcsak folyamatos akusztikai, hanem egyben állandó ritmikai izgalomban is tartja a tételt (78. kottapélda).

78. kottapélda: Fk. 23 a-moll fantázia 2-3. ütem és 35-36. ütem



Az első rész unikum mivoltát ütemvonal-nélkülisége adja. Hasonló jellegű lejegyzési szabadsággal Wilhelm Friedemann egyik művében sem találkozhatunk. Az ütemvonalak hiánya ellenére – a tempófeliratoknak és a különböző jellegű, egymástól markánsan megkülönböztethető dallamotívumoknak köszönhetően – a rész jól elkülöníthető és metrizálható egységekre bontható. Az A-B-C-A-B-D-E-képletet követő szerkezet részei a páros lüktetésű metrumok kereteibe illeszthetőek. Kivételt képez az A rész zenei anyaga, mely a kadenciák rögtönzésének szabadságát sugallja (79. kottapélda).

79. kottapélda: Fk. 23 a-moll fantázia-kezdés (A)



Összefüggéseket fedezhetünk fel a lassú (B) és az Allegro (C és D) részek összehasonlításakor. A második Adagio zenei anyaga az első – kvint-transzpozíciót követő – szó szerinti megismérlése (80. kottapélda).

80. kottapélda: Fk. 23 a-moll fantázia Adagio I. és Adagio II.



Kifinomultabb – és valószínűleg nem szándékos – a kapcsolat a két gyors rész között: mindkettő dallamszerkezeti építkezésének alapja a kezdő motívum emelkedő szekvenciája (81. kottapélda).

81. kottapélda: Fk. 23 a-moll fantázia Allegro I. és Allegro II.

4.6. A Fk. 15 és 16 c-moll fantáziák

A két c-moll hangnemű Falck 15 és 16 darab külön csoportot képez a fantáziák között. Kompozíciós technikai hasonlóságaik mellett összeköti őket az a tény, hogy mindkettő megrendelésre készült: báró Ulrich von Behr saját könyvtára számára íratatta őket.⁴⁵ Méreteivel tűnik ki a Falck 15-ös fantázia. 424 ütemes terjedelmével nem csupán Wilhelm Friedemann zenei hagyatékában, hanem a kor hasonló művei között is egyedülálló. Hosszát minden valószínűség szerint a zeneszerző abbéli vágya indokolja, hogy megbízza 100 dukátra rúgó, a korban szokatlan bőkezűségét megszolgálja.⁴⁶ Sajnos a mű fele bizonyíthatóan, másik fele pedig csupán gyaníthatóan régebbi műveinek csekély változtatással átmásolt tételeiből származik: a 184-257. ütemek Cantabiléja a Falck 40 (BR A 13b – Spätere Fassung) G-dúr Concerto lassú tételének szekund-transzpozíciója (82. kottapélda), a 258-324. ütemek Allegro di molto egysége nem más, mint a Falck 2 C-dúr szonáta Presto tétele, ugyanezen szonáta lassú tételének terc-transzpozíciója pedig a 359-402. ütemek Gravéjaként került a fantáziába (83. kottapélda).

⁴⁵ WollnyDiss 183, Schleuning 137-138.

⁴⁶ Schleuning 137-138.

82. kottapélda: Fk. 15 c-moll fantázia Cantabile és Fk. 40 G-dúr Concerto II. tétel
(Andante)

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Cantabile' and begins at measure 185. It features a melodic line in the right hand with some grace notes and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system is labeled 'Andante' and begins at measure 190. It continues the melodic and rhythmic patterns from the first system, with a similar accompaniment style.

83. kottapélda: Fk. 15 c-moll fantázia és Fk. 2 C-dúr szonáta Grave

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Grave' and begins at measure 360. It features a melodic line in the right hand with some grace notes and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system is also labeled 'Grave' and continues the melodic and rhythmic patterns from the first system, with a similar accompaniment style.

A fantázia többi részét minden bizonnyal be nem fejezett művek töredékei alkotják. Az egyes formai egységek szerkesztési tendenciái, hangnemi tervük és motivikus kidolgozottságuk mind az önálló szonátatételek irányába mutatnak. A 168-184. ütemek Adagiója például egy szonátaforma expozíció és kidolgozás részének szerkezeti és hangnemi kereteit használja, az Asz-dúr visszatérés magától értetődő kompozíciós formula lenne. A darabindító Grave viszont – a motívum második megjelenésének tükrében – a kidolgozási rész funkcióját töltené be. A két egység egymáshoz való illesztésével egy szonátatétel kidolgozás és visszatérés szerkezeti pilléreit kapjuk.

Hasonló a helyzet a 3/8-os Andantinókkal is – a 74-91. ütemek és a nagyszekunddal feljebb transzponált első Andantino-motívum összekapcsolásával egy szonátaformában íródott g-moll darab kétharmadát kapjuk, a Vivace részek

sorrendiségének megváltoztatásával pedig egy – a retorika szabályait szem előtt tartó – háromszólamú fuga tárul fel előttünk. A 120. ütemben induló Prestissimo a két kéz imitációja révén kihangsúlyozott témájával, szerkezeti következetességével és a szonátaforma hangnemi tervét követő moduláló fordulataival egy – minden valószínűség szerint virtuóz záró – szonátatétel képét mutatja. A mű egyedüli figyelemreméltó pontjai az arpeggio feliratú, merész harmóniaváltásokat tartalmazó, pusztán modulatív funkciójú hangzathűzések, melyeknek lejegyzési módja Johann Sebastian Bach *Chromatische Fantasie und Fuge BWV. 903* című művének analóg helyeivel rokon (84. kottapélda).

84. kottapélda: Fk. 15 c-moll fantázia és J. S. Bach: *Chromatische Fantasie* (Arpeggio)

The first system of the musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The word 'arpeggio' is written above the first measure. The first measure contains a whole note chord with notes C, E-flat, G, and B-flat. The second measure contains a whole note chord with notes E-flat, G, B-flat, and C. The third measure contains a whole note chord with notes G, B-flat, C, and E-flat. The fourth measure contains a whole note chord with notes B-flat, C, E-flat, and G. A measure number '95' is written above the fourth measure.

The second system of the musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The word 'arpeggio' is written below the first measure. The first measure contains a whole note chord with notes C, E-flat, G, and B-flat. The second measure contains a whole note chord with notes E-flat, G, B-flat, and C. The third measure contains a whole note chord with notes G, B-flat, C, and E-flat. The fourth measure contains a whole note chord with notes B-flat, C, E-flat, and G.

A hangzathűzések ötletgazdag megszólaltatásának teret adó, a szabad moduláció illúzióját keltő arpeggio területek a Falck 16 c-moll fantáziában döntő formaalkotó elemmé lépnek elő, hiszen a 154 ütemes darab felét ezek adják. A szabad részek ellenpontját az A-B-C-D-E-A-C-D-A-F-A-képlettel leírható mű támpilléreiként funkcionáló Vivace területek képezik. Szerkesztettségük és a témafej kontúros motívikája egyértelműen a szonátatételek világához kapcsolja őket (85. kottapélda).

85. kottapélda: Fk. 16 c-moll fantázia Vivace témafej

The musical score for the 85th example shows two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The word 'Vivace' is written above the first measure. The first measure contains a quarter note G, followed by an eighth note A, an eighth note B-flat, and a quarter note C. The second measure contains an eighth note D, an eighth note E-flat, a quarter note F, and a quarter note G. The third measure contains an eighth note A, an eighth note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. The fourth measure contains an eighth note E-flat, an eighth note F, a quarter note G, and a quarter note A. The fifth measure contains an eighth note B-flat, an eighth note C, a quarter note D, and a quarter note E-flat. The sixth measure contains an eighth note F, an eighth note G, a quarter note A, and a quarter note B-flat. The seventh measure contains an eighth note C, an eighth note D, a quarter note E-flat, and a quarter note F. The eighth measure contains an eighth note G, an eighth note A, a quarter note B-flat, and a quarter note C.

A 33-44. ütemekben megjelenő „ariantig”-jellegű Cantabile kétszólamú, imitációs elemeket felvonultató szerkesztésével egyedül áll Wilhelm Friedemann fantáziáinak motívumkészletében. A típus rokon darabjait a Falck 4 (BR A) D-dúr szonáta Suave feliratú és a BR A 8 Esz-dúr szonáta II., Andante tételében találjuk meg (86. kottapélda).

86. kottapélda: Fk. 16 c-moll fantázia Cantabile Fk. 4 D-dúr szonáta II. tétel (Suave)
BR A 8 Esz-dúr szonáta II. tétel (Andante)

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Cantabile' and is in 6/8 time, featuring a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The second staff is labeled 'Suave' and is in 2/4 time, with a treble clef and a bass clef. The third staff is labeled 'Andante' and is in 2/4 time, featuring a treble clef and a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (p, f), and articulation marks.

4.7. Egy drámai fantázia

A fantázia-termés zeneszerzői megoldásait tekintve leginveniózusabb és affektustartamában leginkább sokszínű darabja a Falck 21 e-moll fantázia. Drámaiságát a különböző, szélsőséges érzelmeket felvonultató motívumok gyors egymásutánban való ütköztetése, kohéziós erejét pedig a formai elemek rafinált szövéséből adódó keretes szerkezet adja. A „Sturm und Drang” érzelmi eszköztárából építkező darab egyik formai újítása a Recitativ – a színpadok recitativo secco-jának hangszeres letéte egy Wilhelm Friedemann által eddig nem használt zeneszerzői eszköz (87. kottapélda).

87. kottapélda: Fk. 21 e-moll fantázia Recitativ

Recitativ

Szintén egyedi kompozíciós megoldás az azonos ritmikai képletre épülő motívum két variánsának különböző formaalkotó egységben való használata: a darab keretként szolgáló Furioso rész⁴⁷ másodszi, dúrban történő megjelenésekor a-val jelölt zenei anyaga egy, a két kéz között osztott hangzatfelbontásokra épülő b-be torkollik, melynek változata a Prestissimo egység c motívumának párjaként is megjelenik (88. kottapélda).

88. kottapélda: Fk. 21 e-moll fantázia Furioso a + b, Prestissimo c + b(v)

Furioso

Prestissimo

⁴⁷ A Furioso karakter-megjelölés egyszeri példa Wilhelm Friedemann életművében.

A mű következő érzelmi és zenei síkját adó Andantino 3/8-os lüktetésükkel, dallam és kíséret-jellegű kétszólamú szerkesztésükkel, lefelé hajló, késleltetésekből bővelkedő dallamvezetésükkel a panasz affektusával terhelt ariosók billentyűs leképezései. A darab tragikus vonalát a Grave betétek adják. Az oktávketőzött basszusok és a felsőszólam kettősfogásainak tömör hangzása révén létrejövő patetikus hangvételt tovább mélyíti a pontozásos ritmika (89. kottapélda).

89. kottapélda: Fk. 21 e-moll fantázia Grave



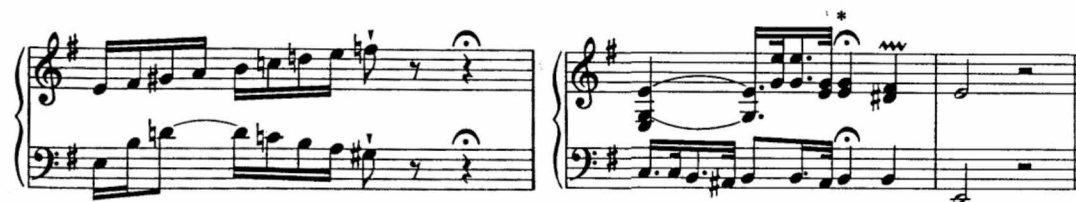
Egyedülálló dramaturgiai bravúr a 84. ütemtől 133. ütemig tartó terület zeneszerzői megoldása. Az Andantino és Recitativ motívumainak gyors váltogatásával létrejövő zenei bizonytalanságot, a látszólag párhuzamosan futó zenei-érzelmi síkok közti dramaturgiai feszültséget Wilhelm Friedemann a harmóniak segítségével oldja fel. Az apró motívumszeletek félzárlatai a következő frázis nyitó harmóniájában találják meg párjukat (90. kottapélda).

90. kottapélda: Fk. 21 e-moll fantázia 93-95. ütem



Az utolsó előtti ütem fermatája – a műben eddig general pausát jelző értelmezésével ellentétben – itt kadencia rögtönzésére kínál lehetőséget (91. kottapélda).

91. kottapélda: Fk. 21 e-moll fantázia 162. ütem és 183-184. ütem



5. Wilhelm Friedemann Bach korának hangszerei

A zeneszerzés története elválaszthatatlanul összefonódik a hangszerépítés krónikájával. Éppen ezért zeneművek előadóművészi szempontból való tárgyalásának kihagyhatatlan szegmense a gyakorlati zenéléshez szükséges instrumentumok bemutató jellegű ismertetése. A két terület szimbiotikus fejlődésére jó példa a 18. század zenetörténete. A változó zenei igények új hangszerek életre hívását eredményezték, de reciprok módon az új technikai vívmányok is kihatottak a zenei gondolkodás alakulására. Billentyűs hangszerek a zenetörténet folyamán talán soha nem voltak jelen ilyen gazdagságban, mint a barokk és a klasszika korszakát felölelő bő két évszázad során. A keverékhangszereket nem számítva, a háromféle mechanikai alapvetet érvényre juttató instrumentumok formai gazdagsága és technikai tárháza szinte feltérképezhetetlen.

A billentyűs hangszerek húros alcsoportját – a hangadás módozatait figyelembe véve – három alcsoportra oszthatjuk. Ugyan a billentyű mindegyiküknél a kétkarú emelő elvét érvényesíti, de a lenyomásával mozgásba hozott mechanika alapján megkülönböztetünk érintővel, pengetővel, illetve kalapáccsal ellátott szerkezeteket.¹ Az így létrejövő zenei hangok akusztikai tulajdonságai erőteljesen különböznek egymástól, ezért az eltérő technikai megoldások nem csupán hangszerépítési sajátosságokat generálnak, hanem az adott hangszerre íródó zene paramétereit is meghatározzák. Habár a német nyelvterületen használt *Klavier* megjelölés csupán az előadáshoz javasolt hangszer billentyűs-húros voltára utal,² és a művek címlapjainak felirataiban található hangszer-specifikáció is legtöbbször általános vagy – főleg kereskedelmi indokoktól hajtva – félrevezető, mégis a zenei fogalmazás mikéntjéből, a felhasznált hangkészlet alapján, jellegzetes hangszeres idiómák lejegyzése és a dinamikai paraméterek megjelenése révén megközelítőleg pontos képet kaphatunk a különböző hangszerek használatáról.³

Wilhelm Friedemann saját hangszereiről alig van beazonosíthatóan pontos adat. Műveinek hangszerideáljához a kor német nyelvterületen általánosan elterjedt és használt instrumentumainak feltérképezése nyújthat segítséget, hiszen a helyi

¹ Gát 25-26.

² Komlós 41.

³ Komlós 41.

hangszerépítési sajátosságok mellett apja és öccse, Carl Philipp Emanuel révén egyéb régiók mestereinek munkáit is ismerhette.

Az 1750. november 11-én lezajlott hagyatéki tárgyalás jegyzőkönyve szerint Johann Sebastian Bachnak – több vonós hangszer mellett – nyolc csembalója, egy pedálos csembalója,⁴ egy spinétje, és két Lautenklavierja volt, melyek egy része Johann Christian örökségét képezte.⁵ A hangszerpark billentyűs darabjainak sorsa – eltekintve a Johann Christiannak hagyományozott „3 Clavir nebst Pedal”-tól⁶ – tisztázatlan. Egy állítólag hajdan J. S. Bach tulajdonában lévő csembaló a 18. század végén a berlini Voss család hangszerei között tűnik fel, az anekdota-szerű visszaemlékezések szerint Wilhelm Friedemann révén, ám ez hitelt érdemlően nem igazolható.⁷

5.1. A klavichord

Mechanikáját tekintve a klavichord a billentyűs hangszerek legegyszerűbbje.⁸ Elnevezése a latin *clavis* (billentyű) és *chorda* (húr) szavak összevonásából jött létre.⁹ Hangadása a minden áttételes szerkezet nélkül, közvetlenül a billentyűkre szerelt rézlapocskák, a tangensek révén történik.¹⁰ A kétkarú emelőként funkcionáló billentyű egyik vége a látható klaviatúra. A mérlegrúd másik felén folytatódó billentyűszárba ágyazva található a hangot létrehozó 1-2 mm vastag hegyesszögű háromszög alakúra vágott rézlemez: az érintő.¹¹ Külön kiemelhető klaviatúraráma nincs, ezt a funkciót a középtáji mérlegléc és a hátoldalon futó vezetőléc párosa tölti be.¹² A billentyűzet a hangszertest általában bal oldali hosszanti részében helyezkedik el.¹³ A billentyű lenyomásakor a tangens felemelkedik és lefogja a fölé kifeszített húrt, melynek egyik rögzített pontja a hangolászög, ám valódi hosszát a rezonánsra ragasztott húrlábba vert terelészög és a kiakasztószög közötti távolság

⁴ Ma már nem rekonstruálható, hogy pedálcsembalóról vagy – a német nyelvterületen jóval elterjedtebb – pedálos klavichordról van szó. A témáról részletesebben: John Koster – Edward M. Ripin: „Pedal harpsichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: Macmillan, 2001., 271-272.

⁵ Wolff 470., 520.

⁶ Wolff 519.

⁷ Grove-Bach-harpsichord

⁸ GroveCl 4.

⁹ Gát 25., 1. lábjegyzet.

¹⁰ Gát 25., GroveCl 4.

¹¹ Gát 39.

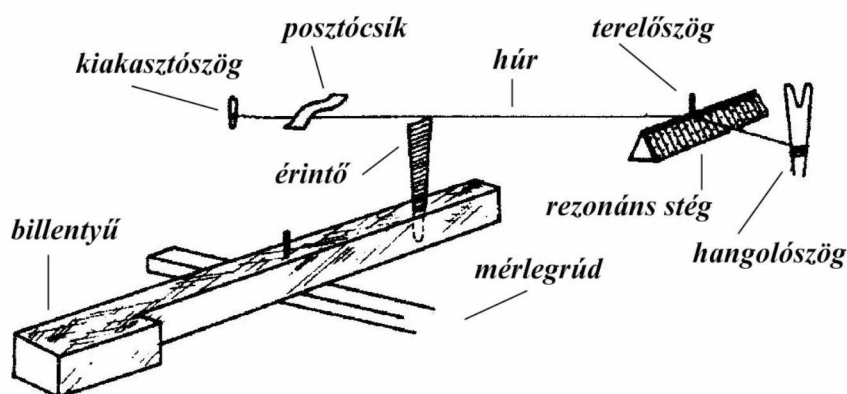
¹² Gát 34.

¹³ Gát 31., Grove Cl 5.

adja.¹⁴ Azt, hogy zengő húrhossz csupán a terelőszög és az érintési pont közötti szakaszon jöjjön létre egy – a fennmaradó területen a húrok közé font – posztócsík biztosítja, mely a billentyű visszaengedésekor a húr teljes rezgésének tompítását is ellátja (1. ábra).¹⁵

1. ábra: A klavichord mechanikája – a hangadás

(az ábra forrása: Gát Eszter: *Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994., 37.)



A billentyűk precíz vertikális mozgását a végükre szerelt, lekerekített falemez, a hangszer hátoldalához ragasztott vezetőléc rovátkáiban futó vezetőlapocska biztosítja.¹⁶ A visszaesés – a billentyűnyél aszimmetrikus súlyelosztásának köszönhetően – a gravitáció természetes folyamatként következik be. A becsapódás zörejeit a fenéklapra ragasztott filcréteg nyeli el (2. ábra).¹⁷

¹⁴ Gát 36-37., GroveCI 5.

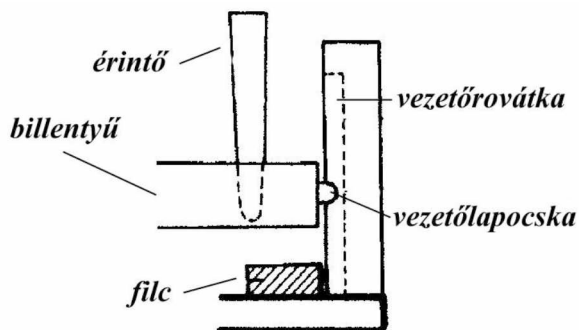
¹⁵ Gát 33., 37., GroveCI 5.

¹⁶ Gát 36., GroveCI 5.

¹⁷ Gát 37., GroveCI 5.

2. ábra: A klavichord mechanikája – a billentyűk mozgása

(az ábra forrása: Gát Eszter: *Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994., 37.)



A gyakran azonos hosszúságú, de nem azonos zengő húrhosszal rendelkező húrok a négyszögletes, téglalap vagy trapéz alakú hangszertestben a billentyűzetre merőlegesen, hosszanti irányban futnak.¹⁸ A klavichordnak egy húrlába van, melyet a rezonánszón a hangolószőgek közelében helyeznek el. Az általában egy darabból készített stég egyenes vagy S-formát követ.¹⁹ A hangszer többi fa alkatrésze – melyek egyben merevítésként is szolgálnak – enyvezéssel és csapolással illeszkedik egymáshoz, határt szabva a hangszerre mérhető, húrok által generált feszítőerőnek.²⁰ Az egy húrra eső nyomóerő csökkentése és a hangerő növelése indokolta a klavichord kétkórusossá tételét: egy érintő két, azonos hangmagasságra hangolt húrt fog le egyidőben.²¹ A kezdetekben használt réz alapanyagú húrokat – a fémipari technológiák fejlődésének folyamányaként – a különböző réz- és vasötvözetek váltották fel.²² A 18. századból fennmaradt hangszerek húrozata nemcsak húrvastagságban, hanem a különböző regiszterekben használt eltérő alapanyagokban is differenciált.²³

Az 1700-as évekre a klavichordnak két válfaja alakult ki, melyek német nyelvterületen – ugyan eltérő mértékben – mindvégig párhuzamos jelenléttel

¹⁸ Gát 31., GroveC15.

¹⁹ Gát 33-34.

²⁰ Gát 32.

²¹ Gát 36., GroveC15.

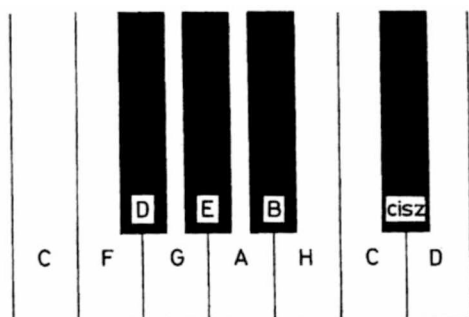
²² Ilyen ötvözetek például: sárga- és vörösréz, bronz és acél.

²³ Gát 36., GroveC15-6.

használatban voltak.²⁴ Az úgynevezett *kötött klavichord* szerkezetének lényege, hogy egy húrpárhoz több érintő is hozzárendelődik. A tangensek ugyanazt a húrpárt eltérő pontokon érintik, és ezáltal különböző hangmagasságot generálnak.²⁵ A húrok korlátozott száma egy könnyű hangszertestű, súlyát és méretét tekintve egyszerűen szállítható, gyorsan hangolható hangszer építését teszi lehetővé. A megoldás hátránya, hogy az egy húrpárhoz tartozó hangok egymás után való legato vagy egyszerre történő megszólaltatása nem lehetséges.²⁶ A 18. század első negyedében készült hangszerek nagy része négy oktávot felölelő, C-c^{'''}-ig terjedő hangkészletű, az alsó oktávban pedig gyakran az orgonaépítésből átvett úgynevezett *rövid oktáv* megoldását is használják (3. ábra).²⁷

3. ábra: A rövid oktáv hangjainak általánosan elterjedt felosztása

(az ábra forrása: Gát Eszter: *Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994., 31.)



A német nyelvterületen használt kötési rendszer szerint a C-Cisz, E-Esz, F-Fisz, G-Gisz és H-B hangok álltak párban, míg a D és A hangok önálló húrpárral rendelkeztek.²⁸ A *kötetlen* hangszerekben minden tangens külön húrpárt szólaltat meg. A játéklehetőség ennek megfelelő felszabadítása azonban egyfelől a hangszer

²⁴ GroveCl 4., 12-13.

²⁵ Gát 39., GroveCl 4.

²⁶ GroveCl 6.

²⁷ A 17. század végén egyes hangszerek ettől eltérő beosztással készültek: ismertek – a Fisz és Gisz hangok megszólaltatását biztosító – osztott billentyűs, és a Cisz hangot mellőző kromatikus basszus-megoldások is. GroveCl 12.

²⁸ GroveCl 11.

méreteinek és súlyának növekedését, másrészt viszont a hangterjedelem F-f^{'''}-ig történő kibővülését vonta maga után.²⁹

A 18. század német nyelvterületének két markáns hangszerépítő vonulata eltérő technikai megoldásokat alkalmazott a hangszer regiszter-különbségeiből adódó hiányosságok ellensúlyozására. A kiállításukban impozáns, erőteljesen díszített hamburgi modellek a basszushangok hangerejének növelése és hangmagasságuk kontúrosabbá tételének érdekében egy, a csembalóépítés négylábos regiszteréhez hasonló húrozást alkalmaztak. A basszushangok húrparjaihoz egy külön stéggel és hangolászögekkel ellátott, oktávval magasabbra hangolt húrsort illesztettek.³⁰ Az elgondolás egyetlen hátránya, hogy a basszusregiszter végpontjának tekintett, általában *d* hang hallható akusztikai töréspont is egyben.³¹ A hamburgi és az őket követő Brunswick közeli mesterek kötetlen klavichordjaikban az F-f^{'''}, kötött változataikban pedig a C-d^{'''} hangterjedelmet részesítették előnyben.³² A külalakjukban szerényebb hangszerket gyártó szász építők³³ a basszushangok problémáját a fonott húrok használatával oldották meg. Az időjárás-változások mellett is stabilabb hangolhatósággal rendelkező húrok a hangszer akusztikai egységét sem csorbitották.³⁴ A század folyamán a hangszertestbe illesztett különböző hangmódosító eljárásokkal végzett hangszerépítési kísérletek nem hoztak tartós eredményt, és egy rövid ideig tartó divathullámot követően eltűntek a zenei gondolkodásból.³⁵

A mechanika egyszerűségéből adódik a játékos és a hangszer húrjai között létrejövő szinte áttét nélküli, közvetlen kapcsolat: az előadó nem csupán a keletkező hang időtartamát és erősségét képes befolyásolni, hanem annak magasságát is. A billentyűk erőteljesebb lenyomásával keletkező nagyobb húrfeszültség egy

²⁹ A hangkészlet fokozatos bővülését jelzi, hogy az 1720-as évek elején Johann Christoph Fleischer műhelyéből kikerült hangszer F és c^{'''} közötti terjedelme Adolph Hass instrumentumain 1742-től a f^{'''} végpontra változott. Természetesen az általánosnak tekinthető F-f^{'''}-ig terjedő öt oktávtól eltérő hangterjedelmű hangszeres is ismertek: ilyenek például Christian Gottlob Hubert négy és fél oktávos C-f^{'''} vagy C-g^{'''} hangkészletű munkái. GroveCI 12.

³⁰ GroveCI 12.

³¹ GroveCI 12.

³² GroveCI 12.

³³ A szász hangszerépítő iskola legjelesebb tagjai: Christian Gotthelf Hoffman, Gottfried Silbermann, a Friederici-, Horn- és Deckert-család. GroveCI 13.

³⁴ GroveCI 13.

³⁵ A Cälestin regiszter egy, a tangensekhez hozzárendelt újabb érintősort alkalmazott, mely a hang megszólaltatása és a billentyűk visszaengedése után is rezgésben tartotta a húrt. A tangens felének bőrrel történő bevonása a becsapódással járó kísérőzörejek tompítása mellett a lantregiszterhez hasonló hangszínt eredményezett. A két hangszínmódosító mechanika – Peter Sprengel klavichordkészítő 1773-as közlése szerint – a hangolás minőségét rontó jellege miatt ekkorra már divatjamúlttá vált. GroveCI 14.

frekvenciájában sűrűbb, akusztikailag magasabb hangot generál, a billentyűk le-felmozgatása pedig egy – a vonóhangszerek vibratójához hasonló – úgynevezett *Bebung* effektus létrehozását teszi lehetővé.³⁶ A zenei hang paramétereinek ilyen mértékű befolyásolása a hangszert egy zenemű legnagyobb érzékenységű előadásának közegévé, az előadó szándékainak legpontosabb közvetítő médiumának szerepére teszi alkalmassá. Az instrumentum egyetlen hátránya akusztikai korlátozottsága: a keletkező hang csekély volumene kizárja a hangszer nagyobb térben való használhatóságát.³⁷

5.2. A csembaló

A billentyűs hangszerek családjának pengetős mechanikával működő tagja: a csembaló. Felépítésének a klavichordhoz hasonló megoldásai ellenére az eltérő mechanikai rendszer az előzőtől különböző, más megszólaltatási módot von maga után. Ennek megfelelően a létrejövő hang karakterisztikumai is megváltoznak, a klavichordétól eltérő hangképet generálva.

A hangszer statikáját a fenéklapra épülő szerkezet biztosítja. A hangszertestet alkotó részek – hátsó- és oldalfal, felnyvezőléc, oldalmerevítők, gát, tőke – a klavichord szerkezeti megoldásaihoz hasonlóan csapolással és enyvezés révén illeszkednek egymáshoz.³⁸ A korpuz nagy részét a felnyvezők, gát és tőke által alkotott keretre illesztett rezonáns foglalja el.³⁹ A görbe és hátsó oldalfal kiakasztótőkeként is szolgál: a húrok a hangszertestben hosszanti irányban,⁴⁰ a kiakasztószög és a hangolósög között feszülnek, ám a zengő húrhosszt a tőkén és a rezonánson végigfutó stég helyzete határozza meg.⁴¹ A hangmagasság függvényében arányosan változó, hosszanti húrozás, az úgynevezett Pitagorasz-féle menzúra következménye a csembaló jellegzetes szárny alakja.⁴² A hangszekrényt a billentyűzetet magába foglaló mechanikus résztől a gát választja el.⁴³ A klaviatúra egy ráján helyezkedik el. A kétkarú emelő elvén működő billentyű billenő alátámasztási pontja a mérlegrúdból kiálló vezetősög. Oldalirányú elmozdulását a

³⁶ Gát 39., GroveCl 5.

³⁷ GroveCl 5., GrovePf 655.

³⁸ Gát 40.

³⁹ Gát 40., 42.

⁴⁰ A szintén pengetős mechanikával rendelkező virginál húrjai a billentyűkre merőlegesen futnak, a spinét ezzel szemben rézsütös húrozású. GroveHp 4.

⁴¹ Gát 42.

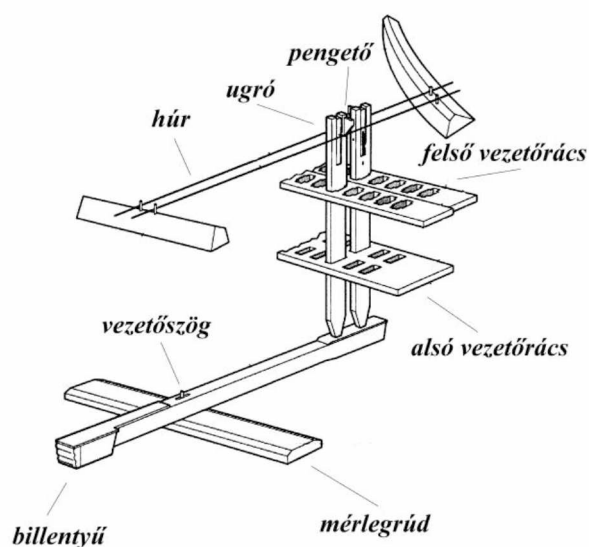
⁴² Gát 47., GroveHp 4.

⁴³ Gát 42.

végébe illesztett vezetőlapocska akadályozza meg azáltal, hogy a vezetőrovátkákban csupán függőleges mozgásra képes.⁴⁴ A billentyű lenyomásakor annak mérlegrúdon túli része felemelkedik és mozgásba hozza az úgynevezett ugrót, melynek vertikális pályáját a vezetőrács határozza meg (4. ábra).⁴⁵

4. ábra: A csembaló mechanikája

(az ábra forrása: Koster, John – Ripin, M. Edwin – Schott, Howard – Whitehead, Lance: „Harpisichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 11. kötet, London: McMillan, 2001, 5. – a disszertáció szerzőjének magyar nyelvű magyarázatával)



A nyél az ugró nagy részét kitevő falapocska. Felső, kifűrészelt részében helyezkedik el a nyelv, melyet egy tengely rögzít a nyélhez, egyik szárának felső részében pedig a tompítóként funkcionáló posztózászlócska foglal helyet.⁴⁶ A hangadásért felelős pengető a nyelv része.⁴⁷ A húr megpendítése után, a billentyű visszaengedésekor – speciális szerkezeti helyzetéből adódóan – a nyelv és benne a pengető hátrafelé kitér, megakadályozva ezzel egy nem kívánt, újabb hangadást.⁴⁸ Eredeti helyzetébe a

⁴⁴ Gát 43., 50.

⁴⁵ Gát 50.

⁴⁶ Gát 51.

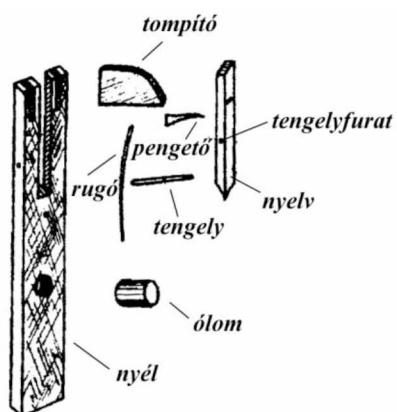
⁴⁷ Gát 51.

⁴⁸ Gát 51., 53.

nyelvet egy rugóként működő fémlap lendíti vissza.⁴⁹ A precízebb és gyorsabb visszaesést a csekély önsúlyú nyelvbe ágyazott ólomdarab segíti (5. ábra).⁵⁰

5. ábra: Az ugró részei

(az ábra forrása: Gát Eszter: *Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994., 51.)



A mechanika jellegéből adódóan a csembaló egykórusos hangszer: egy ugróhoz tartozó pengető csupán egy húr megszólaltatására képes,⁵¹ így a hangszeresbe épített minden további húrsor újabb ugrósról használatát teszi szükségessé. A gyakran egy billentyűsorhoz rendelt több regiszter különálló használatát a regisztergombokhoz rendelt mechanika biztosítja, mely a vezetőrácsok oldalirányú elmozdítása révén csupán a megfelelő ugrósról pengetőit hozza – a pengetési ponttól függően azonos hangmagasságú, de eltérő hangszínű – hang adására alkalmas állapotba.⁵² A különálló húrsorok kiakasztótőkéjének hangszeren belüli eltérő elhelyezkedése lehetővé teszi különböző, a normál hangolástól eltérő zengő húrhosszok alkalmazását. A pitagoraszsi elv alapján felezett húrok alkotta úgynevezett négylábas (4³) regiszter hangjai például egy oktávval magasabban szólnak.⁵³ Az egy billentyűhöz rendelt ugrók számának optimalizálása érdekében a több regiszterrel rendelkező csembalók legtöbbször egy újabb klaviatúrával kibővítve, kétmanuális

⁴⁹ Gát 51.

⁵⁰ Gát 51.

⁵¹ Gát 47.

⁵² GroveHp 5.

⁵³ GroveHp 5.

változatban készültek.⁵⁴ A 18. században általánosan elterjedt hangszerek alap diszpozíciója az alsó manuálhoz rendelt 8' és 4'-as regisztert foglalja magába, a felsőhöz tartozó – az alsótól eltérő hangszínű – 8'-as húrsor gyakran egy úgynevezett lantregiszterrel egészül ki. A variációs lehetőségek gazdag tárházát a különböző regiszterek ki- és bekapcsolhatósága, illetve a manuálok vízszintes elcsúsztathatósága révén, azok összekapcsolását lehetővé tevő úgynevezett kopula lehetősége biztosítja.⁵⁵

Német nyelvterületen a 18. században négy különböző csembalóépítő iskolát különböztetünk meg, melyek egymástól eltérő jellegzetességeik mellett önmagukban is gazdag formavilágot vonultatnak fel – gyakran az egyazon mester műhelyéből származó hangszerek sem egységesek a hangterjedelem, méretezés, húralapanyag vagy diszpozíció szempontjából.⁵⁶ Földrajzi helyzetéből adódóan a legnagyobb befolyással és hatással a hamburgi iskola bírt – a korszakból fennmaradt instrumentumok döntő többsége is ezen vonulat mestereinek munkája.⁵⁷ Az alapvetően flamand hagyományokra épülő iskola hangszereinek közös vonása a hangszerest S-alakot formázó görbe oldalfala.⁵⁸ A régió legnevesebb csembalóépítője Hieronymus Albrecht Hass: a családi vállalkozásban fia, Johann Adolph követi őt.⁵⁹ A kezük alól kikerült hangszerek mind hangterjedelemben, mind diszpozícióban olyan változatosságot mutatnak, hogy lehetetlen általános építőelveket meghatározni velük kapcsolatban.⁶⁰ Instrumentumaik némelyikében a normál hangolásnál oktávval mélyebben hangzó úgynevezett 16'-as regiszter is megtalálható – hasonló húrsor többek között Johann Christian Fleischer, Michael Mietke, Johann Heinrich Harrass, Zacharias Hildenbrandt, Gottfried Silbermann és Johann Andreas Stein munkáiban is előfordul.⁶¹

A hangszeren belül különálló szerkezeti egységgel és önálló rezonánssal bíró regiszter mechanikáját az alsó manuál billentyűsorához rendelték.⁶² A berlini iskola, melynek főbb képviselői: Johann Hohlfeld, Johann Straube és Johann Oesterlein az

⁵⁴ GroveHp 4.

⁵⁵ GroveHp 5.

⁵⁶ GroveHp 30-31.

⁵⁷ GroveHp 30-31.

⁵⁸ GroveHp 31.

⁵⁹ GroveHp 31.

⁶⁰ Diszpozíciójukat tekintve Hass munkái a 16. századi olasz hagyományokat követő 8'+4'-tól az egyedülálló 3×8'+2×4'-ig terjednek. GroveHp 31-32.

⁶¹ GroveHp 32.

⁶² GroveHp 32.

udvari hangszerépítő, Michael Mietke műhelyének dominanciáját tükrözi⁶³ – 1719-ben Johann Sebastian Bach is tőle rendelt egy kétmanuálos hangszert az anhalt-kötcheni hercegi udvar számára.⁶⁴ A német nyelvterületen jellegzetes S-hangszervégződés megtartásával, fennmaradt instrumentumainak hangterjedelme – változatos diszpozíciójuk mellett – nem haladja meg a c” csúcshangot,⁶⁵ menzúrájukból adódóan pedig a hamburgi modellek vashúrozásával szembeni rézhúrozást sejtetnek.⁶⁶ A szász mesteriskola hangszerei a hamburgitól eltérő anyaghasználatukkal és szárny alakú hangszervégződésükkel tűnnek ki.⁶⁷ A 16'-as regiszter bizonyíthatóan Gottfried Silbermann munkái nyomán a Johann Andreas Stein készítette csembaló-fortepiano keverékhangszerekben is megjelenik.⁶⁸ Hasonló szerkezeti megoldással a thüringiai hangszerépítő vonulatot sejtető úgynevezett Bach-csembalóban is találkozhatunk.⁶⁹ A szignó nélküli, de valószínűleg az id. Johann Heinrich Harrass vagy a breitenbachi Johann Matthias Harrass műhelyéből kikerült hangszer a 18. században a berlini Voss család tulajdonát képezte. A nem bizonyítható történet szerint hajdan J. S. Bach tulajdonát képező kétmanuálos csembaló az alsó manuálon 8' + 16', a felsőn pedig 8' + 4' regiszter-diszpozícióval rendelkezett.⁷⁰

A pengetős mechanika merevsége az előadónak kevés játékkeret hagy a megszólaló hang akusztikai paramétereinek befolyásolására – a hang ereje a pengetők anyagának rugalmasságától és faragásukkal létrehozott intonációjuktól függ, így a dinamikai árnyalást célzó erőfeszítések meddőek maradnak.⁷¹ Ami mégis létrehozza a hangerőváltozás illúzióját, az a billentyűk letartásával és felengedésével befolyásolt hanghosszal való játék: az artikuláció.⁷² A különböző regiszterek összekapcsolásával létrehozott úgynevezett teraszdinamikák nagyobb zenei területek érzékelhető hangerő-módosítására adnak lehetőséget. A hosszanti húrozásból adódik

⁶³ GroveHp 32.

⁶⁴ GroveHp 32., Wolff 246.

⁶⁵ A basszustartomány véghangjaiként – a kromatikus félhangok kihagyásával – az A, G és esetenként az F hang jelenik meg. GroveHp 32.

⁶⁶ GroveHp 32. Mivel a hangszerek eredeti húrozása az évszázadok alatt teljesen megsemmisült, ezért az anyaghasználatra vonatkozóan a menzúra adhat eligazítást.

⁶⁷ A szász hangszerépítő iskola legnevesebb képviselői: Jacob Hartmann, Gottfried Horn, a Gräbner-család, Gottfried Silbermann és Johann Andreas Stein. GroveHp 32-33.

⁶⁸ GroveHp 33.

⁶⁹ GroveHp 33.

⁷⁰ Grove-Bach-harpsichord. Hangszertörténeti érdekesség, hogy – az anekdotára alapozva – a 20. század csembalóépítőinek ez a hangszer szolgált követendő mintaként.

⁷¹ GroveHp 4.

⁷² GroveHp 4.

a csembaló akusztikai hangképének másik jellegzetessége is: a basszusregiszter felhangdúsán rezgő húrjaihoz képest a diszkant hangjai csekély vivőerővel bírnak. A mechanika jellegéből adódó korlátok ellenére a csembaló nagyobb tereket is betölteni képes hangja sokoldalúan felhasználhatóvá teszi a hangszeret – a század folyamán egyaránt megjelenik szólóhangszeri minőségben, kamarazenében basso continuo és obligat formában, zenekari művek basszus szólamában harmóniaerősítő funkcióval és operák recitativóinak kísérőjeként.⁷³

5.3. A fortepiano

A vonós hangszerek hangjának dinamikai sokszínűségét és az olasz zenét strukturális szinten meghatározó forte és piano effektusának billentyűs hangszer általi leképezése hívta életre a 18. század elejének új mechanikai elgondolásokon alapuló hangszerét: a fortepianót. A húrokat kis kalapácsok ütése által rezgésbe hozó szerkezet megalkotása Bartolomeo Cristofori,⁷⁴ a firenzei Medici-udvar hangszergyűjteménygondozójának nevéhez fűződik.⁷⁵ Az udvar egyik muzikusának, Federigo Meccolinak egy megjegyzése a technikai felfedezést az 1700-as évhez köti,⁷⁶ ám az ebből az évből származó, a Mediciék hangszereit lajstromba vevő leltári lista „arpicimbalo di nuova inventionéjának” részletes leírása azt bizonyítja, hogy ekkorra már legalább egy ilyen működőképes hangszer létezett.⁷⁷ Cristofori találmányáról a nagyközönség Scipione Maffei 1711-ben, Velencében kiadott *Giornale dei letterati d' Italia* hasábjain megjelentetett leírásából értesült.⁷⁸

A firenzei mester hangszereiben a kalapácsok mozgásba hozását szolgáló, és ezáltal a húr megütését eredményező rendszer az úgynevezett *lökőmechanika*.⁷⁹ A technikai kivitelezés lényege, hogy a kalapácsnyelet – egyik végén a kalapácsfejként funkcionáló bőrborítású pergamenhengerrel – egy, a billentyűktől független lécre erősítik.⁸⁰ A lapos kalapácsnyelet a billentyű lenyomásakor az ívesre kimunkált, bőrrel bevont fadarab, az úgynevezett lökőbaba lendíti a húr felé.⁸¹ A viszonylag

⁷³ GroveHp 4.

⁷⁴ Bartolomeo Cristofori (1655-1731) a firenzei Medici-udvar hangszerésze, hangszergyűjteményének gondozója, akinek nevéhez több hangszerépítési újítás is fűződik.

⁷⁵ GrovePf 656., Komlós 11.

⁷⁶ Gioseffo Zarlino: *Le istituzioni harmoniche* című munkájának másolatában található bejegyzés szerint az „arpi cimballo del piano e forte” felfedezése 1700-ban történt. GrovePf 656.

⁷⁷ GrovePf 656.

⁷⁸ GrovePf 655., Komlós 11.

⁷⁹ A szakirodalomban elterjedt német megfelelője: *Stossmechanik*.

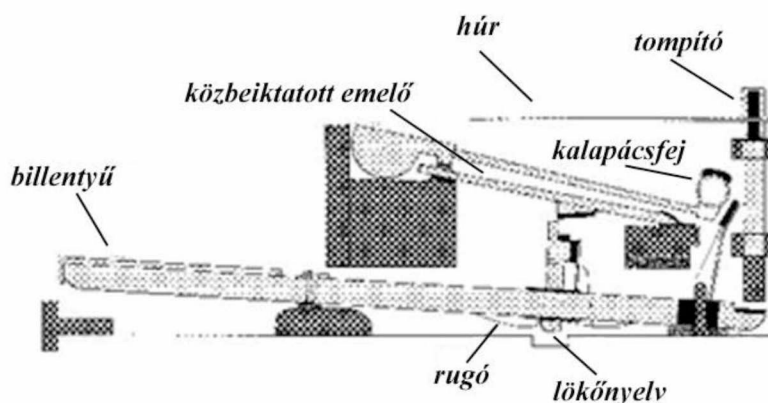
⁸⁰ Gát 100.

⁸¹ Gát 100.

érzékenyen rendszer további fejlesztéseként Cristofori 1726-os datálású hangszerén a lököbát már egy rugó egyensúlyozta, tengellyel rögzített lökönyelv helyettesíti.⁸² A közbeiktatott emelő révén – csökkentve a kalapácsfej és a húr közötti távolságot – a hang adott időtartamon belüli többszöri megszólaltatására nyílik lehetőség,⁸³ a keletkezett hang azonnali tompítását pedig a csembalók ugróihoz hasonló, a billentyűk lenyomásával mozgásba hozott, fadarabokra szerelt filcdarabok biztosítják (6. ábra).⁸⁴

6. ábra: Cristofori-féle lökömechanika

(az ábra forrása: Belt, R. Philip – Huber, Alfons – Meisel, Maribel – Pollens, Stewart: „Pianoforte”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, 19. kötet, London: McMillan, 2001, 657. – a disszertáció szerzőjének magyar nyelvű magyarázatával)



Maffei tudósításának német változatát 1725-ös *Critica musicájában* Johann Mattheson adta közre.⁸⁵ Valószínűleg ennek hatására kezdett el a szász hangszerépítő mester, Gottfried Silbermann az 1730-as években saját fejlesztésű, a Cristofori-féle mechanikát alapul vevő rendszerekkel kísérletezni.⁸⁶ Friedrich Agricola elbeszéléseinek tanúsága szerint korai modelljeinek egyikét Johann Sebastian

⁸² GrovePf 656-657.

⁸³ GrovePf 657.

⁸⁴ GrovePf 657. Az ábra alapjául szolgáló, Cristofori által 1726-ban készített hangszer jelenleg a Lipcsei Hangszermúzeum tulajdona.

⁸⁵ GrovePf 658., Komlós 11.

⁸⁶ GrovePf 658., Komlós 12.

Bachnak is megmutatta,⁸⁷ akinek kritikai észrevételei nem csupán hangesztétikai,⁸⁸ hanem – a billentyűk méretezésére vonatkozó javaslatai révén⁸⁹ – hangszerkonstrukciós jellegűek is voltak.⁹⁰ Az 1740-es évek közepére kijavított változatokkal Bach a Nagy Frigyesnél tett 1747-es potsdami látogatásakor találkozott – az uralkodó összegyűjtötte tizenöt Silbermann-hangszer egyikén improvizálta a *Musicalisches Opfer* háromszólamú *Ricercarját*.⁹¹ Az instrumentumokkal kapcsolatos elégedettségét jelzi a tény, hogy – egy május 6-ra keltezett fizetési nyugta tanúsága szerint – Silbermann ügynökeként az 1749-es lipcsei húsvéti vásáron 115 tallérért értékesített egy hangszert.⁹²

Egy szállítólevél adataira alapozva Carl Zehler kutatásai valószínűsítik, hogy 1746-ban, Drezdából Halléba való költözésekor Wilhelm Friedemann Bach tulajdonában szintén egy Silbermann építette fortepiano volt.⁹³ Cristofori hangszereihez hasonlóan Silbermann munkái is – követve az olasz csembalóépítés hagyományait – szárny alakú, hosszanti húrozású hangszerek voltak,⁹⁴ azonban a csembalóktól eltérően rezonánsuk strukturálisan különvált a megnövekedett húnyomás miatt többlet-merevítővel ellátott hangszertesttől.⁹⁵ A hosszanti húrozásból adódó hangszertest-nagyság problémáira a választ az eltérő húralapanyag, a hangerő és hangszín kiegyenlítésére pedig a regiszterenként változó húrszám adja meg: a század első évtizedeiben készített hangszerek basszusa egyes sárgaréz, míg felső regiszterei kettős vas (acél) húrozást alkalmaznak.⁹⁶ Az egyenlő hűrtávolság lehetővé teszi a klaviatúra oldalirányú elmozdítását: az *una corda* effektus már a legkorábbi fortepiano modelleken elérhető volt.⁹⁷ Silbermann hangszerei ezen kívül – a csembaló regiszterkapcsolóihoz hasonló kallantyúkkal működtethető – osztott regiszterű tompítóemelést is biztosították.⁹⁸ Az 1740-es évekből fennmaradt

⁸⁷ GrovePf 658., Komlós 12., Wolff 472.

⁸⁸ Agricola visszaemlékezései szerint J. S. Bach dicsérte Silbermann hangszerének hangját, de kifogásolta annak gyengeségét a felső regiszterekben. Wolff 472.

⁸⁹ Agricola beszámolója szerint J.S Bach útmutatásának megfelelően: „A félhangoknak fent egy kicsit keskenyebbnek kell lenniük, mint lent” – idézi Wolff 575., 11. fejezet 73. lábjegyzet.

⁹⁰ Wolff 472.

⁹¹ Komlós 12., Wolff 472.

⁹² Komlós 12., Wolff 470.

⁹³ Zehler 107.

⁹⁴ GrovePf 657-658., Komlós 12.

⁹⁵ GrovePf 657-659.

⁹⁶ Gát 95.

⁹⁷ GrovePf 658.

⁹⁸ GrovePf 659.

modellek F – d^{'''} hangterjedelemmel, alig 4 mm-es billentésmélységgel, és keskeny billentyűzettel rendelkeznek (6. táblázat).⁹⁹

6. táblázat: Silbermann-féle fortepiano technikai jellemzői (Kömlös 2. fejezet 1. és 2. táblázat alapján)

készítés éve	hang-terjedelem	billentés-mélység	billentyű-szélesség (alsó)	billentyűk közti távolság (alsó-felső)
1749		4 mm	20 mm	34 mm
1746	F – d ^{'''}			

A ritkaságnak számító Silbermann-féle szárny alakú *Hammerflügel*ek mellett az 1740-es években német nyelvterületen nagy számban a négyszögletes hangszertestű, klavichordra emlékeztető *Tafelklavier*ok is megjelennek.¹⁰⁰ Ezek közül a fennmaradt legkorábbi Johann Socher 1742-es munkája.¹⁰¹ A négy és fél oktáv hangterjedelmű¹⁰² hangszer a Cristofori alapokon nyugvó Silbermann-féle lökömechanikát alkalmazza.¹⁰³ A korszak többi mesterének instrumentumai azonban a német csapómechanika, az úgynevezett *Prellmechanik* működési elvén alapszanak.¹⁰⁴ A klavichord szerkezetét mintául véve a csapómechanika lényege, hogy a kalapácsot egy tartóvilla segítségével közvetlenül a billentyűre szerelik.¹⁰⁵ A billentyű lenyomásakor a kalapácsnyél vége, az úgynevezett csőr egy szilárd felületbe ütődve – a kétkarú emelő elvének megfelelően – megemeli a másik végén található kalapácsfejet.¹⁰⁶ Mindeközben az ellentétes irányú mozgást végrehajtó tompítók teret engednek a megütött húr szabad rezgésének, a billentyű visszaengedésekor azonban alulról azonnal tompítják azt (7. ábra).¹⁰⁷

⁹⁹ Kömlös 25., 27.

¹⁰⁰ Kömlös 12.

¹⁰¹ Kömlös 12.

¹⁰² C-f^{'''}

¹⁰³ Kömlös 12.

¹⁰⁴ GrovePf 660., Kömlös 12.

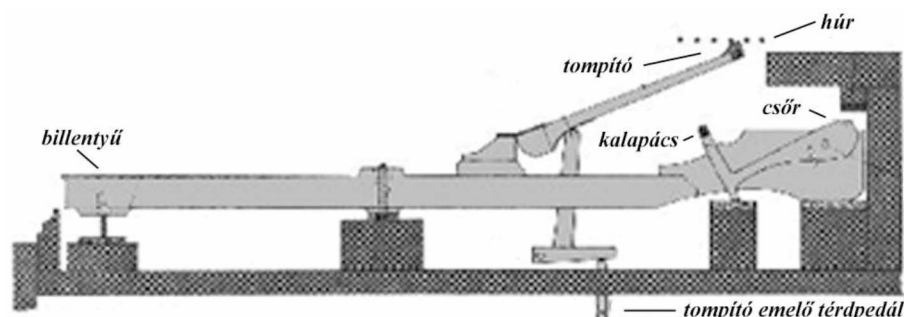
¹⁰⁵ Gát 97.

¹⁰⁶ Gát 97.

¹⁰⁷ GrovePf 660.

7. ábra: Prellmechanik

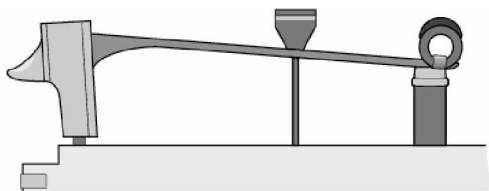
(az ábra forrása: Belt, R. Philip – Huber, Alfons – Meisel, Maribel – Pollens, Stewart: „Pianoforte”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: McMillan, 2001, 660. – a disszertáció szerzőjének magyar nyelvű magyarázatával)



A század második felében az augsburgi Johann Andreas Stein nevéhez fűződik a csapómechanika tökéletesítése – a szárny alakú zongorákban való alkalmazásakor is. Az egy darabból készült csapóléc helyett minden billentyűhöz külön szerkesztett csapónyelv alkalmazásával jelentősen javított a szerkezet érzékenységén,¹⁰⁸ a közvetlenül a húrokon nyugvó tompítók révén pedig egy eddig nem kielégítően megoldott problémára adott új válasz-alternatívát (8. ábra).¹⁰⁹

8. ábra: Stein-féle mechanika

(az ábra forrása: Belt, R. Philip – Huber, Alfons – Meisel, Maribel – Pollens, Stewart: „Pianoforte”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: McMillan, 2001, 660.)



¹⁰⁸ Gát 98.

¹⁰⁹ GrovePf 661., Komlós 15. Johann Nikolaus Forkel 1782-es *Musicalischer Almanach*jában ezt a technikai megoldást a regensburgi Spath és Schmahl hangszereire vonatkoztatva említi. Komlós 15.

Elérhetőbb árfekvésükön túl az általában öt oktávos¹¹⁰ hangterjedelmű asztali zongorák mellett könnyű szállíthatóságuk, kis helyigényük, egységesebb hangképük és gazdagabb hangszínmódosító lehetőségeik szóltak. Nem véletlen, hogy ezt a típust ajánlja 1797-es, kifejezetten a fortepiano-tanulást elősegítő munkájában a hangszer iránt érdeklődők figyelmébe Johann Peter Milchmeyer.¹¹¹ A Tafelklavierok regisztergombokkal, térdemelőkkel vagy pedálokkal működtethető, általánosan használt hangszínmódosító lehetőségei közé tartozott az una corda effektust létrehozó klaviatúra elmozdítása, a tompítók felemelését szolgáló szerkezet, az orgonák redőnszerkezetéhez hasonló, a hangszer fedelének kinyitását és becsukását biztosító ún. *Schweller*, illetve a csembalókon megszokott – itt a kalapács és a húrok közé csúsztatott – filcdarab által lantszerű hangzást generáló regiszter.¹¹²

A kalapácsmechanika jellegéből adódóan az előadó a megszólaló hang akusztikai paraméterei közül alapvetően annak volumenére tud hatást gyakorolni. A billentyűk lenyomásának sebessége és ereje által mozgásba hozott kalapácsok különböző erőhatást mérnek a kifeszített húrokra. A klavichordtól eltérően a hang a billentyűk lenyomása után már nem módosítható – csupán időtartama befolyásolható. A hangszín – akárcsak a többi hangadási módozat esetében – a szerkezet anyagainak függvénye: a hangszer hangképét a kalapácsfej, húrok, hangszerépítési sajátosságok, felhasznált faanyagok minősége nagyban meghatározza. A dinamika sokszínű árnyalásának képessége mellett a fortepiano mechanikájának billentésmélységben is megjelenő mozgékonyasága – a klavichorddal összehasonlítva – a gyors játékokra is alkalmassá teszi a hangszert, így anélkül rövidíthető le a zenemű előadás-időtartama, hogy az zavaró akusztikai torlódásokkal járna. A fortepianók gyors elterjedését segítette a csembalókhöz hasonló nagyobb térben való használhatóságuk. Mivel nem maradtak fenn tetőkitámasztó rudak, ezért úgy tűnik, hogy a hangerő növelése nem volt elsődleges hangszerépítési és -kezelési szempont.¹¹³

Az 1790-ben kelt hagyatéki lista szerint Carl Philipp Emanuel Bach nem rendelkezett szárny alakú fortepianóval. A felsorolásban szereplő „Clavecin roial” minden bizonnyal a gerai hangszerkészítő, Christian Ernst Friederici¹¹⁴ közkedvelt

¹¹⁰ F – f”. Komlós 27., GrovePf 661.

¹¹¹ Johann Peter Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*. Drezda, 1797. Komlós 21.

¹¹² Komlós 21.

¹¹³ A tetőkitámasztó rudak hiánya azt valószínűsíti, hogy kamarazenében a fortepianókat teljesen zárt tetővel, versenyművek esetében pedig letávolított tetővel használták. GrovePf 663.

¹¹⁴ Egy Forkelnek 1773-ban írott levél tanúsága szerint C. Ph. E. Bach kedvelte Friederici hangszereit – megbízott ügynökeként ezek eladásával is foglalkozott. Komlós 20., Bitter 336. Christian Ernst

asztalzongoráinak egyike.¹¹⁵ Habár nincs erre vonatkozó adat, mégis valószínűsíthető, hogy – bátyja révén – Wilhelm Friedemann Halléban és Berlinben eltöltött évei alatt szintén a Friderici-modellekkel került közelebbi kapcsolatba.

5.4. Wilhelm Friedemann műveinek hangszer-kérdései

A Wilhelm Friedemann műveiben előforduló dinamikai jelek vizsgálata – melyek további útmutatással szolgálhatnának az előadáshoz adekvát hangszer kiválasztásához – meglepő eredményhez vezet: a disszertációban tárgyalt műcsoportok darabjaiban csupán az alapidinamikát jelző *f* és *p* bejegyzésekkel találkozhatunk. A hangerő árnyalására vonatkozó szerzői utasítások, köztes dinamikát, erősödést vagy halkulást előíró bejegyzések egyetlen műben sem fordulnak elő, sőt a darabok nagy része mentes minden dinamikára vonatkozó utalástól. A legtöbb ilyen jellegű szerzői szándékkal a polonézek sorozatának darabjaiban találkozhatunk. Közülük csupán három nélkülözi a hangerőre vonatkozó útmutatásokat. A fantáziák között fordított az arány – csak három tartalmaz elszórtan pár jelzesszerű, echo-effektusként használt dinamikai beírást. Hasonló a helyzet a szonáták esetében is: a tételszámhoz viszonyított elenyésző százalékban fordulnak elő dinamikai jelzettel ellátott tételek (7. táblázat).

7. táblázat: A Wilhelm Friedemann műveiben előforduló *f-p* jelölések

	Fantáziák	Polonézek	Szonáták
<i>f-p</i> jelzést tartalmazó darab/tétel	Fk. 14 – C-dúr Fk. 20 – e-moll Fk. 21 – e-moll	C, c, D, d, Esz, esz, e, F, f	BR A 1 C-dúr /II. BR A 3 C-dúr /I. BR A 8 Esz-dúr /II. BR A 9 e-moll /II. BR A 10 F-dúr /II. BR A 14 G-dúr /I.

Műveiben Wilhelm Friedemann a dinamikai szélsőséget jelző *f* és *p* bejegyzéseket két különböző, szerzői szándékaiban jól megkülönböztethető értelemben használja. Arányaiban legtöbbször a *f* és *p* megjelenése nem más, mint az echo effektusának

Friederici nevéhez fűződik egyebek mellett a függőleges húrozású fortepiano, a Pyramidenflügel megalkotása is. Hans Klotz – Felix Friedrich: „Friderici”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 9. kötet, London: McMillan 2001, 265.

¹¹⁵ Komlós 20.

vizualizációja. A már Johann Sebastian Bach által is használt kottagrafikai technika – a rendelkezésre álló hangszer függvényében – jelenthet hangerőváltozást vagy manuálváltással járó hangszín és hangerő módosulást (92. kottapélda).¹¹⁶

92. kottapélda: f-p jelzés echo-effektus tartalommal: c-moll polonéz 25-28. ütemek.

A dinamikai jelek használatának másik változatában a két szélsőség kevésbé a hangerő változásának folyamatát jelöli, sokkal inkább egy lelki történet vizuális leképezése. A f-p jelek egy motívumon belüli gyors egymásutánisága az Empfindsamkeit alapvető stíuselemeként működő hangulati és érzelmi hullámzásokat jeleníti meg (93. kottapélda).

93. kottapélda: f-p jelzés hangulati tartalommal: BR A G-dúr szonáta I. tétel 1-2 ütemek.

Látszólag a Wilhelm Friedemann műveinek hangterjedelmére vonatkozó vizsgálódások is meddőek a célhangszer keresésének folyamatában. A tárgyalt művek, három kivétel híján, nem lépnek túl a kor hangszereinek általánosan elterjedt F-től f''-ig terjedő hangtartományán. Míg a polonézok tizenegy darabja megmarad a G-e'' hangkészlet keretein belül, addig a g-mollban egy hang idejére a 20. ütemben megjelenik egy g'''. Mivel a 17. ütem motívumának szekund transzpozíciójáról van

¹¹⁶ Hasonló dinamikai bejegyzéseket találhatunk J. S. Bach Klavierübung II. darabjaiban is. Az Italianisches Konzert BWV. 971 mindhárom tételében megjelennek a forte és piano utasítások, a Französische Ouverture BWV. 831 Ouverture és Echo tétele tartalmaz hasonló jellegű útmutatásokat (a Gavotte II. és Bourrée II. elején csupán egy-egy piano bejegyzés fordul elő).

szó, ezért az elírás kizárt. Gottfried Silbermann és Christian Ernst Friederici fennmaradt hangszerei csúcshangként az f''' -et használják, ám a kor a hangkészlet gyors bővítését sürgető igénye miatt elképzelhetően ekkor Wilhelm Friedemann számára is elérhető volt egy g''' -ig terjedő klaviatúra.¹¹⁷ A fantáziák és a szonáták hangterjedelmének alsó véglete a basszusregiszterben megjelenő A. A csúcshangként funkcionáló f''' csupán két szonátatétel egy-egy pillanatában íródik felül. A BR A 9 e-moll szonáta nyitótételének 37. ütemében megjelenő g''' a darab hangszerszerűtlen átirat-jellege miatt kérdéses – bár motivikusan logikus és indokolt. A BR A 16 B-dúr szonáta Un poco allegrojának utolsó előtti ütemében található futam csúcshangként megjelenő szintén g''' az ossia verzióban nem található (8. táblázat).

8. táblázat: Wilhelm Friedemann műveinek hangterjedelme

	Fantáziák	Polonézek	Szonáták
általános hangterjedelem	A- f'''	G-e $'''$	A- f'''
kivételes csúcshangok		g''' (a g-moll darabban)	g''' : BR A 9 /I. BR A 16 /I.

Carl Philipp Emanuel Bach a billentyűs hangszerjátékra vonatkozó elméleti értekezésének és útmutatásainak II. kötetében, a „Von der freyen Fantasie” fejezetben a rögtönzésről szólva a következő – hangszerekre vonatkoztatott – megállapításokat teszi:

„[rögtönzés] céljára a klavichord és a fortepiano a legmegfelelőbb hangszerek. A pianoforte tompítatlan regisztere a legkellemesebb [...] a legelbűvölőbb fantáziáláshoz”¹¹⁸

Az általa ismert Silbermann-féle fortepianók osztott tompító mechanizmust alkalmaztak, és kedvelt Friederici-Tafelklavierja is rendelkezett a tompítók emelésének lehetőségével. A szabadon zengő húrok minden valószínűség szerint a fantáziák arpeggio szakaszaiban érvényesülhettek a legjobban.¹¹⁹ Wilhelm

¹¹⁷ A század végére a bécsi Anton Walter hangszerkészítő műhelyéből kikerülő fortepianók elérik a g''' -ig terjedő hangkészletet, Londonban pedig – előbb Dussek, később Cramer és Clementi hatására – a Broadwood-instrumentumok c''' -ig bővítik hangterjedelmüket. Komlós 27.

¹¹⁸ Idézi Komlós 29.

¹¹⁹ Komlós 29.

Friedemann c-moll fantáziáinak analóg helyei hasonló előadói megoldást sejtetnek (94. kottapélda).

94. kottapélda: C. Ph. E. Bach c-moll fantázia Wq. 58 és Wilhelm Friedemann Fk. 15 c-moll fantázia 92-96. ütemek.

The image displays two systems of musical notation for a c-moll fantasia. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The word "arpeggio" is written above the treble staff. The second system shows a similar arrangement with the word "arpeggio" above the treble staff and a measure number "95" above the treble staff.

Habár Wilhelm Friedemann minden bizonnyal ismerte és használta a különböző hangszerekbe épített hangszínmodosító mechanikákat, ezek alkalmazására – csembaló esetében regisztrációra – vonatkozó szerzői útmutatással azonban műveiben nem találkozunk.

A fent említett, Ulrich von Behr bárónak megrendelésre írott két c-moll fantázia ajánlásában szereplő „per il Clavicordio” az egyetlen szerzői hangszermegjelölés a fantáziák sorában. A polonézok esetében ilyen jellegű szándék nem maradt fenn, a szonáták autográfjainak és másolatainak címlapjain pedig kivétel nélkül a „per il Cembalo” felirat jelenik meg (9. táblázat).

9. táblázat: Autográfok és másolatok címlapján szereplő szerzői hangszermegjelölések

Hangszermegjelölés	Fantáziák	Polonézek	Szonáták
Csembaló	—	—	BR A 2b C-dúr BR A 3 C-dúr BR A 4 D-dúr BR A 5 D-dúr BR A 7 Esz-dúr BR A 8 Esz-dúr BR A 11b, c F-dúr BR A 14 G-dúr BR A 16 B-dúr
Klavichord	Fk. 15 c-moll Fk. 16 c-moll	—	—
Fortepiano	—	—	—

A hangszerválasztás kérdésére adandó válasz egyik megfontolandó paramétere lehet a mű előadási közegét firtató vizsgálódás. A polonézek retorikai alapokon nyugvó, rövid lélegzetű darabjai nem a nagyközönség előtt előadandó zeneműveknek készültek. Világos artikulációt követelő, hajlékony, beszédszerű játékmódot feltételező zenei szövetük, a szólamvezetés tisztaságát előíró szerkesztőelvük a klavichord zenei eszköztára felé mutatnak. A zenei folyamatok sokszínű dinamikai árnyalására és ez által az érzelmi történések érzékeny megjelenítésére képes Tafelklavier szintén adekvát hangszerválasztási alternatíva lehet.

A szonáták és fantáziák nagyobb lélegzetű darabjai sokkal inkább feltételezik a nagyközönség előtti előadást, mint a házimuzsikálás közegét. Ebben a megközelítésben a csekély hangerővel bíró klavichord kikerül a választható hangszerek közül, megtartva egy intim közegben való használhatóságának lehetőségét. A szonáták tételeiben megjelenő zenei textúrák zöme kevésbé a dinamika árnyalását, sokkal inkább az artikuláció sokszínűségét helyezi előtérbe. Ennek megfelelően a legtöbb esetben a csembaló megfelelő választásnak bizonyulhat. Visszaemlékezéseiben Johann Nikolaus Forkel Wilhelm Friedemann rögtönzéseiről szólva megjegyzi, hogy míg orgonajátékában nagyszabású és ünnepélyes, addig Klavieron való fantáziálásakor minden finom, törekeny és

kellemes.¹²⁰ A művek tükrében meglepő Junker korabeli észrevétele is, aki Wilhelm Friedemann rögtönző-művészetéhez a “Süssigkeit” és „Delikatesse” szavakat társítja.¹²¹ A fent említett értékelések a klavichord eszköztárának sajátjai, és maga a szerző is ezt a hangszeret jelöli meg a c-moll fantázia címlapján, ám a művek dramatikus ereje, szélsőséges érzelmi hullámváza mégis a fortepiano hangzásvilágát követeli.

¹²⁰ Schleuning 122-123.

¹²¹ Schleuning 123.

Függelék

6.1 Műjegyzék

A műjegyzék Martin Falck: *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und zwei Bilder*, Leipzig, 1913 és Peter Wollny: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Wilhelm Friedemann Bachs*, Bach-Repertorium, Leipzig alapján készült. A Fk. (vagy Falck) jelölés Martin Falck műjegyzékének rövidítése, Peter Wollny a művek besorolásakor a BR (A) előtagot használja. A † szimbólum, a Bach-Repertorium műjegyzék-kiadásának megfelelően, Peter Wollny kiegészítő számozás-javaslatait jelzi (Wollny, Peter: „Bach, Wilhelm Friedemann”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 2. kötet, London: McMillan, 2001., 385.).

Falck-jegyzékszám	BR-jegyzékszám	
†200	A 1	C-dúr szonáta
1b	A 2a	C-dúr szonáta (Frühere Fassung)
1a	A 2b	C-dúr szonáta (Spätere Fassung)
2	A 3	C-dúr szonáta
3	A 4	D-dúr szonáta
4	A 5	D-dúr szonáta
11	A 6	D-dúr szonáta két csemlalóra [elveszett]
5	A 7	Esz-dúr szonáta
† 201	A 8	Esz-dúr szonáta
† 204	A 9	e-moll szonáta
† 202	A 10	F-dúr szonáta
6c	A 11a	F-dúr szonáta (Früheste Fassung)
6b	A 11b	F-dúr szonáta (Mittlere Fassung)
6a	A 11c	F-dúr szonáta (Späteste Fassung)
—	A 11d	F-dúr szonáta (Alternativfassung)
10	A 12	F-dúr concerto két csemlalóra

(40)	A 13a	G-dúr concerto (Frühere Fassung)
40	A 13b	G-dúr concerto (Spätere Fassung)
7	A 14	G-dúr szonáta
8	A 15	A-dúr szonáta
9	A 16	B-dúr szonáta
14	A 17	C-dúr fantázia
15	A 18	c-moll fantázia
16	A 19	c-moll fantázia
17	A 20	D-dúr fantázia
18	A 21	d-moll fantázia
19	A 22	d-moll fantázia
20	A 23	e-moll fantázia
21	A 24	e-moll fantázia
22	A 25	G-dúr fantázia
23	A 26	a-moll fantázia
12	A 27-38	Zwölf Polonaisen (C, c, D, d, Esz, esz, E, e, F, f, G, g)
24	A 39	g-moll szvit
† 205	A 40	g-moll Allemande
† 205	A 41	g-moll Allemande
—	A 42	G-dúr Minuet
—	A 43	g-moll Minuet
† 206	A 44-47	4 Preludes (C, D, e, a)
25/1	A 48	g-moll Minuet
25/2	A 49a-c	d-moll Presto (Tempo di Menuet)
† 208	A 50	F-dúr Minuet
26	A 51a-b	C-dúr Bourleska (Imitation de la chasse)
27	A 52	Reveille (C-dúr)
28	A 53a-b	Gigue (G-dúr)
29	A 54	c-moll Clavierstück (Präludium)
—	A 55a	d-moll Scherzo
—	A 55b	e-moll Scherzo

10.18132/LFZE.2012.14

Balog Zsolt

122

Wilhelm Friedemann Bach: Szonáták, polonézek, fantáziák

30	A 56	Esz-dúr March
—	A 57	F-dúr March
13	A 58	C-dúr Polonaise
—	A 59	Esz-dúr Ouverture
† 209	A 60	e-moll Andante
† 203	A 61	Allegro non troppo (G-dúr)
—	A 62	Un poco allegro (C-dúr)
207	A 63-80	18 Stücke für eine Spieluhr

6.2. Retorikai kisszótár

A Retorikai kisszótár – a teljesség igénye nélkül – csupán a több száz retorikai figura legfontosabbjait tartalmazza. A klasszikus alakzattani meghatározások és szövegpéldák a Szathmári István szerkesztésében megjelent *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve* (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2008.) alapján íródtak, zenei megfelelőjük jellemzése pedig a Hartmut Krones – Robert Schollum szerzőpáros *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis* (Wien: Böhlau Verlag, 1983.) című könyvének idevágó fejezet-adatai alapján került megírásra.

I. Figurae fundamentales (figurae principales): retorikai szempontból csekély jelentőséggel, csupán díszítő funkcióval bíró alakzatok. Ide tartoznak többek között: a szinkópa (*ligatura, commissura*), váltóhangok (*cambiata*) és a diminúciós közhelyek (például a trilla).

II. Figurae superficiales: retorikai szempontból kiemelkedő fontosságú, többletjelentést hordozó alakzatok. A – számukat tekintve – körülbelül 160-180 alakzat legfontosabbjai:

1. Hypotyposis-osztály (hypotyposio [gr.] = ábrázolás)

- a. Anabasis (Ascensus)
- b. Katabasis (Descensus)
- c. Kyklosis (Circulatio)
- d. Tirata
- e. Fuga

2. Emphasis-osztály (emphasis [gr.] = kiemelés, nyomaték)

- a. Epizeuxis
- b. Anadiplosis (Reduplicatio)
- c. Klimax (Gradatio)
- d. Epanalepsis (Resumptio)
- e. Hyperbaton (Transcensus)
- f. Pallilogia
- g. Paronomasia (Annominatio)
- h. Hyperbolé (Exsuperatio, Superlatio)

3. Hangköz-figurák

- a. Ekphonesis (Exclamatio)
- b. Interragatio

- c. Passus duriusculus
- d. Saltus duriusculus
- e. Parrhesia
- f. Pathopoila

4. Mondat-figurák

- a. Noéma
- b. Antitheton
- c. Katachresis
- d. Fauxbourdon
- e. Polyptoton (Traductio)
- f. Pleonasmus

5. Szünet-figurák

- a. Suspiratio
- b. Tmesis
- c. Aposiopesis
- d. Apokopé (Abcisio)
- e. Abruptio

Anadiplosis (gr.), **Reduplicatio** (lat.)

Ismétlésen alapuló gondolatalakzat. Fő ismérve, hogy a szintaktikai vagy verstani egység utolsó eleme a következő szintaktikai vagy verstani egység első elemeként működik.

Pl. „Kezdetben vala az *Ige*, és az *Ige* vala az *Istennél*, és *Isten* vala az ige.”

(János evangéliuma)

Ez az Emphasis-osztályba tartozó alakzat zenében egy frázis zárás és a következő nyitása közti azonosságot jelöli, ez lehet egy egész dallam, annak egy része vagy csupán egy hang.

Exclamatio (lat.)

Mondat- illetve gondolatalakzat, amelyben a felkiáltás által kifejezett érzelem, indulat hatására többször széttöredezik a gondolat. Olyan felkiáltó mondat, amelynek lényegi, az indulatot kifejező része általában a mondat elejére kerül.

Pl. „*Oh! Irgalom atyja, ne hagyj el.*”

(Arany János: Ágnes asszony)

„A világosi gyásznapi után elkövetkezett a korlátlan hatalommal dühöngő bosszúállás időszaka. *Irgalomnak Istene! mennyi vér! mennyi szenvedés!...*”

(Kossuth Lajos: Osztrák császár és magyar király)

Zenében: hangköz-figura. Az érzelmi felindulás okozta felkiáltás ábrázolása felfelé ugró, általában szext – nagy emóció esetén szeptim vagy oktáv – által.

Epizeuxis (gr.)

Az Emphasis (emphasis [gr.] = kiemelés, nyomaték)-osztályba tartozó alakzat.

A klasszikus retorika osztályozása szerint adjekciós gondolatalakzat: szavak szokatlanul gyakori, közvetlenül egymás utáni ismétlődése mondat-, illetve sorbeli elhelyezkedésüktől függetlenül.

Pl. „csontig, velőig *fekete*,

fekete,

fekete, fekete, fekete.

Fekete ég és fekete tenger,”

(Babits Mihály: Fekete ország)

Zenében: ismétlődő melódiatagok, vagy egész zenei frázisok.

Hyperbole (gr.), **Exsuperatio**, **Superlatio** (lat.)

Szövegben: az adott kifejezés helyett a túlzás eszközével élve egy másik, erősen nagyított vagy erősen kicsinyített értelmi kifejezést használ a szerző.

Pl. „Ajkáról *méznél édesebben* áradt a beszéd.”

(Cornificius)

„Ébreszd fel alvó nemzeti lelkedet!

Ordítson orkán, jöjjön ezer veszély!”

(Berzsenyi Dániel: A magyarokhoz)

Zenében: egy szólam fekvésének, hangterjedelmének elhagyása extrém magasság vagy mélység érzékeltetésére.

Katabasis (gr.), **Descensus** (lat.)

A Hypotyposis-osztályba tartozó alakzat.

Fokenkénti, lassú, lefelé tartó mozgás. Zenében általában a negatív dolgok ábrázolására használták: fájdalom, sóhaj, bűn, pokolra jutás stb.

Katachresis (gr.), **Abusio** (lat.)

Képzavar. A szó vagy kifejezés jelentését a megszokott dolog helyett másra vonatkoztatjuk, vagy két szókapcsolatot vegyítünk.

Pl. „Kálmán érte az arcára hulló fürtök villanyos érintését s *vállával hallotta* a hölgy szívének dobbanását.”

(Jókai Mór: És mégis mozog a föld)

Zenei megfelelője a disszonancia-lánc: disszonancia disszonanciára való oldása (ide tartozik az úgynevezett álzárlat is). Negatív affektusokat vagy a meglepetés pillanatát ábrázolták vele.

Klimax (gr.), **Gradatio** (lat.)

Halmazáson alapuló adjekciós szó- vagy mondatalakzat, a fokozásnak pozitív irányú növekedést kifejező altípusa. Olyan láncszerű ismétlés és felsorolás, amelyben minden alkotóelemmel nő az érzelmi, szemantikai intenzitás, a kiindulóponttól képest növekszik a jelentéstartalom, az információ fontossága.

Pl. „S anyánkat, ezt az édes jó anyát,

O Pistikám, *szerecs, tiszteld, imádd!*”

(Petőfi Sándor: István öcsémhez)

Zenei retorikában az Emphasis-osztályba tartozó alakzat, és egy frázis, dallammotívum egyre emelkedő hangmagasságon való ismétlését jelöli (szekvencia).

Kyklosis (gr.), **Circulatio** (lat.)

A Hypotyposis-osztály alakzata az egy hang körüli melódikus mozgást jelöli. Maga a szó bekerítést, körülölelést jelent, éppen ezért legtöbbször körben történő mozgások (forogni, körbemenni), illetve minden kerek formájú dolog (gyűrű, göndör haj, gömbölyű nyak stb.) leírására használták.

Pallilogia (gr.)

Az Emphasis-osztályba tartozó alakzat.

Zenében egy frázis ugyanazon fokon való megismétlését jelenti.

Paronomasia (gr.), **Annominatio** (lat.)

Az Emphasis-osztályba tartozó alakzat.

Részleges ismétlésen alapuló retorikai alakzat, hasonló hangzású, de különböző jelentésű szavak összekapcsolásával jön létre.

Pl. „*Kardod s karod* által teljen a török hold.”

(Gyöngyösi István: Porából megéledett Főnix)

„*Belgák, nem balgák*”

(Vas Népe, 1994.XI.30.)

Zenében Paronomasia alatt egy motívum kibővített ismétlését értjük, a hozzáadás révén fokozással.

Parrhesia (gr.)

Zenében ez a hangköz-figura bő vagy szűk hangközöket és keresztállásokat jelöl. „Relatio non harmonca”, azaz az akkordok konszonanciája mellett csupán a dallam hangjai között jönnek létre a szokatlan, nemkívánatos (pl. bő szekund) hangközök.

Passus duriusculus (lat.)

A zenei retorikában ez a hangköz-figura kromatikus lépéseket jelent. Minél nagyobb a félhangok harmóniai jelentősége, annál erősebb a figura kifejezőereje. A barokkban a lefele haladó kvart kromatikus kitöltése a legnagyobb fájdalom szimbóluma. Ha ugyanez felfelé történik, akkor az affektus kérlelő jelleggel gazdagodik.

Pathopola (gr.)

A hangköz-figurák sorába tartozó alakzat a hangnemtől vagy harmóniától idegen félhangokat (pl. kromatika) jelöli. Erőteljesen negatív érzelmi töltetet hordoz. A gyűlölet, félelem, szenvedés ábrázolásának adekvát eszköze.

Polyptoton (gr.), **Traductio** (lat.)

A klasszikus retorika adjekciós mondatalakzata: egy szó megismétlése ugyanazon mondaton belül, de más ragozási formában, azaz más nyelvtani esetben, eltérő szintaktikai funkcióval.

Pl. „Szerelmes szép *társát társul* néki adá.”

(Gyöngyösi István: Dédalus temploma)

Ez a mondat-figura zenében egy frázis különböző szólamokban való megismétlését jelöli.(→imitáció)

Saltus duriusculus (lat.)

Ezen hangköz-figura használatakor a dallam szokatlanul nagy (szűk vagy nagy szeptim, bő kvart stb.) hangközökben ugrál.

Suspiratio (lat.)

„Lélegzetvételnyi” szünet a sóhaj, fáradtság, légszomj, gyötrődés, beszédképtelenség ábrázolására.

Tirata (it.)

A Hypotyposis-osztályba tartozó alakzat.

Hosszabb, gyors menetek, skálák le vagy fel. Zenében a gyors mozgások: hajítás, esés, de a villámlás, kardcsapás, nyíl kilövésének ábrázolására is használták.

Tmesis (gr.)

A klasszikus retorika szerint transzmutációs alakzat: szorosan összetartozó szerkezeti egységek vagy összetett szavak elemeinek, morfémáknak vagy állandósult részeknek a szétválasztása egy vagy több szó közbeiktatásával.

Pl. „mért hagyta engem, *szent Szűz*, el?”

(Babits Mihály: Vérivó leányok)

Ez a szünet-figura zenében a zenei folyamat szünetek általi szétszabdálását jelenti.

10.18132/LFZE.2012.14

6.3. d-moll polonéz Fk. 12/4, BR A 30.

1-2. és 3-4. ütem = Klimax

Exclamatio

4. *(f)* *p* *f* Anadiplosis

Suspiratio Parrhesia

Hyperbole

4. *p* *f* Tmesis

Passus duriusculus

7. *p* Pathopoila

Epizeuxis

9-14. ütem = Katachresis

11. *f* *p* *f* Passus duriusculus

Saltus duriusculus

14. Tmesis

1. 2.

Bibliográfia

- Barnes, John – Huber, Alfons – Kernfeld, Barry – de Pascual, Beryl Kenyon – Ripin, M. Edwin: „Clavichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 6. kötet, London: McMillan, 2001, 4-18.
- Belt, R. Philip – Huber, Alfons – Meisel, Maribel – Pollens, Stewart: „Pianoforte”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: McMillan, 2001, 655- 695.
- Bitter, Carl Hermann: *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*. Berlin: Verlag von Wilhelm Müller, 1868.
- Böhnert, Andreas (közr.): „Vorwort”. In: *W. Fr. Bach: Zwölf Polonaisen*. München: G. Henle Verlag, 1993.
- Chrysander, Friedrich: „Johann Sebastian Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle, 1713-1768”. *Jahrbuch für musikalische Wissenschaften* 1867: 235-248.
- Downes, Stephen: „Polonaise”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 20. kötet, London: McMillan, 2001, 45-47.
- Elste, Martin: „Bach harpsichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 2. kötet, London: McMillan, 2001, 435-436.
- Epstein, Peter: „W. Fr. Bachs Bewerbung in Frankfurt”. *Bach-Jahrbuch* 1925: 138-139.
- Falck, Martin: *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und zwei Bildern*. Leipzig, 1913, reprint kiadásban Lindau: C. F. Kahnt, 1956.
- Forkel, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Közr.: Walther Vetter. Berlin: Henschelverlag, 1974.
- Freyse, Conrad: „Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs”. *Bach-Jahrbuch* 1951-1952: 103-119.
- Gát Eszter: *Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994.

- Geck, Martin: *Die Bach-Söhne*. Rowohlts Monographien. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2003.
- Geiringer, Karl: *Die Musikerfamilie Bach. Musiktradition in sieben Generationen* (unter Mitarbeit von Irene Geiringer). 2. kiad., München: Verlag C. H. Beck, 1983.
- Gerstner, Daniela – Schalmann, Thomas: „Polonaise”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 7. kötet, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1997, 1686-1692.
- Helm, E. Eugene: „Wilhelm Friedemann Bach”. In: Christoph Wolff (szerk.): *A Bach-család*. Grove monográfiák, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989.
- Klotz, Hans – Friedrich, Felix: „Friderici”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 9. kötet, London: McMillan, 2001, 265.
- Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2005.
- Koster, John – Ripin, M. Edwin: „Pedal harpsichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: McMillan, 2001, 271-272.
- Koster, John – Ripin, M. Edwin – Schott, Howard – Whitehead, Lance: „Harpsichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 11. kötet, London: McMillan, 2001, 4-44.
- Krones, Hartmut – Schollum, Robert: *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*. Wien: Böhlau Verlag, 1983.
- Miesner, Heinrich: „Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach”. *Bach-Jahrbuch* 1933: 71-76.
- Miesner, Heinrich: „Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe: zwei Gönner der Familie Bach”. *Bach-Jahrbuch* 1934: 101-115.
- Nagel, Wilibald: „W. Fr. Bach’ s Berufung nach Darmstadt”. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1900. vol. 1. nr. 2: 290-294.
- Schleuning, Peter: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Göppingen: Verlag Alfred Kummerle, 1973.
- Siemens, Barbara M.: *The Piano Genre of the Nineteenth-Century Polonaise*, The University of British Columbia, 2002.

- Szathmári István (szerk.): *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2008.
- Zehler, Carl: „W. F. Bach und seine hallische Wirksamkeit”. *Bach-Jahrbuch* 1910: 103-132.
- Webster, James: „Sonata form”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 23. kötet, London: McMillan, 2001., 687-701.
- Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach, a tudós zeneszerző*. Ford.: Székely János, Budapest: Park Könyvkiadó, 2004.
- Wollny, Peter: „Bach, Wilhelm Friedemann”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 1. kötet, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1999, 1536-1547.
- Wollny, Peter: „Bach, Wilhelm Friedemann”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 2. kötet, London: McMillan, 2001., 382-387.
- Wollny, Peter: *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*. Michigan: UMI, 1995.
- Wollny, Peter (közr.): „Vorwort” és „Kritischer Bericht”. In: *Wilhelm Friedemann Bach Gesammelte Werke*, 1. kötet, Stuttgart: Carus-Verlag – Leipzig: Bach-Archiv, 2009.

DLA doktori értekezés tézisei

Balog Zsolt

Wilhelm Friedemann Bach:

Szonáták, polonézok, fantáziák

Témavezető: Dalos Anna (PhD)

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola

Budapest

2012

I. A kutatás előzményei

A zene-történetírásban mellékszerepet játszó Wilhelm Friedemann Bach életével és munkásságával 1913-ban Lipcsében kiadott monográfiájában Martin Falck foglalkozott először (Martin Falck: *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und zwei Bildern*. Leipzig, 1913 változatlan szövegű utánnomásban Lindau: C. F. Kahnt, 1956). Úttörő művében korának a témában elérhető legpontosabb adatait gyűjtötte össze, és az ő nevéhez fűződik Wilhelm Friedemann darabjainak katalogizálása is. Könyvének történeti háttéréhez elődeinek Johann Sebastian Bach életútját és művészetét feldolgozó kutatásai szolgáltatták az alapanyagot. Ezen munkák közül kiemelendő Johann Nikolaus Forkel: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig, 1802 modern kiadását közreadja: Walther Vetter, Berlin: Henschelverlag, 1974) és Friedrich Wilhelm Marburg: *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin, 1754-1778) című műve. Eltekintve a főleg Wilhelm Friedemann gyermekkorának történéseit felvázoló rész regényes színezetű megfogalmazásaitól, közreadott információinak nagy része ma is helytálló. A művek keletkezéstörténetének adatai – a modern kutatások tükrében – már kevésbé megbízhatóak. A darabok rendszerezésén és pár – alapvetően esztétikai jellegű – megjegyzésén túl, munkája nem vállalja Wilhelm Friedemann zeneszerzői termésének elemző vizsgálatát. A katalogizálás ténye mellett műjegyzékének több eleme viszont felbecsülhetetlen a mai zene-tudomány számára – Wilhelm Friedemann a II. világháborúban

elpusztult kéziratának és a műveiről készült másolatoknak nagy része csupán Martin Falck leírásai alapján rekonstruálható.

A későbbi Wilhelm Friedemann-kutatók, az alapvetően a Bach-Jahrbuchok hasábjain 1920 és 1950 között közreadott tanulmányaikban, a zeneszerző életének csupán egy-egy szeletét dolgozták fel kimerítő alaposággal. Friedrich Chrysander „Johann Sebastian Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle, 1713-1768” című tanulmányában (In: *Jahrbuch für musikalische Wissenschaften*, 1867, 235-248.) a halléi időszak történéseit vázolja fel. Úttörő munkáját követve Conrad Freyse „Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs” (In: *Bach-Jahrbuch*, 1951-1952, 103-119.) című értekezésében Wilhelm Friedemann iskolai füzetének tartalmát veszi górcső alá, „W. Fr. Bachs Bewerbung in Frankfurt” (In: *Bach-Jahrbuch*, 1925, 138-139.) című cikkében Peter Epstein a zeneszerző frankfurti pályázatának részleteit tárja fel, míg Heinrich Miesner két tanulmánya a Bach-család korabeli kapcsolatrendszerének jár utána („Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach.” In: *Bach-Jahrbuch*, 1933, 71-76. és „Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe: zwei Gönner der Familie Bach.” In: *Bach-Jahrbuch*, 1934, 101-115).

Wilhelm Friedemann zeneszerzői munkásságának kisebb hányadát kritikai jelleggel elsőként Peter Schleuning dolgozta fel. A fantázia műfajának több évszázados fejlődését és alakulását a 18. század végéig nyomon követő könyvében Wilhelm Friedemann hasonló műfajú darabjainak szerkezeti és stilisztikai elemzései is helyet kapnak (Peter

Schleuning: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Göppingen: Verlag Alfred Kummerle, 1973).

A Wilhelm Friedemann-kutatás jelenlegi eredményeit összefoglaló legteljesebb munka Peter Wollny tollából való. Szerteágazó adatgyűjtésének eredményeként PhD disszertációjában (*Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*. Michigan: UMI, 1995) nem csupán a művek keletkezési körülményeit kísérli meg a lehető legpontosabban meghatározni, hanem stilisztikai szempontokból is vizsgálja a darabokat. Elemzéseinek érdekessége a Wilhelm Friedemann kompozíciók Carl Philipp Emanuel műveivel való összehasonlítása. Sajnos okfejtései – írásának terjedelmi keretei miatt – a darabok vonásainak csak leglényegesebb elemeire fókuszálnak.

A kutatás két alappillérenek számító, Martin Falck és Peter Wollny nevével fémjelzett munka mellett – összefoglaló jellegük miatt – az angol és német zenei nagylexikonok szócikkei (Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, London: McMillan, 2001 és Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1999) is kihagyhatatlan információforrásnak bizonyultak.

A Bach-Jahrbuchok fentebb említett cikkei mellett e gyűjtemények részeként publikálta kutatási eredményeit többek között Carl Zehler is („W. F. Bach und seine hallische Wirksamkeit.” In: *Bach-Jahrbuch*, 1910, 103-132) – munkája főleg Wilhelm Friedemann életútjának

feltérképezésében nyújtott segítséget. További életrajzi adatokkal szolgáltak a Bach-család generációinak bemutatását célzó, a családfát végigkövető írások. Ezek közül Martin Geck (*Die Bach-Söhne*. Rowohlt Monographien. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2003), Carl Hermann Bitter (*Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*. Berlin: Verlag von Wilhelm Müller, 1868), Karl Geiringer (*Die Musikerfamilie Bach. Musiktradition in sieben Generationen* unter Mitarbeit von Irene Geiringer. 2. kiad., München: Verlag C. H. Beck, 1983) és a Christoph Wolff szerkesztésében kiadott *A Bach-család* (Grove monográfiák, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989) című kötet bizonyult a leghasznosabbnak.

Mivel Wilhelm Friedemann életének történései sok szállal kötődnek apja személyéhez, ezért a Johann Sebastian életútját feldolgozó szakirodalmat sem lehetett figyelmen kívül hagyni – ebben a témakörben a legtöbb információval Christoph Wolff *Johann Sebastian Bach, a tudós zeneszerző*. (Ford.: Széky János, Budapest: Park Könyvkiadó, 2004) címmel megjelentetett monográfiája szolgált.

A különböző műcsoportok elemző feldolgozásakor a témakörhöz kapcsolódó speciális szakirodalom került előtérbe – a polonézok esetében Barbara Siemens (*The Piano Genre of the Nineteenth-Century Polonaise*, The University of British Columbia, 2002), a fantáziák tárgyalásakor pedig Peter Schleuning összefoglaló művére támaszkodtam. A darabok elemzésekor felmerülő egyéni szempontok indukálták a nem zenei irányultságú források használatát. A polonézok retorikai oldalról való

megközelítése a klasszikus szónoklattan szakkönyveinek bevonását vonta maga után. A beszéd-alakzatok világában való tájékozódást többek között a Szathmári István szerkesztette *Alakzatlexikon* (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2008) segítette.

A hangszerek problematikáját feszegető fejezet megírásához két szakirányú munkára támaszkodhattam: a különböző mechanikák működési elvébe Gát Eszter hangszerépítő szakiskolásoknak írott könyve (*Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994), míg a fortepianók fejlődésének történeti háttérébe Komlós Katalin összefoglaló munkája (*Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2005) nyújtott betekintést és adott világos eligazítást.

II. Források

A zeneművek elemzésének elsődleges forrása maga a kottaanyag volt. Teljes összkiadás híján az adott műcsoportból közreadott legmegbízhatóbb zenei szöveget tartalmazó Urtext-kiadásra támaszkodtam: a polonézok esetében ez a Henle kiadó Urtext kiadását (*Wilhelm Friedemann Bach: Zwölf Polonaisen* közr.: Andreas Böhnert, G. Henle Verlag, München, 1993), a szonátáknál a Carus Verlag Wilhelm Friedemann összkiadását (*Wilhelm Friedemann Bach Gesammelte Werke* közr.: Peter Wollny, 1. kötet, Carus-Verlag, Stuttgart – Bach-Archiv, Leipzig, 2009), míg a fantáziák tárgyalásakor a Schott Universal gondozásában megjelentetett

kiadást jelentette (*Wilhelm Friedemann Bach: Klavierfantasien* közr.: Peter Schleuning, B. Schott's Söhne, Mainz, 1972).

III. Módszer

A kijelölt téma feldolgozásának módszere minden alkalommal kettős irányultságú volt. Fő szempontként kezeltem az adott témakörhöz tartozó lehető legpontosabb és a mai zenetudományi kutatások alapján naprakész információk összegyűjtését és magyar nyelvű összefoglalását. Hasonlóan fontos vezérfonal volt a művek tárgyalásakor a – műcsoportonként ugyan eltérő – egyéni privilégiumok alapján felállított kritériumok mentén való elemző szándék. A polonézokról szóló fejezet vezérelve a sorozat darabjainak retorikai aspektusból való megvilágítása. A szonáták és fantáziák elemzésekor a két legfontosabb vizsgálandó szempontnak a keletkezés körülménye és a formai szerkesztés bizonyult. A szonáták elemzésekkor a szignifikáns különbségeket felvonultató variánsokat hasonlítottam össze, míg a fantáziákban a típusváltozatok meghatározása mellett a szonátákkal való szoros kapcsolatot is fel kívántam vázolni. A *Wilhelm Friedemann Bach korának hangszerei* című fejezetben a három húros-billentyűs alaptípus: a klavichord, csembaló és fortepiano mechanikájának ismertetése és a 18. századi Németországban elfoglalt helyének feltérképezése által szerettem volna rávilágítani a hangszerek hangadási módjának kiemelkedő szerepére az interpretáció megtervezésének folyamatában.

IV. Eredmények

Disszertációm első alkalommal tárgyalja magyar nyelven a zeneszerző munkásságát – az itt megtalálható információk legnagyobb része magyar nyelven nem, csupán angol és német közreadásokban hozzáférhető. Az összegyűjtött adatok kritikai elemzésekor a különböző idegen nyelvű források sokszor egymásnak ellentmondó, legtöbb esetben pontatlan közléseinek szinkronizálása és zenetudományi szempontból értékelhető feldolgozásának igénye vezetett. Hiánypótló a művek szerkezeti és stílári elemzése is – a polonézok esetében például hasonló jellegű vizsgálódásra még csak kísérlet sem született. A retorikai és hangszertörténeti szempontok alkalmazása újszerűsége mellett vitaindító, és a darabok szokatlan, eddig nem tárgyalt, új aspektusból való elemzésének lehetőségét kínálják.

V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja

Speciális zenei világa miatt Wilhelm Friedemann műveinek repertoáron való tartása és népszerűsítése akadályokba ütközik. A Johann Sebastian és a Bach-fiúk zenéjéből összeállított műsoromban fantáziái kapnak helyet, míg apróbb zenedarabjai a pedagógiai munkában jelentenek segítséget. A *Bach-család zenéje* című műsor az elmúlt másfél évtized alatt a Budapesten, Szegeden, Miskolcon, Berlinben és Montisiben tartott csembaló szólóestjeim mellett a weimari Hochschule für Musik Franz Liszt-en rendezett bemutatózó estemen is elhangzott 2009. június 8-án.

Doctoral Thesis

Zsolt Balog

Wilhelm Friedemann Bach:
Sonatas, Polonaises, Fantasies

Advisor: Anna Dalos (PhD)

Franz Liszt Academy of Music
Studies in Art and Cultural History

Doctoral Program no.28

Budapest

2012

1. Case history to the research

The life and work of Wilhelm Friedemann Bach, who plays only a minor role in the documentation of music history was treated for the first time by Martin Falck in his monography published in 1913 in Leipzig (Martin Falck: *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und zwei Bildern.* Leipzig 1913, unaltered new edition Lindau: C. F. Kahnt, 1956). With his work Martin Falck broke new ground, gathering most precise information available at the time concerning this topic. He was also mainly responsible for cataloguing the musical legacy of Wilhelm Friedemann. As a basis for the historical background of his book he made use of research and works of his predecessors covering the life path and music of Johann Sebastian Bach. The most outstanding among these was Johann Nikolaus Forkel's *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig 1802 modern release by Walther Vetter, Berlin: Henschelverlag, 1974) and the work of Friedrich Wilhelm Marpurg titled *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin, 1754-1778). Disregarding the part dealing mostly with the childhood of Wilhelm Friedemann in the manner of adventurous narrative, the relayed information is still relevant today. As to the history of genesis of the works – held against the backdrop of recent research – their credibility may be questionable. His work does not go beyond organization of the pieces and some basic comments of aesthetic nature, thus not taking on the analysis of Wilhelm Friedemann's entire accomplishments as a composer. Nevertheless, next to the

organization of pieces many details of the artistic records are of greatest value for musicology today. The manuscripts of Wilhelm Friedemann and most copies of his works perished during World War II. A reconstruction of these is only possible based on depiction by Martin Falck.

The Wilhelm Friedemann researchers of later years, whose works were exclusively published in the volumes of *Bach-Jahrbuch* between 1920 and 1950, treated merely sporadic chapters of the composer's life with exhausting thoroughness. Friedrich Chrysander outlines in his essay „Johann Sebastian Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle, 1713-1768” (In: *Jahrbuch für musikalische Wissenschaften*, 1867, 235-248.) the events of the time in Halle. Following such pioneering efforts Conrad Freyse deals with the school exercise books of Wilhelm Friedemann Bach in his study „Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs” (In: *Bach-Jahrbuch*, 1951-1952, 103-119.), Peter Epstein in his article „W. Fr. Bachs Bewerbung in Frankfurt” (In: *Bach-Jahrbuch*, 1925, 138-139.) reveals details about the candidacy of the composer in Frankfurt, whereas the two studies of Heinrich Miesner („Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach.” In: *Bach-Jahrbuch*, 1933, 71-76. and „Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe: zwei Gönner der Familie Bach.” In: *Bach-Jahrbuch*, 1934, 101-115) follow up on contemporary social relationships of the Bach family. A minor part of Wilhelm Friedemann's activity as a composer was first treated in a critical way by Peter Schleuning. His book, which retraces the evolution and development of fantasia genre over the centuries until the end of the 18th century is also a structural and stylistic analysis of Wilhelm

Friedemann's pieces of related genre (Peter Schleuning: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Göttingen: Verlag Alfred Kummerle, 1973).

The most extensive work which compiles the current research on Wilhelm Friedemann was written by Peter Wollny. The result of his ramified basic collection is his doctoral thesis (*Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*. Michigan: UMI, 1995) in which he not only tries to define the circumstances of evolution of the works in a most precise way, but he also examines them from a stylistic point of view. The interesting fact of this analysis is the comparison between the compositions of Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel. Unfortunately, due to the narrow framework of his writings his reasoning focuses only on the most major aspects of the pieces.

Next to the works of the two major pillars of research, Martin Falck and Peter Wollny, the English and the German great encyclopedias, in their summarizing manner, are also without doubt an indispensable source of information (Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, London: Macmillan, 2001 and Ludwig Finscher (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1999).

In addition to the articles of the above mentioned volumes of *Bach-Jahrbuch*, among others Carl Zehler also published the results of his research in the same compilation („W. F. Bach und seine hallische Wirksamkeit.” In: *Bach-Jahrbuch*, 1910, 103-132). His work was

primarily helpful in the mapping of Wilhelm Friedemann's biography. Further information was obtained from writings about the genealogy of the Bach family, whereas as most efficient proved the volumes of Martin Geck (*Die Bach-Söhne*. Rowohlt's Monographien. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2003), Carl Hermann Bitter (*Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*. Berlin: Verlag von Wilhelm Müller, 1868), Karl Geiringer (*Die Musikerfamilie Bach. Musiktradition in sieben Generationen* unter Mitarbeit von Irene Geiringer. Second edition, München: Verlag C. H. Beck, 1983) and a volume issued in the edition of Christoph Wolff: *The New Grove Bach Family* (hungarian translation: *A Bach-család*, Grove monográfiák, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989).

As the events in the life of Wilhelm Friedemann are strongly tied to his father, one cannot lose sight of the literature dealing with the biography of Johann Sebastian Bach. The most information to this subject was drawn from Christoph Wolff's monography: *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician* (hungarian translation: *Johann Sebastian Bach, a tudós zeneszerző*. (trans.): Széky János, Budapest: Park Könyvkiadó, 2004).

In order to examine the various types of music special literature was favoured accordingly – concerning the polonaise, Barbara Siemens (*The Piano Genre of the Nineteenth-Century Polonaise*, The University of British Columbia, 2002), by my discussion regarding the fantasies I was supported by the summarising work of Peter Schleuning. The personal perspective which aroused during the examination of the pieces induced

the use of non-musical sources as well. To approach the polonaise from a rhetorical aspect made the consultance of material about classical rhetoric necessary. In this respect I have been aided, among others, by István Szathmári, author of *Alakzatlexikon* (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2008).

Writing the chapter on dealing with the difficulty of instruments I was assisted by two professional works: a volume written by Eszter Gát for technical school students (*Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994), which gave me an insight in basic mechanism of instruments and the book of Katalin Komlós (*Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2005) with its clear directions about the historical background to development of pianofortes.

II. Sources

The primary source to the analysis of musical works were the scores as such. In the absence of an entire complete edition, I obtained assistance from the most trustworthy publication, the Urtext edition; in the case concerning the polonaise it was the Urtext release of publisher Henle (*Wilhelm Friedemann Bach: Zwölf Polonaisen* ed.: Andreas Böhnert, G. Henle Verlag, München, 1993), by the sonatas from the complete edition of Wilhelm Friedemann, released by Carus (*Wilhelm Friedemann Bach Gesammelte Werke* ed.: Peter Wollny, Volume 1., Carus-Verlag, Stuttgart – Bach-Archiv, Leipzig, 2009), whereas by covering the fantasies the

release by Schott Universal (*Wilhelm Friedemann Bach: Klavierfantasien* ed.: Peter Schleuning, B. Schott's Söhne, Mainz, 1972) was instrumental.

III. Method

The method of working on the designated subject had a dual character. I treated as principal duty the gathering of all pertaining audited information based upon the contemporary musical research and its compilation in Hungarian. Equally important was my intention of analysing the pieces according to self established criteria based on personal privilege, nevertheless, not consistent through all genre. The guiding motif of the chapter on polonaise was highlighting the pieces of the series from a rhetorical aspect. In dissecting the sonatas and fantasies the two major perspectives to be analysed were the circumstances of origination and the formal construction. In dealing with the sonatas, I compared the different variations in their significant diversity, whereas by the fantasies I tried to define the separate types as well as to show their close connection to sonatas. In the chapter *Wilhelm Friedemann Bach korának hangszerei (Musical Instruments in the Time of Wilhelm Friedemann Bach)*, my goal was to present the significance of sound rendering of instruments in the work out process of interpretation by showing the mechanics of the three cord-and-keys basic type instruments: clavichord, harpsichord and pianoforte in 18th century Germany.

IV. Results

My dissertation is a first time discussion in Hungarian language on the composer's life and artistic activity. The bulk of information presented in my work is otherwise only available in English and German. In the critical treatment of the collected data from different sources in foreign languages, often contradictory and incomplete, I was guided by my intention to synchronise the information in such way as to enable an interpretation in a scientific-musical manner. The evaluation of the works from the aspects of structure and style also overcomes scarcity. In case of the polonaise, for example, not even an attempt of such analysis had been made before. Aside from its novelty, the utilisation of rhetorical and instrument-historical aspects constitutes an impetus to debate and offers the possibility to analyse the pieces in an unusual, up to the present unattended way.

V. Documentation of pursuits pertaining to the doctoral thesis

Due to their special musical spirit, the works of Wilhelm Friedemann encounter many obstacles on their way to popularity and are therefore not part of standard repertoire. In my concert performance of Johann Sebastian's and the Bach-Sons' music I play the fantasies of Wilhelm Friedemann, while his smaller pieces prove helpful in my work as a tutor. In the past fifteen years my harpsicord solo recital, *The Music of the Bach Family*, was on schedule in Budapest, Szeged, Miskolc, Berlin, Montisi as well as at the Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar, on the occasion of my debut recital on 8 June 2009.

10.18132/LFZE.2012.5

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású

doktori iskola

A MAGYAR GITÁROZÁS TÖRTÉNETE A
19. SZÁZAD VÉGÉIG

BOZÓKI ANDREA

DLA doktori értekezés

2009

Tartalom

TARTALOM	I
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	II
BEVEZETÉS	III
A GITÁR SZEREPE AZ EURÓPAI ZENEKULTÚRÁBAN	1
A korai gitár	1
A spanyol gitár szerepe a monódikus stílus kialakulásában	5
A hathúros gitár megjelenése	8
A gitár aranykora, szerepe a romantika születésében	9
PENGETŐS KULTÚRA MAGYARORSZÁGON	15
Ősi pengetős hangszerünk, a koboz	16
Énekmondók, jokulátorok, regösök, igricek	18
A históriás ének	23
A magyarországi lantjáték a nemzetközi zeneéletben	26
A GITÁR MAGYARORSZÁGON	34
A gitár korai megjelenése	34
A gitár szerepe a reformkorban	41
Az osztrák, cseh és német gitárélet hatása Magyarországon	42
Színház és gitár	48
Színpad vagy koncertterem?	53
A gitár és a népdalgyűjtés	56
Koncertélet, zenei szalonok, akadémiák	74
Előadók, műkedvelők	80
Az aranykor után	91
J. K. Mertz	92
Gitárjáték a 19. század második felében Magyarországon	102
ZÁRSZÓ	121
FÜGGELÉK	123
BIBLIOGRÁFIA	142

Köszönetnyilvánítás

Köszönetet mondok mindazoknak, akik ennek a dolgozatnak a létrejöttében segítséget nyújtottak. Brigitte Zaczeknek a gyönyörű fotókért, amelyeket rendelkezésemre bocsájtott, és azért, hogy megismertetett Gerhard Pennel, aki információkkal látott el Bécs 19. századi gitártörténetének legfrissebb kutatási eredményeiről. Eötvös József tanácsaival támogatott, Zsapka József értékes adatokhoz juttatott J. K. Mertz életéről és munkásságáról, Tari Lujza a 19. századi népdalgyűjtés gitáros vonatkozásait is tárgyaló tanulmányait bocsájtotta rendelkezésemre, Zagyi Sándor fontos sajtóreferenciákra hívta fel a figyelmemet. Vereczkey Lászlónak köszönhetem Brodszky *Gitár breviáriumát* és számos fontos információt. A MTA ZTI Hangszertörténeti Múzeumának vezetője, Dr. Baranyi Anna és Mészáros Ágnes tudományos segédmunkatárs hozzájárását engedett az intézmény értékes gitárgyűjteményéhez. Felbecsülhetetlen segítséget nyújtottak a szegedi Somogyi-könyvtár és a LFZE Kutatókönyvtárának munkatársai, különösen Sósne Karácsonyi Mária és Gulyásné Somogyi Márta. Nyizsnyay-kutatásomhoz eligazítást kaptam Borus Gábortól, a hódmezővásárhelyi Helytörténeti Gyűjtemény és Szántó Ibolyától, a makói József Attila Városi Könyvtár munkatársaitól. Bágyoni József a Nyizsnyay-hagyatékról készített professzionális fényképeket, György Eszter pedig a dolgozat reménytelennek tűnő képeit tette felhasználhatókká. Miklós Tibor a számítógéppel folytatott harcban volt támaszom. Édesanyám, Bozóki Andrásné a rá jellemző jó ízléssel igazított el dilemmáimban a legkülönbözőbb kérdésekkel kapcsolatban, és bár ez egy anyától megszokott, nem mindennap fordul elő, hogy tudományos munkájával kapcsolatban is segítséget kap az ember.

Mindannyiuknak hálásan köszönöm.

Bozóki Andrea
2009. szeptember 16.

Bevezetés

Mondjuk ki: a gitár mindenütt ott van. A televízióban, a rádióban, a koncerttermekben, a színházban. Dől a rockzenével, reklámok hangulati aláfestéseként. Már észre sem vesszük, de nem hiányozhat semmiféle populáris együttesből. Ha kimegyünk az utcára, biztosan találkozunk valakivel, aki gitárt cipel: komoly tokban, komolytalan tokban vagy tok nélkül. Ha felszállunk a villamosra, ott is lesz valaki: jól öltözött, disztinvált, hosszú hajú, haj nélküli, láncokkal vagy láncok nélkül, és gitár lesz nála. Megy koncertet játszani, próbára, vagy csak tetszeni akar a lányoknak.

Az összes gyerek gitározni akar először, aztán később vagy hagyja magát lebeszélni róla, vagy nem. A zeneiskolák egyre-másra bővítik a gitár tanszakot, akkora igény mutatkozik az oktatására. Magasan kvalifikált értelmiségiekről derül ki pár percnyi ismeretség után, hogy valaha szenvedélyesen gitároztak valamely stílusban és erre ma is nosztalgiával emlékeznek.

Ugyanakkor egyre több klasszikus gitárkoncertet lehet hallani, az úgynevezett magas kultúrának, a hangversenyéletnek is elfogadott alkotórésze lett a hangszer. Sok szakmai fórum működik évek óta, és folyamatosan újak alakulnak. Fesztiválok, kurzusok, továbbképzések. Valahogy mindig összejön a pénz, a szervezők szenvedéllyel, szorgalommal, ügyességgel, magukat nem kímélve mindig összeszedik, hogy ne vesszenek el az eddigi eredmények és az új generáció is megkapja azt az inspirációt, amire majd nosztalgiával emlékezhet.

Miért van ez?

Mert a gitár univerzális. Mindenre használható a legprimitívebb dalkísérettől a legmagasabb rendűen szervezett zenék megszólaltatásáig. Kielégíti a máshogyan zenéhez nem férő fiatal és az elhivatott muzsikusi igényeit egyaránt. Egy jó fülű tinédzser egy házibuli alatt megtanulhatja azt a három akkordot, amivel élete hátralévő részében elboldogul annyira, hogy társaságban lekísérje a kedvenc dalokat.

De ha akarja, innen eljuthat Dowlandig, Bachig, Hans Werner Henzéig, Kurtáig: részese lehet az európai zenekultúrának. A valaha megtanult három akkordot beleillesztheti abba a nagy rendszerbe, amit zeneművészetnek hívunk.

A gitár szerepe az európai zenekultúrában

A korai gitár

A gitár már sok száz évvel ezelőtt is jelen volt a zenetörténet főbb eseményeinél. Ennek a kijelentésnek a tudományosabb alátámasztásához át kell tekintenünk a gitár történetét és szerepét az európai zenekultúrában.

Arról, hogy a gitár honnan származik, a mai napig viták folynak, és több elmélet is napvilágot látott arra vonatkozólag, hogyan került Európába. Az egyik szerint az ókori görög *kitharából* fejlődött ki. Mások a hosszú nyakú mezopotámiai és anatóliai *lantból* vagy a lapos hátú egyiptomi kopt lantból eredeztetik. Az sem tisztázott, hogy a hangszer őse Európán kívüli-e, vagy Európában fejlődött ki.

Hispániába valószínűleg római közvetítéssel került. A rómaiak által használt hangszert *citharanak* hívták és a Római Birodalom terjeszkedésével juthatott el a mai Spanyolország területére. Itt a négyhúros mór *oud* hatására körülbelül a 8. században átalakult. Európa más területein a vikingek által használt *lut* terjedt el, mely a skandináv Siegfried-legendában is megjelenik Gunnar hangszereként.



1. kép: Gitárszerű pengetős hangszer egy 9. századi karoling kéziratból

A 12. századra a gitárnak két fajtája fejlődött ki: egy kerek hátú, széles fogólapú, több hanglyukkal rendelkező forma, amelyet *mór gitárnak* hívunk (*guitarra morisca*), és az úgynevezett *latin gitár* (*guitarra latina*), mely a mai gitárra hasonlított, egy hanglyuk volt rajta és valamivel keskenyebb volt a nyaka.

Spanyolországban írásos nyomai már a 13. századból fennmaradtak. Egy ismeretlen spanyol szerző már az 1200-as években *Libro de Alexandre* című művében említ egy hangszert, melyet *guitarra*-nak nevez.¹ Nem tisztázott, hogy az említett hangszer azonos-e a mai értelemben vett gitár ősével, vagy a görög *kithara* pontatlan fordításáról van szó.

Johannes Tinctoris a *De inventione et usu musicae* c. művében leírást ad egy *ghiterra* vagy *ghiterna* nevű hangszerről:

[...] a hangszer, melyet a katalánok találtak fel, [...] a lyrából származik. Hasonlít a lantra, csak kisebb [...]²

Ez a korai hangszer még kagyló vagy körte alakú volt és számos 13. és 14. századbeli ábrázoláson látható (2. és 3. kép). Általában a gitternel szokták azonosítani, és nem tekintik a gitár ősének, viszont újabb elméletek szerint közelebb áll a gitárhoz, mint azt eddig gondolták.



2. kép: Gittern-ábrázolás ismeretlen festő 13. századi spanyol táblaképén

3. kép: Alfonso X „El Sabio” (1221-1284) gitternen játszik. Cantigas de Santa Maria-kódex

¹ *La Guitarra Espanola*. (Madrid: Opera tres Ediciones musicales, 1993.).

² Ld. ugyanott.

Az 1400-as évek környékéről gazdag írásos dokumentáció maradt fenn a kasztíliai és az aragóniai királyi udvarból a hangszerre és játékosaira vonatkozólag, úgyhogy joggal feltételezhetjük, hogy ezt a fajta korai gitárt széles körben használták. Voltak gitárosok az utazó trubadúrok és jokolátorok között is, akik udvartartásról udvartartásra utaztak, gyakran nemcsak zenei, de diplomáciai feladatokat is ellátva.

A katalán források a gitár gyakori típusa mellett több változatot említenek, például ilyen a *llaut guitarrench* (gitárszerű lant) valamint az olyan hangszerek, melyek húrszámban vagy a kulcsszekrény alakjában különböztek.

Az a hangszer azonban, amely megjelenésében a legjobban emlékeztet a mai gitárra, már a 13. századra teljesen kialakult. Alfonso X „El Sabio” király udvarában népszerű volt, amint azt az alábbi kép, mely a hangszeren játszó királyt ábrázolja, egyértelműen igazolja (4. kép). Neve *cítola* volt, és a legelismertebb lírikus trubadúrok használták.



4. kép: Alfonso X „El Sabio” (1221-1284) cítolán játszik.
Cantigas de Santa Maria-kódex³

³ Forrás: *La Guitarra Espanola*.

Nem ennyire egyértelmű azonban a későbbi korok terminológiája. Az idevágó ikonográfiára sem támaszkodhatunk: ez ahelyett, hogy segítene, még bonyolultabbá teszi a problémát.

Annyi biztos, hogy a 16. század közepén megjelenik egy kisméretű, nyolcas vagy piskóta alakú hangszer, melynek az Ibériai-félsziget lakói a *guitar* nevet adják. Ez a hangszer rokonságban állt a vihuelával, gyakorlatilag egy kisméretű, kevesebb húrú vihueláról van szó. Ebben a korban a lant és a vihuela, annak ellenére, hogy az építésük különbözött, ugyanazt a szerepet töltötte be: ugyanolyan volt a húrozásuk, a hangolásuk és a játéktechnikájuk, tehát a játékosok gond nélkül válthattak egyik hangszerről a másikra.

A *guitar* mindkettőnek a „kistestvére”, „aki” később fejlődése során kiszorítja bátyjait.

Az a folyamat, melynek során a *guitar* elnyerte végső piskóta formáját a korai körte formából, valószínűleg a 15. század utolsó évtizedeiben zajlott le Spanyolországban. Elképzelhető, hogy a „gitár-vihuela”, mely az átmenetet képviselte, már korábban is létezett, bár erre nincs bizonyíték. Valószínűbb azonban az, hogy a spanyol hangszerkészítők fokozatosan átvették a piskóta alakot, és amikor ez a forma külföldön is elterjedt, a *spanyol gitár* nevet kapta, éppen azért, hogy a már ismert körte formájú hangszertől megkülönböztessék. Mindenesetre a reneszánsz gitár középkori jellegzetességeket hordoz: ilyen a húrozás azon tulajdonsága, hogy a húrok hangmagasságának emelkedése nem felel meg a hangszeren való elhelyezkedésüknek (ezt hívják *re-entrant* hangolásnak).

A másik ilyen elem a játék technikája és alkalmazási területe, melynek hatása sokáig érezhető volt a zenetörténetben. Ez a *rasgueado* technika, amelyről a 16. században hallunk először, de amelyet egészen biztosan használtak már előbb is. Ez a technika harmonikus gondolkodást feltételez: a teljes harmóniákat lefogták, és tört akkord formájában szólaltatták meg. Annak ellenére, hogy elemi szintű zenei tevékenységről van szó, a kor polifón zenei nyelvezetének közegében ez tulajdonképpen modernnek tekinthető. Ez a technika a mai napig tovább él, jelen van a mindennapok könnyűzenéjében is.

A spanyol gitár szerepe a monódikus stílus kialakulásában

Az úgynevezett „spanyol” gitárt már az 1600-as évek előtt is használták monódikus zeneművekben. A korabeli technika és hangolás a fent említett akkordikus kíséret játszására tette képessé a hangszeret mindenféle kontrapunktikus szólamvezetés igénye nélkül. A bundok (érintők) alkalmazása lehetővé tette a távoli hangnemekben való játékot is. A legkorábbi ismert lejegyzések az 1580-as évekből származnak olyan olasz muzikusoktól, akik találkoztak a spanyol gitárral. Erre az időre tehető, hogy a spanyol gitár meghonosodott Itáliában, és szerepet kapott a monódia létrejöttében. A Spanyolországból Itáliába vezető út jelentőségét szemléltesse néhány adat.

Emilio de' Cavalieri, aki 1588 és 1600 között a Mediciek zeneigazgatója, és akinek nagy szerepe volt a monódia kialakulásában, 1589-ben beszerzett egy *chitarrina alla Spagnola*-t az udvari ünnepségek számára. Giulio Caccini is részt vett az előadásokon, énekelt és *chitarrina alla Spagnolan* játszott Cavalieri *O che nuovo miracolo* című *ballo*-jában, ugyanúgy, mint Vittoria Archilei, a híres szopránénekes. Ezek a személyiségek mind játszottak a spanyol gitáron⁴ a szopránénekes és gitáros Ippolita Recupitaval együtt, és kiemelkedően fontos alakjai voltak a monódia történetének.



5. kép: Alfabeto-táblázat



6. kép: Cifras-táblázat⁵

⁴ James Tyler: *The Role of the Guitar in the Rise of Monody: The Earliest Manuscripts*.

⁵ Luis de Briceno: *Metodo muy facilissimo*. (Párizs, 1626).

Az ének kíséretnek lejegyzéséhez szükség volt egy speciális módszerre, amely valójában a kontinuó-notáció egy korai formája. Az úgynevezett Bologna-kéziratban, melyet ma a *Biblioteca Universitaria*ban őriznek,⁶ találjuk azt a negyven dallamot, mely közül tizenhatot *alfabeto*-módszerrel lejegyzett kísérettel láttak el. Az *alfabeto*, mint neve is mutatja, a gitáron játszott harmóniak mellé egy betűt rendel, és a harmóniának megfelelő betűt írja a dallam adott helye fölé (5. kép). A katalánok egy nagyon hasonló lejegyzést használtak (a betűk helyett számokat), amelynek *cifras* volt a neve (6. kép).

A következő ábrán a felső sorban a harmóniaknak megfelelő betűket láthatjuk, a középső sorban a tabulatúra-letétet, az alsó sorban pedig a kidolgozott harmóniákat.⁷

The image displays a musical score for guitar, illustrating the 'alfabeto' notation system. At the top, a series of letters (+, A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N) are aligned with a guitar fretboard. Below the fretboard, the corresponding chord diagrams are shown, and further down, the musical notation for these chords is presented. A separate section labeled 'Guitar tuned:' shows the standard tuning of the guitar.

7. kép: alfabeto-írásmód értelmezése

Forradalmian új a kíséretnek ez a módja, mert a korábbi ismert gitárkísérettel ellentétben, ahol többszólamú együttesekre komponált művek első szólamait játszotta a gitár, a teljes akkordok játszása és lejegyzése a későbbi kontinuó-gyakorlatot előlegzi.

Az öthúros spanyol gitár és a monódia kapcsolata a 17. század elejére fölerősödött. Nagyon sok darab íródott szóló énekhangra gitárkísérettel, és emellett kialakult a táncok, bevezetők és közzjátékok magas színvonalú irodalma is. A források jelentős része Itáliából származik, de a zenetörténetben előre haladva egyre több francia, angol, német és más országokból származó anyaggal találkozunk. Érdeemes megjegyezni, hogy több gitárra írt darab maradt fenn, mint ahányat akár

⁶ Ugyanott.

⁷ Ugyanott.

lantra, akár billentyűs hangszerekre írtak. A hangszer népszerűségét mutatja, hogy Cremonában a legendás Stradivari- műhelyben is készültek gitárok (függelék. I., II. kép).

A gitár továbbra is jelen van az új műfajok kialakulásánál és a zenetörténet fontos színterein. Ilyen helyszín a francia udvar: a korszak egyik jelentős gitáros szerzője, Francesco Corbetta együtt dolgozott Jean-Baptiste Lullyvel, XIV. Lajos muzsikuskával is. Erről 1671-ben írt könyvében így ír:

[...] őfelsége megengedte, hogy részt vegyek egy több gitárra írt entréban, melyet egyik balettjéhez a híres Signor Gio. Battista Lulli [sic] írt.⁸

Ekkor Lully még pályája elején volt, csak később vált a francia barokk zene egyik meghatározó személyiségévé. A fent említett balettben egyébként maga XIV. Lajos is táncolt.

Robert de Visée, aki jelentős életművet hagyott hátra, szintén királyi szolgálatban állt, így nagynevű kollégákkal dolgozott együtt. Az udvarnál működő kortársai között találjuk a híres Couperint, akivel a legmagasabb körökben játszott mint a király kamarazenésze.

Antoine Carré, aki nemesember volt, kötetet adott ki *Livre de Guitarre* címmel,⁹ amely fontos forrás a korabeli stílus és technika tanulmányozásához.

A gitározás spanyol tradícióját Gaspar Sanz folytatta. 1674-ben adta ki nagy jelentőségű művét *Instruccion de musica sobre la guitarra espanola* címmel. Ebben pontos utasításokat ad a hangolással, az akkorfelrakással, a jobb és bal kéz tartásával, díszítésekkel kapcsolatban, így a munka tanulmányozásával különösen sok adathoz jutunk a korabeli gitározás minden elemét illetőleg. A mű végén egy gitárkíséréssel foglalkozó tanulmány is található.

Corbetta, Visée, Carré és Sanz nevének kiemelésével illusztrálni szeretném, hogy a gitározásnak ezek a jelentős személyiségei mennyire fontos részét képezték a zenetörténetnek, annak ellenére, hogy erről ritkán esik szó. Az említett pár adat korántsem mutatja be a korszak teljes gitártörténetét, hiszen ennek a dolgozatnak nem ez a témája.

⁸ Corbetta: *La Guitarre royalle dediée au Roy Luis XIV.* (Párizs).

⁹ Párizs, 1671.

A hathúros gitár megjelenése

A 18. században a nagymértékű gazdasági hanyatlás ellenére Franciaországban a legmagasabb társadalmi rétegek életében a zene továbbra is fontos szerepet töltött be. A franciák operaszeretete énekesek sorát vonzotta Párizsba, akik mellett sok gitáros is érkezett. A spanyol gitár erre az időszakra már lassan kiszorult a francia udvari kultúrából, de az Itáliából érkező nagyszámú olasz muzsikusközött érkező gitárosok újra felkeltették az érdeklődést a hangszer régi és új formái iránt. A nagy színházak akusztikai tereiben a gitár túl halknak bizonyult, így egyre inkább a szalonok és az amatőr zenélés hangszerévé vált. Divatba jöttek az ismert operaáriák gitárkíséretes átiratai, melyeknek komoly piaca alakult ki az erőteljes francia kottakiadó iparra támaszkodva. A kifinomultság fokmérőjévé és a társasági élet elengedhetetlen szereplőjévé vált a saját magát gitáron kísérő énekes amatőr.

Az Ibériai-félszigeten teljesen másképp alakult a gitár sorsa. A 18. század elején ez a terület francia befolyás alá került, az itt őshonos hangszer a nemzeti identitás és az ellenállás jelentéshordozójává vált, azoknak a kedvelt hangszerévé, akik a társadalom perifériájára szorultak nemzeti hovatartozásuk miatt: művészeké, értelmiségieké. Így például Francisco Goya is nagyon kedvelte, olyannyira, hogy egy levelében¹⁰ az alapvető létszükségletek közé sorolta, hogy a keze ügyében mindig legyen gitár. Művészetében is sokszor megjelenik a hangszer (függelék V. kép). Mivel erre az időszakra tehető a gitár időleges franciaországi mellőzése, Spanyolországban az éjszakai élet kísérőjévé vált, utcai zenéléshez és bárókban használták.

Ebben a közegben egészen más feladatnak kellett megfelelnie, mint korábban az udvari élet részeként. Általában erőteljes akkordjátékokra használták a máshol erre az időszakra kialakult arpeggiált játékmóddal szemben, ezért a *música ruidosa* (zajos, durva zene) elnevezéssel kezdték illetni. Annak érdekében, hogy a hangerőt tovább növeljék, erőteljes burdonhúrt kezdtek alkalmazni a basszusban, így megnövelve a húrok számát.

A húrok előállításában is áttörés történt, feltalálták a fémszállal sodort selyemhúrt, amely lehetővé tette a mélyebb regiszterekben való játékot. A hatodik húr használata így szélesebb körben is elterjedhetett.

¹⁰ Goya Martin Zapaternek írott levele, 1784. július.

A 18. század végén Madrid élénk kulturális központ volt, és a francia forradalom eszméi is komoly hatással voltak rá. Az egyenlőség és szabadság gondolata teret nyitott az eddig elnyomott nemzeti érzésnek, így a gitár, mint ennek hordozója, egyre népszerűbbé vált a középosztály körében is. Virágzott a gitárkészítés ipara, és mint várható, ezzel a háttérrel Spanyolország ismét vezető szerepet töltött be a hangszer történetében. Innen kerültek ki a legjobb hangszerek, és a kottakiadás tiltásának lazulásával több gitáriskola is megjelent. A legmagasabb körök is visszafogadták kegyeikbe a gitárt: így Maria Luisa királyné és IV. Károly minisztere, Manuel de Godoy is játszottak rajta. A Spanyolországban élő Luigi Boccherini több darabját átdolgozta egy befolyásos amatőr gitáros, Marquis de Benavente számára. Ekkor nőtt föl a ma is ismert és játszott spanyol gitáros nemzedék, melyet Dionisio Aguado és Fernando Sor neve fémjelez. A 19. század első felében a hathúros gitár elindult európai diadalútjára.

A gitár aranykora, szerepe a romantika születésében

Az eddig gyakorlatban lévő dupla húrozás a húrok minőségének javulásával fokozatosan kiment a divatból és az új húrozást az olasz készítők is alkalmazni kezdték. Mint a zenetörténetben annyiszor, Itália ebben a műfajban is nagy egyéniségeket adott a világnak, többek között Mauro Giulianit, Matteo Carcassit, Giulio Regondit, Luigi Legnanit és Ferdinando Carullit. Ezek a művészek utazó virtuózokként népszerűsítették a hathúros gitárt egész Európában.

Párizsban a forradalom előtt magas volt a hangszergyártás színvonala, és nem szorultak külföldi behozatalra. A franciák körében nagy népszerűség övezte a régi öthúros verziót, ezért ide később jutott el a spanyol újítás. A következő oldalon található kép segítségével összehasonlítható a két típus közötti különbség (8. kép). A nagyjából egy időben készült két hangszer közül az olasz már hat szimpla húrral, a francia azonban még öt húrpárral van ellátva.

Az 1810-es évek második felétől azonban Párizs a világ egyik gitáros központjává vált: hosszabb-rövidebb ideig itt tartózkodott Sor, Carcassi, Carulli is.

Mivel német nyelvterületen korábban nem osztották a franciák lelkesedését az öthúros hangszerrel, Bécsben sokkal könnyebben meghonosodott az újítás. A századforduló környékén ide érkező sok olasz művész már Giuliani bécsi

letelepedése előtt népszerűvé tette a hangszert, az ő megérkezésekor azonban valóságos divattá vált a gitározás.



8. kép: Öt húrpáros gitár,¹¹ 1795



Hathúros gitár,¹² 1791

A „gitármánia” több olyan zeneszerzőre is hatással volt, akik más területen alkottak maradandót, de életüknek, zenei gondolkodásuknak szerves részévé vált a hangszer.

Johann Nepomuk Hummel, Mozart tanítványa, aki korának megbecsült muzsikusa volt, számos darabot írt gitárra és zongorára, melyeket Giulianival adott elő. Szintén jelentős az a kamarairodalom, melyet ők ketten, valamint a hegedűs Joseph Mayseder és a csellista Joseph Merk játszottak hosszan tartó szakmai kapcsolatuk ideje alatt. Ez a kvartett gyakran szerepelt a schönbrunni kastélyban is. Hummel jelentős számú szólógitárra vagy gitáros kamaraegyüttesre írt darabot komponált.¹³

¹¹ George Cousineau. Párizs, 1795.

¹² Giovanni Battista Fabricatore. Nápoly, 1791.

¹³ Ld. *Digital Guitar Archive*.

Carl Maria Von Weber, akit a német nemzeti opera megteremtőjeként tartanak számon, képzett gitárjátékos volt, több dalt írt gitárkísérettel, és szívesen énekelt őket társaságban. Ezek közül tizennyolc maradt fenn nyomtatásban.¹⁴ Arról, hogy miért nem zongorakísérettel látta el korai dalait, fia, Max Maria von Weber így ír *Carl Maria von Weber. The Life of an Artist* című művében:

[...] ezeknek a daloknak épp erre a fajta kíséretre van szükségük, a zongora hangzását nemcsak hogy elutasítják, de zongorakísérettel teljesen elveszítik karakterüket és finom hangulatukat.

Operáiban is alkalmazza a hangszer: 1811-ben írt egyfelvonásosában, az *Abu Hasszánban* valamint a *Donna Diana*-ban.

Ismert tény, hogy Franz Schubert is igen jól játszott gitáron. Ez a családi házimuzsikálásnak gyermekkorában gyakran használt hangszere volt, és korai dalait, melyeket maga énekelt, gitárkísérettel látta el. Többek között az *Ungehduld*, *Das Wandern*, *Heidenröslein*, *Lied der Mignon*, *Morgengruss*, *Wiegenlied* első kiadása is így jelent meg.¹⁵

Tizenhat éves korában kantátát komponált édesapja születésnapjára három férfihangra, gitárkísérettel.

Élete során többször kényszerült zongora nélküli lakásban lakni, ilyenkor nagy segítség volt számára a gitár. Mára három olyan hangszer maradt fenn, amely az ő tulajdonában volt, ezek közül az egyiket a bécsi Schubert Múzeum őrzi, a másik kettő magántulajdonban van.¹⁶

Schubert és a gitár kapcsolatát tárgyalva említést kell még tenni a híres Arpeggione-szonátáról (D.821). Az *arpeggione* nevű hangszer Johann Georg Stauffer bécsi gitárkészítő találta fel a gitár és a cselló ötvözéseként. A hangszer divatja körülbelül egy évtizedig virágzott, és az egyetlen fontos mű, melyet írtak rá a fent említett szonáta, amely ma a csellisták és a brácsások kedvelt darabja.

Azt viszont már kevesen tudják, hogy Hector Berlioznak is kedvelt hangszere volt a gitár, és fiatalkori utazásai során is mindig magával vitte. Egy albumnyi, más szerzőktől származó dalhoz írt gitárkíséretet,¹⁷ de saját dalokat is komponált erre az összeállításra. Párizsi tartózkodása alatt gitártanítást vállalt, és később a *Benvenuto*

¹⁴ V.ö. *The Romance of the Guitar* by Andrés Segovia. Digital Guitar Archive.

¹⁵ Ld. George C. Krick: *Franz Schubert, Guitarist*. Digital Guitar Archive.

¹⁶ Ld ugyanott.

¹⁷ *Recueil de romances avec accompagnement*.

Cellini című operájában is szerepelteti a hangszer. *Grande traité d'instrumentation* c. művében is említi, hozzátéve, hogy nagyon nehéz rá komponálni, ha valaki nem tud rajta játszani. Álljon itt egy részlet egy írásából, mely a *Journal des Debats* című lapban jelent meg, ez szemlélteti Berlioz szeretetét a hangszer és játékosai iránt:

Most hallottuk Zani de Ferrantit. El sem lehet mondani, milyen hatást ér el ezzel a nemes hangszerrel, ujjai alatt a gitár álmodik és sír. Az ember éjszakákon keresztül tudná hallgatni ezt a művészt, aki megráz és megbabonáz.¹⁸

Nem feledkezhetünk meg a romantika még egy óriásáról, akit szintén meg kell említenünk gitáros tevékenysége okán: Niccolò Paganinit.

Paganini fiatal korától kezdve amellet, hogy hegedült, sok időt töltött gitározással is, olyannyira, hogy 1801-től három éven keresztül mellőzte is azt a hangszer, melyhez ma nevét kötjük. Ebben az időben egy magas rangú hölgy kastélyában lakott, akinek a kedvenc hangszer a gitár volt. Olyan magas fokra jutott a hangszeren, hogy Giulio Regondival kezdték egy színvonalon emlegetni. Kortársai közül Schilling erről így írt:

Niccolò Paganini akkora mestere a gitárnak, hogy nehéz eldönteni, hogy a hegedűnek nagyobb művésze-e vagy a gitárnak.

Érdekes adat, hogy a capricciokon kívül az összes műve tartalmaz gitár szólamot.

Párizsi tartózkodása alatt kölcsönkapott egy gitárt, és mikor visszaadta, ráírta a nevét. Később ez a hangszer Berlioz tulajdonába került, aki szintén kézjegyével látta el. Ez a történelmi jelentőségű hangszer ma a párizsi Conservatoire múzeumában található.

Láthatjuk, hogy még a 19. század első felében is ott találjuk a gitárt a zene élvonalában. A 19. század második felére ez a helyzet fokozatosan megszűnik, a romantika nagy újítóit már nem érinti meg a hangszer, az érett romantika erőteljes érzelmvilágának kifejezésére már alkalmatlannak bizonyul. Ekkor válik szét az úgynevezett klasszikus gitár és a könnyűzenei gitár útja.

A koncertgitár fejlődésének új állomásához érkezik: Antonio de Torres Juardo megalkotja azt a formát és hangzást, mely a mai klasszikus gitárra jellemző.

¹⁸ Ld. *What the Great Masters Thought of the Mandolin and Guitar* by George C. Krick. Digital Guitar Archive.



9. kép: Torres-gitár 1862-ből

A Torres-modell új bordázásával és formájával erőteljesebb hanggal rendelkezik, és nagyobb akusztikai terekben is alkalmazható. Tulajdonképpen ez a modell volt az alapja a 20. században használt modelleknek is.

A század végére a gitárosok mintegy defenzívába szorultak, a köztudatban egyre inkább a népi hangszerjátékosok kategóriájába sorolódtak. A korszak kultuszhangszere a zongora és a hegedű lett. Ez ellen a folyamat ellen küzdött a nagy spanyol generáció: előbb Francisco Tarrega, majd Miguel Llobet és Emilio Pujol, előkészítve a gitár 20. századi reneszánszát, melynek apostola Andrés Segovia lett.

Segovia munkássága nyomán a hangszer fejlesztése tovább folyt, a nejlón húrok feltalálásával és új modellek kikísérletezésével a legnagyobb koncerttermekben is hallhatóvá vált és újra népszerű lett. A hangerő emeléséhez szükséges fejlesztésekben jelentősen közreműködtek mind a spanyol, mind az Európa többi országában működő gitárkészítők. A 20. század elejétől a gitár kultúrája latin-amerikai színekkel gazdagodott. Az európai zeneszerzők mellett a dél-amerikai muzikusok: Agustín Barrios Mangoré és Heitor Villa-Lobos majd Abel Carlevaro és Leo Brouwer is egyre jelentősebb szerepet játszottak a gitár irodalmának gyarapításában.

Segovia felkérésére számos fontos szerző írt gitárdarabot, nagy tömegek játszottak a hangszeren, de szerepének fontossága és megbecsültsége mégsem érte el többé a 19. században tapasztalt színvonalat. Nem kívánom itt felsorolni azokat a szerzőket, akik kiemelkedően értékes műveket alkottak a számunkra, mert ez nem témája dolgozatomnak és az általános tendencián ezek a művek sem változtattak.

Mára talán változik a helyzet, egyre több nagyszerű előadó nevelődik ki, akik lassan meggyőzik a klasszikus zene mostani apostolait, hogy a klasszikus gitárnak helye van a komolynak tartott hangszerek között, és nem azonos a színvonalatlan popzene kísérőhangszerével.

Pengetős kultúra Magyarországon

Miután áttekintettük a gitár és a gitározás történetét Európában, rátérhetünk annak magyarországi történetére.

Azért tartottam fontosnak viszonylag hosszabb általános gitártörténettel kezdeni ezt az értekezést, mert önálló magyar gitártörténetről a 20. századot leszámítva valójában egyik korszakban sem lehet beszélni. Nem meglepő ez, ismerve történelmünket és általános kultúrtörténetünket. A magyar történelem mindig összefonódott a környező országok történelmével, így kultúránkra is több tényező hatott. Egészen a 20. századig a magyar zenetörténet is csak követte a külföldi eseményeket és átvette a másutt elért eredményeket, természetes tehát, hogy ez a gitár esetében is így volt. Ha a gitárjáték magyarországi történetét az általános gitártörténet tükrében vizsgáljuk, sokkal teljesebb képet fogunk kapni.

Mivel az itthon fellelhető írásos dokumentumok nagyon szegényesek, vannak teljes zenetörténeti korszakok, melyeknek gitártörténetével kapcsolatban csak a társhangszerekről (lant, koboz, stb.) fennmaradt információkra és általános zenetörténeti adatokra támaszkodhatunk. A magyar gitártörténet esetenként nagy területeket lefedő fehér foltjai mellett további problémák is nehezítik a pontos kép kialakítását: az egyik a pengetős hangszerek elnevezésével kapcsolatos tanácstalanság, mely gyakorlatilag a 19. század végéig megfigyelhető a zenetörténeti munkákban. A másik kérdéskör a *magyar* szó jelentéstartalmára vonatkozik mind személyes identitást, mind területi elhelyezkedést tekintve. Az, hogy hol húzzuk meg a magyarságot egyértelműen definiáló vonalat, két meghatározó személyiségnél is dilemma tárgyát képezi: Bakfark Bálintnál és Johann Kaspar Mertznel. Avagy hogy hová soroljuk más nemzetiségű betelepült családokból származó muzikusainkat, akik kultúrájukat tekintve nem magyarok, csak magyarnak vallották magukat. Tárgyaljuk-e azoknak a munkásságát, akik külföldi származásúak voltak, de több-kevesebb ideig Magyarországon éltek és alkottak?

A magyar nyelvterület egész történelmünk során többnemzetiségű országok területén helyezkedett el. Így a magyar kultúrtörténet bizonyos mértékig a más kultúrákkal való érintkezés története is, én tehát a komplex látásmódot tartottam célravezetőnek: jelen dolgozatba minden föllelt adatot beépíték, aminek köze van a magyar gitározáshoz.

Ahhoz, hogy teljes képet kapjunk a gitározás magyar vonatkozásairól és a gitár helyéről a magyar zenetörténetben, szólnunk kell más pengetős hangszereinkről is a legrégebbi múltig visszamenőleg, amikortól még adatok állnak rendelkezésünkre. Ezek az adatok azonban nem mindig megbízhatóak, nem mentesek bizonyos politikai elfogultságtól. Ez a helyzet például éppen a középkort illető emlékekkel: az ősi magyar vallás és a kereszténység hosszú konfliktusa miatt a hivatalos történétírók, például Anonymus, bizalmatlanul és elítélő módon írnak legrégebbi hangszereinkről és zenei műfajainkról.

Nagyrészt elpusztultak azok a későbbi források, például a számadáskönyvek és fizetéslisták, melyekből pontosan kiderülhetne, milyen muzsikusokat alkalmaztak királyi és nemesi udvarainkban és ezek milyen hangszereket használtak. A fennmaradt kottaanyag gazdagabb ugyan, de sokszor nehezen meghatározható, hogy a zenéket milyen hangszerre szánták, a polgári személyek zenei szokásairól pedig alig tudunk valamit. Meg kell ezért bízunk azoknak a 19. századi és 20. század eleji zenetudósainknak a kutatási eredményeiben, akik olyan forrásokra támaszkodtak, melyek azóta elvesztek, akkor is, ha tudjuk, hogy sokszor épp külföldi forrásaik fordítása pontatlan lehet. Ilyen kutató volt Mátray Gábor, Bartalus István, Káldor János, Gombosi Ottó, Siklós Albert.

Ősi pengetős hangszerünk, a koboz

Priscus rhétor, aki II. Theodosios bizánci császár megbízásából követségben járt Attila hun király udvartartásában, leírja az ottani énekmondók előadását:

Estvére kelve fáklyákat gyűjtöttek, s két barbár lépett be, Attelászszal szembe, s annak győzelmeit és hadi erényeit énekelve, önkészített dalokat mondott. S a vendégek szemeiket rajok függesztették, s némelyek a költeményben gyönyörködének, mások a csatákra

visszaemlékezve, gondolatokba mélyedének; mások, kiknek testeit a kor elgyengíté, s hevőket nyugalomra kárhoztatá, könnyekre fakadtak.”¹

Ugyan a szöveg a kobozt nem említi, de a hangszernek a hun udvarban való jelenlétét későbbi adatokkal alá lehet támasztani. Bartalus István *Vázlatok a zene történelméből* című könyvében Szepsi Csombor Márton református lelkész első magyar nyelvű útleírására, az *Europica varietas* (A változatos Európa, Kassa 1620) című műre hivatkozik. Szepsi Csombor Chalons sur Marne környékén járva kobzosokkal találkozott, akik Attilának a Catalaunumi csata után oda összegyűlt kobzosai leszármazottaitól tanulták a hangszer használatát, amely Franciaországnak csak ezen a részén volt megtalálható. Csombor erről hosszan ír:

Midőn pedig az vacsorához ültem volna, igen keserves kobzolás hallék mely engem nem tudom, ha megvigasztala, vagy inkább megkeserite. Nem hallottam volt Dantzkátul fogván minden utaimban kobzot ez hely kivül; kérdem azért a gazda Asszont, ha fizetésünkre ez kobzos eljön-e szállásunkra? Az Asszony szolgálaiat boczátvan az hegedűsökkel egyetemben az kobzost elhivatta; én midőn ez szokatlan Musican czudalkoznam, az kobzos kérde, ha láttam volna-e valaha oly vigasztaló szerszámot? kinek én felelvén mondék: Nem az koboznak czudalom formaiat és hanghiat, hanem azon czudalkozom, hogy noha immár sok Országokon és tartományokon által jöttem, mindazon által sohu ez varoson kivül ily Musicat nem láhattam, hazamban pedig még csak az gyermekek is azt pengetik.

Fent említett írásában Szepsi Csombor Márton azt állítja a kobozról, hogy Magyarországon „még csak az gyermekek is azt pengetik”. Tehát valószínű, hogy a 17. század elején elterjedt hangszer volt a koboz. Felmerül viszont a kérdés, hogy az Attila udvarában a Priscus által leírt énekmondók hangszere valóban a koboz volt-e. Valószínűsíti ezt a feltevést egy másik feltevés, mely szerint a hun nép ótörök eredetű,² mely tény egybeesik a *koboz* szó török származtatásával.

A *koboz* szó eredete nem teljesen tisztázott. Bárczy Géza *A magyar nyelv bolgár és köztörök jövevényszavai* című tanulmányában³ honfoglalás előtti kun-besenyő származásra vezeti vissza, a Brockhaus Riemann-féle Zenei lexikon szócikkében a török *kobuzt* és a román *cobzat* jelöli meg szinonimaként. A Wikipedia⁴ a kirgiz *kobuz* szót írja, mint közvetítőt.

¹ Forrás: Bartalus: *Vázlatok a zene történelméből*.

² Ld. Wikipédia idevágó szócikke.

³ In: Juhász P.-P. Mijatev (szerk.): *Tanulmányok a bolgár-magyar kapcsolatok köréből*. (Budapest: 1981.).

⁴ <http://hu.wikipedia.org/wiki/Koboz>

Említi a hangszer Anonymus is a *Gesta Hungarorum*-ban. Árpád vezér Attila városába való bevonulása után lakomát rendezett. A lakomán kobzosok is játszottak:

Mind ott szóltak szépen összezengve a kobzok meg a sípok a regösök valamennyi énekével együtt.

Ennek a hangszernek az azonosítása talán még nehezebb, mint az Attila udvarában használt hangszeré, egyrészt mert maga Anonymus mint forrás sem hiteles történeti szempontból, másrészt mert a *Gesta Hungarorum* 18-19.századi fordításai miatt nem egyértelmű, milyen hangszerről lehetett szó.

A koboznak ezek a korai említései ugyan nem segítenek hozzá a hangszer származásának és alaki tulajdonságainak pontos meghatározásához, de véleményem szerint fontosak, mert bizonyítják, hogy ebben a térségben jelen volt egy hangszer, mely énekes előadás kísérésére szolgált.

Mi volt az a műfaj, amelyben ez a korai pengetős hangszer ekkora szerepet kapott? Kik voltak azok az előadók, akik tulajdonképpen az összes magyar zenetörténeti munkában külön fejezetet kapnak, és esetenként mondai figurák tulajdonságait hordozzák?

Énekmondók, jokulátorok, regösök, igricek

Úgy tűnik, a történelmi események versbe szedett, dallamra szerkesztett és hangszeres kísérettel ellátott énekes megjelenítése végigvonul az egész magyar kultúrtörténeten egészen addig, amíg a vers és a zene el nem válik egymástól. Ha belegondolunk, hogy olyan korokban, amikor az írásbeliség nagyon kismértékű volt, és később, amikor a szélesebb tömegek számára még nem volt elérhető, ez a kommunikációs forma tette lehetővé egyrészt az aktuális hírek, másrészt a történelmi ismeretek terjedését.

Láttuk ennek a műfajnak a korai megjelenését Attila és Árpád udvarában, tekintsük át későbbi formáit is.

Annak, hogy az énekmondás gyakorlata tovább élt, éppen Anonymus adja a legmeggyőzőbb bizonyítékát a *Gesta Hungarorumban*, annak ellenére, hogy bizonyos távolságtartással szól művelőiről.

[...] Árpád [...] háborúit [...] ha e lap írott betűinek nem akarjátok elhinni, higgyétek el a regösök csacsogó énekeinek meg a parasztok hamis meséinek, akik a magyarok vitézi tetteit és háborúit mindmáig nem hagyják feledésbe menni.⁵

Egy másik megjegyzése rámutat arra is, hogy az énekmondók és regösök a keresztény kultúrának ekkor már nem elismert szereplői, de a történeti adatgyűjtésnek mégis megkerülhetetlen forrásai voltak.

Mégis én, mivel ezt a történetíróknak egyetlen könyvében sem találtam, hanem csupán a parasztok hamis meséiből hallottam, azért jelen művembe nem akartam beleírni.

Hasonló szerepet töltöttek be az igricek is. Hivatásos középkori énekmondók voltak, akik az idők folyamán mulattatóvá lettek. A foglalkozás és elnevezése a különböző korokban néhány változáson ment keresztül:

Több forrás megemlíti Szent Gellért püspök rosszsallását, mert a magyar urak „mindennap a lantosok, síposok (régi nyelven igricek) előadásait hallgatják és egész éjszakákon keresztül a terített asztal mellett ülnek.”⁶

Az igricek foglalkozás emlékét helységnév is őrzi, ilyen a Zala megyei Igrici is. Nem egyértelmű, hogy ezeket a lakóhelyeket az énekesek adományként kapták, a vándorló zenészek szálláshelyül szolgáltak, vagy valamilyen más okból viselik ezt a nevet.⁷ Egyes feltételezések szerint a birtokadományozás arra vall, hogy eleinte a királyi udvar megbecsült énekesei lehettek. Foglalkozásnévként az *igrice* csak a 15. századtól szerepel, és jelentése ekkor már inkább zenész, mulattató, mutatványos és szemfényvesztő.

Pais Dezső *Árpád- és anjou-kori mulattatóink* című munkájában⁸ kimerítően tárgyalja azokat a zenetörténeti összefüggéseket, melyek az *igrice*, *joculator*, *regös* szavaknak a különböző korokban, különböző forrásokban történő értelmezései körül kimutathatók. Mivel ezzel a témakörrel kapcsolatban viszonylag sok dolgozat foglalkozik, és ezek sokszor eltérő következtetésekre jutnak, úgy gondolom, hogy jelen értekezés keretein belül elég azt leszögezünk, hogy a korai énekmondók

⁵ Ld. Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*.

⁶ Karácsonyi János: *Szent Gellért élete és művei*. Forrás: Pais Dezső. *Árpád-és anjou-kori mulattatóink*.

⁷ V. ö. Pais tanulmányát Falvy Zoltán: *Spielleute im mittelalterlichen Ungarn* c. cikkével *Studia Musicologica* 1961.

⁸ Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára.

használtak énekük kíséréséhez valamilyen pengetős hangszert is, amely lehetett koboz.

De térjünk vissza a koboz történetéhez.

A 14. századtól kezdve személynevekben (Johannes dictus Kobzus, Nicolaus dictus Kobzus)⁹ és helységnevekben szórványosan, majd egyre gyakrabban fordulnak elő a hangszerre való utalások. Miután a korai névadásokban gyakran megjelent az illető személy foglalkozása, föltehető, hogy a koboz használata erre az időszakra elterjedté vált. Említés történik a kobozról az irodalomban is: Esterházy Pál verseskönyvében két helyen is említi kiemelten: az *Arianna históriájában* és *Pallas s Ester kedves tánczában*,¹⁰ Madách Gáspár költő pedig egész verset ír róla:

Pöngését koboznak gyakran ha te hallod,
Minden vígságotat elmulatni látod,
Gyönyörűségedet szomorúságra fordítod,
Szép száraz szemedet könnyezésre hozod.

Nem korcsmához való koboznak pöngése,
Sem tánchoz nem való gyönyörű zengése,
Mert hozatik tőle elme gyötrődése,
Bujdosó elmének gondban törődése.

Hárfa, lant zengése gyönyörűséget hoz,
Hegedűnek hangja lakodalom házhoz,
Síp szónak az szava, jó az ser korcsmához:
De koboz pengése elme törődést hoz.

Regal és orgona, díszes templomokban
Mikoron dicsérik istent ének szókban,
Puzan és hortista az éneklő karban:
Koboz igen illik katonák karjában.¹¹

Személyes levelezésekben is találunk említést a kobozról: a tizenhárom éves Zrínyi Miklósról írja testvére, Zrínyi Péter egy haza küldött levélben:

Többet irnék, de bátyám uram kobzolással impediál, Baronyai uram is nem szünik az szaroz fanak hasat vakarni.¹²

E sorok írásakor a Zrínyi testvérek Nagyszombatban deákoskodtak, tehát a részlet nemcsak arra vet fényt, hogy milyen intenzíven muzsikáltak a nemesi családokban,

⁹ Fodor: *Koboz, lant gitár* 88.old.

¹⁰ Ld. Király Péter *Lantjáték Magyarországon*.

¹¹ Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1977.) 55-56. old.

¹² Ld. Király 142. old.

hanem arra is, hogy a kollégiumokban milyen zenei élet folyhatott. Az a tény, hogy Zrínyi, a *Szigeti veszedelem* írója kobzolt, arra is rávilágít, hogy az első magyar hősi eposz mélyen az énekmondásban gyökerezik.

Más műkedvelő kobzosokról is van tudomásunk: Kemény János emlékirata szerint¹³ Balling János, aki az 1630-as évek elején a munkácsi vár kapitánya volt, a koboznak „az akkori időben leghíresebb mestere vala”. Mind a Báthory Gábor, mind a Bethlen Gábor udvarával kapcsolatos iratokban többször fölmerült a neve, így joggal feltételezhetjük, hogy az udvarban tett látogatásai alkalmával játszott is hangszerén.

Említés történik még Kobzos Borbély Jánosról, aki mint orvos volt bejáratos a fejedelmi udvarba, de mint mellékneve mutatja, komoly műkedvelő lehetett.

Király Péter felveti a kérdést, hogy vajon a középkori koboz reneszánszáról van-e szó, vagy pedig egy új hangszer divatjáról, melyre ugyanazt az elnevezést alkalmazták.¹⁴ További források összevetésével arra a következtetésre jut, hogy valójában gyűjtőnévről beszélhetünk, mely a lanthoz hasonló, de attól eltérő pengetős hangszerek megjelölésére szolgált. Megemlíti, hogy a koboz a korabeli inventáriumokban mint drága hangszer jelenik meg, semmi esetre sem kell tehát népi vagy szegényes hangszernek tekintenünk.

A 19. század során újra felbukkan a koboz. Mátray Gábor említi¹⁵ *A Muzsikának Közönséges Története* című könyvében Berner Ádám, az első verbunkos-szerző 1805-ben kiadott dalsorozatát: *12 Magyar Nóta Két Hegedűhez és Kobozhoz Alkalmaztatva* (10. kép).

Kutatásai során színházi színlapokon Fodor Ferenc is talált utalásokat a koboz használatára: az 1850-es évektől kezdve a Nemzeti Színház zenekarában alkalmaztak kobzosokat. Fodor sok játékos nevét felsorolja:¹⁶ Möldner Károly, Höszi Jakab, Zindulka Ferenc, Vajdinger József, Proksch Ferenc, Strolmayer Adolf, Kunosi Gyula, Deutsch Vilmos, Kreiczik Tamás, Kotraschek Lipót, Szuk Mátyás, Talafusz János. Én magam is találtam bizonyítékot arra, hogy a reformkorban ismét divatba jött a hangszer. A *Honművész* című lap többször ad hírt „Perlaszka úr” és „Wagner

¹³ Kemény János: *Önéletírás*.

¹⁴ Ld. ugyanott.

¹⁵ Ld. *A Muzsikának Közönséges Története* 250. old.

¹⁶ Ld. Fodor: *Koboz, lant, gitár* 90., 91. old.

úr” kobzosok fellépéseiről,¹⁷ ami arra utal, hogy a nemzeti érzés megtestesítőjeként gyakran alkalmazott hangszer volt.



10. kép: Berner dalsorozatának címlapja

A koboz mára már kizárólag mint népi hangszer maradt használatban, elsősorban a csángó népzében. Nem tisztázott, hogy ez a mostani hangszer a 17. századi formából alakult-e ki, illetve hogy van-e köze a románok által használt *cobza*-hoz.

A koboz történetének ismertetése után vizsgáljuk tovább a versbe szedett történetek éneklésének gyakorlatát.

¹⁷ 1833. szeptember 4., 1834 december 20.

Galeotto Marzio *Mátyás király kiváló, bölcs, tréfás mondásairól és tetteiről* című munkájában leírja, hogy a tréfás vagy komoly beszélgetések mellett Mátyás asztalánál gyakran szólt az ének.

Mert vannak ott zenészek és hárfások, s ezek hősök tetteit anyanyelven, lant kíséretével éneklék a lakomák alatt. Ez a rómaiaknál volt szokásban, onnét származott át a magyarokhoz. Mindig valami nevezetes hőstettéről énekelnek, [...]. Szerelmi dalokat ritkán énekelnek, – mert leginkább a török elleni hőstettéről zengenek – de takaros nyelven.¹⁸

Ebből a részletből több fontos dolog kiderül. Számunkra a legfontosabb az, hogy az énekmondás gyakorlata egy híresen felvilágosult uralkodó udvarában is megmaradhatott és állandóan jelen volt a mindennapokban. A másik, hogy lanttal kísérték, bár ez az eredeti szövegben *lyra*, ami több pengetős hangszerre is utalhat, a harmadik pedig, hogy háborús időkben fontosabbnak bizonyult a hadi tettek megéneklése, mint a szelíd, „polgári” szerelmes dal. Érdekes Galeottonak az a megjegyzése is, hogy az énekmondás a rómaiaktól került volna a magyarokhoz. Izgalmas lenne ebben az irányban is kutatásokat végezni, avagy csak az olasz öntudat beszélt belőle?

Gombosi Ottó *Zeneélet Mátyás király udvarában* című tanulmányában¹⁹ bemutatja a királyi udvar törekvéseit az európai zenekultúra legfrissebb vívmányainak magyarországi meghonosítására. Tudjuk, hogy Mátyás és Beatrix idejében a magyar királyi udvar képes volt a legmagasabb kulturális színvonalat elérni. Hogyan illeszkedett ebbe a közegbe az énekmondás gyakorlata? A polifónia fénykorában, Josquin, Isaac működésének idején, úgy tűnik, nemzeti sajátosság lehetett. De ebben az időben Itáliában már találunk nyomokat a harmonikus gondolkodásra a frottola stílus kialakulásában, amely később a monódia hatalomra jutásához vezet, tehát még azt a kijelentést is megkockáztathatjuk, hogy a harmóniákkal kísért énekmondás forradalmian modern volt.

A históriás ének

„Az íneket zengettem, az nótáját pengettem” írja egy ismeretlen énekmondó.²⁰ Az énekmondás szokása új virágzást élt meg a 16. század idején. Ekkor már históriás

¹⁸ Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból.*

¹⁹ *Muzsika* 1929. május.

²⁰ Forrás: Szabolcsi: *A XVI. század magyar históriás zenéje.*

éneknek hívják, és komoly irodalma van, elismert szerzőkkel, írásban is lejegyzett repertoárral.

A históriás éneket általában mint irodalmi műfajt tartják számon, ez talán arra vezethető vissza, hogy a szövegek irodalmi igénnyel íródtak és sokszor a dallam lejegyzése nélkül maradtak ránk. Valójában jellemző a műfajra az énekmondás eddig bemutatott összes tulajdonsága a műfaj funkcióját és az előadás módját illetőleg. Ezt a folytonosságot minden, a históriás énekkel történeti folyamatában foglalkozó írás kiemeli. Már Erdélyi Pál is hosszasan tárgyalja a históriás ének előzményeit idevágó tanulmányában,²¹ és bemutatja azt a zenetörténeti folyamatot, amelyet eddig mi is követtünk.

A jelentős különbség a középkori énekmondás és a históriás ének között az, hogy az utóbbiban magas színvonalú verselésről van szó, amelyhez igényes zene társult. Zenetudományi jelentősége pedig az, hogy a 16. század világi dallamainak nagy hányada ilyen epikus szövegekkel kapcsolatban maradt ránk.

Két legfontosabb forrásunk a *Hofgreff-gyűjtemény* és Tinódi *Cronica*-ja. A Hofgreff- gyűjtemény több szerző dallamait tartalmazza, ez a tény bizonyítja, hogy a históriás ének nagyon elterjedt műfaj volt. Az itt szereplő szerzők²² mellett számos nevet ismerünk: Temesvári István, Nagy-Bánkai Mátyás,²³ Ilosvay Selymes Péter, Sztárai Mihály stb.

Nem mindig tudható, hogy ezek a szerzők milyen színvonalon és milyen hangszereken játszottak, de az egészen biztos, hogy köztük a magasan képzettől a zeneileg írástudatlanig minden társadalmi kategória képviseltette volt. Ezzel kapcsolatban értékes adatokhoz jutunk Csomasz-Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai* című munkáját olvasva.

Tinódi Lantos Sebestyén a históriás ének legszínvonalasabb és legismertebb képviselője volt. Többször is lantosnak nevezte magát műveiben, és nemesi rangra emelésekor is lantot és kardot tartó kezét kapott a címerébe (12. kép). Ez arra utal, hogy nemcsak mint énekszerzőt, hanem mint képzett lantost is számon kell tartanunk.

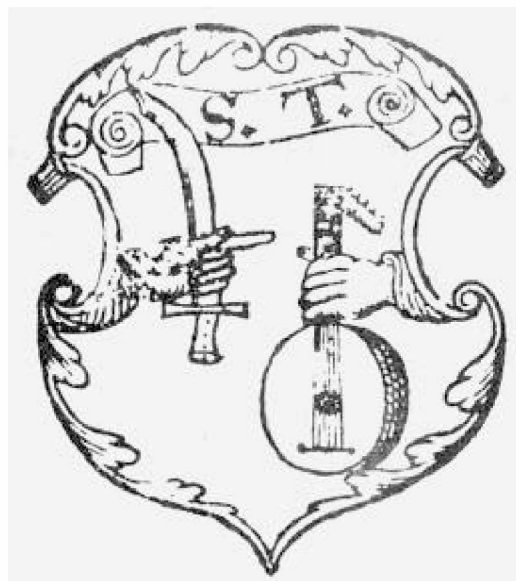
²¹ „XVI. és XVII. századi históriás énekek”. *Magyar könyvszemle* 1886. jan.-dec.

²² Ld. Szabolcsi: *Zenei lexikon* idevágó szócikke.

²³ Ld. Szentimrényi: *A zene története* 294. old.



11. kép: A Cronica címlapja



12. kép: Tinódi Lantos Sebestyén címere

Tinódon született 1515-ben. Nemeslevele tanúsága szerint szülei jobb módú parasztpolgárok voltak, akik a korabeli viszonyokhoz képest jó nevelést, deákos képzést tudtak nyújtani gyermekük számára. Tanulmányait talán a fehérvári vagy a pécsi káptalani iskolában végezte és itt szerezhette zenei képzettségét is.

Versei arról tanúskodnak, hogy jól tudott latinul, olvasta Vergiliust, Thuróczyt és mindazokat a műveket, amelyek korának kedvelt olvasmányai voltak. Valószínű, hogy kezdetben vitézi pályán működött Török Bálint szolgálatában. Első fennmaradt műve a *Jáson históriája*, amely 1535 és 1539 között keletkezett Dombóváron. E műből következtethető, hogy egy ütközetben megsebesült és további hadi szolgálatra alkalmatlanná vált. Nádasdy Tamás nádor 1545-ben a nagyszombati országgyűlésen találkozott Tinódival és ettől kezdve pártfogásába vette a lantos krónikást.

Tinódi felkereste az egyes várostromok színhelyeit és a legapróbb részletekig összeszedte az ostromra vonatkozó adatokat. Számos érdekes mozzanatról csak az ő énekeiből értesülhetünk. Eger diadalmas megvédése után is rögtön a várba ment. Ekkor írta az *Eger vár viadaljáról való ének* és az *Egri históriának summája* című műveit.

Tinódi híre eljutott Ferdinánd király udvarába is, aki 1553. augusztus 23-án Nádasdy ajánlására nemesi rangra emelte és számára címereslevelet adományozott. A lantos jó kapcsolatban volt Dobó Istvánnal, és mikor az egri várkapitány erdélyi vajda lett, követte őt Erdélybe. Itt fejezte be az *Erdélyi história* című énekét, amelyben Erdély történelmét beszéli el János király halálától 1551-ig. Műveinek gyűjteményes kiadása 1554-ben jelent meg Kolozsvárott, *Cronica* címmel (11. kép). 1555-ben visszatért Erdélyből, majd rövidesen meghalt.

Műveinek szövegei kissé nehézkesek, a maguk korában is nagyobb volt a publicisztikai, mint a költői jelentőségük. Tinódi maga így vall céljáról a *Cronica* előszavában:

Ez jelönvaló könyvecskét szörzeni nem egyébért gondolám, hanem hogy az hadakozó, bajvívó, várak-, városokrontó és várban szorult magyar vitézöknek lenne tanúság, üdvességes, tisztösségös megmaradásokra, az pogán ellenségnek mimódon ellene állhassanak és hadakozjanak

Szentimrényi Imre *A zene története* című könyvében hivatkozik Mátrayra, aki szintén az énekmondó kultúra egyenes ági leszármazottját látta Tinódiban. Íme az idézet, melyet Szentimrényi felhasznál:

[...] miután Tinódi oly közel élt Hunyadi Mátyás király korához, nagyon valószínűnek tartom, miszerint énekei, s ezeknek dallamai irányukra nézve tökéletesen hasonlítanak azokhoz, melyeket említett királyunk, Vitéz János érsek, Bátori Miklós váci püspök és más magyar főnemes asztala felett, s ünnepélyes lakomáiknál, a magyar lantosok énekeltek.

Tinódi munkásságának tükrében megismertük a históriás ének legszínvonalasabb megjelenési formáját. A műfaj egészen a 17. század közepéig divatban maradt, de jelentős emlékei ebből a korból már nincsenek. Dallamkincse beleolvadt az egyházi népénekebe. Dallamait átvették a vallásos énekek, és később a népi rétegekben mutathatók ki. Ezeket a kapcsolatokat többek között Dobszay László tárja fel a *Magyar dal könyve* című munkájában.

A magyarországi lantjáték a nemzetközi zeneéletben

Sok szó esett már a lantról, amely szerepet kapott az énekek kísérésében, próbáljuk meg tehát összefoglalni annak a fontos hangszernek a magyarországi jelenlétét, amely az egész európai zenekultúrában kiemelten fontos helyet foglalt el a 15.

századtól 17. a századig. A lantnak korabeli kedveltsége Magyarországon általánosan ismert, de a közelebbi múlt közvéleménye és zenetudománya is szívesen foglalkozott vele. Ki ne hallott volna például a világhírű Bakfark Bálintról, aki királyi udvarokban játszott és megbecsültsége párját ritkította? Már-már a magyar reneszánsz zene megtestesítőjeként tekintettek rá hosszú időn keresztül mind a laikusok, mind a zenetudomány szakemberei.

A magyar zenekutatás kiemelt érdeklődéssel fordult általában a magyarországi pengetős kultúra felé, ha nem is volt mindig pozitív a megítélése. Ezt bizonyítják Mátray életművében a lantot érintő adatok, valamint Bartalus István erőfeszítései, hogy feltérképezze a külföldi könyvtárak magyar vonatkozású anyagait, melynek eredménye kétkötetnyi kézzel írott másolat²⁴ a Le Roy-féle lantkönyvből és Bakfark *Lyoni lantkönyvéből* (függelék, IV. kép).

Bartalusnak van egy Bakfarkról szóló önálló tanulmánya²⁵ is. Ebben az alapos munkában elmagyarázza a lanttabulatúra olvasását, és a *D'amour me plains* című darab ötvonalas rendszerre átírt zongoraverzióját is közli. Hadd jegyezzem itt meg, hogy számomra ellenállhatatlanul bájos az a nyelvezet, amelyet kialakít az akkor még ismeretlen szakterület magyar nyelven való feltérképezésére, és amely manapság teljesen idegen a szakképzett pengetős számára. Ennek illusztrálására közlöm a lant leírását, melyet Bartalus ad.

Mint neve igazolja, tojásdad domború alakja hasonlít a békateknőhöz. Felső része, vagy hullámműve lapos; művészien rostélyozott, s elég tág kerek hanglyukkal. Markolata, ennek hangrovatai, s húrartója hasonlítanak a gitáréhoz. [...] a XVII. század közepén a theorbában tökélyesült, nagyszámú húrozattal, melyek a basszus-oldalon hárfaszerűleg kívül esnek a markolaton, tehát csak egy-egy hangot adhatnak; de a XVI. század lantjai, úgy látszik, beérték négy-öt, vagy hat húrral s a hangszer nyakával vagy markolatával, mely több és kevesebb hangrovatra volt beosztva.

Vannak a lantozást és a Bakfark munkásságát övező érdeklődésnek 20. századi bizonyítékai is: Szabolcsi életművében sok figyelmet szentel a lantos kultúrának, Isoz Kálmán 1930-ban jelentet meg tanulmányt a *Muzsikában* Bakfarkról,²⁶ Gombosi Ottó pedig könyvet ír róla,²⁷ melyben bámulatos fölkészültséggel foglalja össze az akkori tudományos eredményeket Bakfarkkal

²⁴XVI. és XVII. század lant-zeneművei — lanttáblázatok: a XVI-ik századból.

²⁵Bartalus: *Adalékok a magyar zene történelméhez*.

²⁶Muzsika, 1930. Január-február.

²⁷*Bakfark Bálint élete és művei* 1935.

kapcsolatban. A legújabb Bakfark-életrajz Homolya Istvántól való,²⁸ Király Péter könyve pedig,²⁹ melyre már korábban is hivatkoztam, az eddigi legteljesebb összefoglalása azoknak a Magyarországon és külföldön fellelhető adatoknak, melyek a lant magyarországi használatával kapcsolatosak. Láthatjuk tehát, hogy immár a mai magyar zenetudományban is méltó helyére került a lant szerepének megítélése.

A lant magyarországi fénykora körülbelül két és fél évszázadnyi időszakra tehető. Ez nagyjából megegyezik az európai lantkultúra fénykorával, bár külföldön még a 18. században is alkottak maradandót lantra, mint ahogy azt Sylvius Leopold Weiss és Johann Sebastian Bach művei bizonyítják. A magyarországi lantozás színvonalát illetően csak közvetett adataink vannak, még Bakfark fennmaradt írásos hagyatéka sem mutatja játékának valós szintjét, mert a kor szokásának megfelelően csak az „eladásra szánt” darabjait adta ki nyomtatásban. Ha feltételezzük, hogy hírnevéhez méltó virtuóz volt, akkor azt is feltételeznünk kell, hogy darabjait nem sokan tudták az ő színvonalán lejátszani, így kérdéses lett volna a nehezebb darabok kiadásának üzleti haszna.³⁰

A Magyarországon kimutatható nagyszámú külföldi lanttabulatúra jelenléte azt mutatja, hogy ezeket akár a hivatásos, akár az amatőr lantosok le tudták játszani, így joggal feltételezhetjük, hogy az itteni lantozás színvonala nem maradt el a külföldi átlagtól.

Már foglalkoztunk a Mátyás udvarában alkalmazott lantosok szerepével az énekmondás kapcsán. Egészen biztosak lehetünk abban, hogy ez a lantművészet megfelelt a legmagasabb Európai elvárásoknak. Már Gombosi leírja,³¹ hogyan működtek Mátyás és Beatrix kulturális ügynökei a legfontosabb centrumokban annak érdekében, hogy a legjobb muzikusokat hozassák Magyarországra.

Mivel az udvartartás iratai elvesztek, nem tudjuk, kik voltak azok az eredeti szövegben *citharoediként* megjelölt muzikusok, akik Galeotto Marzio már idézett részletében játszottak,³² de az mindenesetre föltételezhető, hogy jól képzett lantosok voltak. A királyi pár igényességét bizonyítja, hogy 1487-1488 körül kölcsönkérték a ferrarai udvartól Pietro Bonot, aki a kor egyik legelismertebb lantosa volt és Beatrix kifejezett kérésére érkezett Magyarországra. Bono a ferrarai hercegasszonynak írott

²⁸ Homolya: *Bakfark*.

²⁹ *A lantjáték Magyarországon*.

³⁰ Bár az ő esetében megjegyzendő, hogy különös gondot fordított a színvonalas kiadásra.

³¹ Ld. „Zenei élet Mátyás király udvarában”. *Muzsika* 1929. május.

³² Ld. 23. oldal.

levelében elmondja, hogy igen kegyesen fogadták az udvarban, és hogy marasztalják.³³ Hazatérésének időpontja ismeretlen, csak annyit tudunk, hogy körülbelül egy évig maradt.

Lantozásra utaló adatok a társadalom minden rétegéből maradtak fenn a Mátyás uralkodását követő két évszázadból. Bizonyosan dokumentálható, hogy a királyi udvarokban folyamatosan alkalmaztak pengetősöket, főleg lantosokat. Több nyoma van annak is, hogy a mai értelemben vett amatőr lantozás is fontos része volt a mindennapi életnek mind a nemesek között, mind az alsóbb osztályokban.

Mátray Gábor *A Muzsikának közönséges története* című könyvében említi Balduin Dorottya Zsófia „énekes és lantosné”-t.³⁴ Róla Szentimrényi (valószínűleg Mátray nyomán) szintén megemlékezik. Mátray ismertetését közlöm róla az eredeti írásmóddal, mert a legtöbb későbbi forrás az ő adataira támaszkodik.

Balduin Dorottya Zsófia énekes és lantosné, Balduin Fridrik Regensburgi Prédikátor leánya, Böhm Kristóf Lőcsei Prédikátornak, azután Serpilius János Soproni Polgármesternek felesége. Jól beszéltett görögül, deákul, zsidóul, [meghalt] Sopronban 1685-ben, életének 46. esztendejében.

A magyar irodalomtörténet is számon tartja, mint írónőt és több zsoltár és istenes ének héberre fordítóját. 1658. és 1662. között Lőcsén, 1662-től 1686. június 25-én bekövetkezett haláláig Sopronban élt.

Fennmaradt egy utalás arról, hogy Nádasdy Tamás nádor fiának, Nádasdy Ferencnek lantot készíttetett,³⁵ és hogy Pálffy Tamás, a híres nemesi család egy tagja „szépen játszott lanton”³⁶. A zeneszeretetről híres Esterházyak között is akadt, aki lantozott, bár ezt biztosan csak Esterházy Pál Antalról tudjuk.³⁷

A korabeli források nem térnek ki a hangszer formájára és típusaira. Amit képzőművészeti alkotások lantábrázolásain megfigyelhetünk, az arra utal, hogy az Európában általánosan használt típusokon játszottak. Minőségükre leginkább a dokumentumokban fennmaradt értékeiből következtethetünk, és ebből az derül ki, hogy sok volt a nagy értékű hangszer.

³³ V.ö. Király P. 95. old.

³⁴ Ugyanott 147. old.

³⁵ Király P. 132. old.

³⁶ Ugyanott.

³⁷ Ld. Sas Ágnes: „Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. században Magyarországon”. *Zenetudományi dolgozatok*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2001-2002).

Tinódi után részletesebben kell még szólnunk a magyarországi lantkultúra jeles képviselőiről, Neusiedlerről és Bakfark Bálintról.

Hans Neusiedler (Newsiedler, Newsidler) Pozsonyban született, becslések szerint 1508-ban vagy 1509-ben. 1529-ben, valószínűleg Szulejmán szultán támadása elől Nürnbergbe menekült. 1530-ban polgárjogot nyert a városban, és itt is halt meg 1563. február másodikán. A 16. század első felének jelentős lantszerzője volt, melyet mi sem bizonyít jobban, mint hogy nyolc lantkönyve jelent meg és ezeknek darabjait rendszeresen másolták. Miután művei inkább pedagógiai jellegűek, feltételezhető, hogy tevékenységében nagy szerepet kapott a tanítás.

Nürnbergbe érkezésekor Neusiedlert már mint lantost regisztrálják, tehát Pozsonyban vagy a közeli Bécsben kell keresni tanárának személyét. Akárki volt is, Neusiedler felkészültségének színvonala azt bizonyítja, hogy a lantozás magas szinten folyt ebben a térségben.

Bakfark Bálint (Bacfort vagy Graevius Bálint, Valentin Greff Bakfark, Bachfarrrt, Backvart, Bekwark, Bakfart) nemcsak magyarországi viszonylatban volt kiemelkedő személyiség, hanem az egész európai lantkultúrában is.

A vele foglalkozó gazdag irodalom, mint már rámutattam, igen jelentős.³⁸ Komoly vitákat váltott ki neve, születési helye, származása, nemzetisége és életútja. Még epitáfiumának pontos szövegét is nézetkülönbségek övezték.³⁹ Amiben mindenki megegyezik, az a szerző kivételes munkásságának kiemelkedően fontos volta.

Király Péter ezekben a kérdésekben a legapróbb részletekbe menő kutatásokat folytatott, és következtetései számomra teljesen meggyőzőek.⁴⁰ Az ő véleménye szerint a nevet illetően a *Bakfark* az eredetinek tekinthető, és a *Greff* a valamilyen okból fölvetett. A magyar nemzetiséget kizárja, és a szászt vagy németet tartja bizonyítottnak. Nyelvészeti⁴¹ és családtörténeti kutatásokra hivatkozva felveti annak lehetőségét, hogy mivel a *Bakfark* név Bálint feltételezett születési ideje előtt nem dokumentálható Erdély anyakönyveiben, édesapja röviddel az ő születése előtt

³⁸ V.ö. Gombosi: *Bakfark Bálint élete és művei* 1. old.

³⁹ Ld. Isoz: *Bakfark Bálint, Mihály és János*.

⁴⁰ Ld. *Lantjáték Magyarországon* 179-191. old.

⁴¹ Bakfark levelezésének dialektusa német, nem pedig szász jellegzetességeket mutat.

érkezett Brassóba. Király a brassói születést bizonyítottnak látja, a születési időt pedig az 1526 és 1530 közötti időre datálja.

Bakfark lantos családból származott, mely a 16. század legjelentősebb magyarországi zenész dinasztiája volt. Már apja is lantművész volt, mint ahogyan ez testvéréről, Michaelről is feltételezhető. Annak fia, Johannes is folytatta a hagyományt.

A kor szokásának megfelelően először valószínűleg apjától tanult. Későbbi tanárának személyéről semmi biztosat nem tudunk. Feltehetőleg mestere volt többek között az 1538 és 1544 között Nagyváradon működő itáliai Matthias Marigliano is, aki korábban X. Leó pápa zenészei közé tartozott. Ekkortájt Váradon pezsgő művészeti élet folyt, ahol több lantművész is megfordult. Ez magyarázhatja művészetében az olasz stílusjegyeket.

Bakfark ifjúkoráról nagyon keveset tudunk. Szapolyai János erdélyi vajda (1526-tól magyar király) nagyváradi udvarában nevelkedett, majd lantművészként szolgálta a királyt és zenekedvelő feleségét, Izabellát. Szolgálataiért nemesi rangot kapott. Az 1540-es években Franciaországban Tournon grófnak, I. Ferenc francia király főemberének muzsikusa volt.

Szapolyai halála után a török megszállás miatt Erdélybe szorult özvegy Izabella mellől annak bátyja, II. Zsigmond Ágost lengyel király szolgálatába lépett 1549-ben. Bakfark 1550-ben Krakkóban nősült meg, a litván származású özvegyet, Katarina Narbutovná-t vette feleségül, aki két gyermekkel ajándékozta meg. Ezután kisebb megszakításokkal Wilnában (Vilnius) élt. Lengyelországban eltöltött évei alatt fő pártfogója I. Albert porosz herceg volt.

1552 és 1553 között hosszabb európai körutazást tett, megfordult Danzigban, Frankfurt an der Oderban, Wittenbergben, Augsburgban, Lyonban, Párizsban, Velencében, Königsbergben. 1553-ban jelent meg első önálló műve, szólólantra komponált műveinek gyűjteménye, az ún. *Lyon-i lantkönyv* Tournon érsek támogatásával (13-14. kép).

A következő évtizedben ismét Wilnában élt, ahol az udvar egyik legmegbecsültebb alattvalója lett. 1565-ben Krakkóban saját költségén adatta ki lanttabulatúráinak második kötetét, Zsigmond Ágostnak ajánlva.

1566-ban I. Miksa császár és magyar király meghívására Bécsbe utazott és a császári udvarban tartózkodott. Leghosszabb ideig a lengyel király udvarában élt,

akivel – mint műve előszavában említi – közelebbi viszonyban volt, de aki Bakfark nemesi címét nem ismerte el.



13. kép: A Lyoni lantkönyv átdolgozott kiadásának első oldala



14 kép: Bakfark Bálint ábrázolása a Lyonban megjelent első lantkönyvének címlapján, kétoldalt a lyoni érsek és a Bakfark-család címerével

1569-ben koholt vádak alapján Pozsonyban letartóztatták és rövid ideig fogva tartották. Hazamenekült Erdélybe, ahol Szapolyai fia volt a fejedelem. Bakfark ezután János Zsigmond udvarában szolgált, és 1570-ben gyulafehérvári birtokadománnyal gazdagodott. A következő esztendőben azonban patrónusa meghalt, Bakfark pedig Itáliába költözött.

1576. augusztus 22-én halt meg Padovában, áldozatul esve a pestisjárványnak. Halálához közeledve kéziratait állítólag elégette.

Bakfark munkássága nem elsősorban a fennmaradt anyag mennyisége miatt jelentős, hanem mert azt bizonyítja, hogy a magyarországi lantjáték az ország politikai helyzete ellenére sem szakította meg a kapcsolatot a nemzetközi lantkultúrával. Stílusa nemzetközi jellegű volt, nem mutathatók ki benne magyaros elemek. Munkássága Gombosi szerint polifón fantáziáival annak a nagy harcnak az egyik állomása, amelyet a lant a saját adottságaival vívott az úgynevezett magas szintű európai zenében való részvételért.⁴²

Szerzeményei alapos szakmai felkészültségről, széleskörű tájékozottságról árulkodnak. Hagyatékának inventáriuma nemcsak lantkönyveket, hanem kórusművek szólamkönyveit is említi, valamint egy klavikordot, ami a billentyűs hangszerek ismeretére utal.

Jól ismerte a déli országokban divatos játékmódot, a hangszer lehetőségeit, a kor divatját, és hasonlóképpen jártas volt az egyházi vokálpolyfónia hangzásvilágában és kompozíciós technikájában, mint azt intavolációi mutatják. A *Krakkói lantkönyvben* egy saját újításával, a kettős fogással is találkozunk.

Korának ünnepe volt lantvirtuóza volt, híres volt improvizálásáról. Fejedelmek kitüntetett figyelmét és kegyeit élvezte, költők versben dicsőítették. Lengyelországban legendák övezték alakját. A nagy lengyel reneszánsz költő, Jan Kochanowski két verssel tisztelgett Bakfark előtt. A második tabulatúráskönyvben *Andreas Tricesius* három ódája szerepel, melyekben *Pannónia Orpheusának* nevezi a szerzőt, illetve *Ariónéhoz*⁴³ hasonlítja művészetét. A lengyeleknél máig a *Bakfark után nyúl a lanthoz* mondással illetik azt az embert, aki tehetség és szakértelem nélkül fog hozzá valamihez.

A Bakfark-művek széles körben ismertté váltak a francia, német és németalföldi kiadóknak köszönhetően, bár nem annyira, mint Francesco da Milano darabjai, melyeknek nagyon sok kéziratot maradt fenn. Művészete döntő állomás volt a hangszeres zene fellendülésében az addig vokális zene központú európai zeneszerzésben.

⁴² Ld. Gombosi: *Bakfark Bálint élete és művei*.

⁴³ Ógörög költő az i.e. 6. században.

A gitár Magyarországon

A gitár korai megjelenése

Miután behatóbban foglalkoztunk a gitár társhangszereinek magyarországi megjelenésével, rátérhetünk jelen dolgozat fő témájára.

Láttuk, hogy Nyugat-Európában már a 12. században kimutatható a gitár, és hogy jelentős szerepe volt a trubadúr kultúrában.

A magyar zenetörténeti munkák megegyeznek abban, hogy a külföldi királynékkal és a politikai ügyeket intéző vendégekkel érkező muzsikusközött voltak jelentős trubadúrok és minnesängerek is, akik hosszabb-rövidebb ideig Magyarországon időztek, így Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Friedrich von Hausen, Neidhart von Reuenthal, Walter von der Vogelweide.

A régi magyar irodalom kutatóinak véleménye azonban megoszlik abban a kérdésben, vajon létezett-e udvari és lovagi lírai költészet a középkori Magyarországon. Egyesek szerint nincs adatunk arra, hogy a 12. század végén a magyar királyi udvarban megfordult trubadúrok és a későbbi századokban a magyar királyságban járt *minnesängerek* nyomot hagytak volna a régi magyar költészetben. Zemplényi Ferenc irodalomtörténész egyik tanulmányában¹ vitatkozik Falvy Zoltán véleményével,² mely szerint a két jelentős trubadúr, Gaucelm Faidit és Peire Vidal hosszabb időt töltött Magyarországon és még azt is kétségbe vonja, hogy egyáltalán jártak itt.

Talán nem is az a fontos, hogy kinek a személyéhez kell kötnünk a lovagi kultúra Magyarországra érkezését. Elképzelhető, hogy ha ezek a hírességek nem is, de a Magyarországon vendégeskedő, az udvartartásokkal érkezett hangszeresek

¹ Zemplényi Ferenc: „Trubadúrok Magyarországon”. In: *Az európai udvari kultúra és a magyar irodalom*. (Budapest: Universitas, 1997. pp. 68-91).

² Falvy Zoltán: *Mediterranean Culture and Trubadour Music*.

hoztak gitárt is, de ennek pontos felderítéséhez komolyabb kutatásokra lenne szükség.

Szót kell itt ejtenünk a kintornáról, amelyről mindenkinek a zenével való koldulás és a verkli jut eszébe. Még a Brockhaus Riemann zenei lexikon is ebben az értelemben határozza meg a szó jelentését, és nem említi meg, miből származik.

Brodzsky Ferenc kéziratos gitártörténeti írásában³ ezt írja:

A gitárt Magyarországon régente quinternának nevezték, 1700 körül német területről került hozzánk, eredeti elnevezését idővel kintornára fordították. A XVIII. század végé felé koldushangszer lett belőle, végül a koldusok is félretették, de a neve átment egy újabb, divatosabb koldushangszerre, a sípládára, majd verklire és az ezekhez hasonló mechanikus hangszerekre. Egyik-másik ódon ház kapualjában nem is olyan régen még látni lehetett táblákat ezzel a felirattal: „Kintornázni tilos!”

Ez a leírás némiképp pontosításra szorul.

A *kintorna* szó a *quinterna*, *quintern*, *gittern*, *guiterne* magyarítása. Mint már az első fejezetben említettük, ez a hangszer megjelenik több 14-15. századi képzőművészeti és iparművészeti ábrázoláson, és a 15-16. században írott források is említik. Ábrázolásain a hangszer kicsi, lant formájú. Mérete mellett abban különbözött a lanttól, hogy testét a nyakkal együtt egy fából alakították ki, nem pedig cikkelyekből. Kulcsszekrénye sarló alakú volt, nem úgy, mint a lantnak.

Ez a leírás tökéletesen ráillik arra a hangszerre, amelyről e dolgozat elején megállapítottuk, hogy *Tinctoris* is ismerte, és amelytől újabban feltételezik,⁴ hogy a gitár őse volt. Király Péter is megjegyzi,⁵ hogy a *quinterna-gittern* jelentése a 16-17. századra magában foglalta a gitárt is. Azt is kimutatja, hogy a *Kintornás* mint magyarországi családnév is megtalálható még egészen a 17. század elejéig.

Nem érzem magam eléggé fölkészültnek ahhoz, hogy az általam inkább csak megérzés formájában fölmerült ötletet bizonyítsam, de nem tudom figyelmen kívül hagyni azt az összefüggést, amely ezekből az adatokból logikailag következik. Nem elképzelhető-e az, hogy Magyarországra eljutott a középkori-kora reneszánsz gitár, és hogy bizonyos fokú népszerűségnek örvendő több száz évig fennmaradt, még akkor is, amikor Nyugat-Európában már a gitár négy és öthúros formáit használták? Az a kérdés is fölmerül, hogy ha ez a hangszer, melyet Spanyolországban királyok és

³ *Gitár breviárium*. Kiadatlan.

⁴ Ld. *The Spanish Guitar*.

⁵ Király 42. old.

trubadúrok használtak, milyen úton juthatott el hozzánk? Ittléte nem bizonyítaná-e azt, hogy a trubadúr kultúra mégiscsak hatással volt a magyar kultúrtörténetre?

Természetesen ez a fölvetés túl nagy súlyú és én nem vagyok a megfelelő személy arra, hogy ezt akár bizonyítsam, akár cáfoljam, de izgalmasnak találom a lehetőséget.

Mátyás külföldi zenészei között is lehetett gitáros, mint ezt Major Ervin tanulmányában megemlíti.⁶ Erre ugyan nincs bizonyíték, de meglepő lenne, ha nem így lett volna.

Gárdonyi Albert *A Báthoryak és a zeneművészet*⁷ című tanulmányában írja, hogy Báthory Zsigmond erdélyi fejedelem olasz muzsikusokkal vette körül magát. Szamosközy István történetíróra hivatkozik, aki töredékes történeteiben sok érdekes adatot hagyott hátra az erdélyi történelmi alakokról. Szamosközy az olasz zenészek között említi *citharoedest* is. Ez a latin szó gyűjtőfogalomként általában a halk, (bas) pengetős hangszereket foglalta magában⁸ tehát valószínű, hogy a gitárt is. Itáliában erre az időre (az 1500-as és az 1600-as évek fordulója) tehető a spanyol gitár népszerűségnek erősödése, miért épp gitáros ne lett volna a muzsikusok között?

A gitárról írásos adatot először Bethlen Gábor egyik udvaroncával kapcsolatban találunk: a spanyol Don Diego de Estradaról, aki gitárkísérettel énekelt. Georg Krauss szász történetíró szerint⁹ 1628-ban érkezett a fejedelmi udvarba több zenésszel Olaszországból. Előtte Páduában volt táncmester, bár eredetileg zsoldos katona volt, de elbocsájtották. 1630 elejéig volt Erdélyben, amikor távoznia kellett, mert a fejedelem halála után pártharcokba keveredett. Bizonyára zeneértő ember volt, ha Olaszországban is fenn tudta magát tartani zenei tevékenységgel. Erdélyben ceremóniamesteri és muzsikusi feladatokat látott el. Fennmaradt egy visszaemlékezése, melyben leírja 1628 farsangjának mulatságait, azoknak táncait és a hangszeres együtteseket, amelyek ezeket kísérték. Nagy jelentőségű beszámoló ez, mert képet kapunk belőle a korabeli Erdély zenei életéről: a bálokon *pavanát*, *galiardát*, *canariot* és *barrierát* táncoltak, tehát az Európában divatos táncok itt is ismertek voltak.

⁶ Ld. *Zenei élet Mátyás király udvarában*.

⁷ *Muzsika* 1929. július-augusztus.

⁸ V.ö. Király 27. old.

⁹ Georg Krauss: *Erdélyi krónika 1608–1665*.

Egy másik, valószínűleg szintén gitárra utaló levélrészlet¹⁰ elmondja, hogyan keresett Wesselényi Ferenc nádor gitárkészítőt Eperjesen:

Lévén egy Kithára nevű olasz Instrumentum musicumra szükségünk, kerestettük ugyan Kassán immár, de nem találkozott ott, hanem úgy értjük, hogy k[e]g[yelme]tek városában volna egy néhányoknak, sőt oly mesterember is ott laknék az ki csinálni is tudja. Melyhez képest k[egyelme]det szeretettel kérjük, kerestessen fel egyet és küldje mentül hamarabb kezünkhöz, melyet igen kedvesen veszünk k[e]g[yel]mejdtül.

A szóban forgó mester Adam Bessler. A levélrészletből arra lehet következtetni, hogy a gitár nehezen beszerezhető volt, és egy példány megépítéséhez olyan híres készítőt kellett hozatni, mint az akkor Eperjesen működő Bessler, aki egyébként toronyzenészként és hangszerkészítőként dolgozott, és bizonyára nem véletlenül fordult hozzá Wesselényi. Egész Felső-Magyarországon ismerték, mint vonós és pengetős hangszerek építőjét. Megjegyzendő még, hogy azokat a hangszereket, melyeknek megépítése nagy szaktudást igényelt, a gazdag nemesi családok általában külföldről hozatták, mert a hangszerkészítés színvonala Magyarországon sokkal alacsonyabb volt, mint akár Itáliában, akár Franciaországban. Valószínű, hogy Wesselényi az akkor divatos spanyol gitárról írt, de nem tudhatjuk, miért volt rá szüksége.

De lépünk tovább.

Ismerünk Don Diego de Estradan kívül más külföldi gitárost is, aki Magyarországgal kapcsolatba hozható. Laurent Alexandre de Saint Luc 1663 körül született Brüsszelben, és XIV. Lajos kamarazenészeként szolgált a királyi udvarban. Apja, Jacques Alexandre is lantosként működött. Elismert lantjátékos volt, mintegy kétszáz szóló lantdarabot hagyott hátra, de teorbásként és gitárosként is számon tartották.

1700-ban Savoyai Jenő herceg szolgálatába állt és Bécsbe költözött, de nem sokkal ezután meghalt. Savoyai Jenő a karlócai békekötés után érdemei elismeréseként magyarországi birtokokat kapott, és 1702-ben megépíttette a ma is álló ráckevei kastélyát.

Nem tudjuk, hogy de Saint Luc járt-e Magyarországon haláláig, és az sem állítható, hogy jelentősen hozzájárult volna a magyar gitározáshoz, de azt, hogy – ha

¹⁰ Wesselényi Ferenc nádor levele Eperjes bírójához. 1663. július 1. Forrás: Király.

rövid időre is – egy a magyar történelemben kiemelkedően fontos személy udvartartásához tartozott, említésre méltó adaléknak tartom.

A 18. század a magyar történelemben a nagy változások és ellentmondások időszaka volt. A török kiűzése után a Habsburgok elleni magyar függetlenségi törekvések komoly politikai feszültségekhez vezettek, és nehezítették a kulturális felemelkedést. A polgári fejlődés kibontakozását, amelyet a Mátyás-kori kezdetek után a török hódoltság megszakított, most a gazdasági elnyomás gátolta. A Rákóczi felkelés leverése után az ország gyarmati sorba süllyedt.

Ugyanakkor a török uralom alól felszabadult területeken megindult az ország újjáépítése és az egyház újjászervezése. Az igényes műzenei gyakorlat megteremtésére elsősorban a püspöki székesegyházak, nagyobb városi templomok és a szélesebb műveltségű főúri udvarok vállalkozhattak, külföldről érkezett zenészek alkalmazásával. Ez egyrészt a magas színvonalú külföldi zene beáramlásával, másrészt a régi magyar nemesi kultúra hanyatlásával járt. Ezt Szabolcsi így fogalmazza meg:

Valóban, a magyar főúri rezidenciák 1700 után hűtlenné válnak régi hagyományaikhoz, s oly buzgalommal tárnak kaput a nyugati zenének, hogy mellette közel száz évig nem is igen ügyelnek a parlagi magyar muzsikára. A konok keleti várak európai kastélyokká alakulnak, ahol szomjasan várják Bécs, Prága, Nápoly és Milano muzsikusaikat és muzsikáját, ahol modern zenekarok új szimfonikus műveket és új operákat próbálnak kitűnő karmesterek vezetésével - s ahol nem érnek többé rá primitív „tehénhús-nóták”, hajnalénekek és kezdetleges trombita- vagy virginál-darabok meghallgatására. A XVII. századi rezidenciák nehézkes és elavult együtteseivel együtt eltűnik a főnemesség magyar zenei kultúrája is.¹¹

A 18. század folyamán gyorsan emelkedett a hazai muzsikusok száma, egyre szélesebb rétegek körében támadt igény a rendszeres zenélésre. A korábbi központok mellett a műkedvelő köz- és kisnemesség a városi polgársággal együtt egyre jelentősebb együtteseket hozott létre, az iskolákban lényeges szerepet kapott a zeneoktatás. A művelt értelmiség körében közkeveltségnek örvendett a hangszeres kamarazene, a dal, a színpadi zene és az igényes tánczene.

A nemzetközi porondon ez az az időszak, amikor az öt húrpáros gitár átadja helyét a hat szimpla húrosnak. Kialakul a fix (nem bélhúrokból kötött, tologatható és levehető) bundozás, a mechanikus hangolókulcs, eltűnik a rozetta, és a nyílt hanglyuk terjed el, valamint több apró változás mellett kizárólagossá válik az

¹¹ Szabolcsi: *A magyar zenetörténet kézikönyve* 44. old.

egyenes hátlap, tehát kialakul az a forma, amely a klasszika és a romantika idején használatban lesz.

Ez alatt az idő alatt gyakorlatilag nincsenek adataink a gitár magyarországi jelenlétéről, így találgatásokra kell szorítkoznunk. A beáramló külföldi zenészek között voltak-e gitárosok, vagy olyanok, akik gitároztak is? Ha igen, mennyire vehette át a polgári amatőr zenei élet a gitárt, ahogyan ezt például a francia szalonokban megfigyelhettük? Kihasználták-e adottságait dalkísérésre?

Tudjuk, hogy a 17. század második felére a billentyűs hangszerek tért hódítanak, a virginál veszi át a fő kísérő hangszer szerepét a pengetősökkel szemben, de azok az adatok, amelyek fennmaradtak, bizonyítják, hogy nem szűnt meg a pengetős hangszerek használata sem. (Ilyen adatok a pengetős hangszerek jelenlétéről a 18. század végéig megtalálhatóak).¹²

Éppen a német nyelvterületen, ahonnan sok zenész települt Magyarországra, élte másodvirágzását a lant, így tehát innen érkezhettek gitárok is. Korábban Bécsben I. Lipót udvara nagyon kedvelte az olasz zenét. Lipót maga komponált és sok hangszeren játszott, többek között gitáron is. Udvarában működött Orazio Clementi, korának híres teorbása, aki Paduában született, és 1663-tól 1708-ban bekövetkezett haláláig Bécsben élt és dolgozott. Clementi írt Lipót számára egy kis füzetecskét gitárra, mely táncokat tartalmaz.¹³

Csehországban a francia stílus volt divatos. Jan Anton Losy herceg (1650-1721) és Ferdinand Hinterleitner (1659-1710) a francia stílusra alapozva saját stílust dolgoztak ki. Mindketten lantosok voltak, de jól ismerték a gitárt is és komponáltak rá. Munkásságuk annyira nagy hatású volt, hogy műveik egy nemrégiben megtalált kéziratos gyűjteménybe is bekerültek, mely eredeti gitárra komponált műveket és gitárátiratokat tartalmaz.¹⁴ A kéziratot egy Klagenfurt környékén élő¹⁵ nemes hölgy számára másolták, és azt bizonyítja, hogy a gitár ebben az időszakban még mindig népszerű volt.

Ismerjük Savoyai Jenő érdeklődését a gitár iránt, és az sem kizárható, hogy nem ő volt az egyetlen ilyen főúr. A Magyarországon birtokokat kapott idegen nemesség magával hozhatta a hangszert, erre azonban nincs bizonyíték.

¹²V.ö. Király 20. old.

¹³V.ö. *The Guitar and its Music* 142. old.

¹⁴Ld. ugyanott.

¹⁵Schloss Ebenthal, Karintia.

Nem ad választ a korábban feltett kérdésekre a 18. századi gazdag melodárium-kincs sem. A lejegyzett dallamok mellett nem szerepel kíséretre való utalás, maga a lejegyzés színvonala is legtöbbször kezdetleges. A kollégiumi életnek szerves része volt ugyan a zene, de az iskolák diákjainak pengetőshangszer-játékáról kevés az adat. Zrínyi Péter, aki a jezsuitáknál tanult Nagyszombatban, megemlíti, hogy többen játszottak pengetős hangszereken a diákok között.¹⁶ Azt is tudjuk, hogy a református kollégiumokban tiltották a hangszerjátékot, így a pengetős hangszereken való játszást is. Ez a tény viszont arra utal, hogy egy létező gyakorlat megakadályozásáról kellett gondoskodni. Elképzelhető, hogy a melodáriumokban összegyűjtött dalokat esetleg kísérhették pengetős hangszerekkel is.

A kollégiumokban a hivatalos zenei eseményeken kívüli hangszeres játék gyakorlata egyébként abban az időben is megvolt, amikor Csokonai Vitéz Mihály és később Arany János a Debreceni Kollégiumba járt. Csokonairól bizonyos, hogy furulyázott, Arany pedig gitározott. „Akkoriban minden debreceni diák próbálkozott valami hangszerrel” írja Arany sógora, Ercsey Sándor *Arany János életéből* c. könyvében.¹⁷ De ez már a 19. század elejére esik, és benne járunk a gitár aranykorában, amikor a hangszer magyarországi népszerűségének csúcán volt.

Hogy a gitár a 18. század második harmadától teljesen eltűnt a magyar zenei életből, annál is valószínűbb, mert sem Ausztria, sem Csehország területéről nincsenek rá vonatkozó adatok ettől az időszaktól egészen a hathúros gitár itteni megjelenéséig, az 1780-as évtizedekig.¹⁸

¹⁶ V.ö. Király 174. old.

¹⁷ Ezt az idézetet később is felhasználom Arany János és a gitár kapcsolatának tárgyalásánál.

¹⁸ V.ö. *The Guitar and its Music* 227. old.

A gitár szerepe a reformkorban

A 18.-19. század fordulójára Magyarországon teljesen átalakult a kulturális élet. A betelepült vagy csak rövidebb ideig alkalmazott külföldi származású muzsikusok magas zenei kultúrát honosítottak meg Magyarországon, gondoljunk csak Michael és Joseph Haydn, Carl Ditters von Dittersdorf és a kevésbé ismertek: Dorfmeister, Krommer, Czibulka, Tomasini munkásságára. Az új nemzeteszmény hatására a betelepült zenészek keresik a helyüket a magyar kultúra közegében. Szabolcsi így ír erről:

Ezek a kisebb-nagyobb zeneszerzők [...] egy új eszménynek rendelik alá teljes munkásságukat: ez a program s ez az eszmény a nemzet. Az idegen származású vagy idegen műveltségű művész – legyen német, cigány, olasz, zsidó, cseh vagy morva – most el akar helyezkedni egy új, átfogó közösség kereteiben, részt és helyet kér az egyetemes életprogramban, tagjává akar lenni az ország közösségének, be akar olvadni a nemzetbe.¹⁹

Nemcsak Pesten és Budán, hanem egyéb nagyvárosokban is virágzott a zenei élet. A befolyásos nemesi családok mellett az erősödő polgárság is egyre nagyobb szerepet vállalt a zenei intézmények kialakításában és fenntartásában. A színjátszás fejlődése, a zenés darabok egyre nagyobb népszerűsége is ösztönzően hatott a zenei életre. A nemzeti érzés erősödésének következményeként az 1770-es években elkezdődött a nyelvújítási mozgalom, a magyar műzene pedig a verbunkos felé fordult, mely a reformkor zenei jelképévé vált. A nemzeti önazonosság keresése az élet minden területén megmutatkozik: öltözködésben, a magyar nyelv használatában és új műfajok, így a körmagyar, a palotás, a csárdás kialakulásában. Bihari János munkásságával a nemzeti zene első vonalába emelkednek a cigányzenészek, kialakul a cigányzene egységes stílusa.

Hogyan illeszkedik ebbe a képbe a gitározás? Milyen szerepet tölthet be a magyar nemzeti romantikában ez a külföldi hangszer, amelynek még komoly magyarországi hagyománya sincs? Ennek vizsgálatához előbb tekintsük át, honnan került hozzánk.

¹⁹ *A magyar zenetörténet kézikönyve* 56. old.

Az osztrák, cseh és német gitárellet hatása Magyarországon

A 19. század elején olasz gitárosok érkeztek Bécsbe. 1800-ban Matteo Bevilacqua és Bartholomeo Bortolazzi itt telepedett meg, és munkásságuk során a hangszer már ekkor nagy népszerűsége tette szert. Bortolazzi koncertezett és sok darabot publikált. Gitáriskolája elterjedt Magyarországon is.

A német Simon Molitor is itt működött már az 1790-es évektől, aki több tucat szólószonátát, duót és triót komponált. Egy 1811-ből származó visszaemlékezésében leírja, hogyan terjedt el Bécsben a modern gitározás:

Meghonosodott az újfajta írásmód, a kényelmetlen dupla húrok eltűntek, iskolák és darabok íródtak a gitárra. De még nem voltunk mentesek a régi és behatárolt stílustól, amely teljesen ellenkezett a legegyszerűbb harmóniai szabályokkal is, gyakran egy ütemen belül többször is.

Fontos előrelépés a hatodik húr, a mély *E* alkalmazása volt, melyet nemsokára általánosan használtak itt.²⁰

Közkeletiségének gyors növekedése következtében a gitár az 1820-as évekre az igényesebb bécsi polgárok körében a házimuzsikálásnak és a koncertéletnek a legfontosabb hangszerévé vált.²¹

A külföldi gitárosok népszerűségének hatására több bécsi muzsikus kezdett gitárra írni: az általános gitártörténeti részben már említett Hummel, Schubert, Anton Diabelli, aki amellet, hogy ismert muzsikus volt és sikeres kottakiadó, jól gitározott. Természetesen az itt élő gitáros szerzők is hozzájárultak a repertoár gazdagításához, például Leonard von Call, Louis Wolf és Wenzel Matiegka, akinek kvartettjét Schubert is átvette és cselló szólammal látta el (ez a darab máig kedvelt a gitárosok körében), hogy csak a legismertebbeket említsük.

A legnagyobb lökést azonban Mauro Giuliani érkezése adta 1806-ban. Ő emelte ki a hangszer az amatőr közegekből és mutatta meg virtuóz lehetőségeit. Már szólunk a gitármániáról, amely az ő munkássága nyomán eluralkodott Bécsben, könnyű tehát elképzelni, ez milyen gyorsan áterjedt Pest-Budára, Pozsonyra és Magyarország többi részére. Arról, hogy milyen kép alakult ki Pesten a híres gitárvirtuózokról, tanúskodik Bartalus István *Káro király* című novellájának egy részlete. A novellában Haydn fiktív késői szerelme így szól Haydnhoz:

²⁰ Forrás: *The Guitar and its Music*.

²¹ Ld. Tari Lujza: „Hangszerek és paraszti zeneélet a 18. században”. *Zenatudományi dolgozatok* (2008). 283. oldal.

Nemde, édes Haydn, ön megcsalódott bennem? Én is éppen így megcsalódtam önben. Azt képzeltem, hogy miután a bécsi gitárvirtuózokkal önérzetük nagysága miatt szóba sem lehet állani, ön – a valódi nagyság – egy megközelíthetetlen, kiállhatatlan, gőgös csuda-szörny.²²

Láttuk, hogyan hozta lázba az új, hathúros gitár divatja Bécset, Németországot és Csehországot. Az innen érkező zenészek magukkal hozzák Magyarországra ezt a lelkesedést, és a gitárt is alkalmazzák az új magyar zene stílusjegyeinek kialakításánál. Példák erre a Magyarországon komponált művek: Szuk György: *Arietten und Solo Stück*, Csermák Antal *Ein neuer Galanterie-Solomaessiger Verbund* című, kéziratban fennmaradt, csellóra, hegedűre és gitárra írt műve, Ivan Padovec, Pfeiffer Ferenc és Fáy László darabjai,²³ Ernesto Krähmer. *Rondeau Hongroise* és még sorlíthatnánk. Plachy Jakab *Dalok Kisfaludy és Berzsenyi Urak munkájából Fortepiano vagy Gitár kísérése mellett* című darabja, melyet Mátray is említ *A Muzsikának Közönséges Története* című művében,²⁴ egy a sok gitárkíséretes dal közül. Brodszky Ferenc még további darabokról tudósít²⁵ (sajnos forrásait nem jelölte meg). Ezek Nemetz András három gitárműve: *Tizenkét keringő op. 1*, *Hat keringő op. 2*, *Könnyű variációk op. 3*, valamint egy szerzőség megjelölése nélküli darab: *Der Sänger: dal gitárkíséréssel* (a pesti Musik Comptoir kiadása).

Az Országos Széchényi Könyvtár több emlékét őrzi annak, hogy a külföldi gitárzene Magyarországra is eljutott. A kották között megtalálható Giuliani *Le troubadour du Nord*, Mayseder *Polonaise in E-dur für de Violine, Guitarre, Streichquartett und Pianoforte* című műve (ő Giuliani kamarapartnere volt), egy Diabelli-átirat szóló gitárra, (*Die diebische Elster*), és Prochnak egy műve (*Gesänge mit Begleitung der Guitarre*), aki a század közepén tett szert népszerűsége daljátékaival, zenekari- és kamaraműveivel és több mint kétszáz dalával.

Találhatók az archívumban még olyan szerző, cím és további adatok nélküli kéziratok is, amelyek bécsi vonatkozásúak, ilyenek a *Der Schneider und der Schusterstreit* című Haydn-duett, Tamino képáriájának és a *Don Giovanni* részleteinek gitárkíséretes átiratai.

²² Forrás: *Kolozsvári magyar muzsikusok emlékvilága* 164. oldal.

²³ Leleghely: OSZK zeneműtár.

²⁴ 158. oldal.

²⁵ Ld. *Gitár breviárium*.

De nemcsak Bécsből érkezett kották találhatók itt, hanem Németországból származók is. Gyönyörű kottaképi és szép kidolgozású kiadvány az alábbi Bonnban kiadott, *Das erste Pfennig-Magazin* című album is.

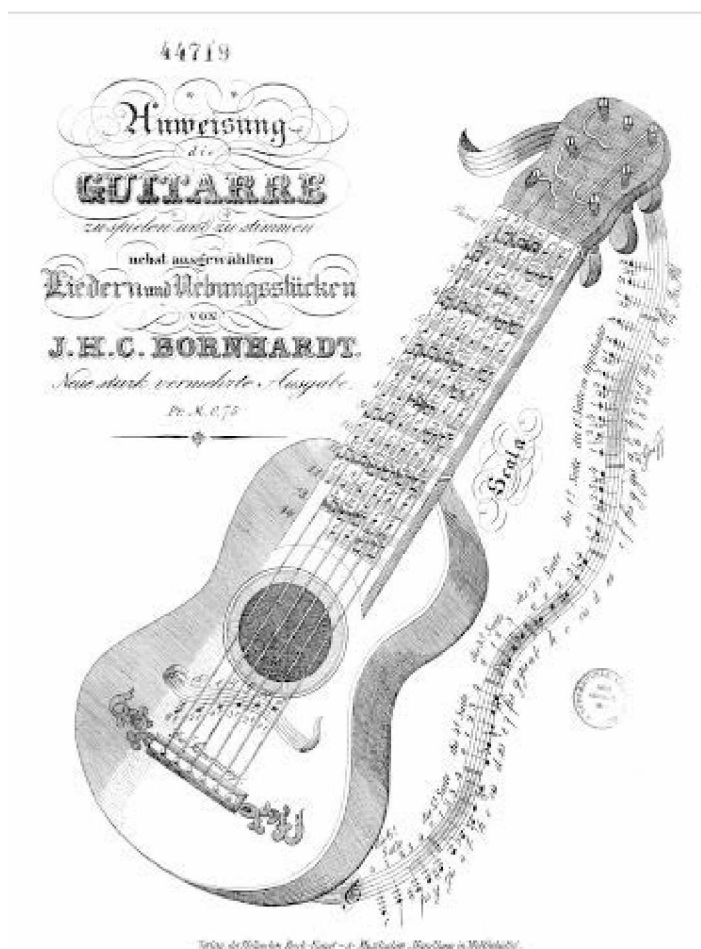


15. kép: A Das erste Pfennig-Magazin címlapja és a benne található kép Mauro Giulianiról. OSZK Zenei részleg

Annak ellenére, hogy nyilvánvalóan olcsó kottáról van szó (a cím és a papír minősége erre mutat), a tipográfia nagyon igényes. A fontosabb zeneszerzőkről képeket mutat (lásd fenti kép) és a kotta jól olvasható. A kiadás időpontjáról sehol nem kapunk információt, de nem kizárt, hogy a kölni, 1840 körül hasonló céllal kiadott gyűjtemény-sorozat²⁶ rokona, és szintén nagyjából erre az időszakra datálható. Érdekes magyar tartalmi vonatkozása is van: található benne egy darab a következő cím- és szerzőségi megjelöléssel: *Rückerrinnerungen an Bonn, Favoritwalzer, componirt [sic] von Franciska Heilmann*. A hölgyről nem találtam adatot; a tartalomjegyzékben *Franciskaként*, a kottában a darab fölött *Franziskaként* szerepel a neve.

²⁶ *Ein Pfennig-Magazin für Freunde und Freundinnen des Gesanges und der Guitarre*. A. J. Tonger (szerk.) (Köln 1839.).

Fontos mű Bornhardt gitáriskolájának 1836-os németországi kiadása: *Anweisung die Guitarre zu spielen und zu stimmen* (16. kép). Ez a kotta a Schott által Mainzban 1805. körül kiadott, ugyanezt a címet viselő iskolájának kibővített wolfenbütteli újranyomása. Johann Heinrich Karl Bornhardt (1774-1844) korának gitárpedagógusa volt, több, a gitár tanítását célzó kiadványt írt, kottái angol fordításban is megjelentek.²⁷



16. kép: Bornhardt gitáriskolájának címlapja. OSZK zenei részleg

Még egy érdekességről szeretnék említést tenni: találtam egy apró, körülbelül kilencszer tíz centiméter nagyságú, kézzel írott gyűjteményt *Sehr leichte und Angenehme Ländlers* címmel. A katalógusban Johann Flock neve alatt szerepel, ez valószínűleg az első tulajdonos személyére utal. Az ő neve a kottán át van húzva, és utána az új tulajdonos, Stollmann Dániel neve van feltüntetve. Állományvédelmi

²⁷ Ld.: *Digital Guitar Archive*.

okokból az album maga nem volt másolható, de tanulságos a talán véletlenül benne maradt átvételi elismervény, amelyet a könyvtár adott az adományozónak (függelék VI. kép). Ennek segítségével bepillantást nyerünk egy család meghitt ünnepi szokásaiba és tetten érhetjük a házimuzsikálás mindennapi gyakorlatát. Az adományozó leírja, hogy Stollmann Dániel az ebből a kottából választott darabbal köszöntötte édesapját annak névnapján. Az elismervény *gitár (citera) füzetként* jelöli meg a kottát, így a lényegtelennek tűnő dokumentum adalékkal szolgál a gitár elnevezése körül még a 20. században is meglévő pontatlanságokkal kapcsolatban, amelyek a reneszánsz és a barokk korban is léteztek, és már bővebben szoltam róluk a *chitarra* szó jelentéstartalma kapcsán. Itt ismét a *zitter*, *ciszter*, *citera*, *chitarra* szavak összetévesztéséről van szó, így képzelhető el a fenti hiba.

Az albumban található művek mind egyértelműen gitárdarabok különböző szerzőktől, és a kottán belül a *chitarra sola* instrukciót viselik. Több kézírás váltakozik egymással, és úgy tűnik, a különböző lelkes gyűjtők nem tudtak megegyezni a szerzők pontos nevét illetőleg: például Mauro Giuliani neve egyszer helyesen szerepel, majd mint *Guliany* és *Guliani*.

A többi kotta eredetét sajnos nem lehet kideríteni, bár ha tudnánk, kinek a tulajdonában voltak, további alapot kaphatnánk a kutatáshoz. Annyi bizonyos, hogy használatban voltak, tehát Magyarországon is divatos volt a gitározás, amire további bizonyítékokat is fogunk látni.

Nemcsak kották, hanem hangszerek is érkeztek külföldről Magyarországra. A Magyar Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumának jelentős gitárgyűjteménye őriz néhány 19. század elejéről származó hangszert, amelyek az ittléte szintén azt bizonyítja, hogy ebben az időszakban már divatos volt a gitár. A három legérdekesebb egy 1814-es építésű Johann Michael Rudert, egy Victorin Draßegg és egy Johann Anton Stauffer az 1840-es évekből (17. kép).

A 19. század elejétől Bécs Párizs és Nápoly mellett a Spanyolországon kívüli gitárkészítés egyik központja volt. Számos hangszerkészítő foglalkozott vonós hangszerek készítése mellett gitárépítéssel is.

Johann Michael Rudert a 19. század első felében, 1809 és 1842 között volt aktív.²⁸ A bemutatott hangszer még a hosszított alakot mutatja, melyre sokáig találunk példát a tipikus romantikus gitárforma mellett. A Stauffer által készített

²⁸ Ld. http://www.andreaspreuss.com/index.php?page=citysearch&lang=&city_id=501

hangszer már a modernebb, „darázsderekű” modell, melyet a késő klasszika és a romantika idején használtak a Torres-modell elterjedése előtt. Johann Anton Stauffer apjával, Johann Georg Staufferrel együtt Bécs legnevesebb gitárkészítője volt, és nagyban hozzájárult a hangszer fejlesztéséhez. Draßegg is ebben az időben működött, hangszerei híresek voltak dekoratív kidolgozásukról.

A gitár hazai népszerűsödése magával hozta több bécsi gitárkészítő Magyarországra települését. A híres Leeb dinasztia Bécs mellett Pozsonyban is tevékenykedett. Tanítványuk, Peter Teufelsdorfer, aki Andreas Carl Leeb bécsi műhelyében szerzett mesterlevelet, Pesten nyitott üzletet, és Georg Stauffer riválisa lett.



17. kép: Balról jobbra haladva: Johann Anton Stauffer, Victorin Draßegg,
Michael Rudert hathúros gitárjai a 19. század első feléből
A ZTI Hangszertörténeti Múzeumának tulajdona

A gitár magyarországi elterjedésének egyik aspektusa a hangszer elnevezésének kérdése. A 19. század első felében nemcsak nyelvészeti, de szociológiai és politikai kérdés is volt a nyelvhasználat ügye. Ismerjük a nyelvújítás különböző áramlatait és küzdelmeit, de a viták ellenére abban egyetértett mindenki,

hogy a német nyelv szakszavait magyarokra kell cserélni. A gitár megérkezésekor a hangszer megnevezésére először a német nyelvterület szóhasználatát követték, ott viszont a gitárnak eredeti származási helyeiről vett neve volt használatban. Ezért van az, hogy a német ajkú Johann Flock és Daniel Stollmann a *chitarra sola* megjelöléssel gyűjti a gitárdarabokat, és a legtöbb bécsi kézirat és kottakiadás a francia *Guitare* vagy a németesebb *Guitarre* szót használja.

Magyarországon is ez a forma terjedt el különböző apró változtatásokkal. Kultsár István a *Hasznos Múltságok* című lapban közölt ismertetőjének címe *Guitarre*,²⁹ de a cikkben a *Gitár* verzió fordul elő. Mátray használja a *gitár* és a *guitár* alakot is.³⁰ A későbbiekben megjelenik két nyelvújítási szó, amelyek nem terjedtek el széles körben. Az egyik a *pengedű*, melynek használatára a sajtóban találni példát: „[...] vettem, ugymond, csinos ruhát, vőlegényi öltönyt, egy *pengedűt* (guitarre) [...]”,³¹ a másik a *hangora*. Az utóbbit sokkal gyakrabban használták, előfordul Gyulay Lajos naplójában³² és Nyizsnyay Gusztáv életművével kapcsolatban, akit a „nemzet hangorása”-ként is emlegettek. Bartalus István már a mi modern szavunkat használja.

Színház és gitár

A gitárt mindig szívesen alkalmazták a színházakban. A színjátszásnak már régebbi története során is szerepet kaptak a pengetős hangszerek. A komédiázásnak minden korszakban elengedhetetlen kellékei voltak már a jokulátorok idejében is, és a reneszánsz és a barokk színházban a gitár kiemelten fontos szerepet kapott (18. kép).

A *commedia dell'arte innamoratoja* gitár- és lantkíséréssel ad szerenádot szerelmének, és a gitárkíséretes szerenádra az operairodalomból is sok további példát hozhatnánk. A gitárt 18. századi színjátszásban gyakran a szerelmi, lírai elem hangsúlyozásakor alkalmazzák.

A gitár és a monódia kapcsolatát tárgyaló részben már említettem, mekkora szerepet játszott az opera kialakulásában a gitár. Az opera apparátusának bővülésével a több hangszert foglalkoztató részeknél kiszorul a kíséretből, de szólók kísérelőhangszereként még sokáig előfordul. Mozart is alkalmaz pengetősöket a *Don*

²⁹ *Hasznos Múltságok* 1821.

³⁰ V.ö. *A Muzsikának Közönséges Története*.

³¹ *Egy furcsa per. Vasárnapi Újság* 1858. jan. 10.

³² Lásd később.

*Giovan*niban, a *Cosí fan tutte*ban és a *Figaro házasságában*. Volt már szó Weber korai operáiról, az *Abu Hassan*ról és a *Donna Dianaról*, valamint Berlioz *Benvenuto Cellini*jéről, amelyekben szintén megjelenik a gitár mint kísérőhangszer.



18. kép: Stefano della Bella (1601-1664) olasz komédiás négykórusos gitárral

A reformkori Magyarország színházi életében is nagy szerepet kapott a hangszer. Ismerjük a vándorszínész toposztát, aki boldogan veri el éhét a gitár pengetésével és minden szituációban dalra fakad (a figura Szigligeti Ede *Liliomfi* című művében jelenik meg a legkedvesebben). A kép nem véletlenül terjedt el a köztudatban: ismét Carl Maria von Weberre kell hivatkoznom, aki apja vándor színtársulatával utazva találkozhatott először a gitárral. Valóban alkalmas volt a hangszer erre az életformára olcsósága és könnyen szállítható volta miatt. Mivel a társulatok általában a maiaknál kisebb helyeken játszottak, akusztikai tulajdonságai is megfeleltek a célnak.

Találunk adatot a gitár színházi használatára a magyar színházi történetében is, a korabeli színházi kritikák és színlapok gazdag forrást nyújtanak

erről az időszakról. A *Regélő*, a *Honművész*, a *Társalkodó* és más lapok híradásaiból is sokat lehet megtudni a színház és a gitár kapcsolatáról.

Déryné Széppataki Róza

Ismeretes, hogy Déryné Széppataki Róza, a legendás színésznő és primadonna (1793-1872) sokszor kísérté magát gitárral nemcsak társaságban, de a színpadon is. A herendi porcelángyár híres szobrocskája is így ábrázolja őt, s ennek nyomán mintegy gitárral a kezében vonult be a köztudatba.



19. kép: Déryné Széppataki Róza

20. kép: Porcelán szobrocska a gitározó Dérynéről

Gitározásáról így ír naplójában:

Gitárt, azt tudtam játszani [tudniillik zongorázni nem volt hajlandó megtanulni, csak amennyire a saját énekének kíséretéhez szükség volt rá] de azt se mesterül, csakúgy házilag. De szükségből, kis színpadokon tudtam egyszerű dalokat mellette énekelni.³³

Naplójában azt is leírja, hogy gyermekkorában jó barátságban volt Mátray (akkor még Rothkrepf) Gáborral, akinek szüleinél lakott, mikor Pestre adták „német szóra”, és aki szintén gitározott. Déryné vándorszínész éveiben bejárta az egész országot. Hosszabb ideig játszott Miskolcon (1815–1819), Kolozsvárott (1823–1827), Kassán

³³ Déryné naplója 147. old.

(1828–1837). 1822-ben sikerrel vendégszerepelt a pesti Német Színházban. 1837–1838-ban a pesti Magyar Színház, 1846–1847-ben a Nemzeti Színház tagja.

Játszotta *Marcstát* Hirschfeld *Tündérkastély Magyarországon* című darabjában, ebben minden bizonnyal gitározott is, *Melindát* Katona József *Bánk bánjának* ősbemutatóján, *Rosinát* Rossini *Sevillai borbélyában*; *Agathát* Weber *A bűvös vadászában*; *Donna Annát* Mozart *Don Giovanni*jában, de több száz szerep volt a repertoárján. Népszerűsége valószínűleg nagyban hozzájárult a gitár ismertségének növeléséhez.

Az énekes színészek számára, úgy tűnik, elvárás volt, hogy kísérni tudják magukat a rosszul felszerelt vidéki színházakban vagy éppen rögtönözve színházteremmé alakított előadótermekben. Szákfy Józsefről (1798–1886. jún. 3. Debrecen), aki több vándortársulatban is játszott, majd Debrecenben telepedett le, több cikk tesz említést. Hirschfeld *Tündérkastély Magyarországon* című darabjában játszotta Farkas szerepét, melyről több ízben olvashatunk kritikákat. Több énekes-gitáros alakítása volt.³⁴

Ujfalussy Sándor színész, színiigazgató, (?1798–1845. márc. 3. Nagyvárad) hősszerelmes szerepeivel lett népszerű, és szép tenorját több zenés darabban is kísérte gitárral. Birch–Pfeiffer: *Szapáry Péter* és Both *Alessandro Massaroni* című darabjában alakított emlékezeteset, mely szerepléséről a korabeli sajtó is megemlékezett:

A címszerepet Ujfalussy tetszőleg adá, 's az általa gitáron eljátszatott és mellette énekelt áriáért „éljen” kiáltással jutalmaztatott.³⁵

Hirschfeld: *Tündérkastély Magyarországon* Farkasát ő is játszotta, úgy tűnik, hogy népszerű, többször felújított darabról van szó.

Arany János, a korrepetítor

Kevesen tudják, hogy a magyar irodalom egyik legnagyobb alakja is részt vett a gitáros színházi életben, bár csak a színpalok mögött. Miután elhagyta a debreceni kollégiumot, vándorszínésznek állt. Kapott apróbb szerepeket, de zárkózott természete miatt nem volt nagy sikere. A színtársulatot nem akarta elhagyni, ezért

³⁴ Ld. *Magyar színházművészeti lexikon*.

³⁵ Forrás: Fodor 188. old.

inkább a zenés darabok betanítását vállalta, így mai szóval korrepetítori teendőket látott el.

Későbbi életrajzai ugyan nem említik, de fiatal korától egészen késő öregségéig gitározott és tamburázott. Már debreceni kollégiumi évei alatt is játszott gitáron. Dr. Badics János Arany halála után egy évvel írt könyvecskéjében így szól erről:

Arany egy ideig a fiatal lélek könnyűségével tűrte a sanyarú napokat. A zajos szobában, mely legtöbbször fűtetlen is volt, olvasgatással csitította éhségét, s gitárjával, melyen már Szalontán kezdett játszani, még társait is mulattatta.³⁶

A túlzónak tűnő romantikus hangvétel miatt nem szabad azt gondolnunk, hogy Badics túlszínezi a képet. Vándorszínészkedésének idejéről maga Arany is említést tesz önéletrajzában.³⁷

[...] Hubayhoz csatlakoztam, annyi időt sem vehetvén, hogy szállásomról ágyamat és ládámat fehérenümmel s könyveimmel együtt magamhoz vegyem – de nem is fért volna a szekérre, hol kezdő színésznek nem competál ennyi lomot hordani. N[agy]károly majd Szatmár, végre Máramaros-sziget lőn vándorlásunk Eldorádója. Képzeld a nyomort! padon hálni, kabáttal takarózni, s kölcsön kérni ruhát, míg az ember mosat. És ez rajtam történik, kit szegény öreg szüleim, minden vagyontalanságok mellett, kissé mégis elkényeztettek. Rajtam, ki u. n. élelmes ember soha sem voltam, rajtam, kit éltemben minden legkisebb csekélység végtelenül affligált.. Ha volt is kedvem a színészethez, a mint, hiszem, Debreczenben, jó társaságnál, volt – végkép elment az, e lumpok közt, e mellett az öntudat kígyói, szegény apám s anyám nyugtalansága, martak éjjel, nappal.

Találunk a szörnyű viszonyokról más leírást is, a következő naplórészlet Láng Bódi színtársulatának esztergomi szereplésével kapcsolatos:

[Láng Bódi] egy hosszú síkátor végén, melyben bordéházak és vājogvető [sic] cigányok voltak csak, egy paradicsom, krumpli, paraj és csalán bozótos, kertnek titulált helyiségében ütötte föl sátorát. Eső ellen egy alacsony, féltető szalitli is lévén a portán, még a felhős idő ellen is biztosítva érezte magát, gondolván, hogy a publikum ilyenkor majd esernyő alatt nézi a szalitli alatt kínosan vergődő előadásokat. A színpad az alacsony szalitli alatt

³⁶ Dr Badics János: *Arany János* 5. old.

³⁷ Arany János: *Önéletrajz. A. J. hátrahagyott iratai és levelezése.*

mindenképp alacsony is volt, egy szál deszka élre állítva jelezte, hogy ott kezdődik a színpad. Az egész színpad négyszög átmérőben két-két lépés volt, magassága pedig egy öl.³⁸

Tehát a nyomorgó gitáros vándorszínész képe nem a másodrangú romantika dagályos közhelye, hanem a túlzásoktól mindig mentes Arany által is megélt és leírt valóság volt.

Színpad vagy koncertterem?

A modern hangversenygyakorlat ebben az időszakban még nem alakult ki, a nyilvános zenehallgatás manapság megszokott formái helyett más lehetőségeket használtak ki a kultúra szervezői. Ennek egyik formája a színházi előadások szüneteiben vagy az egyfelvonásos darabok után elhangzó produkciók gyakorlata volt. A verbunkos népszerűségének fokozódásával állandó igény volt a zenés darabokra, és ezt az igényt a német és a magyar színjátszás versenyében ki kellett elégíteni. A verbunkos és a népies műzene növekvő szerepe mellett bármelyik előadáson bármely színjátéktípus zenéssé válhatott, akár betétek alkalmazásával, akár úgy, hogy a felvonásközökben adtak hangversenyt a társulat zenészei, Bihari János cigányzenekara, az Esterházy-ezred zenekara (ahogy az egykorú színlapok nevezték: „Verbung bandája”), vagy hangszervirtuózok. Például Rózsavölgyi az 1812. november 8-i *A politikus csizmadia*-előadás szünetében adott elő hegedűn áriavariációkat és két új polonézt.

Ezeken a hangversenyeken felléptek külföldi és magyarországi művészek egyaránt, a legkülönbözőbb hangszerekkel és kamarazenei formációkkal. A klasszikus hangszerek, mint a hegedű, cselló, fuvola stb. mellett megjelentek akkoriban divatos, de manapság már csak kuriózum számba menők is, mint a csákány (billentyűs furulya) és a phisharmonika (orgonaszerű hangszer). Az is előfordult, hogy egy művész több hangszeren is játszott.

Tekintetbe véve a gitár korabeli népszerűségét nem csoda, ha viszonylag sok nyomát találjuk annak, hogy ezeken a koncerteken a gitár is szerepelt. Játsoztak a külföldi gitárélet jeles és kevésbé jeles személyiségei, mint Louis (Alois) Wolf, aki bécsi születésű ismert gitáros és brácsajátékos volt, és az 1819-ben Iasiban (ma

³⁸ Molnár György *naplórészlete*. „Színház és közönség az önkényuralom éveiben Esztergomban”. In: *Limes* (1990/1).

Románia) bekövetkezett haláláig több magyarországi városban koncertezett. Wolfról Brodsky is közöl adatokat:³⁹

1811. május 29-én saját szerzeményű gitárversenyét játszotta zenekari kísérettel. A darab Finale állá Ungaresevel végződött; majd szintén saját variációit adta elő, az általa feltalált duplagitáron, kíséret nélkül. A színlap szerint Wolf külföldre készül távozni és ez alkalommal utoljára játszik Magyarországon [...]. 1812. augusztus 11-én ismét Pesten járt. Ekkor a duplagitára és hegedűre írt Concert Sonata-ját játszotta Urbani Ágosttal, majd saját szóló Fantáziáját.

Wolf neve ezután egy 1814-es kolozsvári koncert kapcsán tűnik fel Ruzitska György *Vázlatok életéből* című visszaemlékezésében, és itt is egy színházi indíttatású vállalkozás kapcsán.⁴⁰ Érdekes adalék, hogy végső soron egy gitáros nevéhez fűződik Ruzitska csellista pályafutásának kezdete.

Kolozsvárt a gróf Rhédey-féle palotában egy meglehetősen tágas színház is volt, amelyben akkor éppen egy elég jó német szín- és operatársulat működött. Karmesterük Strauss J. és első tenoristájuk Dunst nevű énekes volt. Mindketten kitűnő hegedűsök. Ugyanakkor a híres Wolf gitárművész is a városban tartózkodott, ki egyúttal jeles mélyhegedű játékos volt. Ezek az urak vonósnégyes társaságot alakítottak, mely valóban kitűnő lett volna, ha a gordonkás tudása értékben megközelíti a többi játékos készültségét. A violon-csellista egy Pöschl nevű zenetanító volt, aki gróf Kemény Sámuel házában tanított. Ez a muzsikusz gyenge, beteges ember volt, akit csak ritkán lehetett játszásra megkapni. Ez késztetett arra, hogy gordonkázni tanuljak.

Luigi Legnani, a gitártörténet kiemelkedő alakja is fellépett a Német Színházban. Az ő munkássága annyira meghatározó és ismert a gitáros szakma számára, hogy nem tartom szükségesnek életrajzi adatok közlését, az viszont, hogy koncertezett Pesten, nagy jelentőségű információ. Jelzi, hogy volt igény egy ilyen híresség meghívására, akinek minden bizonnyal nem volt alacsony a gázsija. A *Honművész* így tudósít az 1840. április 3-án, *A házi orvos* című vígjáték szünetében elhangzott produkcióról:

Legnani ur apr. 3-kán a' pesti német színpadon „a' házi orvos” vigj. 1-ső és 2-dik felvonása után két saját szerzeményeiben hallatá rendkívüli ügyességét a' gitáron, 's igen kedvezőleg fogadtatott.

³⁹ *Gitár breviárium* 6. old.

⁴⁰ Forrás: *Kolozsvári magyar muzikusok emlékvilága*.

Legnani 1840. áprilisában több koncertet is adott Pesten, erről később több szó esik.

Kétszer lépett fel a Német Színházban Emilia Giuliani-Guglielmi (1847. április 17-én és 1849. szeptember 25-én). A szintén jeles személyiség koncertje nagy jelentőségű esemény lehetett, lévén hogy a világhírű Mauro Giuliani lányáról volt szó. Apja nyomdokaiba lépve ő is híres gitáros lett és darabokat komponált. A legújabb kutatások szerint élete utolsó részében Pesten élt és itt is halt meg 1850. november 2-án.⁴¹

Stanislaw Szczepanowski (Szezepanowski Szaniszló) szintén a gitár nemzetközi személyisége volt. Lengyel származású gitáros és csellista, aki 1853. október 21-i koncertjének plakátján mint “az angol Királynő első gitárművésze és a londoni academia violoncello-professora” szerepel. Felix Horetzkynél tanult gitározni Edinboroughban, később egész Európában elismert lett magas színvonalú koncertjeivel, melyeken gitáron és csellón is játszott. Barátja volt többek között Chopinnek, és 1848-ban egy lengyelek megsegítésére rendezett koncerten olyan zenetörténeti személyiséggel lépett fel együtt, mint Clara Schumann.⁴²

A Bécsben is népszerű Schultz család tagjait gyakran láthatta a pest-budai közönség. Az idősebb Schultz mellett három gyermeke, Andreas, Eduard és ifjabb Leonard Schultz is fellépett gitárral és más hangszerekkel. Leonard Schultz később az angol *Giulianiad* című gitáros lap alapítói között volt és londoni munkásságának nagy szerepe volt a romantikus gitár angliai népszerűsítésében.⁴³

Tudomást szerezhetünk a színházi dokumentációkból olyan gitárosok tevékenységéről is, akikről manapság semmit sem tudunk. Josef Leschkowitz, Johann Leitner neve többször megjelenik a plakátokon, valamint bizonyos Bauernhuberé, Dlle Raikovitsé (ismét egy női gitáros!) Reinoldé és Zimmeré is (erről *Deutsche Theater in Pest und Ofen: 1770-1850* című könyvében Belitska-Scholtz Hedvig és Somorjai Olga kimutatást közöl). Említés történik még Enrico Petruzzi koncertjéről, aki Brodszky szerint trieszti születésű volt.⁴⁴

Ha figyelembe vesszük, hogy a fent említett előadók csak azok, akik viszonylag gyakran színpadra kerültek, és hogy nekik valószínűleg ennél sokkal több fellépésük is volt másutt; valamint azt, hogy jóval több adat veszett el, mint amennyi fennmaradt, egy nagyon aktív és izgalmas gitáros élet képe bontakozik ki előttünk.

⁴¹ Ld. Astrid Stempnik: *Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk*.

⁴² *Berthold Litzmann Clara Scumann An Artist's Life* 444. old.

⁴³ Ld. Fodor 185. old.

⁴⁴ Ld *Gitár breviárium* 6. old.

Azáltal, hogy ezek a muzsikuskok általában más hangszeren vagy hangszereken is játszottak, ez szervesen összefonódott a korabeli zenei élet különböző területeivel.

A gitár és a népdalgyűjtés

A gitár nemcsak a színházi életben játszott jelentős szerepet, hanem abban a reformkori törekvésben is, hogy a nemzet gyűjtse össze dallamkincsét, emelje be a műzenébe és tegye mindenki számára hozzáférhetővé. A nemzeti ébredés jelentős lépése volt ez, fontos állomás a magyarság önazonosságának keresésében. A másik cél a múlt értékeinek megmentése volt.

A népdalgyűjtés nem a mai modern értelemben vett tudományos módon zajlott. Nem volt tisztázva a népdal fogalma sem, így az sokak számára népdalízű dalok feldolgozásait valamint verbunkos zenei elemekkel kevert magyaros témájú népdalvariációkat, parafrázisokat jelentett. A szerzők a valódi népzénet nem ismerték, a népdalkincset mint a megmentendő magyar hagyomány és múlt egy részét tekintették és felhasználták a népi talajon álló magyar műzene megteremtéséhez. Sokan komponáltak népies jegyeket viselő dalokat, így született az a számos „eredeti magyar népdal”, amelyek közül sok valóban utat talált a népi rétegekhez is.

Így a 19. század népzenei kiadványaiban közös vonás, hogy keveredik bennük az ismert vagy ismeretlen szerzőjű népies műdal a népdallal, a szövegekben nagyon sok a költők által a népdal hangján írt vers. Erre Csokonainál és Petőfinél is találunk példát, akiknek több verse kapott népies dallamot és terjedt népdal gyanánt. A népdalt alapvetően nyersanyagnak, kiindulásnak tekintették, mely nemesítésre, csinosításra szorul. Vonatkozik ez a szövegre is, de még inkább a dallamra. Általános vélekedés szerint ugyanis az egyszólamú népdalt, ahhoz, hogy a nyilvánosság elé kerüljön, feltétlenül zongora–, esetleg gitárkíséréssel kell ellátni. Az ilyen, a népdal és a műzene határán elhelyezkedő dalokat a zenetudomány a közdal elnevezéssel illeti.⁴⁵

Ezeknek az igényeknek a kielégítésére a gitár adottságai kiválóan megfeleltek. A dalok kísérése, mint megfigyelhettük, évszázadok óta egyik fő alkalmazási területe volt a hangszernek, és a gitár gyors népszerűvé válása

⁴⁵ Ld. Domokos Mária: „A magyar népzene összkiadása és a Magyar Tudományos Akadémia”. *Honismeret* (2001/5).

kézenfekvővé tette a reformkori népdaléneklési divatban való foglalkoztatását. Karácsony Lázár költő például kétszáz népdalt tartalmazó népdalgyűjteménye mellé kétkötetnyi gitárfeldolgozást is készített.⁴⁶

Sok utalásból következtethetünk arra, hogy a kor muzsikusai is természetesnek vették ezt a formációt. Kelecsényi József népdalgyűjteményében ezt a megjegyzést teszi az egyik dallal kapcsolatban:

[...] létezik-e olyan magyar, aki ezt a dalt gitárra a szegény teremtésről, Rózsáról nem nagy örömmel hallgatná?⁴⁷

Több fontos rétege van ennek a jelentéktelennek tűnő kommentárnak. Az egyik, hogy a magyarság számára sokat jelentettek újonnan megtalált népi vagy népinek vélt gyökerei. A másik, hogy teljességgel lényegtelennek ítélték azt a tényt, hogy a gitár nem népi hangszer, és még csak nem is magyar eredetű.

Mindszenty Dániel dalgyűjteménye előszavában nagyjából ugyanezt írja le.⁴⁸

Midőn a' lélek indulatja bár melly okbul felhevülésig magasul, midőn a' csöndes megelégtetés, honszeretet, 's édes remény kitör keblünkbul: leggyöngédebb táplálékot ad a' szívnek s léleknek nemzeti dalok éneklésére.

Sass Erzsé, Petőfi egyik korai szerelme így emlékszik vissza a gitárral való nótázásra, melynek Petőfi is nagy kedvelője volt:

Újra láttam a kis méhesszobát, ahol felújult kedvvel borozgatának, pipázgattak; ahol Károly bátyám gitár mellett dalolt a mély érzésű költőnek, hogy jókedvre derítse. És megtelt szívem, lelkem a múltnak magasztos érzelmével, mint mikor a költő csókját rám lehelte.⁴⁹

Tekintsük tehát át, kik voltak azok, akik a népdal népszerűsítésében a gitárt is felhasználták, és milyen műveket alkottak.

Mátray Rothkrepf Gábor a reformkornak kiemelkedő polihisztorja, a korabeli zeneélet egyik legaktívabb alakítója. A *Pannónia* (1826), *Flóra* (1827) és a *Hunnia* (1829) című kiadványokban közreadott népdalfeldolgozásaival valamint a *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye* című, Budán 1852 és 1858 között kiadott

⁴⁶ Ezek a kötetek a 20. században elvesztek.

⁴⁷ Forrás: Fodor 190. old.

⁴⁸ *Nemzeti Dalgyűjtemény*. Előszó.

⁴⁹ Hatvany Lajos: „Petőfi-könyvtár”. *Nyugat* (1908. 16. szám).

művével nagymértékben hozzájárult a reformkori népdalgyűjtés eredményeihez, gitáriskolájával pedig a gitározás színvonalának emeléséhez.



21. kép: Mátray Gábor arcképe

1797-ben született a Pest megyei Nagykátán. Családja a század elején a gyorsan magyarosodott német családok közé tartozott. A gyermek Rothkrepf (később Mátray) Gábor szülővárosában és a közeli Tápiószecsőn nevelkedett. Atyja Rothkrepf József 1804-ben a pesti magyar iskola tanítója és a belvárosi templom regens chorija lett, ettől kezdve egy hosszú bécsi tartózkodástól eltekintve haláláig Pesten élt, ott végezte alapfokú, gimnáziumi és egyetemi (jogi) tanulmányait, majd egész életében Pesten dogozott. Az ifjú Mátray már tizenhat éves korában tanító egy pesti polgárcsaládnál. 1817-ben befejezte egyetemi tanulmányait, és hites jegyzői eskütétellel jogi diplomát szerzett. 1816 és 1830 között nevelő volt Prónay Simon bárónál, 1817-től 1830-ig pedig Széchenyi Lajos pesti, sopronhorpácsi, illetve bécsi házában.

Ezután Pesten telepedett le. 1824-ben publikálni kezd Kultsár *Hasznos mulatságok* című lapjában, még Rothkrepf néven vagy Verbegyí álnéven (Bartalus

szerint a Mátray nevet csak 1837 vége felé vette föl).⁵⁰ 1828 és 1832 között írta *A' Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások* című munkáját, aminek eredményeképpen 1833-ban az MTA levelező tagjává választották. 1833-ban megindította *Regélő-Honművész* címen az első magyar szépirodalmi folyóiratot (két társlapról van szó), mely a városi polgári kultúra terjesztésében fontos szerepet játszott. A lap 1841-ig működött, utána *Pesti Divatalap* néven Vachott Sándor vette át.

Egész életében a magyar kultúra építésén dolgozott. A magyar nyelvhez fűződő viszonyáról így vall 1841-ben az Akadémia részére írt önéletrajzában:⁵¹

A magyar nyelv iránt, minthogy anyanyelvem ez vala, mindenkor különös vonzalommal 's előszeretettel viseltetvén, magyar könyvek voltak olvasmányom első kedvencei. Innen következik, hogy a' helyesebb grammatika szabályait csupán olvasgatás 's önszorgalmam után sajátimmá tevén, a' latin iskolák VI-dik, vagy is költészeti osztályában, midőn akkori tanítóm tisztó Horváth Ignác úr; ajtatos szerzet papja, a' magyar nyelv szabályos ismeretét kívánta tanítványaitól, társaim között a' magyar nyelv tudományában első eminenséget [sic] nyertem.

1837-ben jegyzőként részt vett a neves könyvgyűjtő, Jankovich Miklós hatalmas gyűjteményének átvételében és feldolgozásában a Széchényi Könyvtár számára. Amikor a Nemzeti Színház 1837-ben megnyílt, a megyei színházi bizottság őt választotta meg igazgatónak, de ebben az állásban csak rövid ideig maradt. József nádor a múzeum egyes gyűjteményeinek rendezésével őt bízta meg és 1846-ban a Széchényi Könyvtár őrévé nevezte ki, s e hivatalát közel 30 évig viselte. A zene terén is kiható tevékenységet fejtett ki. 1837-től a Nemzeti Színház "hangászati" igazgatója, 1840-től a Hangászegyesületi Zenede (a későbbi Zeneakadémia) igazgatója lett.

Zenéhez való viszonyáról önéletrajzában ezt olvashatjuk:

Kedvező zenetehetségeim már kisdéd koromban kezdettek mutatkozni. Atyám útmutatása mellett kezdém azokat gyakorlani klaviron; 1808-ban külön tanítót fogadott atyám, kinek segedelmét azonban csak 6. hónapig éldeltem. Ezután csak önmagam tökélyesítém magamat a' klavir-játszásban. A' nevezett év őszén tudós Aigll Glycér, az ajtatos iskolák igazgatója Pesten ugyan ez intézeti zeneiskolába vezetett, 's itt az éneklésre ingyen taníttatott. Itt nyertem tulajdonképpen hangászati műveltségemet mind az éneklés, mind egyéb

⁵⁰ Ld. *Emlékbeszéd Mátray Gábor l. tag felett* 6. old.

⁵¹ MTAK Kézirattár: Akadémiai Iratok, 265/1841.

hangműszerek 's áltálján a' zenészet ismeretében, melyet későbbben a' general bass tanulása tökélyesített. - Hálám jeléül jótevőm névnapjára 1809-ben írtam húros hangszerekre első zeneművem, melly lassú és friss magyar nótából állott; mert a' nemzeti magyar zenéhez kisdéd koromtól fogva mindig szenvedéllyel viseltetem.⁵²

1812-ben, tizenöt évesen írt kísérőzenét a Cserni György című „vitézi játék”-hoz, mely zenét a legrégebb fennmaradt magyar daljátékkíséretként tartjuk számon. „1812-1813-ban a' pesti magyar Színésztársaság részére Cserni György című énekes színjátékhoz tartozó dalok zenéjét részint magam szerzém, részint ismeretes melódiák után alkalmazám, 's íráom egész hangászkarra” emlékszik vissza Mátray. A darabot november 12-én mutatták be, és nemsokára betiltották. Ebben az időszakban Mátray szoros kapcsolatban van a színházzal:

1813-ban a' Pesten létező magyar színjátszó társaság számára lefordítám a hárfás leány (Das Harfenmadchen) című 5 felvonásos szomorújátékot; 1814-ben »Kínzó torony (Der Hungerturm)« 3 fvsos színjátékot, mellyhez egyes dalokat is szerzettem 's magam hangszeresíttem; 1815-ben fordítám az „új esztendei ajándék” 1. felvonásos víg játékot. - A' két első színmű a' nevezett társaság által Pesten az úgy nevezett „Rondella” városi színházban, utóbbi pedig 1816. 's következő években az említett társaság által Fehérváron 's egyebütt hozatott színre.⁵³

A gitárral nagyon hamar kapcsolatba került. Ismerjük, hogy milyen szerepet játszott a korabeli színjátszásban a hangszer, nem csoda hát, hogy Mátray szükségét érezte, hogy megtanuljon rajta játszani. Nem tudjuk, mikortól használta, annyi biztos, hogy tizenkilenc évesen megírta az első magyar nyelvű gitáriskolát. Erről csak önéletrajzából tudunk, mert sajnos a kézirat elveszett. „1816-ban Bartalozzi [sic] munkája szerint magyar gitáriskolát készítettem, mellyet még most is bírok eredeti kéziratomban.” írja.⁵⁴ Tehát 1841-ben a kotta még megvolt. Az a tény, hogy az olasz gitáriskolát ismerte, újabb adalék arra, hogy Bécsből számos gitárra vonatkozó információ jutott el Magyarországra. A híres gitárművészre egyébként tévesen hivatkozik, neve helyesen Bortolazzi.

Gitáriskolája megírása mellett több kamaraművében is alkalmazta a gitárt. Az egyetlen ilyen fennmaradt darab a Vörösmarty versére komponált *Esti dal*, amely nyomtatásban is megjelent.

⁵² Ugyanott.

⁵³ Ugyanott.

⁵⁴ Ugyanott.



22. kép: Róthkrepf Gábor Esti dalának első oldala.

LFZE Kutatókönyvtár

Önéletrajzában további gitáros kamaradarabokat is említ:

1814-16 között könnyű és éji zenére használható több quartett 's quintettet írtam húros, fúvós hangszerekre és gitárra, melyek idővel elvesztek.

A magyarországi pengetős hangszerek irodalma tudományos munkássága során is érdekelte. A *Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások* című zenetörténeti munkájában olyan pengetős zeneszerzőkről tesz említést, akiknek a neve később nem, vagy csak szakirányú közlésekben bukkan föl. Ilyen például Balduin Dorottya Zsófia, vagy a Mátrayval kortárs gitárosok: a bécsi Vinzenz Schuster, a pesti Böhm József, Vaidinger, Hussek, Keller.

Ő fejtette meg először Tinódi Lantos Sebestyén dalainak és más régi magyar énekeknek lejegyzéseit, melyeket 1860-ban a Magyar Tudományos Akadémia adott ki *Történeti, bibliai és gunyoros magyar énekek dallamai a XVI. századból* címmel. Ennek a kutatómunkának nagy a zenetörténeti jelentősége, mert felhívta a figyelmet a magyar zenetörténet régi rétegeire. Nagyjából ugyanebben az időben Szénfy Gusztáv is foglalkozott a *Cronica* néhány darabjának megfejtésével, és nem értett egyet Mátraynak Tinódival kapcsolatos megállapításával.⁵⁵ Ebből nyilvános vita lett,

⁵⁵ V.ö. Várnai: *Egy magyar muzikus a reformkorban. A Muzsikának Közönséges Története.* Hasonmás kiadás 468-476. oldal.

amely végső soron tovább fokozta a közérdeklődést. A *Történeti, bibliai és gunyoros magyar énekek dallamai a XVI. századból* című kiadvány a zenetörténeti kutatás, az átírás és a közreadott anyag használhatósága szempontjából is úttörő munka. A régi pengetős kultúra Mátray által megkezdett kutatását Bartalus István folytatta tovább, mint láttuk Bakfark-kutatásait vizsgálva.

Mátray Gábor munkássága minden területen előremutató volt. Az, hogy gitárral is foglalkozott, azt mutatja, hogy a hangszer jelenléte a század első felének kulturális életében nem volt elhanyagolható. A tény azonban, hogy gitáriskolája végül is kiadatlan maradt, és hogy népdalfeldolgozásait később már csak zongorakísérettel látta el, jelzi a hangszer népszerűségének az 1850-es évekre bekövetkezett csökkenését.

Mátray 1875. július 17-én bekövetkezett halála után két évvel Bartalus István állított munkásságának emléket. Álljon itt egy részlet a Tudományos Akadémia 1877. március 27-i ülésén elhangzott beszédből, mely összefoglalja Mátray érdemeit.

Mátrayt főleg az jellemzi, hogy csaknem minden téren kezdője volt; igen sok munkájával úttörő, melyen aztán mások nagyobb szerencsével haladtak. Nem lévén e perczekben a maga helyén dolgozatai részletezésébe bocsátkozni, csak általánosságban jegyzem meg, hogy ámbár szorgalma jó gyümölcsöket termelt, sőt vannak maradandó becsű munkái, melyeknek a történelem hasznát veendi; de már életében meg kellett érnie ama sorsot, mely legtöbbször, s csaknem kivétel nélkül épen a kezdőket szokta érni:

Mátrayt minden téren túlszárnyalták.

Kezdő volt a szépirodalom terén mint lapszerkesztő, kezdő volt a zene terén mint elméleti író és műbölcsész, csaknem kezdő a múzeum könyvtárában; egészen kezdő egy zenetanintézet szervezésében; de bármely oldalról tekintsük: amaz idők viszonyai közt teljesen megfelelt az igényeknek; s hogy túlszárnyalták, ez mint kezdőnek épen egyik nagy érdeme. Túlszárnyalták a munka terén, de nem a magyar nemzetiség szeretetében. Nem is lehetett, hogy az, ki minden betűjét, minden hangjegyét nemzetiségünk emelésére szentelte, annak szeretetében túl hagyta volna magát szárnyaltatni.

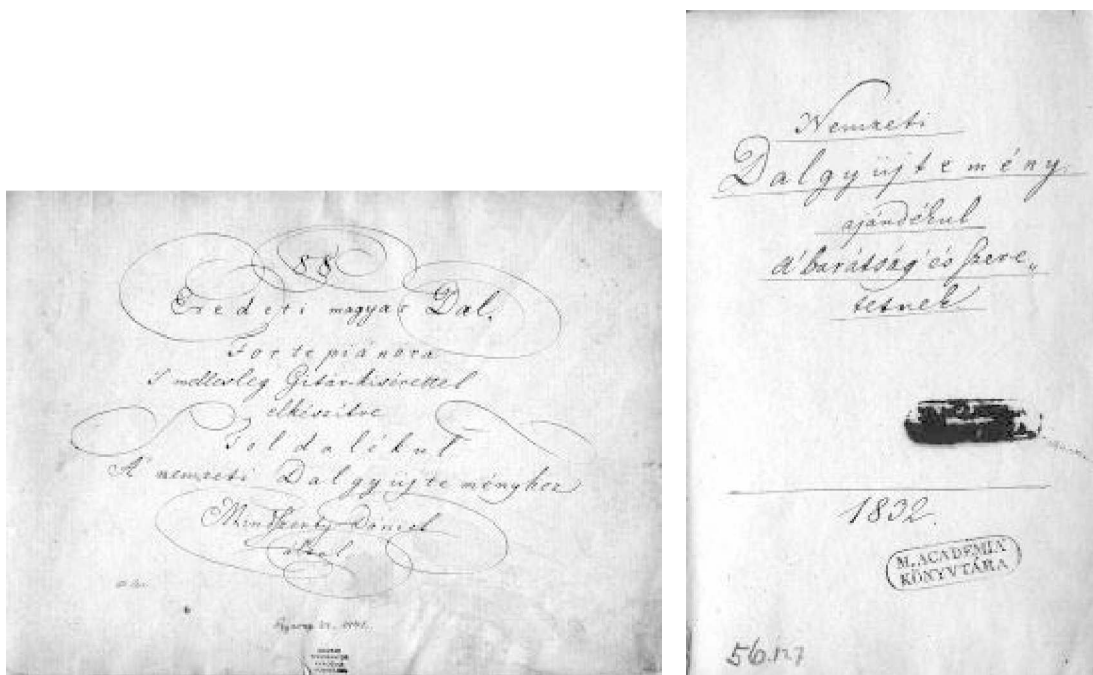
Ezért Mátrayt nem üldözték ama szenvedélyek, melyek elévülés esetén az irodalom s művészet némely veteránja álmait nyugtalanítják; nem ismerte a gyakran végletekig menő féltékenységet; senkivel sem kezdett önérdék sugallta toll-harcot; nem tolakodott előtérbe, hanem szerényen visszavonult; örömmel adott helyet egy újabb nemzedéknek, s évkönyveiben örömmel vette számba az újabb vívmányokat.⁵⁶

⁵⁶ Bartalus: *Emlékbeszéd Mátray Gábor l. tag felett* 12., 13. old.

Mindszenty Dániel

A Magyar Tudós Társaság (később Magyar Tudományos Akadémia) 1828-ban felhívást intéz a nemzethez az ismert népdalanyag lejegyzésére. Az egyik gyűjtő, aki terjedelmes anyagot küld be, Mindszenty Dániel. A tudós házitanító, gitáros, jogász, zeneszerző, népdalgyűjtő, aki magas szinten értekezik a tudomány különböző tárgyköreiben, otthon van a magyar zenetörténetben, tanulmányt ír az oktatás problémáiról,⁵⁷ vitába száll a népzene kérdésében a kor jeles tudósaival és a „Magyar poézis kézikönyve tudós kiadóival”⁵⁸ átérzi a népdalok gyűjtésének szükségességét.

Két művel is jelentkezik: a szöveges *Nemzeti Dalgyűjtemény. Ajándékul a' barátság és szeretetnek* cíművel, melynek mára csak a dalszövegeket tartalmazó része maradt fenn, és egy kottás gyűjteménnyel, melynek teljes címe: *88 Eredeti magyar Dal. Fortepianora S melleleg Gitár-kísérettel elkészítve Toldalékul A' nemzeti Dalgyűjteményéhez Mindszenty Dániel által.*



23. kép: Mindszenty Dániel 88 Eredeti magyar Dalának és Nemzeti Dalgyűjteményének címlapja.

MTAK Kézirattár

Fölismeri, hogy a népdalnak elválaszthatatlan eleme a zene, ezért törekszik arra, hogy a gyűjtés során ne csak a szöveget jegyezze fel.

⁵⁷ Mindszenty Dániel: „A nevelésről némelly észrevételek”. *Felső Magyar Országi Minerva* (1832. febr.) 127-133. o.

⁵⁸ V.ö. *Nemzeti Dalgyűjtemény* előszava.

Nem csak a' dalok szavait, hanem azoknak melódiáját is – mennyire körülményeim engedék – szorgalmasan följegyezgetém, 's végre meglehető számú nemzeti dana gyűlék-össze, melyet a' magyar tudós Társaságnak – a' nemzetiség gyarapítójának – illó hódolattal szerencsés valék bemutatni, 's Tőle lelkesítő javallatot meg nyerni.⁵⁹

A *Nemzeti Dalgyűjtemény* előszavából kiderül, hogy már évek óta foglalkozott népdalgyűjtéssel, és az összegyűlt anyagot bizonyos rendszer szerint csoportosította is. Ebből a rendszerezésből még a népdal nemesítésének és csinosításának szándéka érződik, ebben a tekintetben a kor szemléletének képviselője. Szempontjait el is magyarázza.

Az első rész azokat foglalja magában, melyek vagy egyenesen az alnép szájából, úgy a' mint őket a felhevülés pillanatja szülé - csinosítás nélkül vétettek, vagy pedig némelly íróink a' nép gondolkozási, s érzési logikáját, előadási módját, annak fordulatit a' nyelvben s kedvencz-ejtéseit utánozni akarván népdalokat készítettek, melyek nyagyjából közdivatba is jöttek. _ Második részben azon dalok állanak, melyekben a' gondolatok szorgalmasban meg vannak választva, 's mesterségesben egybefűzve, többnyire pedig nem tudatik a' szerzőjük. _ A' harmadik részt azon csinosb-szabású dalok foglalják, melyek többnyire koszorús íróink- vagy zsebkönyveinkből szedettek, s közkedvezést érdemlettek, s magas ihletést és kidolgozás gondosságát láthatni bennök.⁶⁰

Nemcsak gyűjtőként, hanem zeneszerzőként is bemutatkozik, költeményekre saját dallamot szerez, ennek a tevékenységének az eredménye a *88 Eredeti magyar Dal*. Mint hangszerjátékos megfogalmazza azokat a gyakorlati szempontokat, melyek a dalok kíséretének megírásakor vezették. Ezek a szempontok pragmatikusnak tűnhetnek, de teljesen megfelelnek annak az eszmének, amely a népdalgyűjtést elindította: a dalt mindenki számára elérhetővé, közkinccsé kell tenni.

A melódiákat könnyű stílusban, s gitár-kisérettel megtoldva tevém-fel, hogy ezen az énekszóhoz alkalmas hangszerszám mellett azok is kik nem egészen ügyesek az illő hangkiséret kitalálásában — kedvök szerint akárhol mulatkozhassanak.

A kíséret valóban egyszerű, de mutatja, hogy Mindszenty jól ismerte a hangszert. A kottakép is nagyon rendezett, arra vall, hogy gyakorló muzsikus írta.

Az 1848-as szabadságharc alatt szöveges gyűjteményének dallamai és a 88 dal kézirata sok más népdalgyűjtési anyaggal együtt elveszett, de utóbbit 1941 őszén

⁵⁹ Ugyanott.

⁶⁰ Ugyanott.

Kodály Zoltán szerencsére felfedezte egy árverésen. Ezt ma a Magyar Tudományos Akadémia kéziratára őrzi.

Mindszenty személyéről és életéről sajnos nem sokat tudunk, adataink jobbára levelezéséből származnak. Egy 1831-ben a Tudós Társaságnak írott levelében⁶¹ önéletrajzi utalásokat is találunk, melyek szintén azt bizonyítják, hogy gyakorló gitáros volt. Gömör megyében született, „gömöri fi”, ahogy a *Nemzeti Dalgyűjtemény* előszavát jegyzi. Kassán járt iskolába, gitározni és zongorázni fiatalon kezdett, tanulóéveiben gitárdarabokat is írt: *Hét szenvképző eredeti Magyar, Tíz változat egy magyar daliczára, Négy változat bevezetéssel az Itt hagynám én ezt a várost* című népdalra. „E mellett néhány töredékeim még mostan tekintetbe nem jöhetnek, mivel leginkább honi operához készítnék” írja, tehát 1831-ben nagyszabású tervet dédelgetett. Hogy megírta-e ezt az operát, arról nincs adatunk.

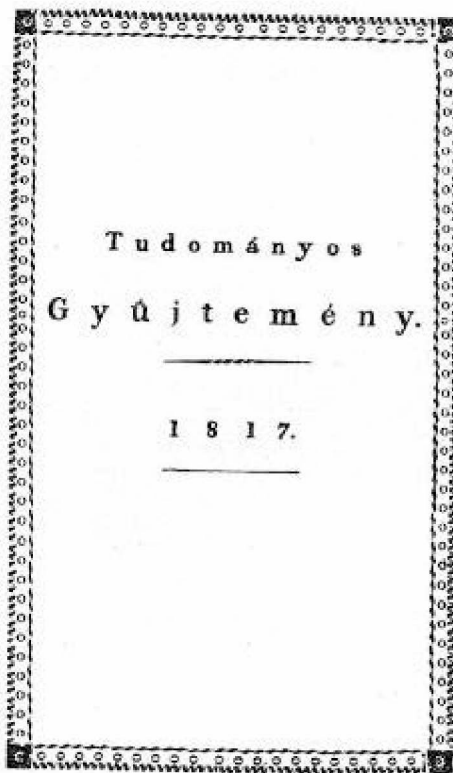
Már fiatalon fölismerte a gitár alkalmasságát a kor zenei igényeinek kielégítésére; ne feledjük, ez az az időszak, amelyben a gitár népszerűsége teljében volt. Ezt az említett levélben így foglalja össze:

Hogy a fiatalság nem épen ellensége a szép magyar daloknak, világos jeleit láttam annak Kassán. Tanuló éveimben öszveszedtem némely dalokat, s a gitárhoz alkalmazván azokat néhány barátimmal közlöttem. Kevés napok múlva ösmeretlen házakból annyi kérés küldetett hozzám, - bár csak nekik is adnám a' kedves dalokat, s azokhoz többet gyűjtenék - hogy nem győztem a' kívánságokat elég gyorsan telljesíteni. Azon üdőtől fogva készítettem valami 40 ujdonúj eredeti dalokat gitár kísérettel, mellyekhez több jeles költőinkből szemelém ki a verseket. Hanem költségem nem lévén azoknak kinyomtatására — a' mi kivált minden kezdőknek szükséges, kinek neve még ösmeretlen a' hangművészi világban — mind ezig íróasztalom birtokában maradtak.

Azt is látjuk tehát, hogy anyagi helyzete nem lehetett túl rózsás. Ez nemcsak a dalok kiadását gátolta meg, hanem a zenész hivatás választását sem tette számára lehetővé. Tanítói munkát vállalt, hogy fenntartsa magát. Hangsúlyozta a nyelvtanítás fontosságát, a magyar nyelv művelésének szükségességével együtt. Tanítóskodása után táblabíró lett Zemplén megyében. Ezután Nagyváradra költözött. Cikkei a Tudományos Gyűjteményben⁶² jelentek meg 1831-1833-ban.

⁶¹ *A népdalok gyűjteményei ügyében*, MTAKK Rui 8. 206/56a.

⁶² Enciklopédikus jellegű havi folyóirat.



24. kép: Tudományos Gyűjtemény, 1817⁶³

Nem tudjuk, mi történt vele 1833 után. Erdélyi János, aki 1846-ban a Kisfaludy-társaság megbízásából sajtó alá rendezte a Tudományos Társaság felhívása után összegyűlt népdalanyagot, így jelzi nevét a *Magyar népköltési gyűjtemény. Népdalok és mondák* című kiadás⁶⁴ gyűjtőinek névsorában: „Néhai Mindszenty Dániel gyűjteménye u.m. egy bevezető értekezés [...]” Mindszenty tehát már nem érthette meg népdalai kiadását.

Arany János szerepe a népdalgyűjtésben

Már szóltunk Arany János gitárhoz fűződő kapcsolatáról, most vizsgáljuk meg, hogyan vett részt a népdalgyűjtésben.

Bartalus István 1871-ben népdalgyűjtésbe kezdett, melynek eredményét, hétszázharminc dallamot a *Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye* címmel 1873 és 1896 között hét kötetben adta ki. Maga is gyűjtött, de mások által lejegyzett dallamokat is közölt a kötetekben. Aranyt szintén felkérte arra, hogy jegyezze le az általa ismert dalokat. Ismerjük Aranynak idős korában újjáéledt érdeklődését a gitár

⁶³ Szántó Tibor: *Szép magyar könyv 1473/1973*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.): 233. kép.

⁶⁴ Pest, 1846–48.

íránt, ez egybeesett azzal a szándékával, hogy a gyermekkorában tanult dallamokat lejegyezze. Szívesen tett tehát eleget Bartalus felkérésének, és összegyűjtött körülbelül százötvenet, melyeknek egy része valóban népdal, a többi a népi szájhagyomány által átvett műdal.

Arany gyűjteménye több szempontból is jelentős. A dallamot tartotta fontosabbnak a szövegnél, így lényegesen nagyobb súlyt fektet a dallamok pontos lejegyzésére, mint a szövegére. Emiatt előfordul, hogy a különböző szövegvariánsok néha töredékesen jelennek meg. A gyűjtemény másik jellegzetessége a dalok kategorizálása, melynek szempontrendszere sokkal tudományosabb, mint Mindszentyé. Külön gyűjti a népdalokat, az általa társas daloknak nevezett anyagot és a kántáló dallamokat a gyermekdalokkal. A teljes gyűjtemény keletkezési ideje nem tisztázott: már az 1874-es Bartalus-kéziratban van Arany-dallam, de nem egyértelmű, hogy a többit egészen pontosan mikor jegyezte le.

Bartalus maga írja le 1884-ben *Arany János dalai* című ünnepi kiadványában,⁶⁵ hogyan jutott a dallamgyűjteményhez.

Hogy Arany dalokat is költött, erről én csak a közelebb múlt év tavaszán, 1883. január 31-én — egy látogatás alkalmával értesültem, kevéssel a »Tudós macskája« kelte után, s ekkor sem közvetlenül Aranytól, hanem a nejétől. Miután már nem volt titok, elővette a gitárt, előkereste a nagy bajjal hangjegyezett dallamokat ... nagy bajjal, mert tudjuk, hogy már nem hallott jól s csak homályosan látott. Játszani akart, aztán ... játszott is, de a kéz, mely egykor oly biztosan írta hatalmas költeményeit, most elgyengülve, gyakran megtagadta a szolgálatot. Átvettem végre kéziratát, ama papírszeleteket, lemásolás végett; mert az eredetit meg akarta tartani, ha netalán egyik vagy másik dallamon javítani tudna.

A népdalgyűjtemény mellett Aranynak voltak saját szerzésű dalai is, melyeket élete utolsó évtizedében írt le. Ezekről is ejt szót a *Tamburás öreg úrban*:

Néha egy új dalt terem önkint húrja,
S felejtí legott, már ő le nem írja;
Később, ha megint eszébe ütődik:
Álmodta-e, vagy hallotta? - tünődik.

Arról, hogy Arany eredeti dallamokat is szerzett, eleinte ugyanúgy csak a családjának volt tudomása, mint a népdalgyűjtéssel kapcsolatban, a költő ugyanis megtanította feleségét a dallamokra, és énekét gitárral kísérte.

⁶⁵ 13. oldal.

Arany Gyulay Ágost számára írt önéletrajzában elmondja, hogy saját szorgalmából tanult meg énekelni, kottát olvasni, gitározni, tamburázni. Az ilyesmi nem volt ritka eset a debreceni református diákoknál. „Akkoriban minden debreceni diák próbálkozott valami hangszerrel; ott tanult meg ő is jobban gitározni, amit már odahaza is kezdett” – írja Arany sógora, Ercsey Sándor *Arany János életéből* című könyvében. *Bolond Istók* című elbeszélő költeményéből, melyet az irodalomtörténet önéletrajzi ihletésűnek tart, Arany végül kihagyott négy sort, pedig ez sokat elárul korai művészi aspirációról:

Majd azt hívé, hogy mert a rajzoláshoz
Konyítani látszott volna keveset,
S hallgatni eljárt egy vén tamburáshoz:
Hogy hivatása zene vagy ecset.⁶⁶

Egy további részből is kapunk információkat arról, milyenek tartotta viszonyát a zenéhez:

Zenét már csak dilettáns módra űzte;
Elpöngeté a zongorát, gitárt,
A hangjegyet lassacskán elbetűzte,
Hallása jó volt és ütemre járt,
Lelkében a hangot jól összefűzte,
Még komponált is (megbocsásson e szó):
De nem készült – cigánynak ex professo.

Az idézet utolsó sora arra is következtetni enged, miért nem voltak sikerei a színészi pályán: a hivatásszerű előadóművészetet másra hagyta.

Voinovich Géza irodalomtörténész és író, aki Gyulai Pál tanítványa volt, tehát közeli forrásból ismerte a költő munkásságát, ezt írja *Arany János életrajza* című munkájában:⁶⁷

Aranynak debreceni tanára, Zákány József kedvelte a zenét, szép új dallamokat tanított be a Cantus-nak, melyekre diákjai írtak magyar szövegeket.

Csomasz-Tóth Kálmán szerint⁶⁸ Zákány József volt az, aki továbbfejlesztette Arany autodidakta módon szerzett készségeit. Annyira jól megtanult kottát írni, hogy Kodály az Arany-népdalgyűjtemény előszavában a 19. századi népdal-lejegyzések

⁶⁶ Gyulai Ágost: *Arany János népdalgyűjteménye*.

⁶⁷ *Arany János életrajza* I - III. (Budapest, 1929 – 1938): I. 30. o1d.

⁶⁸ Csomasz-Tóth Kálmán: *Maróthi György és a kollégiumi zene*.

viszonylatában átlagon fölülinek nevezi Arany zenei jártasságát. Ez a jártasság és komoly, tanáros természete tette lehetővé, hogy vándorszínész éveiben képes legyen teljes zenés színpadi művek betanítására.

Ő maga két versében is ír gitározásáról. Az egyik egy német nyelvű versike, mely a *Magamról* megjegyzéssel maradt fenn verstördékei között.⁶⁹

Auf der Margarethen-Insel
Raucht Tabak der alte Pinsel
Spielt Gitarre. mit Gewinsel
Und vergendet seine Zinsel

(Margitsziget fái alatt
A vén bohó dohányozgat,
Nyekergeti a gitárját,
Elherdálja vagyunkáját)

A másik a híres *Tamburás öreg úr*, melyet szokás a költő hattyúdalának is tartani:

Az öreg úrnak van egy tamburája,
S mikor az fhlet s unalom megszállja,
Veszi a rozzant, kopogó eszközt
S múlatja magát vele négy fala közt.

Nem figyel arra deli hallgatóság,
Nem olyan szerszám, divata is óság:
Az öreg úr, (fél-süket és fél-vak),
Maga számára és lopva zenél csak.

[...]

Ha ismerjük Arany hangszeres múltját, nem tűnik annyira jelképesnek a vers, bár egyértelműen költői hasonlatról van szó. Természetesen nem tárgyyszerűen fogalmaz, gitárról nem beszél, csak az öreg, azaz divatjamúlt, elfelejtett tambura jelképét használja. Azonban ha a gitárt is belevonjuk a jelkép jelentéskörébe, (márpedig Arany is nyilvánvalóan belevonja) arra lehet következtetni, hogy Arany öregkorára, tehát a 19. század vége felé a gitár már elvesztette régi népszerűségét.

Aranynak, úgy tűnik, öröme telt a hangszerben kései öregségére. Élete vége felé már beteges volt, látása is gyöngült, nem szerette a nagy társaságot. „Egyedüli élvezete a pipa és a gitár” írja róla felesége Rozvány Erzsébetnek, aki a költő ifjúkori barátjának a lánya volt.

Arra, hogy Arany gitározott, meglepően sok utalás történik korai életrajzaiban és a róla szóló korabeli cikkekben. Ez annak tudható be, hogy a hangszeret ekkor, a

⁶⁹ Arany János összes művei VI. kötet 210. old.

19. század második felében, bár reformkori népszerűsége leáldozott, még nosztalgikus megbecsültség övezte.

Bartalus tanulmányában⁷⁰ elmondja, hogy a költő idősebb korában hogyan kapott kedvet ahhoz, hogy felelevenítse régi hangszertudását.

[...] társalgás közben Arany János megemlégtette, hogy ismét szívesen játszana gitáron. Barátja – Salamon Ferenc – kapott az alkalmon hogy örömet okozzon neki, s születésnapjára meglepte egy hangszerrel. A költő oly nagy kedvet mutatott a kései gitárjátékhoz, hogy pár év múlva régi gitárját egy jobb hangszerre kellett kicserélni!

Adorján Sándor a *Nemzet* című napilap 1883. február 1-i számában így emlékezik meg a költőről:

Derültebb, olympusibb látványt, mint az öreg, galambbősz fejű Aranyt, amint így, csöndesen elüldögél a maga elzárkózott fészkében s kiengedi a szíve mélyéből még azt is amit legjobban rejteget: a vidámságot, szelíd gúnyolódást, olyan könnyen kicsúfolható s ezért érzékeny holdvilágos ábrándozást, - képzelni is alig lehet. S hogy mindezt nótájában, dallamban fejezte ki, az olyan nagyon természetes, mert hiszen ez annyira az ő lelkének legfinomabb alkatrésze, hogy sem kíváncsi szemnek, sem bémész nagy közönségnek bénító tekintettel hozzá közeledni szabad sem volt. Elzörgette a maga gitárját szinte titokban, s füttyörészett is hozzá, - valóságos titkos kicsapongásokat vitt véghez, amikor így egymagán úszott a saját kedélye gazdagságában, a saját érzéseinek hullámaiban, amelynek színe ugyan volt haragos is, de a derült, nyugodt, gyermekien csöndes kedély vidámsága aranyoz be minden hullámtarajt."

A már idézett Dr. Badics Ferenc ezt írja:

Szabadságoltatása óta a nyarat a kies Margit-szigeten töltötte, melynek ő volt legcsöndesebb vendége. S egészsége a hosszabb pihenés alatt javulni is kezdett. Kis családja s néhány jóbarátja társaságában igen jól érezte magát; ha pedig egyedül volt, kisétált, s a megénekelt tölgyek alatt elszivarozgatva elővette gitárját is, s egy-egy régi magyar nótát, vagy saját szerzeményű dalát játszotta el a maga és családja mulattatására.⁷¹

A gitár megbecsültségének csökkenésével elmarad Arany kapcsán a gitár említése, például Kodály sem tartja fontosnak, hogy szóljon róla a népdalkötet előszavában.

⁷⁰ Bartalus: *Arany János dalai*.

⁷¹ Badics 41. old.

Saját használatra szánt magángyűjtemények

A reformkor népdalgyűjtési divatjának köszönhetően a tárgyalatokon kívül is jelentős mennyiségű dalgyűjtemény született. Ezeket két fő csoportba sorolja a modern zenetudomány:⁷² a magánhasználatra szánt és a különböző felhívásokra összeírt gyűjteményekére. Nagy Sándor és Gyurkovits Ferenc kéziratos füzetei az utóbbi kategóriába tartoznak.

Az Országos Széchényi Könyvtárban található egy kéziratyűjtemény, melynek címe *Guitárra való énekes darabok*. A gyűjtő személye és a gyűjtemény lezárásának ideje is föl van rajta tüntetve: „Nagy Sándoré 1835 eszt mártius 12ik nap”.



25. kép: Nagy Sándor népdalgyűjteményének címlapja. OSZK Zenei részleg

A kottás album százhatvanhárom érzékeny és népies műdalt tartalmaz dallammal és gitárkísérettel, köztük Csokonai, Kölcsey, Kisfaludy és Bajza verseinek megzenésítéseit. Kottairása pontos, ami arra utal, hogy a tulajdonosként megjelölt

⁷² Vö. Hovánszky Mária: „Forrásjegyzék Csokonai dallamkövető verseihez”. *Könyv és Könyvtár* (XXVII/2005) és Tari Lujza: *Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről* bevezetője.

Nagy Sándor, aki föltehetőleg a lejegyző is volt, zeneértő és ügyes gitárjátékos lehetett.

A dalok előtt egy gyakorlati rész található, mely a *Guitáron Accordok* címet viseli, és a harmóniákkal való kíséréshez ad segítséget. Skála formájában feltünteti a hangnemeket egészen a gitáron már nem is használt kilenc keresztes és hét bés hangnemekig, aztán az összes hármashang- majd négyeshangzatot is. Ebből igényesebb zenei szándéokra következtethetünk, mint csupán a kíséretre szükséges legegyszerűbb gitárakkordok ismerete.

Szintén az OSZK kéziratai között van az úgynevezett *Gyurkovits-gyűjtemény*, amely kétkötetnyi gondosan egybekötött kéziratot tartalmaz (26. kép). Ez a gyűjtemény többféle papírra, többféle kézírással, minden bizonnyal családi használatra lejegyzett gitárdarabokat tartalmaz. Nagyon sok ezek közül inkább vázlatnak tűnik, rövid darabok gyors papírra vetése. Vannak olyanok, melyek többször is előfordulnak, ez arra utal, hogy utólag kötötték egybe őket.

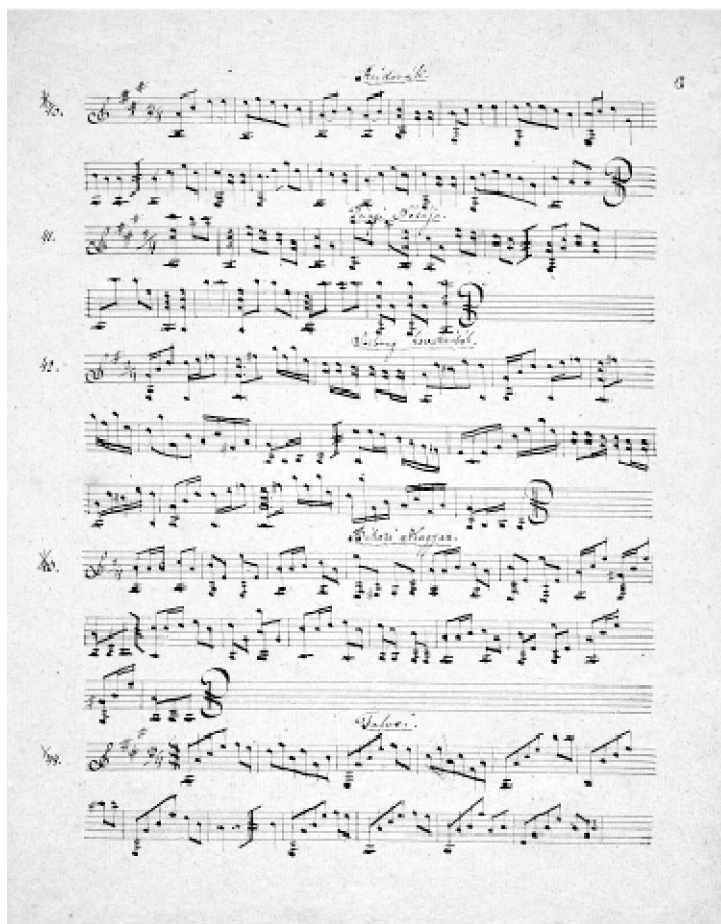
A kézirat teljes megjelölése: *Ivanóczi Gyurkovits Ferenc Magyar népdalok és egyes eredetű műdalok hangjegy-gyűjteménye*. Mint ugyanez a bejegyzés tudósít, a gyűjtemény a Gyurkovits-könyvtár anyagával került a Magyar Nemzeti Múzeum könyvtárába, majd az Országos Széchényi Könyvtárba. Ezek szerint Gyurkovits Ferenc annak a Gyurkovits Györgynek a rokona, aki a Tudományos Akadémia levelező tagja volt, és nagy könyvtárat gyűjtött össze. Brodszky szerint nem Gyurkovits Ferencről származik a kézirat, hanem több női családtagtól,⁷³ mert az általa pongyolának nevezett kézírás erre enged következtetni. Szerintem a pontatlanságok és a rendezetlen kottakép inkább arra utalnak, hogy miután nem kiadásra szánták a darabokat, csak otthoni olvasásra, nem tartották szükségesnek a gyors lejegyzés után letisztázni őket. Ezt erősíti meg az is, hogy található olyan darabok, amelyeknél nem jelölik a pontos ritmust, csak az egyszerre játszandó hangokat. Brodszky szerint ez az írásmód a tabulatúras lejegyzési módnak egy a 19. században egyedülálló továbbélése.⁷⁴ Mindenesetre biztos, hogy a gitár gyakran és sokak által használt hangszer volt a Gyurkovits családban, és a többek által leírt gitáros darabokat később két kötetbe rendezték. A családtagok gitár iránti érdeklődését mutatja az is, hogy a Pfeiffer-gitáriskola⁷⁵ egy példánya is a

⁷³ V.ö. *Magyar zene gitárra* 46. oldal.

⁷⁴ Ugyanott.

⁷⁵ Részletes ismertetését lásd később.

Gyurkovits-könyvtárral együtt került az Országos Széchényi Könyvtárba, mint ezt a kottában található pecsét bizonyítja.



26. kép: A Gyurkovits-gyűjtemény egy oldala. OSZK Zenei részleg

Élő képet kapunk a gyűjtemény segítségével arról, hogy egy értelmiségi családban a gitár divatjának időszakában hogyan folyt a házimuzsikálás és a gitáros zenei anyagok összeszedetegetése. Az egyik kötetben (*Liedersammlung für die Guitarre*) főleg dalok találhatók gitárkísérettel, ezek között van sok népszerű operaária és korabeli dal. Itt a címek és a szövegek is német nyelvűek. A másik inkább magyaros darabokat tartalmaz, a címek is túlnyomórészt magyarok. A gyűjtemény tartalma nagyon gazdag és változatos, megtalálhatók benne a kor összes zenei divatáramlatának képviselői Johann Strauss francia négyeseitől Lavotta darabjaiig. Ez megkönnyíti a keletkezés időbeli meghatározását is. Brodszky szerint a gyűjtés az 1835 és 1845 közötti időszakra tehető.⁷⁶

⁷⁶ Ld. *Magyar zene gitárra* 46. old.

Még egy magyar vonatkozású kézitról kell említést tenni: ez az úgynevezett Horetzky-kézirat. Felix Horetzky lengyel gitárművész volt, Bécsben tanult Giuliani növendékeként, és koncertezett is a mesterrel. Később Angliában, valamint Skóciában működött és Edinburghban halt meg. Munkásságának magyar vonatkozású emléke az említett kotta. Az OSZK Ms. Mus. 698. jelzettel ellátott kézírata a *Lavotta Rezső: Kéziratos zeneművek* összefoglaló címet viselő füzetek között Bihari név alatt szerepel, mint másolat. A darabok fölött szerzőkként a *Bihary* [sic.] és a *Horetzky* nevek fordulnak elő. Brodszky a *Horetzky* név *manu propria* (saját kézírás, kézjegy) jellegéből arra következtet, hogy a füzet Horetzky eredeti kézírása, s így a Bihari-átiratok is tőle származnak.⁷⁷ A füzet a *Hongroises* címet viseli, és magyaros jellegű darabokat tartalmaz: két Bihari átíratot és egy eredeti Horetzky-művet.



27. kép: Horetzky Hongroise. OSZK Zenei részleg

⁷⁷ V.ö. *Magyar zene gitárra. Források.*

Koncertélet, zenei szalonok, akadémiák

Láthattuk, milyen szerepe volt a gitárnak a színházi és a tudományos zeneéletben. Ezek a kultúrterületek természetesen nem különíthetők el attól, amellyel szorosan összefonódtak, és amelyből táplálkoztak: a mindennapok zenei gyakorlatától.

Ennek két fontos közege a koncertélet és a nemesi, valamint a kialakulóban lévő polgári szalon volt. A 19. századi hangversenyek többsége jelentősen különbözött az ugyanígy nevezett mai eseményektől. A műsorban a legkülönbélebb műfajú kompozíciók szólalhattak meg egymás mellett. Előfordult, hogy felolvasásokkal, szavatokkal tették színesebbé a programot. Valójában elmosódott a határvonal a nyilvános és a magánjellegű zenei események között, mert a házimuzsikálás és a koncert között nem volt nagy különbség. A társasági érintkezés jellegzetes formájaként a zenei produkció a fényes estélyek és baráti összejövetelek elengedhetetlen tartozékának számított, ezeken a meghívott híres művészek fellépésétől az amatőr szintű szóló és kamarazenei előadásokig mindenféle igény szintű és műfajú zene elhangzott. Nem volt ritka, hogy a műkedvelők professzionális színvonalon muzsikáltak. A kultúradelvelő nemesi családok tagjai nemcsak mint mecénások, hanem mint gyakorló muzsikusok is működtek. Széchényi Lajos gróf, Mátray munkaadója is kedvelte az irodalmat és a zenét, Széchényi István csákányfúruján játszott, Széchényi Ferenc gróf pesti palotájában külön teremben rendezték a hangversenyeket. Báró Prónay Gáborról tudjuk, hogy zenét szerzett. Báró Eötvös József fuvolázott, Teleki Emma grófnő szépen énekelt, ugyanúgy, mint Orczy Elíz bárónő, és szinte minden jólnevelt nemes- vagy polgárkisasszony zongorázott.

Fáy András író, a reformkor fontos közéleti személyisége virtuóz hegedűjátékos volt. Ő volt az, aki megpróbálta a nyilvános zenélés szinonimájaként elterjeszteni a *hanga* szót regényében, a *Bélteky-házban*.⁷⁸ Több városban (mint például Pozsonyban, Kőszegen és Pesten) polgári „hangászegyesületek” működtek, a kolozsvári konzervatórium zenekarában pedig együtt zenéltek polgárok és arisztokraták.

Természetes, hogy a gitárral is sokan foglalkoztak. Toldy Ferenc, a Mátrayhoz hasonlóan német családból származó első magyar irodalomtörténész

⁷⁸ Fábri Anna: *Hétköznapi élet Széchényi István korában*. (Budapest: Corvina Kiadó, 2009.)

valamint Kisfaludy Sándor költő és felesége, Szegedy Róza is játszott a hangszeren. Nyoma van annak, hogy Széchényi Ferenc eladott egy gitárt Johann Georg Stauffernek, a híres bécsi gitárkészítőnek,⁷⁹ tehát az ő családjában is volt valaki, aki használta. Schilson János báró, államtanácsos olasz szövegű gitárdalokat írt gitárkísérettel.⁸⁰

A koncertélet kevésbé személyes formái is ez alatt az idő alatt alakultak ki. A pesti Kaszinóban gróf Festetics Leó ösztönzésére hangversenyidényben minden vasárnap délben „hangászati multságokat” tartottak. Ezeknek egyikén, 1840. április 5-én szerepelt a gitártörténet egyik kiemelkedő alakja, Luigi Legnani, akinek a Német Színház által előadott *A házi orvos* című vígjáték szünetében történt fellépéséről már esett szó.

Mátray lapja, a *Honművész* 1840. áprilisi számainak hasábjain több tudósítást találhatunk Legnani koncertjeiről értesítők és kritikák formájában, tehát hosszabb időt töltött Pesten. A Nemzeti Kaszinóban elhangzott hangversenyről ezt olvashatjuk:

PESTEN: I.) apr. 5-kén a' nemzeti casinóban tartatott hangászati multságot nagyszámú hallgatók látogaták. Előadatott: 1) Onslov Gy. Es-dur quartettje. — 2) Legnani ur, művész-vendégünk, ama híres gitárjátész, saját szerzeményeiből, egy igen jeles és érdekes phantasiát játszván, itt is kivívá azon nagy nevet, mellyet magának hangszerével a' külföldön régóta szerzett. — 3) Schindelmeisser Lajos sextettjét fortepiánon játszá (vonó hangszerek kísérete mellett) Baldieri Nina kisasszony ismeretes jelességgel. Mind a' derék szerzemény művészeti érdeme, mind az előadás zajos tapsokkal fogadtatott.⁸¹

Legnani április 11-én önálló hangversenyt is adott, két énekessel, akiknek kilétét nem sikerült felkutatnom. Miután az említett duett és ária kísérőjének nevét a cikk nem jelöli meg, vélhető, hogy Legnani kísérte őket gitáron.

Legnani ur, a' jeles gitarista, kiről már említést tettünk, april 11-kén a' kis redutteremben adván első hangversenyét, a' válogatott de nem felesleges számú hallgatók előtt művészi jelességének, a' nyolcz húros gitáron nagy jártosságának olly remek bizonyítványát adá, mellyet a' közönségnek több ízbeli igen zajos tapsolása és ismételt előhivatás méltán követett. A' derék művész egy gitár-verseny első részét, magyar themákra szerzett egyvelget, 's változatokat játszott „Norma” bevezetési kardaljára. Ezek közben Felbér k. a

⁷⁹ Ld. Rennerné Várhidy Klára: „Széchényi Ferenc gróf és a zene”. *Zenetudományi dolgozatok* 2000. 222. old.

⁸⁰ Ld. Brodszky 9. old.

⁸¹ *Honművész* 1840/1.

[?] és Bianchi ur dicséretesen éneklének egy párdalt Donizetti Belizárjából; az utóbbi ezenkívül „Lammermoor Luciából” egy bass-ariát. Mindketten érdemlett tapsokban részesültek.

A *Honművészb*en szó esik még egy április 23-i önálló hangversenyéről is, és a már említett Német Színházbeli fellépésről.

A „muzsikális akadémiák” (Musikalische Akademie) is a többé-kevésbé nyilvános zenei tevékenység fórumai voltak. Ezeknek a gyakorlata is külföldről került hozzánk, ahol a kifejezés bizonyos zenei tevékenységre hivatásos zenészekből és műkedvelőkből alakult zenei társaságokat, illetve az általuk szervezett elméleti és gyakorlati zenei eszmecsereket valamint az ezekhez kötődő hangversenyeket jelentette. Később a hangverseny szinonimájaként is szerepelt. Rendeztek ilyen főúri vagy gazdag polgári családok, de színházak is, erre a korabeli sajtóban sok adat található.

Vidéki birtokosoknál több napig is eltartott egy-egy ilyen találkozó, mely a kulturális és társas élet fontos fóruma volt. A környék zeneértő birtokosai összejöttek és időnként híres koncertező művészeket is meghívtak más hivatásos muzsikussal együtt. Mátray *A Muzsikának Közönséges Története* című könyvében⁸² számba veszi azokat a családokat, akik a könyv írásának idején, vagy rövidebbel azelőtt akadémiákat tartottak. Lelkiismeretesen beszámol a résztvevők polgári foglalkozásáról is, így pontos képet kapunk a kor amatőr és hivatásos zenei életének keveredéséről. Megemlíti több olyan személyt, aki polgári foglalkozása, vagy más hangszeres hivatása mellett gitározott is. Itt közlöm Fáy István gróf egyik akadémiájáról szóló beszámolóját teljes terjedelmében, mert csak így alkothatunk képet az esemény jellegéről.

Több esztendő óta Abauj Vármegyének Fáj helységében az ottani földesúr G. Fáy István esztendőnkint háromszor rendes és igen jeles mindenkor 4 napig tartó Akadémiákat szokott adni, mellyeknek igazgatója maga a M. Gróf, ki virtuosus Fortepianista, és tökéletes értője a Hangász művészetnek. Tagjai részint a közel lakó Dilettánsok, részint rendes hangászok, ú. m. 1. Selyebi Tiszta Károly, Abauji Táblabíró, jeles Énekes. - 2. Jászói Bereczik Imre Táblabíró, Compositor, s virtuos Guitarista. - 3. Leeb Eduárd Pozsoni fi, most Kassai lakos, nagy Violinista. - 4. Steinhübel Lajos Eperjesi Concertista a Flaután. -5. Lisz[t], Szathmári Seborvos (attyafia a híres ífiú Liszt-nek), Magyar nóták jeles játszója a hegedűn, és ugyanazon darabok Compositora. Kár, hogy műveit nem közli a hazával, vagy nem küldi

⁸² 213-215. old.

Pestre nyomtatás végett; köszönettel fogadnánk. - 6. Heerfurth Károly Szászországi fi, most Eperjesi lakos, Compositor s jeles Oboista. - 7. Zomb József Kassai fi, jeles theoreticus, Compositor, Violinista s Guitarista. - 8. Beetlack Károly Cseh fi, a Palatinalis ezered hangászi igazgatója, Compositor és virtuos a Fagóton. - 9. Bortzága János Cseh fi, a tisztelt gróf udvari virtuos Cellistája. - 10. Hiller Eperjesi jeles Clarinettista. -11. Ujfalussy Mihály Szahmárból, ki ezen Academiákról tudósított, lásd fellyebb 3. §. az írók közt, de melly nemét gyakorolja a hangászatnak, elhallgatta, amit igen sajnálunk.

A szövegben említett két gitáros közül az egyikről, Jászói Berczik Imréről Bartalus is megemlékezik *A magyar palotás zene és a népdalok* című tanulmányában Fáy István akadémiait tárgyalva.⁸³ „Tekintetes Jászói Berczik Imre úr, több tek[intetes] vármegyék táblalabirája, ki a generalbasszusnak törvényeit is jól értvén, jeles szerző” írja róla, tehát Berczik képzett műkedvelő volt. A másik, Zomb József szintén nagy zenerajongó- és pártoló lehetett, mert Fáy István (ugyanaz, akinek akadémiai kapcsán Zomb neve fölmerült) a *Vasárnapi Újság* cigányzenével kapcsolatos vitájában rá hivatkozik, mint hiteles forrásra:

Bihary műveit atyám után birom, Csermák műveit boly [?] urtól szereztem, kinél Csermák négy évig lakott; Lavotta szerzeményeit Liszt János, Zomb József, Klobusitzky cs. kir. kamarás uraktól birom, kik Lavottát évenkint látták, hallották, és vele társalogtak!⁸⁴

Mátray könyvének következő oldalain több hasonló, nemesek által rendezett akadémiairól is olvashatunk. Ezek szerint a Brunswick (Mátraynál Brunszvik), Apponyi, Esterházy, Balassa családoknál is tartottak, néha heti rendszerességgel ilyen rendezvényeket, melyeken a zene minden fajtája és rétege elhangzott.

A lassan polgárosodó városok zeneéletéből is érkeztek híradások a pesti sajtó útján. A *Honművész* 1833. június 9-i száma egy szegedi muzsikus hangversenyéről ad tudósítást, a hír szintén a műkedvelő és a hivatásos zenészek kultúrateremtő erőfeszítéseiről tanúskodik. Megkímélem az olvasót az előadás zenei szépségeinek dagályos ecsetelésétől, mely jelentős hányadát teszi ki a cikknek, de hadd álljon itt az egész műsor és az előadók ismertetése, mert lemérhető belőle az az erőfeszítés, mellyel a szervező, Törnauer György összefogta a vidéki város összes zeneértőjét egy ritka zenei esemény létrehozásához. Figyelemreméltó, hogy a gitárdarab mintegy

⁸³ Az *Osztrák-Magyar Monarchia Írásban és Képben. A magyar nép* (Budapest: Faximilex Kiadó, 2005.)

⁸⁴ „Volt-e a cigányok között zeneszerző?” *Vasárnapi Újság* 1859. október 16. 42. szám.

elengedhetetlen része a mősornak. Képet kapunk a cikk segítségével a vidéki kulturális élet elmaradottságáról is.

Szeged Máj. 28. Legfeljebb is egyszer tündöklük egy évben a' hangverseny csillaga Szegednek e' tárgyban még szomorú egén. Sietek tehát örömmel közleni, hogy ezen üstökös évi útjait befutó csillag csak ugyan feltűnt Szeged egén Május 26-ik napján. E' napon a' városi színháték csinos nagy teremében tartotta hirdetménye-kint Hangászi Zengzetét (Hangverseny) Törnauer György a' helybeli hangászi kar tagja. Elő adattak: 1) Zampa, vagy a' márvány-menyasszony daljáték ouverturája, Herold Ferencztől. 2) Hegedű hangzat (concert) Kodétól. 3) Kellemes hangváltozatok (variatio) egy magyar tárgyban Taborszkytól. 4) Oberon előhangjátéka (ouverture). 5) Hangváltozatok gitáron Giuliani Móricztól. 6) Hangváltozatok hegedűn Jansától. [...] Az orchestra is 16 személyre több műkedvelő (dilettant) urak által egészítettett. — De Szeged közönsége is meg mutatá, mennyire kedveli, és óhajtja a' szépművek czélirányos terjedését; mert ámbár az időnek meglepőleg ijesztő vihara akadályoztatá főkép a' Szépnem érkezett, még-is számos hallgatók jelenlétével örvendeztetett művészünk, kitől egyedül a' nagyobb láb- derék- és fej-mozgásokat óhajtottuk volna elmellőztetni.

Törnauert mint kiváló szólistát említi a Szeged-monográfia.⁸⁵ Kétségkívül azonos azzal a Törnauer Györggyel, akiről Reizner János is ír Szeged történetét feldolgozó művében.⁸⁶ Koncertje egy messzire vivő folyamat korai stádiuma. Valószínűleg a fent említettek részvételével megalakult az „első polgári zenekar”,⁸⁷ mely tizennyolc tagból állt, és egyenruhájuk is volt. A zenekart Törnauer vezette, és már 1835. október 1-én sikerrel játszott az átutazó török követ, Achmed Ferik basa előtt. 1838-ban megalakult a Hangász Egyesület, és annak égisze alatt a Hangászati Oskola, melyben gitárt is tanítottak,⁸⁸ minden bizonnyal Törnauer, bár erre vonatkozóan nincs adat. Valamilyen zenei képzés valószínűleg már a Hangászati Oskola megalapítása előtt is folyt, mert a Honművész 1835. június 8-án örömmel ad hírt a „szegedi hangász-nevendékek próbatételéről” egy újszegedi koncert kapcsán. A betanítás ekkor is Törnauer György érdeme.

Szintén a sajtóból, egy aradi koncert kapcsán hallunk Novatsek György gitáros és csellistáról,⁸⁹ egy a Pesti Nemzeti Kaszinóban tartott koncerttel

⁸⁵ *Szeged története*. 2. kötet.

⁸⁶ Reizner János: *Szeged története*.

⁸⁷ Ld. Reizner 401. oldal.

⁸⁸ Ld. Lugosi Döme: *A szegedi zenekultúra története* 36. oldal.

⁸⁹ *Honművész* (1835.október 22.).

kapcsolatban pedig dr. Steinfels Adolfról, aki saját *Rondo brillante* című darabját játszotta gitáron.⁹⁰ Íme, egy-egy adat a reformkor gazdag gitáréletéről.

A *Honderű* című szépirodalmi, művészeti és divatlap 1845 tavaszhoz (április) 15-i számában egy magyar nyelvű gitáriskola megjelenését harangozza be.

Böngészszünk [sic] más mezőn – a zene mezején, s itt figyelmeztessük azokat, kik a holdas est és méla szerelem andahangu hangszerét – a guittarret kedvelik, annak húrjaiból búdalaikhoz az éj csöndjében vagy alkonyaton síma víz tükörén rokonharmóniát csalni szeretnének, s azt alaposan megtanulni ohajtják, figyelmeztessük mondom, egy még e hó folytában megjelenendő „Gitáriskolára”, melyet a közdícsérettel méltányolt magyar „Zongoratanító” ügyes szerzője, Adlersteini Jarotychk János úr ad ki. A munka nyelvének a mostani kívánatokat kielégítő szabatoságáról a szerző dicséretesen gondoskodott; a munka gyakorlati része több mint 100 gyakorlatot, végzetet foglal magában a szokásban levő hangnemek és tételek mindenikében, kettő ujjjegyzéssel [sic] mindkét kéz számára.

Sajnos a két hangszeriskola jeles szerzőjéről semmit nem sikerült megtudnom, és magát a gitártörténeti jelentőségű munkát sem találtam meg. Bizonyára nagyobb terjedelmű volt, ha száznál több gyakorlatot tartalmazott, tárgyalta a zeneelméleti alapfogalmakat és hangszerttechnikailag is megfelelt az elvárásoknak — erre lehet következtetni a mindkét kéz számára közölt pontos ujjrendek említéséből.

Az ajánlás hangsúlyozza a nyelvi szabatoságot, ez arra utal, hogy ekkor már elvárás volt a magyar nyelvnek és a nyelvújítás eredményeinek használata.

Az is kiderül, hogy a gitár még annyira népszerű volt ebben az időben, hogy az elismert zongoratanár gitáriskolával is jelentkezett, valószínűleg gitártanári tapasztalatainak összefoglalásaként. Nem tudjuk, hogy ismerte-e a kor külföldi iskoláit, sajnos ezt nem említi a híradás. Ha tudnánk, milyen mintákat követett (mint ahogy tudjuk, hogy Mátray Bortolazzi széles körben használt munkáját dolgozta fel a magyar közönség számára), pontosabb képünk lenne a mű és így a nagyközönség gitárjátékának színvonaláról.

Előadók, műkedvelők

Miután számba vettük azokat a területeket, ahol a gitár szerepet kapott a reformkori törekvésekben, ejtsünk szót azokról, akik hivatásosként vagy amatőrként művelték a gitárjátékot. Láthattuk, hogy ebben az időszakban a specializálódás még nem volt

⁹⁰ *Honderű* (1844. október 10.).

teljes, tehát amint majd megfigyelhetjük, ezek a személyiségek nem kizárólag gitározással vagy annak tanításával foglalkoztak.

Pfeiffer (Pfeifer) Ferenc Pozsonyban született. Pontos születési dátuma nem ismert, valamikor az 1780-as évek végére tehető. Halálának időpontjára vonatkozólag sem tudunk biztosat, talán 1850 körül hunyt el. Életéről is nagyon kevés adat található. Sok bécsi kiadású műve van, feltételezhető, hogy jó kapcsolatai voltak a császárvárosban, és hogy sokszor megfordult ott. Ugyanakkor magyarországi tevékenységéről is találunk adatokat Mátraynál⁹¹, és ismerjük két Győrben őrzött kéziratát (ezekről később). Az előző fejezetben Mátraytól idézett összefoglalás tartalmazza Pfeiffer nevét a Brunswick (Brunszvik) Ferenc gróf által rendezett akadémiák rendszeres résztvevőjeként a „Pesti rendes s legjelesebb hangművészek” között. Ebből arra következtethetünk, hogy legalábbis ebben az időben Pesten élt és elismert hivatásos muzsikusként számított.

Zenei tanulmányai sokat elárulnak. Kismartonban Johann Nepomuk Hummel növendéke, akiről tudjuk, hogy szoros kapcsolatban állt a bécsi gitáros körökkel. Elképzelhető, hogy nemcsak zeneszerzést tanult tőle, hanem a gitárral is Hummel ismertette meg. Képzett muzsikusként volt, nagy apparátusra ugyanúgy írt műveket, mint szóló gitárra. Első miséjét 1815. augusztus 25-én adták elő Pozsonyban. 1818-ban megjelent hat Csokonai-daláról Szabolcsi így fogalmaz: „finom szövésű, gondos deklamációjú, határozott technikai készségről és invencióról tanúskodó kompozíciók”.⁹² Szabolcsi ugyanitt említi még két darabot, a *Hymnus bei der grossen Neujahrsfeyer* 1801-ből és a *Mein Gütchen* című dalt.

Jelentősek gitárművei is. 1828-ban Bécsben jelent meg egykötetnyi Bihari-átirata *Ungarische Tänze von Bihari, für die Guitarre* címmel (28. kép), mely négy táncot tartalmaz, és Brodszky Ferenc kiadásában is hozzáférhető.⁹³ A Dán Királyi Könyvtár Rischel & Birket-Smith gyűjteményében található egy szóló gitárra írt kézirat, mely az *Introduction u. Variationen über eine Cavatine von Caraffa. Op. 28.* címet viseli.⁹⁴

Több gitáros kamaraműve jelent meg Bécsben a Cappy und Czerny kiadónál, mint például két Schubert-dal átirat, a *Die zürnende Diana op. 36* és a *Nachtstück op.*

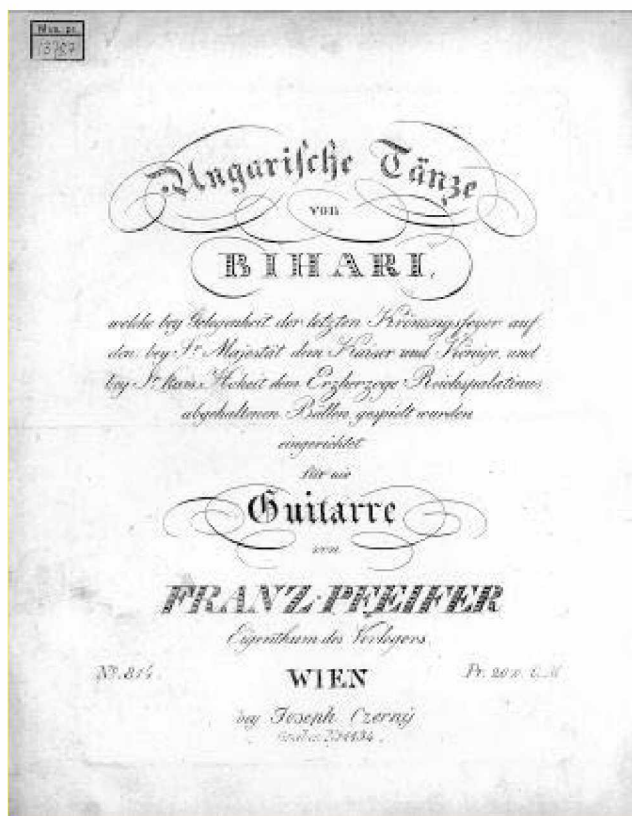
⁹¹ *A Muzsikának Közöséges Történte* 214. oldal.

⁹² *Zenei lexikon* III. kötet 114. oldal.

⁹³ *Magyar zene gitárra a XIX. század első feléből.* (Editio Musica Budapest 1962.)

⁹⁴ Forrás: *Digital Guiar Archive.*

36, továbbá szerenádok, triók különböző hangszerösszeállításokra és énekszólamra. A győri székesegyház zenei archívuma⁹⁵ őriz egy kéziratot, *Cantate zur Namens- oder Geburtstagsfeyer einer Mutter für Discant, ATB [alt, tenor, basszus] mit begleitung P[iano][forte]. und der Gitarre. Componirt von Franz Pfeifer* jelzettel.⁹⁶ Úgy tűnik, bátran használta a gitárt a legváltozatosabb együttesekben.



28. kép: Ungarische Tänze von Bihari, címlap. OSZK zenei részleg

Mégis talán legfontosabb műve a *Gründliche Guitare-Schule verfasst von Franz Pfeiffer* című gitáriskola, amely szintén Bécsben jelent meg német nyelven, abban az időben, amikor a gitár még népszerű volt (29. kép). Az iskola követi a kor gitártanítási gyakorlatát (lásd Sor, Carulli iskolái). Zenei alapismeretek alapos összefoglalásával kezdődik. A skálák, harmóniabontások megtanulásához olvasógyakorlatokat közöl, majd az iskola harmóniai gyakorlatokkal folytatódik. Miután a zeneelméletet a hangszertanulás részeként tanították, ez érthető is. (Ez a pedagógiai szemlélet a zenetanítás általunk megszokott rendszerében számunkra furcsának tűnik.) Az alapok elsajátítása után a magasabb fekvésekben való játékra tér

⁹⁵ Archivum Musicale Cathedralis.

⁹⁶ Bárdos Kornél: *Győr zenéje* 458. oldal.

rá, táblázatban mutatja be, hol kell az egyes hangokat fogni a különböző húrokon. A *Von den Tonarten* címszó alatt cisz-dúrig és cesz-dúrig bemutatja a hangnemeket, és skálákat közöl pontos jobb és bal kéz ujjrenddel. A mai gyakorlattól eltérő módon az alsó húrokon a skálákat modern jelzésre lefordítva *pi* pengetéssel kéri, ez a régi pengetős hagyományok továbbélésére utal. Az iskola technikai példákat is tartalmaz, nagyon sokféle és elég nehéz pengetési variációkkal. Mindez azt mutatja, hogy Pfeiffer pontos tanítási elvek szerint építette fel növendékei oktatását.



29. kép: Pfeiffer gitáriskolájának címlapja. OSZK zenei részleg

Egész munkásságának vizsgálatakor tehát egy nagy általános zenei műveltségű, magasan képzett, jó technikai szinten álló gitáros képe rajzolódik ki előttünk, akinek az örökségével törődnünk kellene.

Böhm Józsefről Mátraytól tudjuk, hogy gitárosként is tevékenykedett. A külföldre szakadt magyar muzsikások között említi *A Muzsikának Közöséges Története* című könyvében.⁹⁷

„Pesti fi, most Bécsben Muzsika Professor, jeles hegedűs, Gitarista és Compositor” írja róla. Szót ejt még Böhm öcséről is, akinek nevét nem jegyzi fel, és aki szintén tehetséges lehetett: „már kiskorában Pesten mesterül játszó a hegedűn s Gitáron”, de fiatalon meghalt.

Böhm életútja kiemelkedően sikeres volt, elsősorban hegedűsként. Budán született 1795-ben és Bécsben halt meg 1876. március 28-án. Pályája csodagyerekként indult, hegedülni édesapjától tanult, és már nyolcéves korában turnézott Lengyelországban. Brodszky szerint gitározni tizenkét éves korában kezdett, és 1810 körül már számos tanítványa volt.⁹⁸ 1819-ben a bécsi Konzervatórium tanára, 1821-ben pedig az udvari zenekar első hegedűse lett. Pedagógiai tevékenységének óriási jelentősége van, kortársai őt tartották a Konzervatórium leghíresebb tanárának. Munkássága nagy hatással volt a későbbi hegedűs generációkra. Zeneszerzőként is működött, több kisebb együttesekre írt darabja jelent meg. 1817-ben hegedűsként Leonard Schulzcal, a neves gitárossal is hangversenyzett. Sajnos a gitárral kapcsolatos tevékenységére vonatkozólag semmi más utalás nem maradt fenn, de bizonyára jelentős volt, mert Mátray „gitarista”-ként is jegyzi. Azt is joggal feltételezhetjük, hogy tehetsége ezen a hangszeren is megnyilvánult.

Wilt Antal gitárral kapcsolatos munkásságát illetően csak fennmaradt darabjaiból következtethetünk. Az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában található egy gyűjtemény, mely a *Vegyes gyűjteménye zenedaraboknak* összefoglaló címet viseli. Ez a kézirat tartalmaz két művet, melyek fölött Wilt Antal neve szerepel. Brodszky Ferenc a Major Ervinnel való egyeztetés alapján úgy véli, hogy az egész gyűjtemény Wilt munkáit tartalmazza, a nevével jelzett darabok saját művei, a szerző megjelölése nélküliek pedig átíratái.⁹⁹ Ebből arra lehet következtetni, hogy Wilt maga is gitározott. A gyűjtemény darabjainak hangszerkezelése egységes, ami szintén ezt látszik alátámasztani. A könyvtárban található még két gitárkíséretes dala is (2

⁹⁷ *A Muzsikának Közöséges Története* 156. oldal.

⁹⁸ Ld. *Gitár berviárium* 11. oldal.

⁹⁹ V.ö. *Magyar zene gitárra. Források*.

Lieder mit Begleitung der Guitarre Hochachtungsvoll gewidmet dem Hochwürdigem Herrn Franz v. Bogcha von Anton Wilt). Brodsky négy darabját közli *Hongroises* címmel a már említett *Magyar zene gitárra*¹⁰⁰ című kiadványában

Wilt életéről nagyon kevés adat maradt fenn. Születésének időpontját nem ismerjük, csak annyi bizonyos, hogy 1806 novemberében kinevezték az egeri székesegyház regens chorijává, de valószínűsíthető, hogy már előtte is ott állt alkalmazásban. Az érsekség kimutatásai szerint¹⁰¹ 1845-ig működött itt mint karnagy és énekes. 1827 végétől érseki zeneiskolát, úgynevezett *praeparandia oskolát* szervezett, amelyben 1842-ig tanított is. Ez az iskola a székesegyház kórusa számára képezett fiúénekeseket. 1845-beli nyugdíjazása után nincsenek róla adatok. 1848. október 23-a és november 18-a között halt meg ismeretlen helyen.¹⁰²

Kubinyi Lajos nem volt muzsikus, de mindenképpen szükséges róla megemlékeznünk, mert több forrás említi mint gyakorló gitárost és a hangszer propagálóját. Azok az adatok, melyek fennmaradtak játékaival kapcsolatban, arra mutatnak, hogy képzett gitáros volt. Erről egy barátja így emlékezik:

A gitárról eszembe jut pestmegyei Gombán birtokos Kubinyi Lajos barátom, ki genialitásáról országszerte ismeretes. Sok virtuózt hallottam különféle hangszeren, de oly meglepőleg -legalább rám nézve, egynek se hatott működése, mint Kubinyi Lajos gitározása acél húrokon. Többen hallották őt Pesten 1840-45 tájban, s hiszem, hogy a Kubinyi Lajos által gitáron elővarázsolt hatását soha nem feledik el!¹⁰³

Egy további adalék is bizonyítja, hogy több volt ügyes műkedvelőnél: a Pestbudai Hangászegyesületi Zenede (a későbbi Zeneakadémia) 1852-es évkönyvében Mátray az abban az évben adományozott kották és kéziratok között jegyzi egy írását, melynek címe: *A guitarre hölgy-hangjai*. A kézirat elveszett, nem ismerjük terjedelmét, tartalmát, de vélhetőleg méltó volt arra, hogy a Zenede gyűjteményét gazdagítsa.

Kubinyi előkelő nemesi családból származott, Újfehértón született 1821. április 22-én. Nagy műveltségű, széles látókörű polihisztor volt. Ügyvédi végzettsége mellett gazdálkodott, majd hosszabb ideig tartózkodott Párizsban, ahol közgazdasági

¹⁰⁰ Ld. 49. oldal.

¹⁰¹ Ld. Bárdos: *Eger zenéje* 49. oldal.

¹⁰² V.ö. Bárdos 86. oldal.

¹⁰³ Forrás: Fodor : *Koboz, lant, gitár* 190. old.

és művelődéstörténeti tanulmányokat végzett. Ellátogatott Londonba is és beutazta Nyugat-Európa fővárosait. Hazatérve főleg nemzetgazdasági íróként és lapszerkesztőként dolgozott, több száz cikke és tanulmánya jelent meg. A *Zenészet* *Lapok*ba is írt zenei tárgyú írásokat. 1880. március 12-én halt meg.

Ivan Padovec (Padovec János)

Padovec személye és munkássága összekötő kapocs a gitár korai nagy generációja és a késői virtuózok között. Még hallotta Giulianit játszani, és hosszú élete során részese volt a virtuóz romantikus stílus kialakításának. Használta nevének Johann Padowetz, Jean Padovetz formáit is, ezekkel különböző országokban kiadott kottáin találkozhatunk.



30. kép: Ivan Padovec. Ismeretlen varasdi fényképész fotója az 1840-es évekből

Varasdi Városi Múzeum

A gyorsan fejlődő Varasdon született, Horvátország Zágráb után legfontosabb városában 1800. július 17-én. Nagyszülei cseh bevándorlók voltak.¹⁰⁴ Beteges,

¹⁰⁴ Ld. Dojcinovic: *Ivan Padovec. The greatest 19th century Croatian guitarist and guitar composer*. In: *History of the Guitar in Former Yugoslavia*. Guitarra Magazine. <http://www.guitraramagazine.com/GuitarYugoslavia>

gyöngye látású gyermek volt, és ezért szüleinek az a terve, hogy papnak adják, nem valósulhatott meg. Az iskola befejezése után tanár szeretett volna lenni, ez viszont feltételezett bizonyos zenei tudást. A nagybátyjától Bécsből kapott hegedűn kezdte meg zenei tanulmányait egy tanárnál, akinek nem ismerjük a nevét.

A következő évben meglátogatta nagybátyját Bécsben, és alkalma nyílt meghallgatni az itt élő Giuliani egyik koncertjét. Giuliani 1818 áprilisában és májusában több kamarakonzertet játszott Ignaz Moschelesszel és Joseph Maysederrel, melyeken tételek hangzottak el az op. 70-es gitárversenyből is.¹⁰⁵ Az ifjú Padovecet annyira lenyűgözte Giuliani játéka, hogy elhatározta: ő is megtanul gitározni. Elképzelhető, hogy nem ez volt az első találkozása a hangszerrel, amely addigra már Horvátországban is elterjedt.

Ettől kezdve intenzíven gitározott a Bortolazzi-iskola segítségével. Már abban az évben gitárórákat adott, hogy pénzt keressen.¹⁰⁶ 1819-ben Zágrábba ment, és zenei ismereteinek bővítése érdekében zongorával valamint zeneelmélettel foglalkozott Karl Wiesner von Morgenstern kántor irányításával. Nemsokára nevet szerzett magának a horvát zenei életben. Kamaraegyüttesekben játszott és 1827-ben a Zágrábi Zenei Egyesület (Musikverein) alapító tagja lett, melyet növendékeiből és amatőrökből hozott létre Wiesnerrel együtt. Tanári munkásságán kívül Zágrábban, Triesztben, Zadarban, Fiumében (Rijeka) valamint Varasdon koncertezett.

1829-ben Bécsbe ment és 1837-ig itt élt. Ez alatt az idő alatt darabjai jelentek meg a Diabelli, Haslinger, Mecheti kiadóknál, és több koncertkörutat tett Európa különböző országaiban. Játszott Pesten, Grazban, Prágában, Brünnben. 1836-ban további városokat hódított meg: Frankfurtot, Hannover, Hamburgot, Londont. Külföldi útjain különböző kiadókkal találkozott, akik készséggel jelentették meg műveit.

1836-ban több lengyel városban játszott, és Oroszországba készült. Gyermekkori szembetegsége azonban annyira elhatalmasodott rajta, hogy le kellett mondania a turnét, és vissza kellett térnie Bécsbe. Orvosai tanácsára 1837-ben hazatért Varasdra. Tovább koncertezett szülővárosában és a környező városokban, amíg 1848-ban teljesen meg nem vakult.

¹⁰⁵ Stefan R. Hackl: előszó Ivan Padovec *Second Concertinojához*.

¹⁰⁶ Lásd Dojcinovic.

Pályája során gyenge látása ellenére sok darabot komponált. 1842-ben a bécsi Werner kiadónál megjelent gitáriskolája *Teoretische-practische Guitar Schule* címmel. Az iskola három részből áll: az első a hathúros gitáron való játék technikájával ismertet meg, a második dallamos gyakorlatokat tartalmaz, a harmadik pedig a tízhúros gitár használatát mutatja be, mely a kor gitárvirtuózai körében elterjedt volt.¹⁰⁷ Padovec maga is ilyen hangszeren játszott, melyet elképzelései szerint építtetett. Egy speciális *basszus capotasto* mechanizmust talált fel, amellyel a lengőhúrok magasságát fél hanggal meg lehetett emelni játék közben, lehetővé téve rajtuk a kromatikus játékot. Dojcinovic szerint¹⁰⁸ hangszerét Johann Georg Stauffer készítette, újabb kutatások szerint azonban annak tanítványa, a szintén bécsi Friedrich Schenk.¹⁰⁹ A hangszer ma a Horvát Zenei Intézet tulajdonában van, és megtekinthető a Zágrábi Szépművészeti Múzeumban.



31. kép: Ivan Padovec gitárja¹¹⁰

¹⁰⁷ Mertz munkásságával kapcsolatban bővebben kitérek majd a kor gitárfajtáira.

¹⁰⁸ L.d. Dojcinovic: *Ivan Padovec*.

¹⁰⁹ L.d. http://www.harpguitars.net/history/org_images/form2/schenck_padovec-orlic.jpg

¹¹⁰ Forrás: http://www.harpguitars.net/history/org_images/form2/schenck_padovec-orlic.jpg

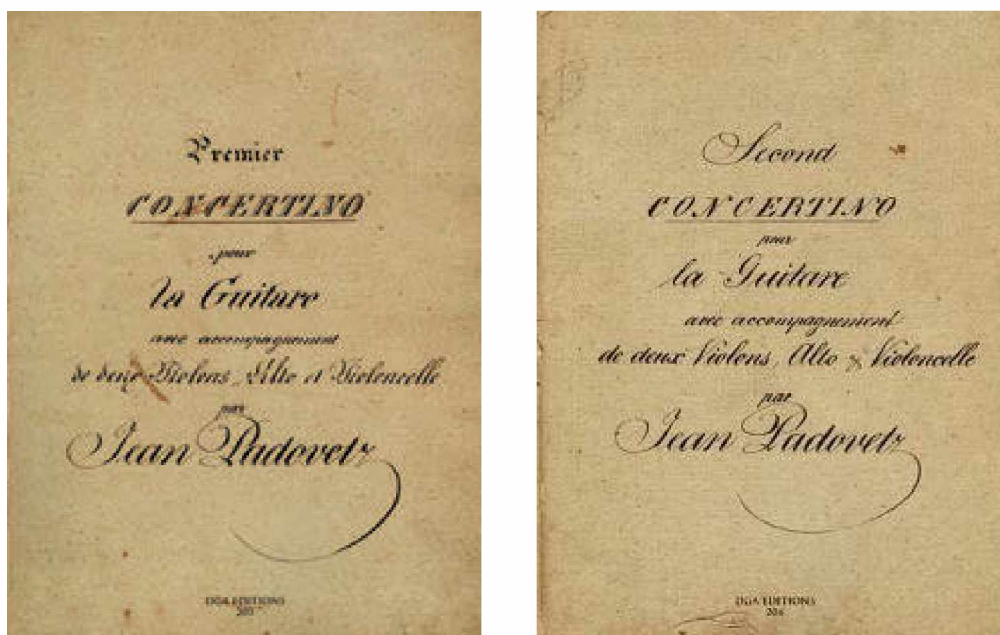
Miután megvakult, Padovecnek komoly anyagi gondjai támadtak. Nővére házában lakott, tanítani és koncertezni nem tudott, de tovább komponált, és műveit barátainak diktálta le. Az így leírt kottákat azután egy varasdi orgonista, Udl Ivan ellenőrizte, aki ha kellett, újraírta őket. Élete végén nagy szegénységben élt, bár kapott segélyeket, melyek némileg enyhítettek körülményein. A pesti *Vasárnapi Újság* 1867. augusztus 4-i számában olvashatjuk a hírt:

„A közoktatási miniszter ez évre a rendelkezésére álló alapból következő művészeket segélyezett: [...], Padovec János horvátországi világtalan zenészt 400 frt segélylyel, [...].”

1871-ben adta utolsó koncertjét a varasdi színházban. A *Vienac* című lap így tudósított az eseményről:

Mint a gyertya, mely erőt gyűjt és föllobban, mielőtt végleg kialszik, az öreg, törékeny ember úgy gyűjtötte össze összes erejét, hogy eljátssza utolsó koncertjét.¹¹¹

Még abban az évben, november 4-én meghalt. Csodálói később szobrot emeltek neki szülővárosában.



32. kép: A Premier Concertino és Second Concertino hasonló kiadásának címlapja

Padovec több mint kétszáz kompozíciót írt, főleg egy és két gitárra. Gitárkíséretes dalokat és gitáros kamaradarabokat, valamint vokális zenét és gitár

¹¹¹ Forrás: Dojcinovic.

alkalmazása nélküli kamarazenét is komponált. Művei jórészt elvesztek, mert a nyomtatásban megjelent kották tiszteletpéldányait legtöbbször elajándékozta tanítványainak, barátainak.

Talán a legérdekesebbek gitárversenyei, melyeket referenciákból ismerünk. Ezek közül kettőt, a *Premier Contertino*t és a *Second Contertino*t sikerült megtalálni és nyomtatásban közölni (32. kép).¹¹²

Az *Introduction und Variationen*, melynek különleges zenekari kísérete öt vonós szólamot, két fuvolát, két klarinétot, két fagottot, kürtöt, trombitát és timpanit tartalmaz, még lappang.¹¹³

¹¹² Ivan Padovec: *Premier Contertino* és *Second Contertino* szerk. Stefan Hackl (szerk.). (Digital Guitar Archive 2009)

¹¹³ Ld. ugyanott.

Az aranykor után

A gitár 19. század elején tapasztalt fantasztikus diadalmenete a század közepére megállt. A Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, Fernando Sor, Mauro Giuliani, Luigi Legnani nevével fémjelzett virtuóz generáció, mely a hathúros gitárt népszerűvé tette és továbbfejlesztette, kihalt. Giuliani, aki a bécsi *gitarromanie* ünnepelt sztárja volt, 1830-ban már nem élt, csak Carcassi érte meg az 1850-es évet.

Az 1840-es évekre a közönség érdeklődése is fokozatosan elfordult a hangszerrel. Ezt többféleképpen lehet magyarázni. Az egyik ok, amire szívesen hivatkoznak a gitár történetének kutatói, a hangszer fejlődésének állítólagos megtorpanása. Ha azonban meggondoljuk, hogy Európában több helyen is építettek egyre nagyobb hangterjedelmű hangszereket, valamint hogy Torres éppen a század közepén kezdte el az új modell kikísérletezését, ezt az érvet el kell vetnünk.

Véleményem szerint a valódi ok inkább a zenei stílus megváltozásában keresendő. A biedermeier egyszerű eszközöket használó, pátosmentes stílusának és középpolgári eszmevilágának megfelelt a gitár intim hangzása, valamint az, hogy széles körben használható volt. A romantika szélsőséges hangzásigényét és virtuóz játéktechnikai elvárásait a hangszer már nem tudta kiszolgálni a nagyon intenzív és sikeres fejlesztés ellenére sem. Adolf Koczirz osztrák zenetudós véleménye szerint a gitár túl hirtelen jött divatba, és a gyors konjunktúra miatt sok értéktelen darab is megjelent, rombolva a hangszer presztízsét és meggyorsítva a közönség elpártolását. Szerinte ebben az is közrejátszott, hogy a gitár szólóirodalma a műkedvelők számára túl nehezen játszhatóknak bizonyult, és kezdeti lelkesedésük gyorsan alábbhagyott.¹¹⁴ A közfigyelem egyre inkább a zongoravirtuózok és az új nagyzenekari hangzás felé fordult.

Ugyanakkor a gitáros hangversenyéletben megjelent az új generáció, amely az elődök munkájának eredményeire építve és a kor stílusát követve megteremtett egy olyan gitáros kultúrát, amelyet csak manapság kezdünk megismerni és értékelni. Giulio Regondi, Napoleon Coste és J. K. Mertz voltak e generáció legnagyobb alakjai, de ebben az időszakban több gitáros koncertezett egész Európában: Leonard

¹¹⁴ V.ö. Astrid Stempnik: *Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk* 35. oldal.

Schulz, Madame Sidney-Pratten, Stanislaw Szczepanowski, Johann Dubez. Jellemző rájuk, hogy más hangszeren is játszottak, mert már nem tudták karrierjüket kizárólag a gitárra alapozni. Miközben ezt a korszakot a hangszer hanyatlásának időszakaként szoktuk emlegetni, ezek a virtuóz játékosok folyamatosan koncerteztek és gazdag repertoárt hoztak létre. Vizsgáljuk most meg e generáció legnagyobb jelentőségű magyarországi képviselőjének életét és munkásságát.

J. K. Mertz

Az a zeneszerző, akit mi magyarok Mertz János Gáspár néven ismerünk, a legnagyobb gitáros, aki a történelmi Magyarország területén született. Munkásságának jelentősége túlmutatott Magyarország határain. A Giuliani utáni gitáros nemzedék kiemelkedő alkotó egyénisége volt, és mind pozsonyi, mind bécsi tevékenysége meghatározó a hangszer történetében.

Személyének fontossága megmutatkozik abban is, hogy életműve sokkal jobban dokumentált, mint a többi magyarországi gitárosé. Nagyszámú nyomtatott műve maradt fenn, melyek ugyan nem mindig évszámmal jelentek meg, de keletkezésük ideje viszonylag jól behatárolható. Több kiadóval dolgozott együtt: a prágai Hoffmannal, a bécsi Haslingerrel, a müncheni Aibllal és a milánói Ricordival. Kéziratai közül is sok fennmaradt magángyűjtők jóvoltából. Ezek egy részét a svéd matematikus és gitáros, Carl Oskar Boije af Gennäs vásárolta meg és később a Svéd Zenei Gyűjteményben (Statens Musikbibliotek) helyezte el. A kéziratok másik részét egy dán gitáros és mérnök, Thorvald Rischel vette meg, ezek ma a Dán Királyi Könyvtár (Det Kongelige Bibliotek) Rischel & Birket-Smith gyűjteményében található. Turnéiról, koncertjeiről is sok adat fennmaradt, így élettörténete viszonylag könnyen rekonstruálható.

Nyikolaj Petrovics Makarov orosz nemes, diplomata, gitáros, zeneszerző szenvedélyes rajongója volt a hangszernek. 1881-ben Szentpétervárott *Moi semidesjatiletnie vospominanja i s tem vmeste moja predsmertnaja ispoved*¹¹⁵ címmel kiadott memoárjában rendkívül értékes információkat közöl mind Oroszország, mind Európa korabeli gitáréletéről. Mertzcel baráti viszonyban volt,

¹¹⁵ *Örven év emlékei és velük az utolsó vallomás.*

így sokszor megemlékezik róla.¹¹⁶ Josephine, Mertz felesége is több visszaemlékezést közölt negyven évvel férje halála után,¹¹⁷ és bár a bennük közölt egyes adatok pontosságát vitatják, igen fontos forrásai az életével foglalkozó műveknek.

Nevét illetően a különböző források eltérő véleményeket hangoztatnak. Kottáinak 20. századi kiadásain a *Johann Kaspar* keresztnév szerepel. Simon Wynberg, az 1985-ös Mertz-sorozat szerkesztője a Haslinger-kiadásokra hivatkozva szintén ezt veszi át, mert szerinte Mertz hivatásával kapcsolatban így használta a nevét.¹¹⁸ Josephine Mertz visszaemlékezéseiben *Josef Kaspar* néven említi férjét. Astrid Stempnik Mertzről szóló, több év kutatási eredményeit összefoglaló terjedelmes disszertációjában¹¹⁹ a születési anyakönyvi kivonat alapján a *Caspar Josephet* használja, de találkozhatunk a *Kaspar Josef*, *Joseph Kaspar* és a *Joseph Caspar* verzióval is. Megcáfolhatatlan tény, hogy a zeneszerzőt *Casparus Josephus Mertz* néven anyakönyvezték a pozsonyi Szent Márton plébánián. A névhasználattal kapcsolatos bizonytalanság abból ered, hogy kézíratainak kezdetben a *C. Mertz*, később a *J. K. Mertz* aláírást használta, teljes nevét soha nem írta ki.

Mertz 1806. augusztus 17-én született Pozsonyban a Lőrincikapu utcában, amely ma a Lőrinc utca nevet viseli. Születése napján római katolikus vallás szerint keresztelték, apja Jozephus Mertz cipésmester, anyja Polixena Mertz, született Polixena Failmar volt.

Életének első harmincnégy évében Pozsonyban élt, de sokkal kevesebbet tudunk erről az időszakáról, mint bécsi éveiről. 1815 és 1821 között a királyi bencés gimnáziumba járt. Gyermekkorában gitározni és fuvolázni tanult, sajnos tanárai személyét illetően nincsenek adataink. A család szegénysége miatt korán tanítani kezdett, hogy szülei anyagi körülményein javítson. 1833-tól tagja volt az Egyházi Zenei Egyesületnek, amely szervezet aktívan részt vett a város zenei életében.

¹¹⁶ A mű V. Bobri és N. Ulreich fordításában angolul is megjelent a *Guitar Review* 1947. 3. és 5. számában *The Meoirs of Makaroff* címmel. Matanya Ophee *The Memoirs of Makaroff – A Second Look* című cikke szintén foglalkozik vele. *Soundboard* 9. szám (1982 ősz).

¹¹⁷ *Life of the Late J.K.Mertz* 1895, J.M.M. Miller fordítása. *Cadenza* 1.no.3 (1895 január-február) és „Johann Kaspar Mertz”, *Mitteilungen des Internationalen Gitarristen Verbands*, Heft 12, 13. (München, 1901., 1902.)

¹¹⁸ V.ö. Johann Kaspar Mertz: *Guitar Works. Notes.*

¹¹⁹ *Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier. Einer Studie über den Niedergang der Gitarre in Wien um 1850.* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990).



33. kép: J. K. Mertz arcképe¹²⁰

Astrid Stempnik szerint az első adat, amely koncerttevékenységéről tudósít, 1834-ből való egy hangversennyel kapcsolatban. Az „akadémiát” 1834. június 20-án tartották a Pálffy-palotában Johann Nepomuk Hummel részvételével, aki, mint ismeretes, szintén pozsonyi születésű volt.¹²¹ Kutatásaim során sikerült találnom híradást ennél korábbi pozsonyi fellépéséről is: a *Honművész* egy 1834. március 11-i hangversenyről tudósít.¹²²

Pozsonban a' böjt ideje alatt több rendbeli hangversenyek közt különös említésre méltó Magló Alajosnak a' Bécsből jött 12 esztendősi ifiúnak mart. 11-kén volt előadása, ki a' fortepianón Herznek két művét olly ügyességgel játszá, melly belőle egy jövőendő remekjátszót reméltet. Minthogy már annak előtte némelly főrendű házakban hallatta magát, nem lehet csudálni, hogy concertjét gróf Erdődy Kajetan téres teremében szokatlan sokaság látogató, 's őt zajos tapsolással jutalmazá. Segédársai közt említendők Merz K. ur [sic] pozsoni virtuóz gitarista, és Haffner ur bécsi violinista.

A részlet tanúsága szerint Mertz ekkor már elismert virtuóz hírében állt, és helyet kapott egy ilyen magas rangú személyek által pártfogolt, nagy érdeklődésre számot tartó koncerten. Sajnos nem tudni, milyen minőségben volt „segédárta” a zongorista csodagyereknek.

¹²⁰ Forrás: Stempnik.

¹²¹ V.ö. Stempnik 92. oldal.

¹²² *Honművész* május 1.

Névhasználatával kapcsolatban is fontos az itt említett hír. Ebben az időszakban Magyarországon a külföldi neveket lefordították, így lett például Mauro Giulianiból Giuliani Móricz, hogy gitáros példát hozzak. Tehát ha a magyar nyelvű lap a *Kaspar* keresztnév rövidítését használta, egészen biztos, hogy a pozsonyi magyar lakosság is így ismerte Mertzet. Semmiképp sem fordítható tehát a neve Mertz János Gáspárként. Hogy vezetéknevéből a *t* betűt kihagyták, szerintem elhanyagolható, mert ez előfordult más *c*-nek ejtett hangzót tartalmazó neveknél is, legjobb példa erre éppen Mertz egyik híres tanítványa, Johann Dubez, akinek a nevét *Dubetznek* is írták.

Az elkövetkező években Mertz rendszeresen fellépett Pozsonyban, és egyre nagyobb elismertségre tett szert. 1840 körül elhagyta Pozsonyt és turnézni kezdett. Ekkor jelennek meg első művei Pozsonyban és a bécsi Tobias Haslingernél, többek között a *Vaterlands-Blüten*, és a *Carnaval de Venise*.

Josephine Mertz 1840-re datálja Mertz Bécsbe érkezését, de valószínű, hogy a zeneszerző már hamarabb is megfordult ott. Ezt támasztja alá Frederik Chopinnek egy 1839-ben kelt levele, melyet rövid bécsi tartózkodásáról írt:

Tehát egy napon összeismerkedtem Meysederrel [sic], Gyrowetzcel, Kreutzerrel, Schupanziggal, Mertzcel, Levivel, egyszóval Bécs összes nagy muzsikásával.¹²³

A levélrészletből arra következtethetünk, hogy Mertz ekkor már Bécsben is elismert volt, azonban ez az egyetlen nyoma annak, hogy 1840 előtt Bécsben tartózkodott. Az bizonyos, hogy 1840 novemberében a *Hofburgtheater*ben játszott egy koncerten, melynek Karolina Augusztá császárné volt a védnöke. Ennek a koncertnek a sikere nyitotta meg előtte Bécs politikai, társadalmi és művészeti elitjének kapuit, talán a jó nevű Haslinger kiadóval való kapcsolata is ennek volt köszönhető. Karolina Augusztá császárnő udvari gitárosa lett, de korai bécsi sikereit beárnyékolta Giulio Regondi népszerűsége, aki szintén ebben az időben adott koncerteket Bécsben.

Bécs után Ausztria más részein, Lengyelországban, Németországban és Oroszországban koncertezett, ez a turné nagy jelentőségű volt mind karrierje szempontjából, mind magánéletében. 1842-ben Drezdában találkozott a szintén koncertkörúton lévő Josephine Plantin zongoraművésznővel. Az ismeretségből házasság lett: még az év december 14-én összeházasodtak Prágában.

¹²³ Opiensky: *Chopin levelei*. Forrás: J. K. Mertz: *Opfern-Revue*. Edited by Brian Torosian. Előszó.

1843-ban a házaspár Bécsben telepedett le, ahol mindketten aktívan koncerteztek többek között a *Musikverein*ben és a *Redoutensaal*ban, valamint komponáltak és tanítottak. Gyakran adtak elő saját duókat gitárra és zongorára. 1845-ben Mertznek új darabjai jelentek meg a Haslingernél: az *Opern-Revue* első darabjai (34. kép) és a *Sechs Schuberts'che Lieder*.



34. kép: Az Opern-Revue első füzetének címlapja
Boije-gyűjtemény, Statens Musikbibliotek, Stockholm

1846-ban Mertznel neuralgiát (idegzsába) állapítottak meg. Ez a súlyos betegség több mint egy évig megakadályozta abban, hogy koncertezzen, és gyógyulása érdekében rövid időre el is költöztek Bécsből. Betegségére az orvos sztrichnint írt fel, és Josephine tévedésből a hosszabb időre rendelt mennyiséget egyszerre adta be Mertznek, amibe az majdnem belehalt. Azonban a hosszú gyógyulás alatt is komponált. Ekkor adta ki a Haslinger a *Bardenklänge* tíz kötetét, az *Opern-Revue* újabb darbjait és gitáriskoláját.

1848-ban javult az egészségi állapota, visszatérhetett az aktív előadóművészethez és az oktatáshoz. A márciusi forradalom idején a házaspár újra

elhagyta Bécset. Egy hónapig Brünnben (Brno) tartózkodtak, Brodszky szerint azért, mert Mertz nem akart honfitársai ellen fegyvert fogni.¹²⁴

1849 és 1851 között folyamatosan koncertezett Bécs különböző hangversenytermeiben. Művei is sorra jelentek meg: többek között a *Beliebte Gesänge* és az *Opern-Revue* újabb kötetei.

1851-ben Bécsben ismerkedett meg egymással Makarov és Mertz, és életre szóló barátságot kötöttek. Makarov emlékirataiban így írja le a találkozást:

Mertz magas ember volt, körülbelül 50, sem kövér, sem sovány, nagyon szerény, és a hírnevéből adódó rátartiságnak nyoma sem volt a viselkedésében.¹²⁵ Amint alkalmassá vált, följánlottam neki a gitáromat és megkértem, hogy játsszon valamit. Készségesen átvette tőlem a hangszert, és játszani kezdett. Egy varázslatos, nagy terjedelmű darab volt.

-Ki írta ezt a művet?-kérdeztem.

-Én.-volt a válasz.-Még nincs kiadva.

Aztán játszott egy másik darabot, és még egy másikat. Mindegyik jobb volt, mint az előző, mind csodálatos. Elállt a szavam a meglepetéstől és a csodálattól. Úgy éreztem magam, mint Kolumbusz, amikor felfedezte Amerikát. Elöttem állt a nagy gitáros zeneszerző, akinek a megtalálására már rég feladtam a reményt.

Egy másik helyen Makarov Mertz játékáról is megemlékezik:

Az összes gitárvirtuóz közül, akikkel találkoztam, minden bizonnyal Mertz volt a legnagyobb. Előadásmódját erő, lendület, érzékenység, pontosság, kifejezés és magabiztosság jellemezte. De játékában megvoltak az akkori német iskola hibái is, például néha zörejek voltak hallhatók a basszus húrok pengetésekor, és bizonyos passzázsokban néhány hang nem volt elég tiszta. Mertz tízhúros gitáron játszott, négy kontra húrral, amelyek közül a legalsót A-ra hangolta.¹²⁶

A Makarov által említett tízhúros gitár mellett Mertz játszott hagyományos hat-, hét-, nyolchúros és tercgitáron is. Ahhoz, hogy teljes képet alkothassunk Mertz gitárhasználatáról, tennünk kell egy kis hangszertörténeti kitérőt.

A hathúros gitár elterjedése után a 19. század folyamán két fő gitárépítési tendencia alakult ki. Az egyik a spanyol Torres kísérletei során kialakított forma volt. Ennek eredménye az a hathúros modell, amelyből, mint már szó esett róla az általános hangszertörténeti részben, a mai modern klasszikus gitár kialakult. Ezzel

¹²⁴ V.ö: *Magyar zene gitárra* 49. oldal.

¹²⁵ Forrás: Torosian.

¹²⁶ Forrás: Sz. Farkas Márta ismertetője Szendrey-Karper László lemezéhez. *Guitar works. Mertz János Gáspár.* (Hungaroton, 1988.)

párhuzamosan a hangszer hangterjedelmének növelése érdekében Bécsben, Párizsban és Olaszországban többféle gitárral kísérleteztek. Olyan híres gitárvirtuózok, mint Carulli, Legnani, Regondi, Coste megrendelésére a húrok számát nyolcra, tízre emelték. A plusz húrok a basszusban burdonhúrokként funkcionáltak, tehát nem lehetett őket lefogni. A gitárok nyaka sokszor levehető és kettős volt, hogy a nyolcnál nagyobb számú húrt képes legyen megtartani, a hátat pedig duplára építették, hogy a rezonáló hátlap ne érintkezessen a játékos testével, így nem vészett el annyi hangrezgés, a hangerő nagyobb lett.

Felfelé úgy tudták emelni a hangterjedelmet, hogy a testet a tizenharmadik, tizennegyedik fekvésben kivágták (manapság az így kialakított modelleket *cutaway* néven ismeri a gitáros társadalom), és/vagy a hanglyuk fölé lógó fogólapot építettek a fedlapra, amely lehetővé tette akár huszonnégy érintő használatát is a felső húrokon. A másik lehetőség olyan hathúros gitár építése volt, amely egy terccel vagy kvarttal magasabbra volt hangolva (függelék IX. kép). Ezeket az akkor forradalminak számító újításokat a mai gitárépítés kezdi ismét felfedezni.

A leghíresebb kísérletező Bécsben Johann Georg Stauffer (Stauffer) és fia, Johann Anton volt. Tudjuk, hogy Mertznek is volt egy nyolchúros Stauffer-gitárja. Georg Stauffer tanítványa, Johann Gottfried Scherzer tovább fejlesztette mestere ötleteit. Ő is épített Mertz számára hangszert, amely tízhúros volt. Mindkét modellnek maradtak fenn példányai (35-36. kép).

Ezek a hangszerek módot adtak arra, hogy Mertz nagyon virtuóz, látványos darabokat írjon és adjon elő. Koncertjein játszott nyolc- és a már említett tízhúros gitáron is, bár nyomtatásban megjelent darabjai néhány kivételtől eltekintve (*Opere-Revue Op. 8. No. 20, 23, és 30*) hathúros gitárra íródtak, hogy a szélesebb közönség számára is játszhatók legyenek. A stockholmi Boije-gyűjteményben¹²⁷ őrzött késői kiadatlan kéziratok között van több olyan darab, amelynek lejátszásához legalább két hozzáadott basszushúr szükséges, a *Grande Fantaisie* című mű pedig ezen kívül huszonkét érintőt is igényel. Makarov ezekről a nagy formátumú művekről így ír:

Minden megvolt a darabjaiban, amivel azelőtt soha nem találkoztam: változatos tartalom, a zeneszerzés törvényeinek alapos ismerete, érdekes harmóniaváltások, bátor, soha nem közhelyes effektusok, és végül a gitár összes titkának ismerete.¹²⁸

¹²⁷ Statens Musikbibliotek Stockholm.

¹²⁸ Forrás: Torosian.



35. kép: Nyolchúros gitár Johann Anton Stauffer műhelyéből (1837), Legnani-modell

36. kép: Ismeretlen készítő tízhúros Scherzer rendszerű gitárja

Brigitte Zaczek gyűjteménye, Bécs¹²⁹

Egy alkalommal Mertz elmagyarázta Makarovnak, miért nem jelennek meg nehezebb művei nyomtatásban.

Először is, amikor a kiadók meglátják ezeket [a darabokat], azt mondják, hogy túl nehezek, és hogy írjam át őket. Ez tönkretenné a kompozíciót. Másodsor, amíg a tarsolyomban vannak ezek a művek, addig újak maradnak a saját koncertjeimre. Másképp hat hónappal a kiadásuk után már réginek számítanak. Azonkívül teljesen eltorzulnának és tönkremennének azoknak a szerencsétlen gitárosoknak a kezében, akik csak kapargatják a húrokat.¹³⁰

Játékstílusával kapcsolatban már ismerjük Makarov véleményét, de egy adaléknak köszönhetően a technikájáról is tudomást szerezhethetünk. Josephine egy visszaemlékezéséből¹³¹ tudjuk, hogy Mertz, legalábbis akkoriban, amikor az eset megtörtént, körömmel pengetett. 1855-ben egy turné során a vámos felfigyelt a poggyász között a két gitárra és a sok húrra, amit magukkal vittek. Csempészetre gyanakodott, és kérdőre vonta Mertzet. Az elmondta, hogy körömmel játszik, és ettől

¹²⁹ Közlés a tulajdonos hozzájárulásával.

¹³⁰ Mertz szavai Makarov interpretációjában. Forrás: Torosian.

¹³¹ Torosian a *Mitteilungen* 1902. februári közlésére hivatkozik.

ugyan nagyon szépen szól a gitár, de a húrok gyorsan kopnak, ezért van szüksége olyan sokra belőlük. A körömmel vagy köröm nélkül való játék problémája egyébként végigvonul a gitározás egész történetén, és a 19. században különösen nagy súlyt kap.

Mertznek kéziratban maradt etűdjei mellett gitáriskolája (*Schule für die Guitare*) az egyetlen pedagógiai célzattal írt munkája. Bár a kor közegében nem mutat be forradalmian új játékmódokat, a 19. századi pedagógiai publikációk között fontos helyet foglal el és sokat megtudhatunk belőle arról, hogyan gondolkodott a játéktechnikáról. Egy elméleti (*Theoretischer Theil*) [sic] és egy gyakorlati részre oszlik (*Practischer Theil*). Az elméleti részben a kor szokásának megfelelően megismerteti a tanulót az alapvető zenei fogalmakkal, nagyjából úgy, ahogyan azt már Pfeiffer is tette gitáriskolájában. Ezeket változatos zenei példákkal illusztrálja, amelyek a gitáron való alkalmazást célozzák.

A gyakorlati fejezetben külön részt szentel az ujjrendezésnek, és elmagyarázza ennek fontosságát valamint összefüggéseit. Gyorsan rátér az együttpengetésre, két- három- és négyszólamú példák segítségével. A bal és jobb kéz összekapcsolását szekvenciák gyakoroltatásával tanítja meg.

Külön részben ad közre napi rendszerességgel gyakorlandó ujjgyakorlatokat (*Tägliche Studien*), melyeknek mennyiségéből és alapos metodikai felépítettségéből arra következtethetünk, hogy Mertz nagy fontosságot tulajdonított nekik a koncertrutin kialakításában. Külön gyakorlatokat szentel a húrérzet fejlesztésének: előbb szomszédos húrokon, majd egyre távolabbiakon váltott és együttpengetéssel, valamint tremoló-pengetéssel gyakoroltatja a húrtávolságokat. Hosszabb részben következnek az arpeggio-pengetés különböző formái, és részletesen tárgyalja a díszítéseket (rövid és hosszú előkék, paránytrillák, doppelschlag és kéthúros trillák). Az iskolát fokozatosan nehezedő etűdökből álló rész zárja le (*Übungsstücke*).

A gitáriskola egyértelműen arra mutat, hogy Mertz nagyon tudatosan építette fel játékmódját, pontos technikai rendszerben gondolkodott. Kézirataiba egyébként sokszor beírta ujjrendjeit is; tehát világos elképzelése volt darabjai kivitelezését illetően.

Mertz zeneszerzői munkássága során elszakadt azoktól a klasszikus formáktól, amelyek elődeire jellemzőek voltak, és a kor stílusának megfelelően több divertimentót, noktürnt és miniatürnt komponált, amelyek a zongorairodalom hatását tükrözik. Írásmódjára hatott Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn és Liszt

stílusa. Nagyon sok divatos operarészletet dolgozott fel operafantáziáiban, melyekben megjelennek az operairodalom változatos zenei fordulatai. Ez a műfaj nagyon népszerű volt, gondoljunk csak Liszt hasonló darabjaira, de a gitáros szerzők ilyen jellegű művei közül is hozhatnánk példákat. Mertz átiratai között találunk egészen könnyűeket és komolyabb technikai felkészültséget igénylőket egyaránt. Más művei között kisebb terjedelmű darabok is vannak: lendlerek, polonézok, mazurkák és magyar táncok, melyek inkább a hagyományos stílust és formákat képviselik.

Mertz élete hátralévő részében egyaránt tanított, koncertezett és komponált, 1855-ben feleségével több hangversenyen lépett fel Salzburgban és környékén. Az egyikén jelen volt I. Ludwig bajor király, és el volt ragadtatva Mertz tízhúros gitárjától.

Tovább írta az *Opern-Revuet*, a *Bardenklänget* és a gitár-zongora duókat. Jelentős számú gitárdúót is szerzett, bár arról megoszlanak a vélemények, hogy milyen céllal. Egy kivétellel ezek nem jelentek meg nyomtatásban, tehát valószínűleg nem a széles közönségnek szánta őket. Arról sincs tudomásunk, hogy hangversenyein másik gitárossal együtt játszott volna, tehát elképzelhető, hogy a tanításhoz használta vagy ismerőseinek, barátainak ajándékba adta őket. Ezt látszik alátámasztani, hogy nagyon sok duó kézírata ajánlással van ellátva.

Mertz 1856. október 14-én halt meg, nem sokkal azután, hogy Josephinnel visszatért Bécsbe az említett Salzburg környéki turnéről. Egészsége mindig gyenge volt, születési szívelégtelenségben és májbetegségben szenvedett. Neuralgiájából sem épült fel teljesen. A halál okaként TBC-t állapítottak meg. Október 16-án temették el a *St. Marxer Friedhofban*.

Nem sokkal halála előtt benevezett *Concertino* című darabjával egy Makarov által Brüsszelben meghirdetett versenyre, mely a legjobb gitárra és a legjobb gitárdarabra volt kiírva. Már nem tudhatta meg, hogy műve első díjat nyert. A díjat, nyolcszáz frankot Josephinének küldték el. A legjobb gitár díját Johann Gottfried Scherzernak, a zeneszerzői verseny második díját pedig Napoleon Costenak ítélték oda.¹³²

¹³²George C. Krick: *Johann Caspar Mertz*.

Gitárjáték a 19. század második felében Magyarországon

J. K. Mertz munkásságának vizsgálatával tágabb kitekintést nyertünk a gitárjáték nemzetközi színtereire. Térjünk újra vissza a szűkebb értelemben vett magyar gitáréletre.

Ha a reformkorban, a gitár népszerűségének csúcsán nem találtunk egyetlen kizárólag gitárosként definiálható magyar muzsikust sem, nem csodálkozhatunk azon, hogy ez a század második felében sem volt másképp. Következzék három olyan személyiség munkásságának bemutatása, akik más területen is kifejtettek magas szintű tevékenységet, de akiknek gitáros munkásságáról meg kell emlékeznünk.

Szotyori Nagy Károly református kántor-organista és főiskolai zenetanár életműve nyomot hagyott az egyházi énekkultúrában. Az első professzionálisan gondolkodó magyar kántor.¹³³ Európai zenei műveltsége és szervezőkészsége eredményeképpen több sokáig használt többszólamú énekeskönyve született,¹³⁴ és a 19. század elismert zenei személyiségeként tartották számon.

Komáromban született 1821. augusztus 5-én, Nagy Mihály kántor és Halászi Sándor Julianna gyermekeként. A család erdélyi származású volt, és aktívan részt vett a szabadságharcban. A Nagy-kúria ma is áll Szotyoron, a szabadságharc után bujdosók rejtékhelye volt, az 1880-as években Jókai Mór és Mikszáth Kálmán is megfordult itt.

Gitáros tevékenységéről Sággh Józseftől tudunk.¹³⁵ Arra vonatkozóan nincs adatunk, hogy mikor és kitől tanult gitározni, de Sággh szerint tizennégy éves korában már nemcsak zongorát és fuvolát, hanem gitárt is tanított. Első zenetanára Ströcker József római katolikus kántor volt a komáromi városi zeneiskolában. 1838-ban Debrecenbe hívták édesapjával és itt főiskolai énektanítóként működött. 1841-ben Bécsbe ment, hogy tovább tanuljon. 1844. április 24-én Debrecenben megválasztották időközben elhunyt édesapja helyére kántornak. Az volt a kérése az egyházközösséghez, hogy külföldi tanulmányait tovább folytathassa. A debreceni presbitérium megadta az engedélyt, és a bécsi, drezdai, lipcsei valamint a berlini

¹³³ V.ö. Dávid István: „Énekeskönyv és korárelőjáték a magyar református használatban”. *Studia caroliensia* 2007. 2. szám.

¹³⁴ *Énekhangzatos könyv*. (Debrecen: 1846.), *Templomi karénekeskönyv* (Pest: 1848.), *Templomi és halotti karénekeskönyv* Debrecen: 1859.).

¹³⁵ *Magyar zenészeti lexikon* 16. oldal.

konzervatóriumban gyarapította zenei ismereteit; főleg az orgonaépítést és a protestáns zeneirodalmat tanulmányozta. Nem tudjuk, hogy hallotta-e játszani a híres bécsi gitárművészeket, de azokban az években járt Bécsben, amikor a romantikus gitárvirtuózok nemzedékének képviselői is itt működtek.

Visszatérve Debrecenbe megújította a főiskola énekkarát, bevezetve a többszólamú karéneklést. Később zeneiskolát nyitott, melynek kezdettől fogva tanára, később igazgatója is volt. Itt a korabeli magyar viszonyokhoz képest magas színvonalú képzésben részesültek a tanulók. Arról nincs adatunk, hogy folyt-e gitároktatás. 1896. január 26-án ülte meg ötvenéves tanári jubileumát, melyről az országos sajtó is megemlékezett. Az esemény alkalmából Ferenc József a koronás arany érdemkereszttel tüntette ki. Az egyik cikk szerint a kétnapos ünnepségsorozaton jelen volt Debrecen „intelligens nagyközönsége és összes notabilitásai”, beleértve az egyházi és politikai vezetés képviselőit is.¹³⁶

Az általános megbecsülést már nem sokáig élvezhette, mert 1897. április 2-án hetvenhat éves korában elhunyt. Halálhíre megjelent az országos sajtóban: a *Budapesti Hírlap* és a *Vasárnapi újság* is nekrológot írt róla.¹³⁷

Nyizsnyay (Nyizsnyánszky) Gusztáv a 19. sz. magyar gitározásának elfeledett és ellentmondásos alakja. Az ebben a fejezetben tárgyalt muzsikusközül ő az a személyiség, akinek tevékenységében a legnagyobb szerepet játszotta a gitár. Annak ellenére, hogy manapság a magyar gitárosok jelentős része még csak nem is hallott róla, kutatásaim során nagyon sok adatot találtam vele kapcsolatban.

Neve gyakran fölmerül a korabeli sajtóban, úgy a dél-magyarországi, mint a pesti lapokban (*Szegedi Híradó*, melynek 1859-től munkatársa is volt, *Arad és Vidéke*, *Délmagyarországi Lapok*, *Orosházi Újság*, *Zenészeti Lapok*, *Budapesti Hírlap*, *Vasárnapi Újság*, *Napkelet*). Halála után még évekig számon tartották, mint kiemelkedő zenei személyiséget. Sággh József és Szinnyei József terjedelmes szócikket szentel neki a *Zenészeti lexikonban* illetve a *Magyar írók élete és munkái* című nagy fontosságú műben,¹³⁸ Ágai Adolf, kora publicistája *Az ország első hangorása* című tárcájában méltatja.¹³⁹ (Sajnos úgy tűnik, ez a cikk elveszett, mert sem Felletár Béla, Nyizsnyay 20. századi kutatója, sem én nem találtam meg.)

¹³⁶ *Nemzet* 1896 26. szám esti kiadás.

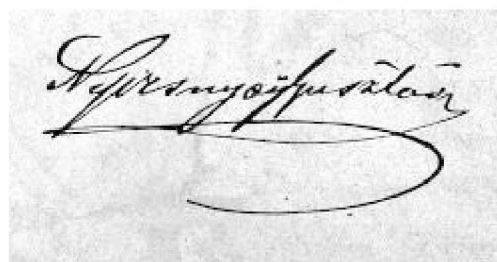
¹³⁷ *Vasárnapi Újság* 1897. 15. szám, *Budapesti Hírlap* 1897. 93. szám.

¹³⁸ Lásd Sággh József: *Zenészeti lexikon*.

¹³⁹ Lásd ugyanott.

Idősebb Ábrányi Kornél is említi a *Magyar zene a 19. században* című művében, bár véleménye nem pozitív.

A nagykőrösi Arany János-Társaság 1926-27-es évkönyvében Varga József terjedelmes írásban dolgozza fel életét, olyan adatokat is közölve, melyek komoly előzetes kutatómunkára engednek következtetni.¹⁴⁰ Major Ervin nemcsak *Fejezetek a magyar zene történetéből* című összefoglaló művében említi,¹⁴¹ hanem önálló tanulmányt is ír róla a *Muzsikában*.¹⁴² Szeged zenei életének múltját kutatva lépten-nyomon a nevébe ütközünk, mely Főkövy Lajos és Lugosi Döme zenetudósok műveiben is többször előfordul.¹⁴³ Lakóhelye, Hódmezővásárhely zenei életének kutatója, Felletár Béla monográfiájában részletesen tárgyalja Nyizsnyaynak Hódmezővásárhelyen, Makón, Csongrádon, Nagykőrösön kifejtett munkásságát.¹⁴⁴ Ebben a műben Felletár olyan adatokat is közöl, melyeket egyik korábbi Nyizsnyay-kutató sem lelt föl.¹⁴⁵



37. kép: Nyizsnyay Gusztáv arcképe és kézjegye.

¹⁴⁰ Emlékezés három nagykőrösi zeneszerzőről. Nyizsnyay.

¹⁴¹ Major: *Fejezetek a magyar zene történetéből* 173. oldal.

¹⁴² „Nyizsnyay Gusztáv”. *Muzsika* 1929. szept.

¹⁴³ Lugosi: „A szegedi zenekultúra története”. *Muzsika* 1929 dec., Lugosi Döme: *A zeneművelés Szegeden. Szeged szab. kir. város jelentése a vallás és közoktatásügyi miniszterhez.*

¹⁴⁴ Felletár: *Zeneélet Hódmezővásárhelyen a XIX. században.*

¹⁴⁵ Ugyanott 20. oldal.

Elmondható tehát, hogy Nyizsnyay személyével és munkásságával komoly tudományos írások foglalkoztak. Ez széleskörű elismertségének és népszerűségének tudható be. Hadd illusztráljam ennek mértékét egy idézettel, mely a *Vasárnapi Újság* 1858. szeptember 26.-i száma levelező tudósítójának írásából származik. A teljes bekezdést közlöm, mert nyelvezetével, stílusával tökéletesen érzékelteti azt az ízlést, melyet Nyizsnyay képviselt, és érthetővé teszi népszerűségét. K. T. így dicséri a zeneszerzőt nagykőrösi tartózkodása alkalmával:

Ismerek egy magánkórházat Bécsben, mely oly kedvesen van berendezve, s oly szeretetreméltó igazgatóval bir, hogy csaknem kedve kerekedik az embernek, betegnek lenni; így vagyok Nyizsnyaival is, kinek kezei alatt az a holdkóros instrumentum, az a sem zongora, sem hegedü, az a lágymeleg gitár, oly zengeményre képes, hogy szinte ráfanyarodtam magam is a megtanulására. Az ömlengő, gördülékeny arpeggiokkal váltakozó rapid, ezüstcsengésű futamok, a tremolokban elmosódó gyöngyszerű trillák, a kettősfogások gyorsasága s tisztasága bámulatosak, s ha ideszámítjuk még az érzelemgazdag előadást, mely különösen egy „granadai serenadaban” nyilatkozik legfényesebben, nem képzelek egy harminczadik tavaszán túl epekedő kisasszonyt, ki ájúlva ne rogya össze e hangokra. – Hangszeréhez való önfeledő szerelmében N. annyira ment, hogy gitáriskolát is írt, s ha csakugyan vannak töltéserek, mellyek által az ember 5 óra alatt tökéletesen megtanul arabsul, 2 óra alatt festeni, fél óra alatt ruhát szabni és 15 percz alatt trombitálni (lásd: „der Trompeter in einer Viertelstunde, leipzig, 1856”): úgy bátran merem mondani, hogy ezen elmésen szerkesztett tabellából egyszerre gitározhat boldog boldogtalan; remélem, hogy e körülmény fölemlítésével nem nevelem az ország veszedelmét.

A részlet további tanulsággal is szolgál: az összes rá vonatkozó forrásom közül ez az egyetlen, mely említi, hogy Nyizsnyay gitáriskolát is írt. Nagy jelentőségű adat ez, mert bizonyítja, hogy a gitár még ekkor is széles körben használt hangszer volt, és tanulására igény mutatkozott. Sajnos ezt a fontos dokumentumot nem sikerült fölkeresnem. A cikkíró *tabellát* említi, és a gitár gyors elsajátításával kecsegtet. Talán valamiféle fogástáblázatról lehet szó. A fent idézett írás hangvétele elgondolkodtató: a könnyed és látszatra lelkesedő stílus nem mentes némi iróniától, amiből következtethetünk egyrészt a gitáriskola igény szintjére, másrészt a hangszer elbírálására a magasabb kultúra köreiben.

Nyizsnyay tevékenységi köre széles volt: koncertezett mint gitárművész (hangorás) szólólista, kamaraművész, zongorista, karmester, énekes, működött mint zeneszerző és mai szóval kultúraszervező. Tevékenysége meghatározó volt minden városban, ahol lakott, és azokon kívül is hatott. A szegedi dalárdaéneklés például az

ő ösztönzésére és az őáltala alapított hódmezővásárhelyi dalárda mintájára indult el. Az összes forrás egyetért abban, hogy lelkes, időt és munkát nem sajnáló egyéniség volt, aki szenvedélyesen vetette bele magát a szervezésbe, bárhová vitte is a sors.

Mint annyi „csinált magyar” a 19. századi ellentmondásos Magyarországon lengyel származása ellenére meggyőződéssel támogatta a magyarság ügyét. Részt vett a szabadságharcban, és annak leverése után bujdosott. Már ekkor írt dalokat és neki tulajdonítják a *Kossuth végbúcsúja* című hazafias dalt is. 1849 augusztusában írta a *Világosi fegyverletétel dalát*, melyet Káldy Gyula adott ki.¹⁴⁶ A Bach-korszakban is megtartotta identitását. Darabjai is ezt a szellemiséget tükrözik: csárdások, verbunkosok, népies műdalok, románcok. Dalainak legtöbbször ő írta a szövegét, bár nagykörösi tartózkodása alatt Losonczy László gimnáziumi magyartanár, korában ismert népies költő volt a szerzőtársa.

Az abszolutizmus ideje alatt gitárjával bejárta az országot és koncertezett. A korabeli sajtó „magyar trubadúr”-ként emlegette, mert dalaiban és hangszeres műveinek nemzeti romantikus stílusában a szabadságharc iránti nosztalgia és bánat fogalmazódik meg. Egy tervezett kottakiadáshoz előfizetőket toborzó híradásában a *Vasárnapi Újság* erről 1858-ban így ír:

Cserey Ignác, Nyizsnyai Gusztávnak hatvan zeneművét, mellyek népdalok- palotás magyarok- s csárdásokból állnak, kinyomatni akarván, felszólítja a magyar haza lelkes fiait és leányait, hogy e törekvésében előfizetéseikkel gyámolítsák. [...] Nyizsnyai Gusztáv, [...] fiatal munkás életét a nemzeti zeneirodalomnak szentelé, ki a nemzet örömet s fájdalmát átértve, jellemző dalaiban az elmúlt történeti nagyság hősi kinyomata s a szomoru jelen bánatainak keserve üli diadalát.

Mintegy hetven dala ismeretes, valószínű azonban, hogy ennél többet írt, mert számosat le sem jegyzett. Dalai közül a legismertebbek: *Hej szegedi szép csaplárné, Elátkozom azt a cudar világot, Hej, de szomorúan szól a furulyám*. Ezek annyira elterjedtek voltak, hogy népdalgyűjteményekbe is bekerültek. Varga József közöl is egy anekdotát, melyben elmeséli, hogy egy jól sikerült dal megírását követően Nyizsnyay és Losonczy, a szerzőpáros, kiknek „lelki nászában fogant az újszülött” dal, az alkotás fáradalmait kipihenendő átment a szomszédos kocsmába. Visszatérve döbbenettel hallották, hogy a háziúr lánya éneklé az éppen csak megírt

¹⁴⁶ Káldy: *A szabadságharc dalai és indulói*. Budapest: Év nélkül.

dalt. A magyarázat a közfalak vékonyságában volt keresendő: a kisasszony a születés pillanatában hallotta a művet a szomszéd szobából.¹⁴⁷

Nyizsnyay csárdásokat is írt, ezek közül a legismertebbek: *Friss csárdás*, *Aradi emlék-csárdás*, *Magyar gazdaszszonyok csárdás* [sic]. Kevésbé került be a köztudatba a *Karczos csárdás*, *Vadász csárdás*, *Csery apánk csárdása*. A már említett *Hej, szegedi szép csaplárné* és a *Gyü, te, betyár* c. verbunkosa is a már egyszerűbb csárdás stílusban került be a népi köztudatba, erről a változásról Major Ervin tanulmányában olvashatunk bővebben.¹⁴⁸ A kor divatja szerint nagyon sok darab ajánlással van ellátva.

Műveit zongorás verzióban adták ki, sajnos gitáros kottájára nem bukkantam rá sem a hódmezővásárhelyi levéltárban¹⁴⁹ és helytörténeti gyűjteményben,¹⁵⁰ sem a makói, sem a nagykőrösi anyagokban, bár sokat vártam a hagyaték megtalálásától. Ez azért furcsa, mert több adat bizonyítja, hogy dalait gitáros letétben játszotta és énekelte koncertjein. A *Zenészet*i Lapok kritikájából tudjuk, hogy 1862-es csongrádi koncertjén két magyar csárdás-egyveleget is játszott gitáron, tehát voltak szólódarabjai. Ennek ellenére Mona Ilona összegző korabeli kottakatalógusában is csak zongoraletétek szerepelnek.¹⁵¹ Nem tudni, miért nem érezte szükségesnek, hogy gitáros munkásságát is propagálja, hiszen gitáriskolájának megírásakor érezhette a közönség igényét.

Dalgyűjteményei: *Dalvirágok* (1859), *Nefelejcsék* (1862). 1882-ben tervezett egy összkiadást dalaiból, de ebből csak két füzet jelent meg (függelék XIV. kép). Hagyatékában megtalálható kéziratos verses naplója, amelyben nyomon követhetjük utazásait és életének fontosabb eseményeit 1854 és 1856 között. Ezeknek a verseknek az olvasásakor egy tehetséges, esetenként kifejezetten jó tollú népies költő képe rajzolódik ki előttünk.

Életútjáról, mint ahogy ezek alapján várható, viszonylag sokat tudunk. Egerben született. A legtöbb forrás¹⁵² 1829. október 17-ét jelöli meg születési időként. A Major Ervin által közölt születési anyakönyvi kivonatban azonban a

¹⁴⁷ Neményi Imre: *Emlékezés három nagykőrösi zeneszerzőről Nyizsnyay*. A nagykőrösi Arany János-Társaság 1926-27-es évkönyve.

¹⁴⁸ Ld. Major Nyizsnyay-tanulmányát.

¹⁴⁹ Cs.M.H.L.XV.62.

¹⁵⁰ Németh László Városi Könyvtár.

¹⁵¹ Mona Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük, 1774-1867*.

¹⁵² Szinnyei, Varga és a Nyizsnyay Gusztáv összes zeneművei első füzetében lévő életrajz.

keresztelés napjaként október 12-e szerepel, tehát minden bizonnyal ez előtt az időpont előtt született.

Szülei Nyizsnyánszky István és Mukk Anna. Neve eredetileg tehát Nyizsnyánszky, de már Pestre érkezésekor a magyarosabb verziót használta, melyet soha nem tett hivatalossá. Ennek ellenére a halotti anyakönyvi kivonatban már a Nyizsnyay név szerepel.

Pályája sokat ígérően indult: a Magyarországra emigrált ősi lengyel nemesi család sarjaként már polgárosodott középosztálybeli családba született. Egerben és Kassán végezte tanulmányait. Bölcsészetet tanult Pyrker László püspök támogatásával, aki, miután föltűnt neki a fiatalember különleges zenei tehetsége, pártfogásába vette. Nem derül ki, miért nem zenei irányban képezte magát, mely körülmény később hátráltathatta komolyabb karrier befutásában.

A püspök halála után mecenatúra hiányában abbahagyta tanulmányait, és tanításból élt: némely források szerint házitanító, mások szerint iskolai segédtanító, később zenetanító. A szabadságharc előestéjén már csak zenéléssel foglalkozik.¹⁵³ Úgy tűnik, nem állt módjában neves tanárhoz járni, a szegényebb rétegek zenetanítására még nem volt kiépült oktatási rendszer. Nem tudjuk, mikor és kitől kezdett gitározni tanulni, de Wilt Antal egri tevékenységére gondolva nem kizárt, hogy szülővárosában találkozott a hangszerrel.

A szabadságharcban mindvégig mint utász vett részt, és a körülményekre való tekintettel valószínűnek tűnik, hogy ez alatt az idő alatt gitáron játszott és szerzett zenét, bár erről adatok nem maradtak fenn. A *Mohácsi koldus* című dala a világosi fegyverletétel emlékére készült, és Nyizsnyay sokszor adta elő gitáros verzióját. A szabadságharc leverése után három év bujdosást követően, — melyről nincsenek pontos adatok — az általa „dalidós” korszaknak nevezett periódus kezdődött el. Ez a sikerek időszaka, 1852-ben megzenésítette az akkor ismert költő, Sárosy Gyula egyik versét (*Ingeborg születése napján*), és ez komoly hírnévhez juttatta. Sárosy Pestre hívta, és bevezette a zene- és irodalomkedvelő körökbe. Népszerűsége tett szert szentimentális nótáival, melyeket maga énekelt és gitáron (hangorán) vagy zongorán kísért. Megnyílt előtte az érvényesülés lehetősége. Azonban hamarosan távozott Pestről, Felletár szerint azért, mert a Bach-korszak nem kedvezett a társas összejöveteleknek, mivel a kiterjedt besúgóhálózat mindenütt összeesküvést

¹⁵³ Felletár 20. oldal.

gyanított. Én ezt az érvet nem tartom elég nyomósnak, véleményem szerint nem ismerte föl azt a lehetőséget, amelyet tehetsége kibontakoztatására a helyzet magában hordozott.

1853-tól megfordult Hódmezővásárhelyen, Szegeden. 1854-1855 fordulóján a makói városházán telekkönyvi írnokként dolgozott. Közben járta a környező helységeket, családoknál rendezett estélyeken lépett föl szóló gitár produkciókkal és dalaival, gitáron kísérvé magát. A következő években versesfüzete alapján követhető, hogyan utazott egyik helységről a másikba. Az első pontos bejegyzett időpont 1854. január 26-a Csanádpalotán, majd Békéscsabán az első dátum 1854. július 3-a, az utolsó 1855. január 19-e. Azután Szarvason tartózkodott, majd a következő dátumos bejegyzés Gerendásról való, 1855. május elejéről, május 27-én pedig már Hódmezővásárhelyen van.



38. kép: Nyizsnyay Gusztáv versesfüzetének címkéje a szerző kézírásával
Helytörténeti gyűjtemény Hódmezővásárhely, Németh László Városi
Könyvtár. Fotó: Bágyoni József

Kúriák vendége volt, sokan támogatták. Két makói mecénása Cserey Ignác várfogságot szenvedet negyvennyolcas honvédezredes és Dedinszky József volt, aki később alispán és országgyűlési képviselő lett. Sok barátja volt, szívesen dedikálta nekik megjelenő kottáit, csak a *Karczos Csárdás* egyedül öt nevet tüntet fel (Dedinszky, Placsintár Péter, Gaal István, Demetzky Gyula, Wilim János), de sorolhatnánk a baráti ajánlásokat. Egész életében szerették az emberek tréfás kedvéért és jó szívéért. Erről tanúskodik Czipó Pálnak, későbbi hódmezővásárhelyi

barátjának meghívólevelére adott tréfás válasza, melyben a hivatalos iratok stílusában fogadott el egy vacsorameghívást.¹⁵⁴

Jelen kérvény mihez tartás végett megjegyztetik, s az ítélet hirdetésére f. év 21. napjának esti 7 órája kitűzetik, a mikoron is panaszló, illetőleg kérelmező honntartózkodni kötelességének tartsa, s a küldöttség elfogadásáról eleve intézkedjék, mert ugyanakkor egyidejűleg úgy a hárszemle, valamint a további építkezési jogra szükséges pénzösszeg kiutalványoztatni fog — a holdban levő vakarékpenztárból. Kelt Hunhelyt, 1874. március 21-én. Nyizsnyay s. k. b. elnyög, Jamocsak Pál m. k. b. izé.

Ez Nyizsnyaynak talán legtermékenyebb időszaka. Sok dalt komponál, 1856-tól sorra jelennek meg nyomtatásban dalai és koncertezik is.

1856. május 25-én feleségül veszi Póka Sándor ügyvéd özvegyét, Schéner Irént, aki korábban szállásadója volt, és letelepedik Hódmezővásárhelyen. Felvirágoztatja a hódmezővásárhelyi zenekart, 1857-ben megalakítja a dalárdát. 1857 decemberében Pesten énekel nagy sikerrel, és erről a *Budapesti Visszhang* című lap is megemlékezik.¹⁵⁵ Rendszeresen ír Vahot Imre lapjába, a *Napkeletbe*. Örül a kiegyensúlyozott életnek, belefáradt már az otthontalanságba. *Múlt, és jelen* című verse, melyet verses naplójában május 23-án jegyez, erről tanúskodik (függelék XII. kép). Úgy érzi, megállapodott.

Csendes tó tüköre
Mostani életem,
A bort, cigány zenét
Egészen feledem.
Kis fiam térdemen
Füst golyókkal játszik,
Örömemben arczom
Könnyeimtől ázik. (részlet)

Pár hónappal később, október 31-én azonban levelet ír Simonffy Kálmánhoz, aki szintén népszerű dalköltő volt az ötvenes években. Ez a levél bepillantást enged bizonytalan, pesszimista lelkületébe. A levélrészletet olvasva az ember úgy érzi, mintha nem találná a helyét sem a műkedvelő, sem a hivatásos zenei világban.

[...] én teszek mindent a Nemzeti zene költészet emelésére, mit csak tehetek, de csak mint műkedvelő, nem adatik az mindenkinek, hogy szeret föltűnni.

Ha lennének olyan érdemeim, hogy parányi-világom, méltányolva fölkarolna, meglehet jól esnék, de én ezért egygyetlen egy rugót sem nyomok meg, s ha méltánylatra nem talál

¹⁵⁴ V.ö. Major tanulmánya, 14. oldal.

¹⁵⁵ Ld. Felletár 22. oldal.

fáradalmam, megmaradok szegény honpolgár 's mint más miliók [sic] nyom nélkül halok meg, s legfeljebb saját öntudatomban keresem a megnyugvást.

Én előttem a világ úgy is be van zárva, s boldogságot mint eddig, úgy ezután is bajosan ölelhetem, s mint ilyen dalban keresem a vigasztalást bár e dalok már egyszer vigabbak lehetnének!

Kezd a világ nem érdekelni, a napi események hidegen hagynak, magamba vonult, fásult kezdek lenni, oh Kálmán! hol van a szép virradat? melyet ifjú életem borúi után reméltem, sehol! — kezd életem csillagtalán éjj lenni, még csak az hiányzik, hogy lelkem ez éjjnek Réme legyen.¹⁵⁶

1857 végére a vásárhelyi általános kulturális föllendülés lendülete megtört. A zenekar és a dalárda föloszlott, a város nem támogatta a jórészt Nyizsnyay önzetlen munkája nyomán létrejött együtteseket. Csalódottan megvált Vásárhelytől, és a család felesége szülővárosába, Nagykőrösre költözött. Nyizsnyay életrajzírói nem értenek egyet az áttelepülés időpontját illetőleg, de a *Napkelet*ben 1858. február 11-i keltezéssel jelent meg utolsó vásárhelyi tudósítása, és az első nagykőrösi levéltári adat a családdal kapcsolatban szintén ebből az évből való.¹⁵⁷

Nagykőrös több lehetőséget tartogatott számára. A kulturális élet színvonala magasabb volt, valamint itt élt szövegírója, Losonczy László. Felesége első házasságából származó mostohagyermekének tanulása is biztosítottnak látszott a középiskola felsőbb osztályaiban.

Nem sokkal odaköltözése után a nagykőrösi közélet is megpezsdült körülötte. 1859-ben itt is megalapította a dalárdát, amelynek első igazgató elnöke lett. Megjelenik a *Nemzeti bordal*, és több koncertet ad Kecskeméten, Makón, Hódmezővásárhelyen és Pesten. A *Napkelet*ben 1859. július 17-én megjelent cikkében beszámol sikereiről és a meleg fogadtatásról, amelyben pártfogóitól és barátaitól valamint a közönségtől részesült.

1860-ban folytatódik a sikersorozat. Március 18-án a Nemzeti Múzeum dísztermében elhangzik egy dala, és még ugyanebben a hónapban találkozik Reményi Edével, akinek átadja *Honfihangok Reményi Edéhez* című „magyar ábránd”-ját. Május 13-án közös koncerten léptek föl Kecskeméten, ahol Reményi el is játszotta a darabot, ami nagy megtiszteltetésnek számított a fiatal zeneszerzőre nézve. Júniusban ismét Makón, szeptemberben Gyulán lépett fel, és több műve jelent meg nyomtatásban. Ellátogatott Fáy András birtokára is, ahol mindig szívesen látott

¹⁵⁶ Forrás: Major 9. oldal.

¹⁵⁷ Ld. Felletár 24. oldal.

vendég volt, és találkozott a Fáy család híres művésztársaságával. Ennek a tartózkodásnak az emlékét őrzi az 1862-ben kiadott *Nefelejtsék Cserháton töltött boldog perceim emlékének szentelve* című füzet, mely tizennégy dalt tartalmaz.

A hatvanas évek elejétől azonban komoly szakmai bírálatok érik. Foglalkozik műveivel a *Zenészet*i Lapokban Ábrányi Kornél,¹⁵⁸ akinek ítélete előbb csak figyelmeztető: felhívja Nyizsnyay figyelmét arra, hogy a dicséretesen tehetséges zenei ötleteket igényesebb zenei formába kellene önteni. 1863-ban a *Magyar gazdaszszonyok csárdás* kapcsán a kritika már lesújtó.¹⁵⁹ Nyizsnyay összeroppan a kritika súlya alatt, hiába buzdítják barátai, hogy költözzön Pestre és tanuljon, ő ezt már nem képes vállalni. Mint a legtöbb dalszerző, ő sem tudott megbirkózni az egyre magasabb szintű szakmai elvárásokkal. Szabolcsi Bence ezeknek a tehetséges zeneszerzőknek a közös sorsáról és zenéjükéről ezt írja:

[A műfaj] minden művelőjének közös vonása, hogy autodidakta vagy naturalista. Alaposabb zenei képzettség híján egyes-egyedül ösztönökre kell támaszkodniok, [...] s talán innen van, hogy mikor spontán ihletük kimerül vagy ingadozni kezd és nem tud többé közvetlen utat találni a közönség ízléséhez, a napi igényekhez: menthetetlenül elveszítik a talajt lábuk alól, s mellőzöttek, elkeseredett lélekkel tűnnek el a zenei közéletből.¹⁶⁰

Nyizsnyaynak még két szólókoncertjéről tudunk, az egyiket 1862. június 25-én Csongrádon, a másikat pedig június 29-én Kiskunfélegyházán adta. Ezután szólóhangversenyei már nem voltak, de nem vonult ki a zenei életből.

1862-ben visszaköltözött Hódmezővásárhelyre. Ennek okait nem ismerjük. Ismét belevetette magát a szervezésbe, megalapította a „műversenytársulatot”, amely az 1865-ben megalakult dalárdaegylet magját képezte. Kamaraprodukciókban továbbra is részt vesz Beer József hegedüssel, akivel a *Honfihangokat* is játssza (39. kép).

A *Szegedi Híradó*ban, mely lakóhelyének, Hódmezővásárhelynek is lapja volt, 1863 júliusában cikksorozatot indít,¹⁶¹ melyben szorgalmazza egy zenede felállítását. Úgy ítéli, erre Szeged alkalmasabb, mint Hódmezővásárhely. A cikksorozat nemcsak lelkes hangvétele miatt figyelemreméltó, hanem azért is, mert

¹⁵⁸ *Zenészet*i Lapok 1861. jún. 19, 1862. jan. 23. és szept. 18.

¹⁵⁹ *Zenészet*i Lapok 1863. máj. 5.

¹⁶⁰ *A magyar zenetörténet kézikönyve* 72. oldal.

¹⁶¹ *Szegedi Híradó* 1863. júl. 1., 15., 18., 29.-i számok.

megmutatkozik belőle, hogy Nyizsnyay mennyire jól látta a tennivalókat a kultúra területén.



39. kép: Nyizsnyay és Beer József.

Plohn Illés fölvétele az 1860-as évek elejéről¹⁶²

Fölsismerte, hogy a zene színvonalának emeléséhez az utánpótlás nevelésén keresztül vezet az út. A nemzeti szellem iránti aggodalma is megszólal: mivel a magyarországi zeneiskolákban ”nemzeti zenénk alapos tanítása tökéletesen ki van zárva [...], idegen ajkúak a tanárok, kik mindent tanítanak, csak nemzeti zenéket nem”, fontosnak találja egy magyar zene tanszék felállítását, „melyben a magyar zene mint rendszeres szaktan taníttassék, mi által mind nemzeti zeneirodalmunk, mind pedig a nemzet véghetetlen sokat nyer”. Azt is felismerte, hogy a zene és a szövegmondás milyen fontos kapcsolatban áll egymással, és egy „szavalati tanszék” létrehozását is javasolta. A következőket írja: „a szavalás színésznek, papnak, tanítónak, szónoknak egyaránt nélkülözhetetlen”. Ez a javaslat arra is következtetni

¹⁶² Forrás: Felletár 34. oldal.

enged, hogy Nyizsnyay összefüggésekben és működő rendszerekben gondolkodott, nem csak saját érdekszférájára koncentrált.

A cikksorozat valóban ösztönzőnek bizonyult a szegedi zeneéletre: hatására Hánki Ede, aki jó módú iparoscsaládból származott zenész volt, megszervezte a Szegedi Dalárdát, majd 1864-ben a Szegedi Zeneegyletet. A dalárda és a zeneegylet mellett 1865 augusztusában megalakult a zenede is *Kristóffy-féle Zeneképezde* néven, ahol Hánki Ede fuvolát és gitárt tanított. Hánki fiatal korában játszott a pesti és a bécsi színházi zenekarban is, és ottani mesterektől tanult.¹⁶³ 1856-ban Szegedre visszatérve belépett az egyházi zenekarba és részt vett a város zenei életének építésében. Sajnos nem tudjuk, milyen kottaanyagot használt a gitártanításhoz, mert a zenede összes hangszere és kottája elpusztult az 1879-es nagyárvízben.

Nyizsnyay továbbra is aktívan részt vett a hódmezővásárhelyi zenei életben is. Az 1860-as évek második felétől zenei tevékenysége a zeneszerzés és a dalárda vezetése volt, mellyel komoly sikereket értek el országos szinten. A dalárdát 1873-ig vezette, de fizetést nem kapott. Közhivatalnoki fizetéséből élt, előbb mint tiszteletbeli esküdt, majd mint hivatalnok és iktató. A hetvenes években több darabja jelent meg az *Apollo* című folyóirat mellékleteként és a Rózsavölgyi zeneműkiadónál. Gitáros tevékenységéről élete utolsó húsz évében nem hallunk.

1882. január 9-én hunyt el Hódmezővásárhelyen, temetésén az egész város jelen volt. „Megadták neki azt a tisztességet, amelyet élete utolsó éveiben nem adhattak meg neki, mivel elhatalmasodó bújában-bajában az ital rabja lett” írja Felletár.¹⁶⁴ Megítélése kettős. Nyizsnyay autodidakta volt, és mint azt Ábrányi és később Major megállapította, valójában dilettáns maradt. A tanulásra, mint láthattuk, élete első felében nem volt módja, később pedig idejét lekötötte az az önzetlen szervező munka, amely komoly előrevivője volt a térség zenei életének. Számos publicisztikát írt, amelyekből kiderül, hogy művelt, széles látókörű ember volt, aki, ha módja nyílt volna rá, méltóbb helyet is kivívhatott volna a magyar zeneéletben.¹⁶⁵ Nagy veszteség, hogy nem maradtak fenn gitárdarabjai, mert joggal feltételezhetjük, hogy tehetséges zeneművek voltak, és színesíthetnék a 19. századi gitáros repertoárt.

¹⁶³ Ld. Erdős János: *A szegedi kóruskultúra*.

¹⁶⁴ Felletár 60. oldal.

¹⁶⁵ „Nyílt levél Bartalus István úrhoz”. *Hódmezővásárhely* 1871. november 19. és *Fölrattervezet a Kisfaludy Társasághoz*. Elveszett, ld. Felletár 61. oldal.

Dubez (Dubetz) Péter

Gróf Gyulay Lajos naplójának 1867. február 24-i bejegyzésében ez olvasható:

11 az óra - 11 és 12 közt várom magamhoz Kemény Gábort, hogy együtt fel menjünk e háznál lakó Dubetz hárfaművészhez - azért most le is teszem tollamat ebédutánig és bevárom a bevárandót. Kemény Gábor ma velem is fog ebédelni. Vis[s]zont látásra!

Majd ugyanaznap később:

Dubetznél valánk ki nekünk hárfázott, zongorázott, harmonium-ozott mesterileg, mind ezen hangszeren [kívül] szerettem volna még Guitarreozni is hallani - melyen szintén remekel - nekem kedves hangszerem a hangora (guitarre) ez a legköltéribb hangszer - a troubadourok hangszer. Végül két bementi jeg[gyel] is befont ben[n]ünket egy jótékony művészi bálra 3 f[orin]t az árra egy ily bementi jegynek - nem bálos embernek az is sok, de tekintve hogy jótékony célra adatik tekintve, hogy kellemetesen telt el időnk nála - nem sajnálom a kiadást. Londoni hárfája harmadfél ezer f[orin]tjába került néki, vagy apósának Dr Fromholdnak drága de szép jószág.¹⁶⁶

Vegyük sorra, milyen tartalmakat hordoz ez a két naplórészlet. Először is, hogy Gyulay Lajos gróf zenekedvelő volt. Azután hogy a gitárt, amit, mint tudjuk, hangorának is hívtak ebben az időben és a trubadúr kultúrával kötöttek össze, „költérinek” azaz költőinek találja. Kiderül továbbá az is, hogy Dubetz, akinek melleleg jól fizetett muzsikusként kellett lennie, különben nem engedhette volna meg magának egy drága hárfa megvásárlását, jól gitározott. Azt is megtudhatjuk, hogy bennfentes volt zenei és társas események szervezésében. Ki tehát az említett Dubetz hárfaművész?

Peter Dubez (Dubetz) Neulerchenfeldben született. Ez a helység a 19. században önálló volt, ma Bécshez tartozik. Híres éttermeivel és a hozzájuk kapcsolódó népzenei élettel Bécs gasztronómiai elővárosának számított. Idősebb Johann Strauss és a Schrammel testvérek is gyakran megfordultak itt, és Peter Dubez, a későbbi Dubez Péter valamint testvérei zenei fejlődésére is hatással voltak.

A szülők, Franz és Barbara Dubez szerény anyagi körülmények között éltek. Gyermekeik, Johann, Anna, Josef és Peter korán a saját lábukra álltak és mind kitűnő muzsikusként lettek. Anna a Mecklenburgi nagyherceg szolgálatában állt, Josef egy ideig Bécsben működött mint a *Deutschmeister* vezetője és a *Hofoper* gitárosa, majd Pestre költözött, és a Nemzeti Színház karnagyaként, zeneszerzőként és

¹⁶⁶ Gyulay Lajos naplói. <http://gyulaynaplok.hu>. Az aláhúzások Gyulaytól származnak.

hangszerelőként dolgozott.¹⁶⁷ Több művét őrzi az Országos Széchényi Könyvtár, ezek mutatják, hogy a kor magyaros stílusában is komponált.

Johann 1828-ban született. Először hegedűsként működött, majd kiváló gitárosként vált híressé. Mertz tanítványa volt és Giulio Regondival is szakmai kapcsolatban állt. Egyetlen modern kiadásban hozzáférhető gitárdarabja a *Fantaisie Sur Des Motifs Hongrois*, de mivel néhány darabjának kézírata fennmaradt, tudjuk, hogy többet is szerzett.



40. kép: Johann Dubez Fantaisie című kéziratának első oldala
Boije Samling, Statens Musikbibliotek, Stockholm

A gitáros szakma még nem ismeri eléggé, pedig a késő 19. század gitáros stílusának magas szintű képviselője. A gitár népszerűségének csökkenésével ő is főleg

¹⁶⁷ V.ö. Kereszty István: „Könyvtárunk zenei gyűjteménye” *Magyar Könyvszemle*. (1902./III—IV.)

hárfásként tevékenykedett, többek között Esterházy Johanna hercegnő szolgálatában. Később turnézott Európában és az Ottomán Birodalomban.

Dubez Péter 1838-ban született. Johann Dubez életrajzai közül egyben jelenik csak meg a neve,¹⁶⁸ annak ellenére, hogy teljesen egyértelmű, hogy testvérek voltak. Arról több külföldi említés történik, hogy Josef Pesten élt. A Kerepesi Temető nyilvántartásában Dubez Péter sírja a következő megjegyzéssel van bejegyezve: „Dubez Péter hárfaművész, Richard Wagner munkatársa; Dubez József zeneszerző öccse. 1838-1890 [a Nagymegyeri Raics család sírboltjában]”.¹⁶⁹ Ennek alapján a testvéri kapcsolatot bizonyítottnak látom. Azt, hogy Peter Dubezről általában nem történik említés Johann életrajzaiban, talán annak tulajdonítható, hogy teljes karrierjét Magyarországon futotta be.

A *Pallas Nagylexikon* szerint az 1850-es években jött Budapestre, és valószínűleg már ekkor nagy sikerrel koncertezett, mert a Nemzeti Színházba való szerződötése szenzációszámba ment. Erről a *Zenészet*i Lapok 1862. április 10-i száma így tudósít:

Mint hírlik a nemzeti színház igazgatósága Dubez kitűnő hárfaművészt szándékozik szerződötetni a zenekarban rég megüresedett hárfaszakmára – ha ez sikerülne – még némű [i] áldozattal is – csak nagy nyereségnek lenne nevezhető, mert eddig is nem egyszer lőn megcsonkítva sok dalműnek legszebb része az által, hogy e költői hangszert a zongorának kellett gyenge utánzatban pótolnia. „Lucia”, „Bánk-Bán”, „Észak csillaga” s más dalművek csak újból nyernének hatásukban. Óhajtjuk, hogy ha Dubez szerződötése lehetséges, el ne szalassza az igazgatóság a jó alkalmat felhasználni.

Mint tudjuk, a szerződés létrejött, és Dubez Péter az 1880-as évek végéig itt volt állásban.

Sok éven át élénken részt vett a hazai és a fővárosi zeneéletben és több magas kitüntetését kapott. Társadalmi helyzete is jó lehetett, mert olyan személyiségekkel állt kapcsolatban, mint Gróf Széchényi Imre, akinek zeneszerzői estjét az ő „termeiben” rendezték meg a politikai elit jelenlétében.¹⁷⁰ A gothai nagyherceg kitüntette egy neki ajánlott darabjáért, melynek kritikájában az amúgy finnyás *Zenészet*i Lapok a leghízelgőbben méltatja Dubezet.¹⁷¹ Művészi érdemei elismeréseként 1869-ben udvari hárfavirtuózzá nevezték ki. Azt már tudjuk, hogy

¹⁶⁸ Ld. a *Fantaisie Sur Des Motifs Hongrois* német nyelvű előszavában.

¹⁶⁹ Tóth Vilmos: „A Kerepesi úti temető II”. *Budapesti Negyed* 1999/3.

¹⁷⁰ *Zenészet*i Lapok 1867. március 25.

¹⁷¹ *Zenészet*i Lapok 1866. december 23.

Richard Wagnerrel szakmai kapcsolatban állt, de egy meghiúsult koncertmeghívás kapcsán arról is tudomást szerezhettünk, hogy Johannes Brahmszal is jó viszonyban volt. 1880 telére vagy 1881 farsangjára Erkel Sándor operaigazgató, Erkel Ferenc fia meg akarta hívni Brahmsot egy koncertre Budapestre és ehhez Dubez Péter közvetítését vették igénybe. Brahms nem jött el, és Erkel Sándornak írt levelében így szabadkozik:

Igen tisztelt Uram,

tudja, milyen szívesen jövök Pestre, így nem szükséges részletesen elmondanom, mennyire sajnálom, hogy ez ezen a télen sajnos nem lesz lehetséges, se karnevál idején, se utána.

Ezt elmondtam Dubez urunknak is, kizárólag az ő szíves, szűnni nem akaró unszolása sajtolt ki belőlem egy „talán”-t. De április közepéig el vagyok foglalva Németországban, és belátom, hogy ezúttal le kell mondanom a vidám pesti napokról.

Szívből sajnálom, és jövő télre szép kárpótlást remélek.¹⁷²

Felmerülhet a kérdés, miért kell egy gitártörténeti témájú dolgozatban ekkora figyelmet szentelni egy Magyarországon letelepedett osztrák származású hárfaművészeknek.

Dubez Péter egyenes közvetítője volt a nagy bécsi gitárkultúrának. Biztosra vehető, hogy ugyanazok a zenei hatások érték, mint bátyját, Johannt, akinek pályafutása során gitáros tevékenysége a legjelentősebb. Az 1840-es, 50-es években gyermekként tanúja volt az utolsó nagy generáció, Mertz és Regondi munkásságának. Nem tudjuk, kitől tanult gitározni, de olyan zenei közegben mozgott és olyan adottságai voltak, hogy joggal feltételezhetjük: a hangszeren valóban „remekelt”, hogy Gróf Gyulay Lajost idézzem. Az a tény, hogy tíz évvel fiatalabb volt Johannál, sorsdöntő volt életében abban az értelemben, hogy fő hangszeréül már nem a gitárt választotta, tehát sajnálatos módon Gyulay Lajos visszaemlékezése az egyetlen nyoma gitárjátékának.

A 19. század vége felé a gitárról alig hallunk. Az aranykorban betöltött szerepkörére, mint láttuk, már a század közepétől sem volt igény, és a második generáció virtuóz gitárosai a kilencvenes évekre meghaltak. A hangszert általában elavultnak, ódivatúnak tartották, legfeljebb a szerelmi csábítás eszközéül használták. Egy vőlegény így írja le udvarlásának kellékeit: „[...] vettem csinos ruhát, vőlegényi

¹⁷² Bónis Ferenc: „Erkel Sándor és a korabeli európai zene”. *Zempléni Múzsza* 2006 téli szám.

öltönyt, egy pengedűt (guitarre), kiváltottam arany lánczomat, órámat a zálogházból, szereztem egy gyémánt gyűrűt, mellyet a miss-nek ajándékoztam”.¹⁷³

A sajtóban egyre inkább a silány, értéktelen zene megtestesítőjeként jelenik meg. Vannak még, akik játszanak rajta, ezt mutatja, hogy Magyarországra még mindig kerülnek külföldi hangszerek. A Zenetudományi Intézet Hangszertörténeti Múzeumának gitárjai között feltűnik egy kettős nyakú mesterhangszer Ludwig Reisinger bécsi műhelyéből, amelynek megszólaltatása magas szintű hangszertudást feltételez (függelék XI. kép). A Magyar Nemzeti Múzeum hangszergyűjteményében őrzik Lotz Károly festőművész leányának, Kornéliának gitárját, amelynek különleges bájt ad, hogy Lotz az egész felületét festményeivel díszítette. Játékosok tehát voltak, de csak a személyes szférában, az otthoni muzsikálás színterén. A gitár a bohém művészvilág kedvelt hangszere lett, festők, írók, költők műveinek témája.



41. kép: Rippl-Rónai József: Gitarozó nő. 1890, Párizs

¹⁷³ Az idézetet lásd még a 48. oldalon.

Rippl-Rónai József az itt bemutatott kép mellett (41. kép) több festményén ábrázolja: *Női modell gitárral* (függelék XV. kép), *Külvárosi szoba belseje Párizsban*, *Fenella gitárral*. A festő öccsét, Rippl-Rónai Lajost is megörökítette gitározás közben. Csók István *Rippl-Rónai és én* című írásában egy festőtársról írja: „Ebéd után egy fekete szakállas német piktor pengette a gitárt s énekelt hozzá kellemes hangon”.¹⁷⁴ A festészetben a női báj egyik kísérője, később a rejtett eroticizmus hordozója. A „nő gitárral” a mondén művészet kedvelt karakterévé válik: a csábító nő gitározik, (esetleg mandolinozik).¹⁷⁵ Egyre többször használja a másodrangú költészet és irodalom a nosztalgia, merengés, fájdalom metaforájaként. Elmondhatjuk, hogy a 19-20. század fordulójára Magyarországon a gitár már inkább jelkép volt, mint valóságos hangszer. A Spanyolországban újraéledő klasszikus gitározás képviselői, Tarrega, Llobet, Pujol munkásságának hatása nem jutott el ide. Andrés Segovia lesz később az, aki majd az 1930-as években újra megmutatja az ország közvéleményének, hogy a hangszer több mint az olcsó szórakozás alacsonyrendű eszköze.

¹⁷⁴ *Nyugat* 1935/1935. 5. szám.

¹⁷⁵ Lásd függelék XV. kép.

Zárszó

Végezetül engedjék meg néhány személyes gondolat.

A disszertáció bevezetőjében azt állítottam, hogy a gitár mindenütt jelen van. Dolgozatom folyamán megpróbáltam alátámasztani, hogy ez a régi századokban is így volt. Láttuk, hogy a hangszer részt vett a zenetörténet főbb törekvéseiben a középkortól a késő romantikáig, ugyan mindig a háttérben, de nem jelentéktelenül. A reneszánsz és a barokk idején a lant és a vihuela látványos diadalútja szorította háttérbe, a klasszika és kora romantika idején tapasztalható föllendülésekor pedig a vonósokkal, a zongorával és a nagyzenekarral kellett versenyeznie. Mindig második vonalbelinek tartották, pedig adottságainak megfelelően követte a különböző korok elvárásait.

A gitár miniatűr zenekar. Hangja nem képes nagy terek kitöltésére, de képes asszociációk megteremtésére. Zenéje olyan, mint a mindenkori zenei világ kisméretű leképezése. Ez népszerűségének csúcspontján volt a legszembetűnőbb, ekkor töltötte be leginkább azt a szerepet, amelyre szerintem a gitár mindig hivatva volt: kapcsolatot teremteni az úgynevezett magas kultúra és az egyén között. Segítségével mindenki közvetítő nélkül lehetett részese a zeneéletnek.

Mai népszerűségét is ennek tulajdonítom. Ahogy a hangrögzítés fejlődésével az egyén elszakadt az aktív muzsikálástól és a professzionizmus magas követelményei miatt a képzetlenek nem mernek hangszerhez nyúlni, a lappangó igény a részvételre újra ezt a hangszeret választja ki arra, hogy az elbátortalanodott átlagember is zenélhessen.

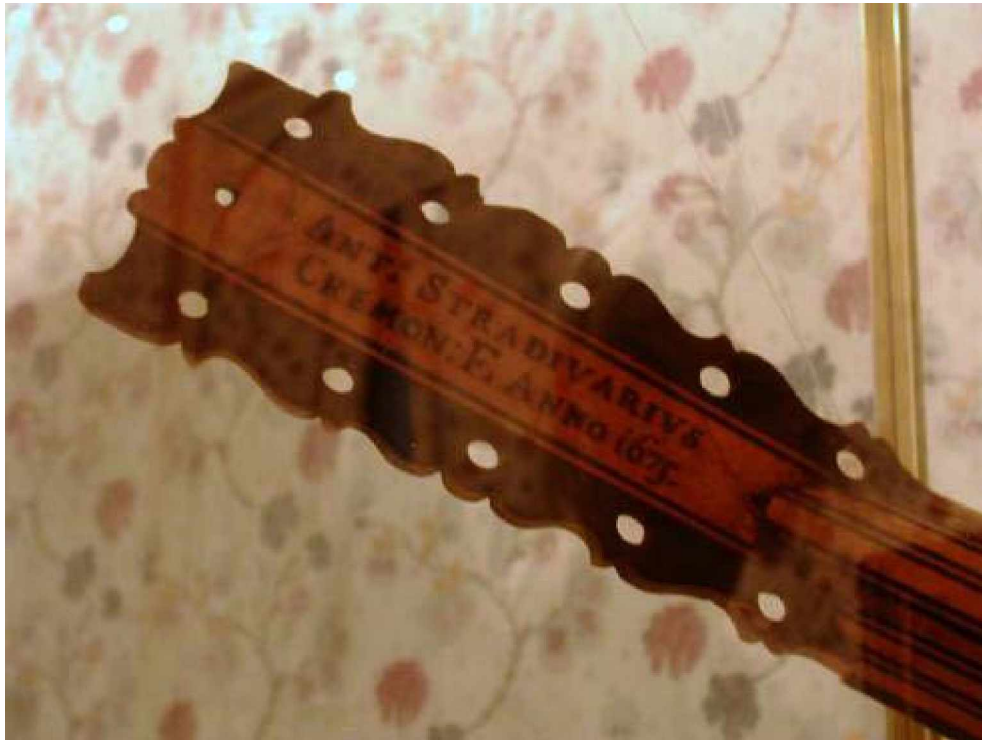
Úgy érzem, nekünk, akik tudjuk, hogy a gitárnak századokra visszatekintő múltja és magas színvonalú irodalma van, hatalmas a felelősségünk. Most, amikor Kodály munkásságának eredményeit lassan már csak hírből vagy egyáltalán nem ismerik az emberek, a gitár eszköz lehet arra, hogy gyermekek és fiatalok tömegeit csábítsuk át a színvonalas zene birodalmába.

Kutatásaim során végig azt éreztem, hogy a gitár kultúrája Magyarországon rejtett kultúra. Mintha a mindenki által ismert magyar zenetörténet felszíne alatt létezne a feltáratlan zenetörténet rétege, melyhez nehéz megtalálni az átjárót, és amelyben a gitárnak fontos helye van. A zenei hagyatékunkkal foglalkozó munkák alig ejtenek szót a hangszeréről és művelőiről, és csak hosszas kutatás után fértem hozzá a ránk vonatkozó információkhoz. Mikor rájöttem, hol kell keresgélni, megdöbbentett az adatok mennyisége. Ezekből a lehető legtöbbet beépítettem a dolgozatba, és a legjelentéktelenebbnek tűnőkből is megpróbáltam kifejtetni a mögöttük rejlő információt. Nem tudhatjuk, hogy egy-egy utalásnak mekkora a súlya a gitározás magyarországi történetének összképében. Még mindig sok a feltáratlan forrás, a zenetudomány csak most kezd a „második réteghez” hozzáférni. Levelezések, naplók, a magánélet dokumentumai még sok meglepetést tartogathatnak. Tovább kell keresgélni, mert véleményem szerint minden apróságra szükség van ahhoz, hogy képet kapjunk a gitár magyarországi jelenlétéről, hogy tisztában legyünk a hangszer múltjával és értékeivel.

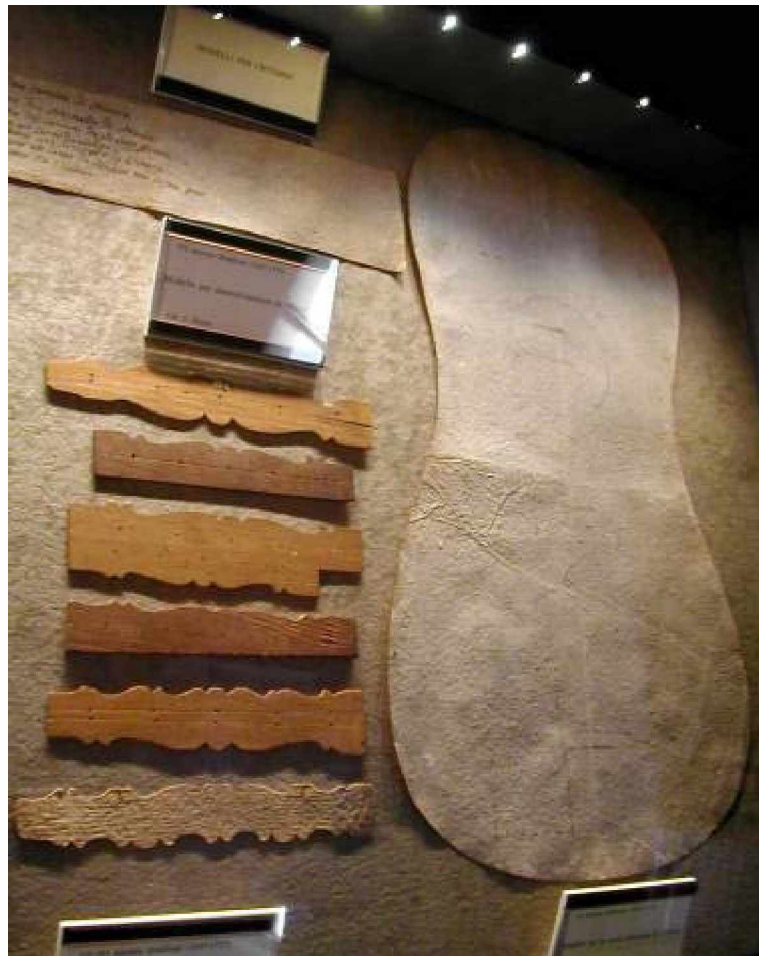
Az értekezésben elsősorban a gitár zenetörténetben betöltött szerepére és alkotó személyiségeire koncentráltam. Nem tértem ki a magyar gitárkészítés történetére, mely a témakör teljes feltárását igényelte volna, és inkább a muzeológia tárgykörébe tartozik. Szintén nem tárgyaltam olyan különleges és viszonylag rövid életű hangszereket, mint a líragitár, a harpolyre illetve a pianofortegitár, amelyeknek példányai ma múzeumokban megtalálhatók vagy híradásokból ismertek ugyan, de a számukra írt művek irodalma jelentéktelen. Külön dolgozatot érdemelne továbbá a magyar és külföldi zenei elemek egymásra hatásának kimutatása a gitáriradalomban.

Az eddigi kutatás során szerzett ismereteim és a munka során feltárult lehetőségek arra ösztönöznek, hogy a jövőben tovább haladjak ezen az úton.

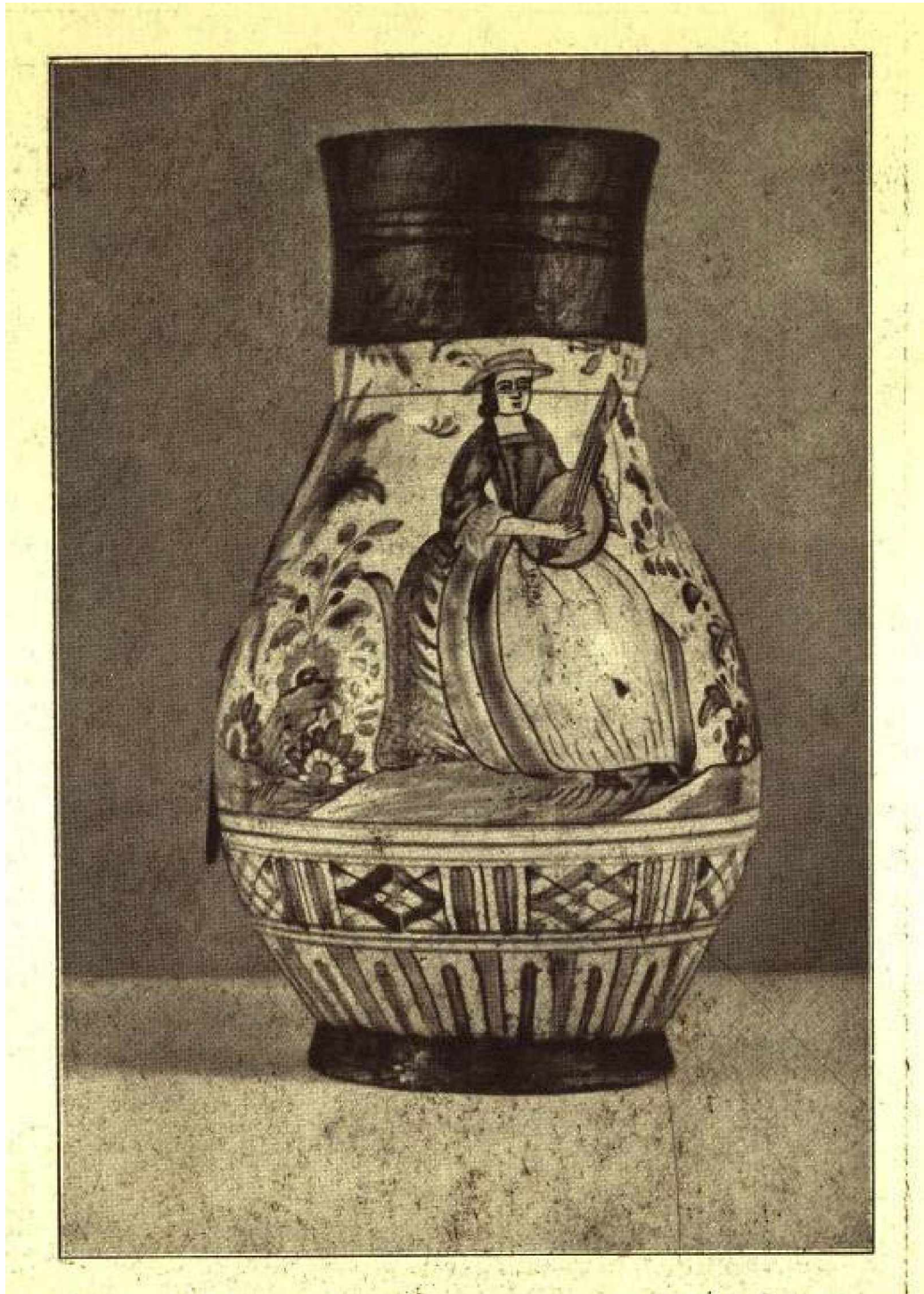
Függelék



I. Antonio Stradivari (Cremona, 1643–1737) névjegye egy gitárnyakon



II. Antonio Stradivari gitárkészítéshez használt mintája. Cremona, Stradivari Múzeum



III. 18. század végi habán kancsó lantozó nő alakjával

Forrás: Lajtaha L. Magyar hangszerábrázolásokról c. cikke (Muzsika1929. nov.)

Tájékoztató.

I

A magyar tudományos irodalom és költészet, vagy általánosan, közművelődés történelmét nem lehet megírni szomszédaink, sőt az egész Európa művelődési mozzanatai ismerete nélkül. Tehát zenénk múltjáról is csak úgy lehet alapos fogalmunk, ha Európa népzeneit és művészeit ismerve, kimutatjuk ezek néptaláni közöségét vagy kölcsönös hatását.

A XVI. században az ugynevezett ellenpontok inkább csak egyházi zenével foglalkozván, nemzetiességi kérdésekben kevés tájékozást adhatnak; de annál föbbet azon idők lantvirtuosai, kik a világi zene terén megannyi nemzetiesség képviselői voltak. Ez indított arra, hogy a tudományos akadémia közbenjárása által Le Roy, Besard és Fuhrmann gyűjteményeit a müncheni királyi könyvtárból közhörsönözsem. Ezekben, főleg a két utóbbiban Európa csaknem minden lantvirtuosa szerepel; találunk bennök angolokat, francziákat, olaszokat, németeket, egy pár lengyelt s egy pár magyart; de

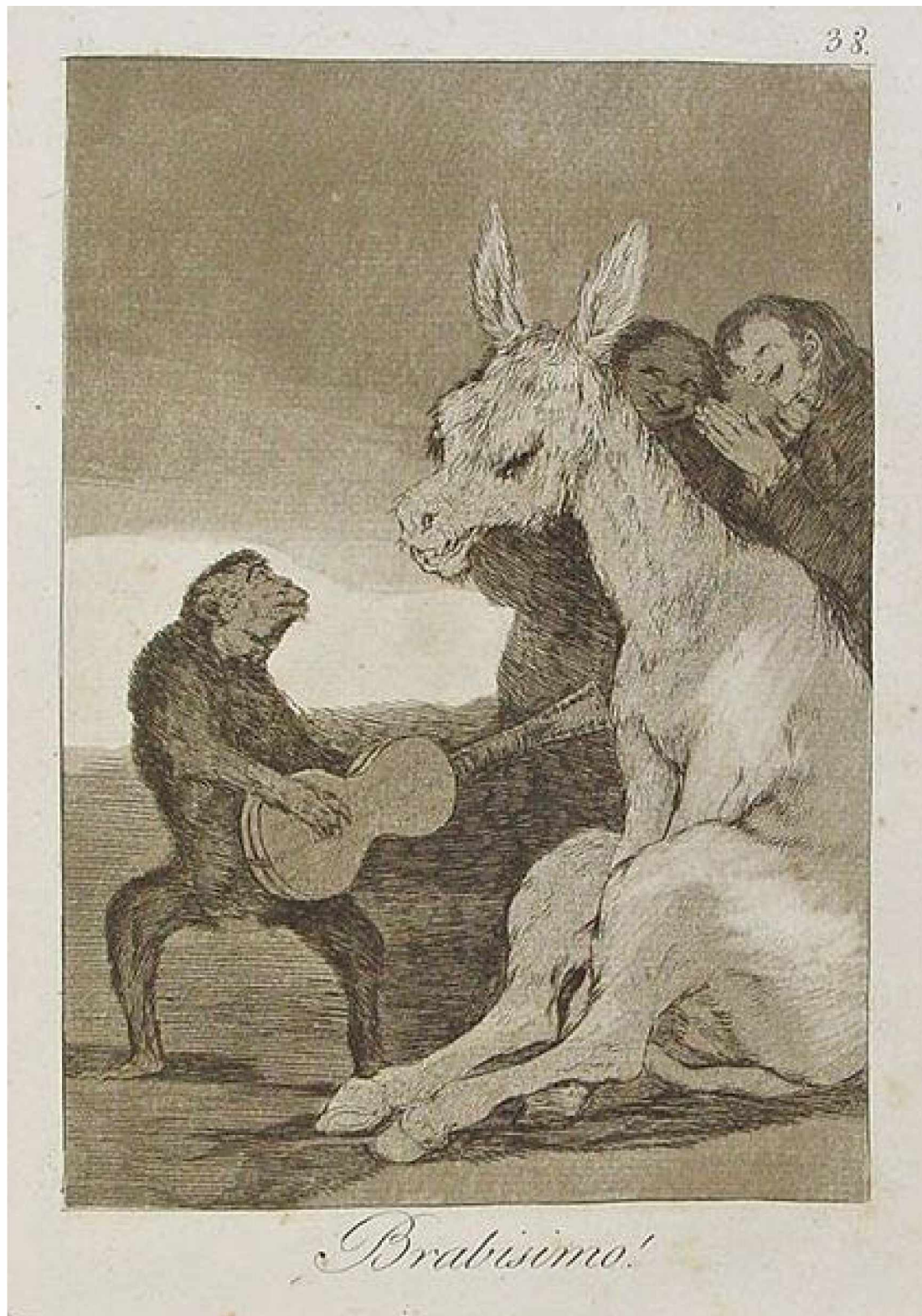
II
 a mi szintén lényeges, találunk minden akkor di-
 vatozott táncz nemet.

A Le Roy gyűjteményében találunk egyszer-
 mind Bakfark Bálint magyar nemes hazánkfiának
 képét, mi bizony tanusíthatik a mellett, hogy
 miután a gyűjtemények kiadói egyedül csak őt
 méltatták arcképe melléklésére, nem viselte érd-
 metlenül az Orpheus melléknevet.

Megemlítem még, hogy a nevezett gardag tartal-
 mu gyűjtemények sept. 9-én érkeztek meg Mün-
 chenből három havi használatra. Ily rövid idő
 volt oka, hogy többet nem másolhattam; de vélemé-
 nyem szerint elegendő arra, hogy magunkat a fentebbi
 kérdésben tájékozhasssuk.

Budapest 1882. decz. 5.

Bartalus István



V. *¡Bravisimo!* Francisco de Goya Los Caprichos című sorozatának 38. darabja 1799.

40
felajánlásnak határozott árige nye
nincs

Stollmann Károly urnak,
Budapest VIII.,
József-krt 31/a.
130-310

Átvételi elismervény

Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára részére meg-
tekintésre átvettem:

1 db kéziratos gitár /citera/ füzet
vsz. az 1840-150. évekből. Egykori tulajdonosa
Stollmann Dániel ev. theológus (megh. Basel 1869)
Édesapja, Minály nevenapján, Urvölgyön, Zólyom
megyében ebből a citeragyűjteményből készítette
atyját, a bányakincstári kovácsmestert.

Budapest, 19. 62. február 16. . . .

Stollmann Károly . . .

VI. Stollmann Dániel kéziratos gyűjteményének átvételi elismervénye

OSZK Zenei részleg



VII. Hathúros gitár. Johann Georg Sauffer, Bécs. 1800 és 1807 között
Brigitte Zaczek gyűjteménye



VIII. „Akustick-gitarre”. Bernhard Enzensperger, 1832

Brigitte Zaczek gyűjteménye



IX. Tercgítár, Johann Anton Stauffer. Legnani-modell, Bécs, 1843
Brigitte Zaczek gyűjteménye



X. Ismeretlen készítő Scherzer-rendszerű gitárja, mely Johann Dubez tulajdona volt
(lásd még 36. kép)
Brigitte Zaczek gyűjteménye



XI. Tíz húros Reisinger-gitár Bécsből, 19-20. század fordulója. MTA ZTI
Hangszertörténeti Múzeum

Múlt, és jelen .
 Fivertársas, látnias
 Vott eddig életem
 Sok bar, a virigány nélkül
 En elnem lehettem
 Lovarogva végzetem
 Mind multságom
 Lelkem egy pompás dolog
 Seles barátiságom .

O! de a barátiság
 Eren éji virág
 Látom hogy mind fajátad
 Te Marozos világ
 Kérdem éren éren
 Excelem csak eortkör
 Vele csak sabalmi
 Partok, jó sívekör

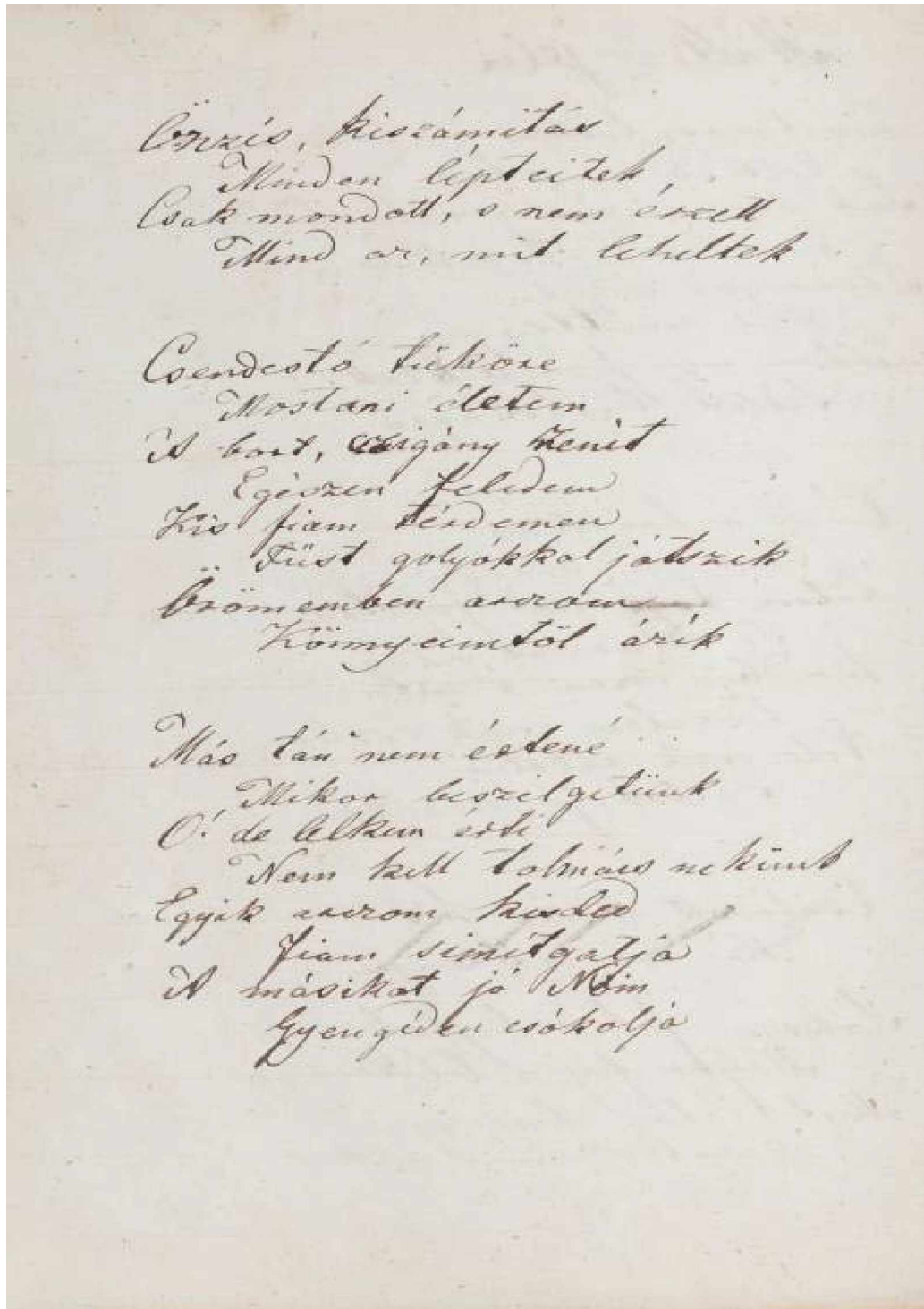
~~Érlelőtt búsit hit~~
~~Mar ad a vitt engem~~

Sokszor fel sokajtok
 a Miljen faj a lelken
 Mert látom hogy igaz
 Parátom mind nekem

XII. a, Nyizsnyay Gusztáv: Múlt, és jelen, kézirat (első oldal). Hódmezővásárhelyi

Helytörténeti Gyűjtemény

Fotó: Bágyoni József



XII. b, Nyizsnyay Gusztáv: Múlt, és jelen (második oldal). Hódmezővásárhelyi Helytörténeti

Gyűjtemény

Fotó: Bágyoni József

És meg így mulatunk
 Hisz csocogó lányskám
 Kedves nairó hangon
 Széd becélni hoztam
 Bár nem mesterségen
 Ébábat kell csinálnom
 Embereknek
 Kell velük táncolniom

Nádás kúriány háram
 Údvétele én nekem
 Jó Nám, és gyermekeim
 Tuhitják kegyesem
 Nincsen ollyan kúrdif
 Mellyel páncsokodom
 É csalladi kárben
 Elviox a fajdatom.

Vhely Mátyás 2^o 56
 Nyizsnyaj

XII. c, Nyizsnyay Gusztáv: Múlt, és jelen (harmadik oldal). Hódmezővásárhelyi Helytörténeti

Gyűjtemény

Fotó: Bágyoni József

*H. M. Vásárhelyi Emlék
Népdal- Csárdás
zenéjét szerzte
Nyizsnyay Gusztáv.*

Ének.

Kongora.

É- nek a vá- ros, ha- lyok a bor, A né- há- r
É- gy az a lig, is mi ve- hogy, A ma- gyar
É- zek az a lét, ha- lyok a bor, A ma- gyar
É- zek az a lét, ha- lyok a bor, A ma- gyar

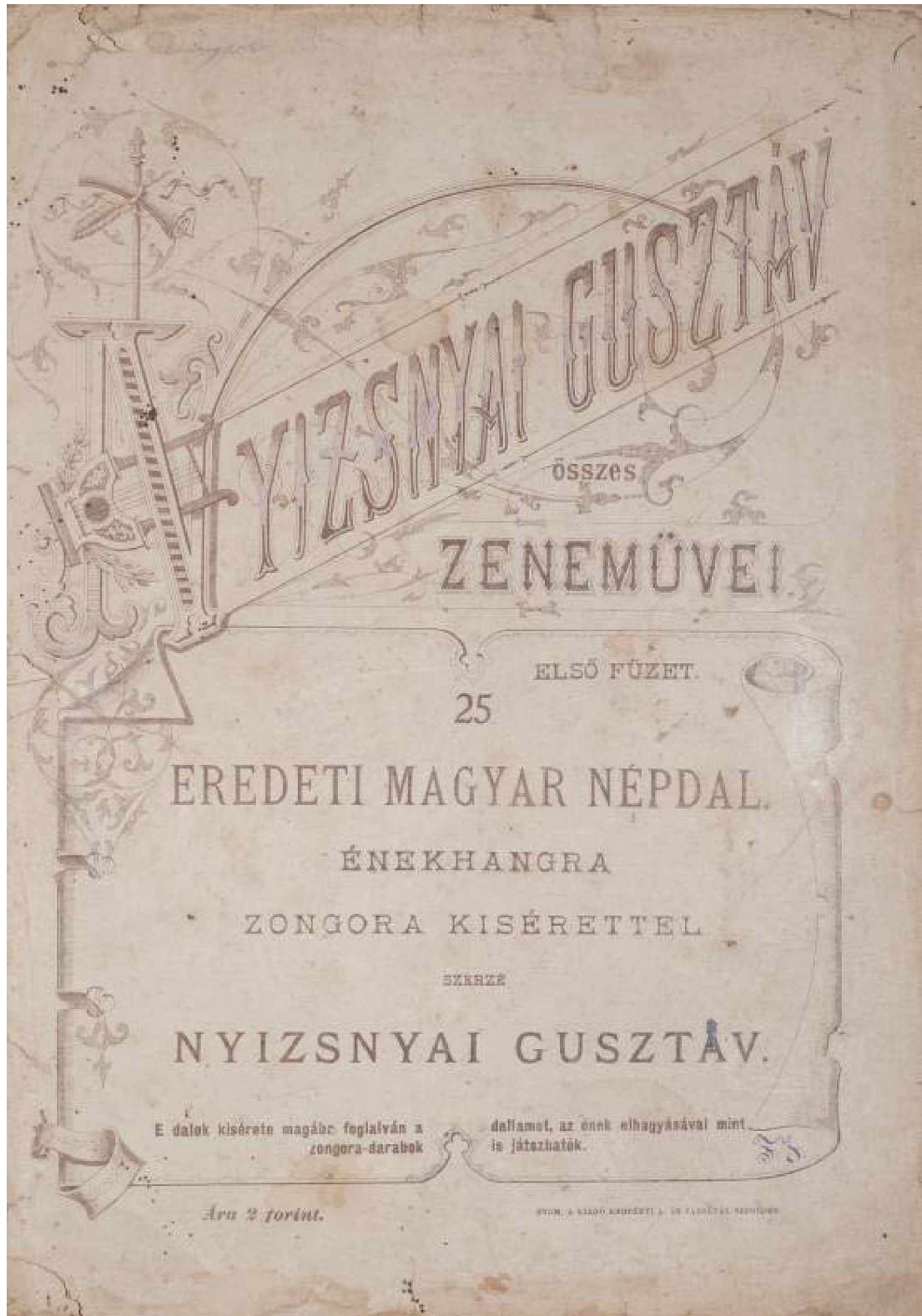
É- zek az a lét, ha- lyok a bor, A ma- gyar
É- zek az a lét, ha- lyok a bor, A ma- gyar
É- zek az a lét, ha- lyok a bor, A ma- gyar
É- zek az a lét, ha- lyok a bor, A ma- gyar

É- zek az a lét, ha- lyok a bor, A ma- gyar
É- zek az a lét, ha- lyok a bor, A ma- gyar
É- zek az a lét, ha- lyok a bor, A ma- gyar
É- zek az a lét, ha- lyok a bor, A ma- gyar

XIII. a, Nyizsnyay Gusztáv: H[ód] M[ező] Vásárhelyi emlék (első oldal)

A szerző kézirat. Hódmezővásárhelyi Helytörténeti Gyűjtemény

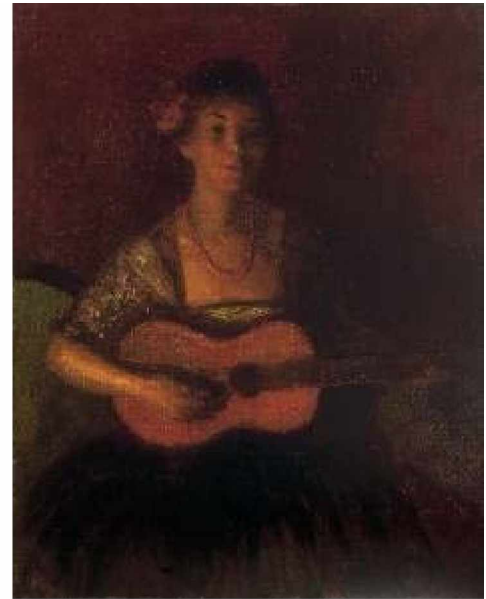
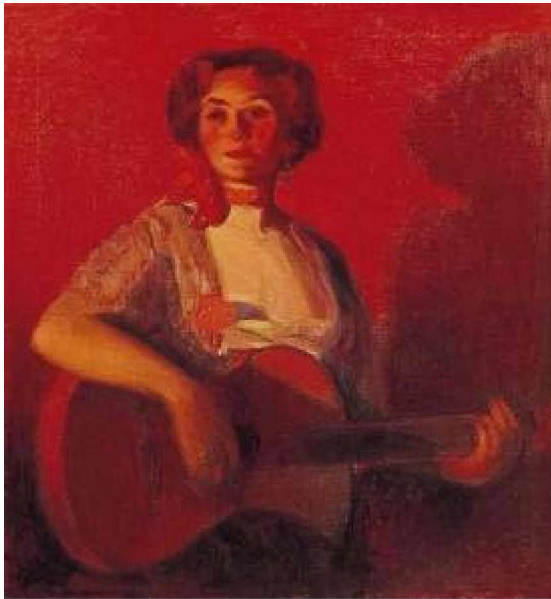
Fotó: Bágyoni József



XIV. Nyizsnyay Gusztáv összes zeneművei, címoldal

Hódmezővásárhelyi Helytörténeti Gyűjtemény

Fotó: Bágyoni József



Herrer Cézár: (1868 - 1919) Spanyol hölgy gitárral (1 -2)



Rippl-Rónai József: Modell gitárral



Karlovsky Bertalan: (1858 - 1938) Nő mandolinnal

XV. Nők gitárral

Bibliográfia

Könyvek

Ábrányi Kornél: *A magyar zene a 19-ik században*. Budapest: Rózsavölgyi, 1900.

Arany János hátrahagyott iratai és levelezése. Első kötet. Versek. Budapest: Kiadja Ráth Mór, 1888.

Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Szabolcsi Bence (szerk.). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952.

Arany János összes művei VI. kötet. Zsengék, töredékek, rögtönzések. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952.

Az Osztrák-Magyar Monarchia Írásban és Képben. A magyar nép. Budapest: Faximilex Kiadó, 2005.

Bárdos Kornél: *Győr zenéje a 17-18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.

Bárdos Kornél: *Eger zenéje, 1687-1887*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987.

Bartalus István: *Emlékbeszéd Mátray Gábor l. tag felett*. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó Hivatala, 1877.

Bartalus István: *Vázlatok a zene történelméből*. Budapest: Tettey Nándor és Társa, 1877.

Bartalus István: *Adalékok a magyar zene történelméhez*. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Kiadó Hivatala, 1882.

Belitska-Scholtz, Hedvig, Somorjai, Olga: *Deutsche Theater in Pest und Ofen: 1770-1850: Normativer Titelkatalog und Dokumentation*. Budapest: Argumentum, 1995.

Bónis Ferenc: „Erkel Sándor és a korabeli európai zene”. *Zempléni Múzsza* 2006 téli szám.

Brockhaus-Riemann zenei lexikon. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, Boronkay Antal (szerk.). Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1984.

Brodsky Ferenc: *Gitár breviárium*. Kézirat, 1968.

Composers and Builders of the Harp Guitar.
<http://www.harpguitarmusic.com/index.htm>

Csomasz-Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958.

Csomasz-Tóth Kálmán: *Maróthi György és a kollégiumi zene.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.

Csongrád Megyei Levéltár Hódmezővásárhelyi Levéltára Cs.M.H.L.XV.62. doboz Hódmezővásárhelyi zeneszerzők művei, kották és egyéb zenetörténeti dokumentumok.

Csók István: „Rippl-Rónai és én”. *Nyugat* 1935/1935. 5. szám.

Déryné naplója. Budapest: Singer és Wolfner kiadása.

Dobszay László: *A magyar dal könyve.* Budapest: Hagyományok Háza, 2007.

Dojcinovic, Uros: „Ivan Padovec. The greatest 19th century Croatian guitarist and guitar composer”. In: *History of the Guitar in Former Yugoslavia.* Guitarra Magazine. <http://www.guitarramagazine.com/GuitarYugoslavia>

Domokos Mária: „A magyar népzene összkiadása és a Magyar Tudományos Akadémia”. *Honismeret* 2001/5.

Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953.

Erdélyi Pál: „XVI. és XVII. századi históriás énekek”. *Magyar könyvszemle* 1886. jan.-dec.

Erdős János: *A szegedi kóruskultúra 125 éve: 1863-1988.* Szeged: Csongrád Megyei Tanács Művelődési Központja, 1988.

Fábri Anna: *Hétköznapi élet Széchenyi István korában.* Budapest: Corvina Kiadó, 2009.

Falvy Zoltán: „Spielleute im mittelalterlichen Ungarn”. *Studia Musicologica* 1961.

Falvy Zoltán: *Mediterranean Culture and Troubadour Music.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986.

Felletár Béla: *Zeneélet Hódmezővásárhelyen a XIX. században.* Hódmezővásárhely: Hódmezővásárhelyi Tanács, 1985.

Felletár Béla: *Makói prímások és zenészdinasztiák. Cigányzenészek a magyar nemzeti zene szolgálatában.* Makó: Makói Városvédő- és szépítő Egyesület, 1997.

Fodor Ferenc: *Koboz, lant gitár. A pengetős hangszerek jelenléte a magyarság történetében.* Kairosz Kiadó, 2006.

Gombosi Ottó: „Zenei élet Mátyás király udvarában”. *Muzsika* 1929. május.

Gombosi Ottó: *Bakfark Bálint élete és művei 1507-1576.* Musicologia hungarica: A Magyar Nemzeti Múzeum zenetörténeti kiadványai. II. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1935.

Gyulay Lajos naplói. <http://gyulaynaplok.hu/>

Hasznos Múltságok. 1821.

Hatvany Lajos: „Petőfi-könyvtár”. *Nyugat* 1908. 16. szám.

Homolya István: *Bakfark.* Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

Honderú. 1844-1845.

Honművész 1834-1835.

Hovánszky Mária: „Forrásjegyzék Csokonai dallamkövető verseihez”. *Könyv és Könyvtár* XXVII/2005.

Isoz Kálmán: „Bakfark Bálint, Mihály és János”. *Muzsika* 1930. január-február.

Karácsony Lázár: *Magyar Nép-dalok.* (Kézirat, lelőhely: MTAK Kézirattár. Irod. 8-r 206/37)

Kereszty István: „Könyvtárunk zenei gyűjteménye” *Magyar Könyvszemle.* 1902. /III—IV.

Király Péter: *Lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig.* Jankovics József (szerk.): Humanizmus és reformáció. 22. Budapest: Balassi Kiadó, 1995.

Krick, George C.: *What the Great Masters Thought of the Mandolin and Guitar.* Digital Guitar Archive. <http://digitalguitararchive.com>

Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről. Tari Lujza (a bevezető tanulmányt írta és sajtó alá rend.). Budapest: Balassi, 1998.

La Guitarra Espanola. Madrid: Ediciones musicales 1993.

Lajtaha László: „Magyar hangszerábrázolásokról” *Muzsika* 1929. november.

Lakatos István (szerk.): *Kolozsvári magyar muzsikuskok emlékvilága.* Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1973.

Lugosi Döme: „A szegedi zenekultúra története”. *Muzsika* 1929/december.

Lugosi Döme: *A zeneművelés Szegeden: Szeged szab. kir. város jelentése a vallás és közoktatásügyi miniszterhez*. Szeged: Hírlapkiadó, 1929.

Magyar néprajzi lexikon. Ortutay Gyula (főszerk.). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977.

Magyar Színházművészeti Lexikon. Internetes verzió. <http://vmek.oszk.hu>

Major Ervin: „Nyizsnyay Gusztáv”. *Muzsika* 1929. szeptember.

Major Ervin: *Fejezetek a magyar zene történetéből*. Sajtó alá rend. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.

Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*. Hasonmás kiadás, a függelékben Várnai: *Egy magyar muzsikus a reformkorban*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1984.

Mindszenty Dániel: *A népdalok gyűjteményei ügyében*. 1831. (Kézirat, lelőhely: MTAKK Rui 8. 206/56a.

Mindszenty Dániel: „A nevelésről némelly észrevételek”. *Felső Magyar Országai Minerva* 1832. febr.

Mindszenty Dániel: *Nemzeti Dalgyűjtemény ajándékul a' barátság és szeretetnek*. 1832. (Kézirat, lelőhely: MTAK Kézirattár 8-r 206/56)

Molnár György naplórészlete. „Színház és közönség az önkényuralom éveiben Esztergomban”. In: *Limes* 1990/1.

Mona Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük, 1774-1867*.

Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez. 11. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989.

Neményi Imre: *Emlékezés három nagykörösi zeneszerzőről. Nyizsnyay Gusztáv*. Gaál László (szerk.): *A nagykörösi Arany János Társaság 1926-27-es évkönyve*. Nagykörös: Dajka Lajos, 1927.

Nyizsnyay Gusztáv kéziratos versesfüzete és kottás kéziratai. Lelőhely: Hódmezővásárhelyi Helytörténeti Gyűjtemény, Németh László Városi Könyvtár.

Pallas Nagylexikon. internetes verzió.

<http://www.mek.iif.hu/porta/szint/egyeb/lexikon/pallas/html>

Reizner János: *Szeged története*. Szeged: Kiadja Szeged szab. kir. város közönsége, 1900.

Rennerné Várhidy Klára: „Széchényi Ferenc gróf és a zene”. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000.

Sas Ágnes: „Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. században Magyarországon”. *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2001-2002.

Segovia, Andrés: *The Romance of the Guitar*. Digital Guitar Archive.
<http://digitalguitararchive.com>

Sieberichs-Nau, Michael: *Johann Dubez*. Michael Sieberichs-Nau honlapja.
<http://evsn.gmxhome.de>

Stempnik, Astrid: *Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier. Einer Studie über den Niedergang der Gitarre in Wien um 1850*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990.

Szabolcsi Bence: *A XVI. század magyar históriás zenéje*. Kodály Zoltán (szerk.): *Magyar zenei dolgozatok*. 9. Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1931.

Szabolcsi Bene: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.

Szeged története 2. kötet. Papp Gyula (szerk.). Szeged: Somogyi-könyvtár, 1983.

Szegedi Híradó 1863.

Szentimrényi Imre: *A zene története: különös tekintettel a magyar és magyarországi zenére*. Budapest: Szerző, 1910.

Sz. Farkas Márta ismertetője Szendrey-Karper László lemezéhez. *Guitar works. Mertz János Gáspár*. Hungaroton, 1988.

Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái*. Budapest: Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése, Tettey Nándor és Társa, 1877.

Tari Lujza: „Megzenésített Vörösmarty-versek a kortárs és későbbi 19. századi dalgűjteményekben”. *Magyar napló* 2000/4. szám.

Tari Lujza: „Hangszeresek és paraszti zeneélet a 18. században”. *Zenetudományi dolgozatok* 2008.

The Hector Berlioz Website. <http://www.hberlioz.com/Works/Catalogue.htm>

Tyler, James and Sparks, Paul: *The Guitar and its Music*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Tyler, James: „The Role of the Guitar in the Rise of Monody. The Earliest Manuscripts”. *Journal of Seventeenth Century Music*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 2003. <http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/tyler.html>

Vasárnapi Újság 1867, 1859.

Weber, Max Maria: *Carl Maria von Weber : The Life of an Artist*. Greenwood Press Reprint, 1970. <http://books.google.com>

Wikipedia. <http://hu.wikipedia.org>

Zenészet 1861-1867.

Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1977.

Kották

Bartalus István: *Orgona- és lanttáblázatok: a XVI-ik századból másolta s megfejtette Bartalus István*. Kézirat, 18??.

Bartalus István: *XVI. és XVII. század lant-zeneművei: melyeket Le Roy, Besard és Fuhrmann lanttáblázataiból 1882-ben másolt, s most e másolatok gyűjteményéből kiválogatva megfejtett Bartalus István*. Kéziratos kotta. Budapest, 1886.

Dubez, Johann: *Fantaisie für die Guitare*. (Kézirat, lelőhely: Boije Samling, Statens Musikbibliotek, Stockholm.) <http://www.muslib.se/ebibliotek/boije/indexeng.htm>

Dubez, Johann: *Fantaisie Sur Des Motifs Hongrois*. Michael Sieberichs-Nau (Editor). Heilderberg: Chanterelle Verlag, 2009.

Gitárra való énekes darabok. (Kézirat, lelőhely: OSZK Ms. Mus. 973.)

Gyurkovics Ferenc gyűjteménye. (Kézirat, lelőhely: OSZK Ms. Mus. 195., 196.)

Horetzky-kézirat. Hongroises. (Kézirat, lelőhely: OSZK Ms. Mus. 698.)

Magyar zene gitárra a XIX. század első feléből. Közreadja Brodszky Ferenc. Budapest: Editio Musica, 1960.

Mertz, J. K.: *Schule für die Guitare*
<http://www.muslib.se/ebibliotek/boije/indexeng.htm>

Mertz, J. K.: *Opern-Revue Op. 8, Issues 1-8*. Edited by Brian Torosian. Digital Guitar Archive, 2009. digitális verzió:
http://books.google.hu/books?id=iciTvQgnnPIC&dq=Mertz+Open-revue,+Op.+8+&source=gbs_navlinks_s

Mertz, Johann Kaspar: *Guitar Works*. Simon Wynberg (szerk.). Heilderberg: Chanterelle Verlag, 1985.

Mindszenty Dániel: *88 Eredeti magyar Dal*. (Kézirat, lelőhely: MTAK Kézirattár)

Nyizsnyay Gusztáv összes zeneművei. 25 eredeti magyar dal. Énekhangra és zongorára szerzé Ny.G. Szeged: Endrényi L. és társa, 1882.

Padovec, Ivan: *Second Concertino*. Edited by Stefan R. Hackl. Digital Guitar Archive, 2009.

Pfeif[f]er Ferenc: *Ungarische Tänze von Bihari, für die Gitarre*. Lelöhely: OSZK.

Pfeiffer Ferenc: *Gründliche Guitare-Schule verfasst von Franz Pfeiffer*. Lelöhely: OSZK.

Rothkerepf Gábor: *Esti dal Vörösmarty „Fátyol titkaiból”* LFZE Kutatókönyvtár M 1338.

DLA doktori értekezés tézisei

Bozóki Andrea

A magyar gitározás története a
19. század végéig

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású

doktori iskola

Budapest

2009

A kutatás előzményei

A klasszikus gitározás magyarországi történetének teljes feldolgozása eddig még nem történt meg. A témával összefoglaló igénnyel csak Brodszky Ferenc kiadatlan *Gitár breviárium* című kézirata foglalkozik, melynek néhány magántulajdonban lévő példánya maradt fenn valamint Fodor Ferenc könyve, a *Koboz, lant, gitár*. Ez jól használható, információban gazdag kézikönyv, de a széles közönségnek Thesiskészült, így nem tudományos jellegű. Király Péter *Lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig* című munkája az eddigi legteljesebb tudományos igényű mű és a tárgyalt kor gitárra vonatkozó adatait is közli, de elsősorban a lanttal foglalkozik. A Bakfark Bálintról írt számos kiváló tanulmány és monográfia szintén csak e társhangszer irodalmához sorolható. Legnagyobb gitárosainkról csupán külföldön szerezhető be szakirodalom. J. K. Mertzről Astrid Stempnik írt disszertációt, mely tudományosan dolgozza fel a művész életét, munkásságát és a kor zenei közegét. Ivan Padovecről egy tanulmánykötet jelent meg Horvátországban, ez egy konferencia anyagát közli, a tanulmányok horvát nyelvűek.

Külföldön már hozzáférhetőek általános gitártörténeti munkák, a hiányzó adatokat pedig Matanya Ophee, Michael Sieberichs-Nau, Brian Torosian, Gerhard Penn és mások kiterjedt, szisztematikus munkával kutatják. A fent említett írásokban a magyar gitárjátékról szó sem esik, mert az a történelem folyamán mindig a külföldi fejlődés eredményeinek átvételén alapult, vagy bizonyos korszakokban és területeken teljesen elszigetelődött azoktól.

Források

A kutatáshoz rendelkezésre álló források sokfélék. A fentiek figyelembevételével általánosan elmondható, hogy célzott szakirodalom hiányában az európai gitártörténettől eltekintve szórványos utalásokra és a tárgyalt korok más (társhangszerek, általános zenetörténet, népzene) tárgykörökre vonatkozó irodalmára kellett támaszkodnom. A gitár középkori magyarországi jelenlétét csak valószínűsíteni tudom, annak alapján, hogy a nyugati, elsősorban spanyol trubadúrkultúra bizonyítottan használta a hangszeret. Ezt a *La Guitarra Española* című könyv gazdagon dokumentálja. A trubadúrok és Minnesängerek (Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide) magyarországi tartózkodásáról számos zenetörténeti munka ír.

A reneszánsz korban a lant jelenléte Gombosi Ottó, (Zenei élet Mátyás király udvarában, Bakfark Bálint élete és művei), Bartalus István kéziratái (XVI. és XVII. század lantzeneművei, Orgona- és lanttáblázatok) és tanulmánya (Adalékok a magyar zene történelméhez), Isoz Kálmán Bakfark tanulmánya (Bakfark Bálint, Mihály és János), Homolya István könyve (Bakfark) és Király Péter Lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig című könyve valamint általános zenetörténeti művek által gazdagon dokumentálva van. Így Pietro Bono itt-tartózkodásáról, a históriás énekről, Tinódiról, Neusiedlerről, Bakfarkról és a kevésbé jelentős lantosokról viszonylag sok adat állt rendelkezésemre. A gitárt illetően azonban ismét csak következtetésekre hagyatkozhatunk: ebben az időben válik uralkodóvá a hangszer piskóta formája és egyre nagyobb népszerűségnek örvend, valószínű tehát, hogy Mátyás az egyéb pengetős hangszerekkel gitárt is hozatott az országba. A

pengetős hangszerekkel kapcsolatos korabeli névhasználat pontatlan volta is megengedi ennek lehetőségét.

A török uralom alatti és utáni korszak külföldön az úgynevezett *spanyol gitár* elterjedését hozza. Ennek az időszaknak legavatottabb kutatója James Tyler és Paul Sparks. Könyvük, a *The Guitar and its Music* átfogóan tárgyalja a gitár fejlődését, részvételét a kor zenei vívmányainak létrehozásában. Ebből a korból már pontos adatok állnak rendelkezésre a hangszer használatáról Magyarországon és Erdélyben. Király Péter mellett Gárdonyi Alberttől (*A Báthoryak és a zeneművészet*) hallunk a kor történetíróinak, Szamosközy Istvánnak és Georg Kraussnak a feljegyzéseiről, melyekben említik Don Diego de Estrada gitárost és Adam Bessler hangszerkészítőt, aki gitárt is készített. Tudunk még arról, hogy Alexandre de Saint Luc lantos és gitáros Savoyai Jenő szolgálatában állt.

A gitár fénykorát a 19. század elején élte, amikor elterjedt hat szimpla húros formája, és a zenetörténet legnagyobb zeneszerzői is alkalmazták. Divatjának egyik központja Bécs volt, így Magyarországon is gyorsan elterjedt. Ebből a korszakból és hanyatlásának időszakából gazdagok az elsődleges magyar források. A **korabeli sajtó** (a *Honművész*, *Honderű*, *Hasznos Múltságok*, *Szegedi Híradó*, *Zenészet*, *Lapok*, *Vasárnapi Újság*) gyakran adott hírt hangversenyekről, akadémiákról és a gitár körüli szakmai vitákról. A hangszer elengedhetetlen kelléke volt a házimuzsikálásnak, így sok működvelő magánhasználatra **kézírtos gyűjteményeket** írt. Ezek közül fennmaradt Johann Flock és Stollmann Dániel *Sehr leichte und Angenehme Ländlers* című gyűjteménye, a *Gitárra való énekes darabok* Nagy Sándor tollából és *Gyurkovics Ferenc gyűjteménye*, mely a jelek szerint az egész család által lejegyzett anyag összefűzésével jött létre, így fontos adalék a

magánszféra zenei szokásainak megértéséhez. A gitár nagy szerepet kapott a népdalgyűjtésben is, a Tudós Társaság felhívására beküldött agyagok egy része gitárkísérettel volt ellátva. Ezek a következők: Mindszenty Dániel: 88 *Eredeti magyar Dal*, Karácsony Lázár: *Magyar Népdalok*. Arany János népdalgyűjteménye nem kapott gitárkíséretet. A költő, aki jól gitározott, a hangszert színházi tevékenysége alatt zenés darabok énekszámainak betanítására használta. Hátrahagyott iratai és levelezése valamint Déryné naplója hírt ad arról, hogyan alkalmazták a gitárt a színtársulatokban a magyar zenés színház konjunktúrájának idején. Nyizsnyay Gusztáv kéziratos versesfüzete saját élettörténetére világít rá, Gróf Gyulay Lajos kéziratos naplója pedig a Dubez-testvérek gitáros tevékenységének felkutatását indította el. Számos **kotta** korabeli példánya maradt fenn kéziratos vagy nyomtatott formában. Ezek könyvtárakban vagy az interneten hozzáférhetőek. Mind magyarországi (Pfeiffer Ferenc, Ivan Padovec, J. K. Mertz, Nyizsnyay Gusztáv) mind külföldi zeneszerzők (Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Felix Horetzky stb.) művei tanulmányozhatók. A kor **zene- és irodalomtörténeti munkái** is sok adatot tartalmaznak, így Mátray Gábor: *A Muzsikának Közöséges Története és egyéb írások* (Mátray maga is gitározott és gitáriskolát is írt), Bartalus István: *Adalékok a magyar zene történelméhez*, Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái*, Ábrányi Kornél: *A magyar zene a 19-ik században [sic]*, Szentimrényi Imre: *A zene története: különös tekintettel a magyar és magyarországi zenére*.

A 20. század ismert zenetörténeti munkái nem foglalkoznak a gitárral, ezért a 19. század kutatásához másodlagos forrásaim a zenetudomány újabb eredményein alapuló művek voltak. Tari Lujza népdalgyűjtéssel foglalkozó

tanulmányai, Hovánszky Mária *Forrásjegyzék Csokonai dallamkövető verseihez*, Rennerné Várhidy Klára *Széchenyi Ferenc gróf és a zene*, Sas Ágnes *Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. században Magyarországon* című írása, Mona Ilona *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük, 1774-1867* című könyve felhívja a figyelmet a gitár 19. századi jelentőségére.

Módszer, eredmények

A magyar gitárosok nagy része nem ismeri hangszerének történetét. Alig van a témáról hozzáférhető magyar nyelvű irodalom, oktatási anyag pedig egyáltalán nincs. A külföldi művek megfizethetetlenek és sok fontos munkából nincs példány az országban. A gitározás hazai történetének nagy része feltáratlan, szükséges volt tehát a munka megkezdése.

Munkám során hosszas kutatást folytattam. Az általánosan használt zenetörténeti munkák nem szolgáltak gitártörténeti adatokkal, tehát egyrészt külföldi forrásokra, másrészt korabeli munkákra támaszkodtam. Nagy segítségemre volt a külföldi szakemberekkel való információcsere. A kutatás nemritkán rejtett összefüggések felfedéséhez vezetett, így ismert muzikusokról bizonyosodott be, hogy munkásságuk jelentős részét a gitárnak szentelték. Ez a gitárjáték történetét feltáró külföldi kutatási eredmények ismeretében nem meglepő, hiszen számos fontos zenetörténeti személyiségről tudjuk ma már, hogy gitározott, és/vagy komponált a hangszerre. Sikerült tehát a külföldi mintát követve felderíteni a magyar zenetörténet egy fontos rétegét, mellyel a modern zenetudomány egyre többet foglalkozik.

Tézisem célja, hogy rávilágítsak a gitár szerepére a zenetörténet olyan fontos területein, mint a trubadúrkultúra, a

monódia térhódítása és a romantika kialakulása. Ennek külföldi eredményeit összegző jelleggel tárgyalom. A hangszer hazai jelenlétét a külföldi események tükrében mutatom be. A reformkori Magyarország nemzeti törekvéseiben, koncert- és színpadi kultúrájának kialakulásában játszott szerepéről eddig csak a fent felsorolt egyéb kutatások melléktermékeként szereztünk tudomást. Munkám Magyarországon elsőként kísérli meg a téma átfogó és tudományos összefoglalását, de külföldi viszonylatban sincs tudomásom olyan műről, mely egy nemzet gitártörténetét dolgozza fel.

Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység

Pályám során mindig fontosnak tartottam a magyar gitározene népszerűsítését, ezért koncertjeim műsorába, ha csak tehettem, felvettem magyar darabokat is.

Repertoáromon a következő magyar művek szerepelnek:

Bornemisza Péter: Canto optima

Tinódi Lantos Sebestyén: Históriais énekek

Táncok a Vietórisz-és a Kájoni-kódexből

J. K. Mertz: Fantaisie Originale, Magyar honi virágok

Bartók: Gyermekeknek Brodsky F./Szendrey-Karper
L./Bozóki A. átiratában

Román népi táncok Bozóki A. átiratában

Népdalfeldolgozások Bozóki A. átiratában

Kováts Barna: Sonata nova, Suite hommage á Goldoni

Farkas Fernc: Exercitium Tonale, Képes levelezőlapok,

Gitárdalok

Hollós Máté: Búcsú Aasétól, Promenade

Kurtág György: A kis csáva

Tóth Péter: Levél Na'Conxypanból

Fontosabb koncertjeim, amelyeken magyar műveket játszottam:

1987. ápr. Csehszlovákiai koncertkörút a Kecskeméti
Régizene Együttessel

1998. szept. 18. Régi Zsinagóga, Szeged, rend. MASZK
egyesület

1998. nov. 29., 2000. nov. 20., 2003. nov.19. Vántus István
Kortárszenei Napok, Szeged

1999. márc. 11. Alliance Francaise Szeged

2001. aug. 27. Himmelev Kirke

2001. aug. 29. Hojskolen Marielyst

2004. Hollós Máté szerzői est, Szeged

2005. aug. 5. Hojskolen Marielyst

2005. aug. 10. Biografen, Stege

2007. márc. 17. Institut für Musik, Fachhochschule Osnabrück

Thesis Abstract of DLA Dissertation

Andrea Bozóki

The History of Hungarian Guitar Playing
to the End of the 19th Century

Liszt Academy of Music

Doctoral School

Budapest

2009

Antecedents of the Research

The history of guitar playing in Hungary has not been researched in a detailed and comprehensive manner to date. There are only two attempts at an overview of the subject: *Gítár breviárium (A Guitar Breviary)* by Ferenc Brodszky and *Koboz, lant, gitár (Koboz, Lute and Guitar)* by Ferenc Fodor. Brodszky's work remains unpublished and only a few privately owned copies of the manuscript have survived. Fodor's book is a useful handbook which was not designed for scholarly use. Péter Király's thorough study, *Lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig (Lute Playing in Hungary from the 15th Century to the Middle of the 17th Century)* is based on the most complete research in its field. Even though it also contains data concerning the guitar of the period, its main subject is the lute. The great number of excellent studies and monographs on Bálint Bakfark also enrich the bibliography of works on this instrument. There is no written material available even on the most significant guitar players of Hungary: Astrid Stempnik wrote a dissertation on the life, work and musical background of J. K. Mertz, which is available only abroad and a summary of a conference on Ivan Padovec was published in Croatia containing studies in Croatian.

There is a great number of works on the overall history of the guitar abroad, and extensive research has been done by such scholars as Matanya Ophee, Michael Sieberichs-Nau, Brian Torosian, Gerhard Penn and others. In these studies Hungarian guitar life is not mentioned, because it has always been dependent on foreign achievements, or it was completely isolated from them in certain periods.

Sources

The sources of the present study are of different kinds. Given the above mentioned limitations and lacking relevant literature other than that concerning general guitar history, I have had to rely on sparse references and literature from other fields of musicology such as literature on related instruments, music history, and scholarship on musical folklore. The presence of the guitar in Hungary in the Middle Ages can only be rendered likely based on the fact that troubadours used the instrument throughout Europe, especially in Spain. Its proofs are extensively documented in the book *La Guitarra Espanola*. The influence of troubadours and minnesingers in Hungary (Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Wolfram von Eschenbach, and Walter von der Vogelweide) has been reported in many volumes on music history.

The Hungarian history of the renaissance lute is documented by a large number of books and studies: Ottó Gombosi's *Zenei élet Mátyás király udvarában, Bakfark Bálint élete és művei* (Music in the Court of King Matthias, The Life and Works of Bálint Bakfark), the manuscripts of István Bartalus such as *XVI. és XVII. század lant-zeneművei* (Lute Pieces from the 16th and 17th Centuries), *Orgona- és lanttáblázatok* (Organ and Lute Tabulatures), *Adalékok a magyar zene történelméhez*, (Additional Material to the History of Hungarian Music), *Bakfark Bálint, Mihály és János* (Bálint, Mihály and János Bakfark) by Kálmán Isoz, István Homolya's book *Bakfark and Lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig* (Lute Playing in Hungary from the 15th Century to the Middle of the 17th Century) by Péter Király, not to mention works on overall music history. So I have been able to relatively easily find data about Pietro Bono's stay in

Hungary, the Hungarian verse chronicle, Tinódi, Neusiedler, Bakfark and other lesser known lutists. But concerning the guitar, one can only make assumptions: this is the period when the instrument's "8" shape becomes widespread and it gains popularity throughout Europe, so it is very likely that King Matthias ordered guitars as well as other plucked instruments from abroad. The prevailing confusion in the terminology of plucked instruments also makes this theory plausible.

The era of the Turkish occupation coincides with what has been called the *Spanish guitar* coming into general use in Europe. James Tyler and Paul Sparks are accomplished scholars of the subject. Their book *The Guitar and its Music* gives a comprehensive account of the development of the instrument and its role in accomplishing new achievements in music. Surviving data from this period are more precise: records by contemporary historians István Szamosközy and Georg Krauss mention guitarist Don Diego de Estrada and luthier Adam Bessler who made guitars along with other instruments. There are references mentioning that lutist and guitarist Alexandre de Saint Luc was in the service of Eugen von Savoyen.

The golden age of the guitar was the beginning of the 19th century, by which time the model fitted with six simple strings had become widespread. It was employed by the most prominent composers of music history. It was very popular in Vienna, so it soon became widely used in Hungary as well. From this time on until the end of the 19th century primary sources dealing with the guitar in Hungary are plentiful. **Period press:** *Honművész (Artist of the Homeland)*, *Honderű*, *Hasznos Múlatások (Useful Amusements)*, *Szegedi Híradó (Szeged Courier)*, *Zenészeti Lapok (Music News)*, *Vasárnapi Újság (The Sunday Paper)* often reported on concerts and other

guitar events. The instrument was essential in domestic music making so a number of **private collections** survive in manuscript form. Such are the collections of Johann Flock and Dániel Stollmann: *Sehr leichte und Angenehme Ländlers* (*Very Easy and Pleasant Landlers*) and *Gítárra való énekes darabok* (*Songs for guitar*) by Sándor Nagy. The *Gyurkovics collection* (*Gyurkovics Ferenc gyűjteménye*) is a compilation by different family members and informs on important aspects of the nature of contemporary private music making. The guitar was used in **collecting folk music** as well. A call by the Scientific Society (later the Academy of Sciences) to the nation to collect folk songs produced songs with guitar accompaniment. Such collections were the *88 Eredeti magyar Dal* (*88 Original Hungarian Songs*) by Dániel Mindszenty, and *Magyar Népdalok* (*Hungarian Folk Songs*) by Lázár Karácsony. The song collection of poet János Arany did not have any accompaniment even though he was a guitar player. He employed the instrument during his theater career to teach actors their singing roles. His correspondence and the memoirs of Déryné, a celebrated actress and singer of the time, contain accounts of how the guitar was used in Hungarian musical theaters during the heyday of their existence. Gusztáv Nyizsnyay's life can be tracked in his handwritten memoirs set in verse, and Count Lajos Gyulay's diary prompted my research into the Dubez brothers' contribution to guitar playing. Several original copies of **sheet music** by Hungarian (Ferenc Pfeiffer, Ivan Padovec, J. K. Mertz, Gusztáv Nyizsnyay) and international composers (Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Felix Horetzky etc.) survive in print or in manuscript which are accessible at libraries and on the internet. Theoretical works of the age on the history of music and literature have greatly assisted my own work: *A Muzsikának*

Közönséges Története és egyéb írások (The General History of Music and Other Writings) by Gábor Mátray, who himself played the guitar and wrote a guitar tutor, István Bartalus's *Adalékok a magyar zene történelméhez (Additional Material to the History of Hungarian Music)*, *Magyar írók élete és munkái (The Lives and Works of Hungarian Writers)* by József Szinnyei, *A magyar zene a 19-ik században [sic] (Hungarian Music in the 19th Century)* by Kornél Ábrányi, *A zene története: különös tekintettel a magyar és magyarországi zenére (The History of Music with Special Regard to Hungarian Music)* by Imre Szentimrényi.

The 20th century bibliography on Hungarian music history does not deal with the guitar, so my secondary sources have consisted of the literature based on the latest achievements of musicology. Studies on the collecting of folk songs by Lujza Tari and treatises *Forrásjegyzék Csokonai dallamkövető verseihez (Sources of Csokonai verses which follow tunes' lead [sic])* by Mária Hovánszky, *Széchényi Ferenc gróf és a zene (Count Ferenc Széchényi and Music)* by Rennerné Várhidy Klára, *Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. században Magyarországon (Musical Establishments and Patronage of the Aristocracy in the 18th Century in Hungary)* by Ágnes Sas, *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük, 1774-1867 (Hungarian Music Publishers and their Activity, 1774-1867)* by Ilona Mona, in which book the significance of the guitar becomes evident.

The methodology and results of the research

Most Hungarian guitarists are not familiar with the history of the instrument they play. There is hardly any Hungarian literature available on the subject, and no teaching material on

the topic exists at all. The works published abroad are prohibitively expensive for Hungarians, and most of them are impossible to access in Hungary. The majority of the history of guitar playing has not been researched, thus, it is essentially important to start scholarly work on the subject.

The dissertation is a result of extensive research. I have relied mostly on foreign sources and period literature. Exchange of the latest research results with colleagues abroad has been of great help too. I have on several occasions discovered astonishing data on musicians who were influential to Hungarian music life, having devoted a large body of their work to the guitar. This is not so surprising if one takes the results of research abroad into account: it is getting to be known that a number of the most prominent composers in Europe played the guitar and/or composed for it. So, following foreign models, the exploration of this specific segment of Hungarian music history, which is attracting more and more attention of modern musicology, has proved to be successful.

This dissertation aims at pointing out the role of the guitar in such important fields of music history as the troubadour culture, the rise of monody, and the birth of romanticism. I provide a summary of the history of the guitar abroad and show Hungarian achievements in this context. So far, the role of this instrument in the Hungarian national movement and in shaping the cultural life of the Age of Reform has become known only as a byproduct of the above mentioned scholarly works. The present dissertation is the first in Hungary to provide a comprehensive and scholarly overview of the subject and, as far as I know, the only one internationally to provide an account of the history of guitar playing in one specific nation.

Artistic activity related to the topic of the thesis

I have always considered it important to promote Hungarian guitar music, so I have included Hungarian pieces in my concert repertoire whenever I could.

A list of Hungarian pieces I have played is as follows:

Péter Bornemisza: Canto optima
Sebestyén Tinódi Lantos: Verse-chronicle
Dances from the Vietórisz-and Kájoni-codexes
J. K. Mertz: Fantaisie Originale, Flowers of the Fatherland
Bartók: For Children arr. F. Brodsky / L. Szendrey-Karper/
A. Bozóki
Romanian Folk Dances arr. A. Bozóki
Folk Songs arr. A. Bozóki
Barna Kovács: Sonata nova, Suite hommage á Goldoni
Ferenc Farkas: Exercitium Tonale, Postcards, Guitar Songs
Máté Hollós: Farewell to Aase, Promenade
György Kurtág: The Little Fix
Péter Tóth: A Letter from Na'Conxypan

The most important concerts at which I played Hungarian pieces

April 1987. Concert tour in Czechoslovakia with the
Kecskemét Early Music Ensemble
18 Sept. 1998. Old Synagogue, Szeged, organized by MASZK
Society
29 Nov. 1998, 20 Nov. 2000, 19 Nov. 2003. István Vántus
Contemporary Music Festival, Szeged
11 March 1999. Alliance Francaise Szeged
27 Aug. 2001. Himmelev Kirke
29 Aug. 2001. Hojskolen Marielyst
2004. Máté Hollós's author's night, Szeged
5 Aug. 2005. Hojskolen Marielyst
10 Aug. 2005. Biografen, Stege
17 March 2007. Institut für Musik, Fachhochschule Osnabrück