

10.18132/LFZE.2018.15

DIENES GÁBOR

AZ OBOA ÉS KIFEJEZÉSI ESZKÖZEI
J. S. BACH MŰVEIBEN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

10.18132/LFZE.2018.15

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

AZ OBOA ÉS KIFEJEZÉSI ESZKÖZEI
J. S. BACH MŰVEIBEN

DIENES GÁBOR

TÉMAVEZETŐ: Dr. Kamp Salamon

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

TARTALOMJEGYZÉK

TARTALOMJEGYZÉK	I
RÖVIDÍTÉSEK ÉS JELÖLÉSEK.....	III
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	IV
BEVEZETÉS.....	V
AZ OBOA KIALAKULÁSA.....	1
Kezdetek.....	1
Hangszerépítési forradalom Franciaországban.....	4
Oboatípusok és terminológia a 18. sz. első felében	6
A C alaphangú szoprán oboa megnevezései ca. 1670-től.....	9
Oboe d’amore - oboa d’amore	9
Oboe da caccia - oboa da caccia	10
Hangolás.....	10
A BAROKK OBOA JELLEMZŐI A KORABELI DOKUMENTUMOK TÜKRÉBEN – BACH ÉS AZ OBOA	12
Korabeli metodikák, dokumentumok	13
Az oboa hangja.....	13
Az oboa használata Európában.....	16
Az oboa német földön Bach idejében és környezetében	17
J. S. Bach oboaszólamai munkásságának helyszínei szerint	18
Lüneburg, Weimar, Arnstadt, Mühlhausen	19
Újra Weimar, majd Köthen	19
Lipcse.....	20
BACH ZENEKARA	20
Hangszercsoportok	20
Vonósok	21
Fúvósok	22
Zenekar, énekes szólólisták és kórus elrendezése.....	23
Az előadó tér akusztikája	24
A BACHI OBOAKEZELÉS SAJÁTOSSÁGAI	24
Uniszónó (<i>colla parte</i>) játék más fúvósokkal, vonósokkal és a kórossal, illetve az oboaszólamok viszonya az együttes más szólamaihoz.....	24

Zenekari szövetből kiemelkedő önálló szólam, concerto	26
Recitativo.....	30
Ária, arioso	33
ADALÉKOK BACH OBOAHASZNÁLATÁNAK ÉRTÉKELÉSÉHEZ.....	36
Abszolút hangmagasság és intonáció.....	37
Hangterjedelem és <i>tessitura</i>	38
Transzpozíciók	39
Kapcsolat a szöveggel, artikuláció	40
Paródiák.....	42
RETORIKA, FIGURATAN, AFFEKTUSTAN	43
BACH OBOASZÓLAMAI TISZTÁN HANGSZERES MŰVEIBEN.....	45
Fennmaradt művek	45
Átiratok, feltehetően elveszett művek.....	46
EGY KANTÁTA ÉS OBOASZÓLAMA: WEINEN, KLAGEN, SORGEN, ZAGEN (BWV 12)	47
ÖSSZEGZÉS.....	56
FÜGGELÉK: HOSSZABB KOTTAPÉLDÁK	57
BIBLIOGRÁFIA	68

RÖVIDÍTÉSEK ÉS JELÖLÉSEK

A+0	A mai, 442 Hz körüli normálzenei A-ra hangolt hangszer
A+1, A+2	A mai, 442 Hz körüli normálzenei A-ra hangolt hangszernél félhanggal vagy egészhanggal (két félhanggal) magasabb hangszer
A-1, A-2	A mai, 442 Hz körüli normálzenei A-ra hangolt hangszernek félhanggal vagy egészhanggal (két félhanggal) mélyebb hangszer
B&H	Burgess, Geoffrey and Haynes, Bruce: <i>The Oboe</i> . New Haven and London: Yale University Press, 2004.
BG	<i>Bach, Johann Sebastian: Werke</i> . Leipzig: Bach-Gesellschaft és Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1851-1899.
DEN	Denton, John William: <i>The Use of Oboes in the Church Cantatas of Johann Sebastian Bach</i> . Doctor of Musical Arts dissertation, Eastman School of Music of the University of Rochester, 1977. (kézirat).
DÜRR	Dürr, Alfred: <i>Johann Sebastian Bach kantátái</i> . Budapest: Zeneműkiadó 1982.
HAY	Haynes, Bruce: <i>The Eloquent Oboe. A History of the Hautboy from 1640 to 1760</i> . Oxford: Oxford University Press, 2001.
NBA	<i>Bach, Johann Sebastian: Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> . Kassel, Leipzig és Göttingen: Bärenreiter, 1954-2007.
PITCH	Haynes, Bruce: <i>A History of Performing Pitch. The Story of „A”</i> . Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2002.
QUA	Quantz, Johann Joachim: <i>Fuvolaiskola</i> . Budapest: Argumentum, 2011. Első kiadás: Quantz, Johann Joachim: <i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen</i> . Berlin: Johann Friedrich Vofi, 1752.

A konkrét hangmagasságokat dőlt kisbetűvel írom; amikor az oktáv megjelölése nélkül, általában beszélek az egyes zenei hangokról, akkor álló nagybetűket használok. A magyar nyelvben általában nem használatos megnevezéseket és szakkifejezéseket, ha ezek használatára mégis szükség van, kurziválva adom meg.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Hálás köszönettel tartozom Dr. Kamp Salamonnak a sok segítségért, és volt tanáromnak, Pongrácz Péternek, akinek sokat köszönhettem tanulmányaim során.

Valamint azoknak a zenekaroknak, amelyekben évtizedekig játszhattam, különösképpen a Liszt Ferenc Kamarazenekarnak és művészeti vezetőjének, Rolla Jánosnak, akikkel előadhattam Bach legszebb „gyöngyszemeit”.

BEVEZETÉS

Johann Sebastian Bach művészete, oboaszólamainak játszása oratórikus- és egyéb műveiben végigkísérte eddigi pályámat. Az Állami Hangversenyzenekar tagjaként egyik első és igen nagy élményem volt Bach h-moll miséjének előadásában való részvétel, Ferencsik János vezénylete alatt. A Liszt Ferenc Kamarazenekar hangversenyein való közreműködés pályámat a kezdetektől meghatározta. Immár több, mint 30 éve játszom velük, mely idő során Bach jó néhány oratórikus (passiók, kantáták) és szinte az összes zenekari (Brandenburgi versenyek, oboaversenyek, szvitek) művét eljátszhattam, melyeket így a lehető legbehatóbban és lehető legközelebből, mint aktív résztvevő ismerhettem meg. Rolla János, mint zenei vezető életemet, illetve művészetemet végigkísérő meghatározó zenei ízlést és hozzáállást alakított ki bennem Bach műveinek előadásában.

A bachi életmű nem csak felbecsülhetetlen kulturális örökség, hanem az előadók számára is kitüntető feladat, hiszen mi vagyunk azok, akik megteremthetjük a zeneszerző által elképzelt és leírt csodát. Különösen szerencsés helyzetben van egy, a barokk zenét és ezen belül Bach zenéjét kedvelő oboista, hiszen a hangszer és irodalma robbanásszerű fejlődésen, átalakuláson és kiteljesedésen ment keresztül éppen Bach tevékenységének évtizedeiben. A szerző az életművének jelentős hányadát kitevő oratórikus műveinek nagyobb részében, valamint kevés számú tisztán zenekari alkotásainak egyes darabjaiban is előírta az oboát. Az ezen repertoárban való tájékozódásomat a legjobb magyar hagyományokat képviselő tanárain és művészkollégáim segítették.

A múlt század hetvenes-nyolcvanas éveiben a Magyarországra is begyűrűző historikus előadásmód még a hagyományos neveltetésű előadók figyelmét is ráirányította a bachi zene előadásának specifikusabb kérdéseire. Ennek esetleges beépítése az előadásba, az erre adott válaszok természetesen különbözőek lehetnek, de éppen ebben segít az elmúlt évtizedekben megnyílt, hozzáférhetővé vált számtalan forrás, tanulmány, vagy éppen a kísérletező, régihangszeres előadásokkal való megismerkedés lehetősége, az ebben tájékozott művészekkel való viták, eszmecserek. Pályám során érzektem az újonnan felmerült szempontok, adatok, megközelítések hatását, mind előadóként azokban az együttesekben, amelyekben játszottam, mind tanárként.

Ezért is igyekszem dolgozatomban az utóbbi évtizedekben előtérbe került szempontokat érvényesíteni, és lehetőleg a legújabb kutatási eredményeket feldolgozó szakirodalmat, valamint a korabeli dokumentumokat – metodikákat, beszámolókat stb. – segítségül hívni. A munkám során felhasznált anyagokban így kisebb súllyal jelennek meg a korábbi nagy magyar és külföldi zenetörténet-szgenerációk átfogó munkái – Szabolcsi, Bartha, Geiringer és mások –, viszont nagyobb teret kapnak a nagyjából 1970 után publikált, specifikusabb munkák és néhány internetes forrás.

A következőkben bemutatom az oboa Bachig tartó történetének fontosabb állomásait, európai színtereit, a hangszer hangji, játékmódbeli jellemzőit, a korabeli hangszereket. Az időbeli és térbeli kitekintés szűkítésével megpróbálom

meghatározni Bachnak az oboáról alkotott képét, megkísérlem annak megállapítását, hogy mi volt egyedi és mi volt általános oboás hangszerkezelésében. Bemutatom az egyes oboaféléket, az ezek elnevezéseiből adódó problémákat – hiszen az előadás hangzása, kifejezése szempontjából fontos az oboafélék tágabb családján belül a megfelelő hangszer meghatározása –, valamint a Bach korában szokásos különböző hangmagasságokon megvalósult előadásokat, amelyek a mai körülbelül 442 Hz-es *a'*-tól többféleképpen is eltérhettek. Ebből adott esetben transzponálási problémák is adódtak, és a fent említett kérdések jelentősen befolyásolták a korabeli hangzást, az oboa kifejezési lehetőségeit, illetve fontos számunkra annak rekonstruálásában, hogy Bach milyen szerepet is szánt műveiben az általa ismert oboának.

Ahhoz, hogy fogalmunk lehessen az oboa hangjáról alkotott korabeli elképzelésről és Bach oboaszólamainak akkori hangzásáról, segítségül kell hívnunk régi leírásokat és egyéb dokumentumokat. Különösen az oboahang későbarokk esztétikájával fogok részletesebben is foglalkozni.

Ha a kifejezésről beszélünk, akkor nem csak a hangszer hangzását, a többi hangszerhez való viszonyát kell tudnunk – részben a korabeli források tükrében – elképzelni, hanem a kifejezés egyéb aspektusait is, így elsősorban is a hangszeres szólamok szöveghez való viszonyát Bach vokális zenéjében. Másfelől pedig meg kell vizsgálnunk, hogy hogyan alkalmazta szólamaiban Bach a retorika és a figuratan elveit mint a kifejezés egyik eszközét, ezért erre később részletesen kitérünk.

Bach fennmaradt oboaszólamainak nagy része oratórikus műveiben található, ezért egy ilyen részletesebben fogok bemutatni dolgozatom végén. De szót ejtünk tisztán hangszeres zenéjéről és egyes hipotézisek szerint elveszett, de rekonstruálható hangszeres művekről is. Fentiek tárgyalása során az egyik újra és újra visszatérő kérdés és annak megválaszolására tett kísérlet az lesz, hogy mi tekinthető ezekben a szólamokban specifikusnak, csak Bachra jellemző, vagy csak egy bizonyos korabeli előadási szituációból adódott egyfajta kényszermegoldásnak, és milyen zeneszerzői technikák, hangszerkezelési sajátosságok értékelhetők a korra és Bach környezetére vonatkoztatható általánosan ismert, elfogadott megközelítésnek.

Ennek érdekében első pillantásra talán túlságosan nagy teret kapnak dolgozatomban a hangszerhez, hangolásokhoz, Bach zenekarához és zeneszerzői korszakaihoz, illetve mindezek időbeli és térbeli kontextusához kapcsolódó gondolatok, információk. De meggyőződésem, hogy ezen csodálatos oboaszólamok egyediségének meghatározásához minderre szükség van.

A dolgozatban előforduló rövidítéseket és a bibliográfiai jegyzéket külön fejezetben közlöm. A rövidítések tekintetében az újabb szakirodalom, és ezen belül a kitűnő amerikai oboista és muzikológus, Bruce Haynes rendszerét alkalmazom én is. Amikor az *oboa* meghatározást használom, akkor általában a leginkább használt diszkant (szoprán) fekvésű, *c'* alaphangú oboára gondolok. Ahol pedig a tágabb oboa-család egyes hangszereit, illetve az ezekkel kapcsolatos kérdéseket tárgyalom, akkor az *oboa* terminológia értelemszerűen a teljes oboa-családot jelzi, és ezen belül különböztetem meg az aktuálisan tárgyalt egyes oboafajtákat.

AZ OBOA KIALAKULÁSA

Kezdetek

A ma ismert oboaszerű hangszerek előfutárai között több hangszert is meg kell említenünk. Dél- és Közép-Amerika spanyol és portugál meghódítása előtt a *chirimia* már megérkezett Európába a Közel-Keletről.

A keresztes hadjáratok hozták kapcsolatba az európaiakat a muszlim világgal és a *zurna* néven ismert hangszerrel. De az oboa ennél is korábban létezett korai formái megjelentek az ókori Egyiptom és Mezopotámia nádsípjai, a görög *aulosz* és a római *tibia* képében.

A *chirimia* dupla nádas hangszer, (1. ábra) a spanyol papság terjesztette el az Újvilágban, de mint említettük, korábban is létezett. Dél- és Közép-Amerikában ezután önálló fejlődésnek indult, ez azonban az európai műzenét már nem befolyásolta.

A *zurna* fából készült nádnyelves fúvós hangszer (2. ábra), legkorábbi leírása a 10. századból található.

Az iszlamizált népeknél, a Közel-Keleten, a Balkánon,



1. ábra Zurna

Észak-Afrikában, Indiában, ezen kívül Kínában terjedt el. A magyar töröksíp is ennek a hangszernek egy változata. A zurnának ajaktámasszal ellátott kettős nádnyelves fúvókája van, furatának felső része hengeres, majd ez széles, kúpszerű tölcserbe megy át, ez utóbbi gyakran fémből készül. Hat-nyolc felső és egy alsó hanglyuk van rajta.

Az *aulosz* (3. ábra) ókori görög fúvós hangszer. A



3. ábra Aulosz

görögből fordított szövegekben gyakran fuvola néven szerepel, és 18. századi európai említései még a fuvolafélékhez sorolják, de valójában a nádnyelves hangszerek családjába tartozik. Hengeres furatú, hangképző nyílásokkal ellátott teste legtöbbször nádból, fából vagy csontból készült. A hangszert a számos ábrázolás tanúsága szerint szinte mindig párosával szólaltatták meg. A zenei utalásokban gazdag görög



2. ábra Chirimina

mitológiában több említése is van, számos régészeti lelet bizonyítja, hogy fontos szerepet játszott a görögök életében. Ezek a leletek viszont nem adnak végleges választ arra a kérdésre, hogy a hangszer (kizárólag) szimpla- vagy duplanyelves volt-e.¹ A tibia lényegében az aulosz római változata és megnevezése. Barokk szerzők, mint például Lully és Gluck, az auloszt és a tibiát általában fuvolával idézték meg antik témájú műveikben.

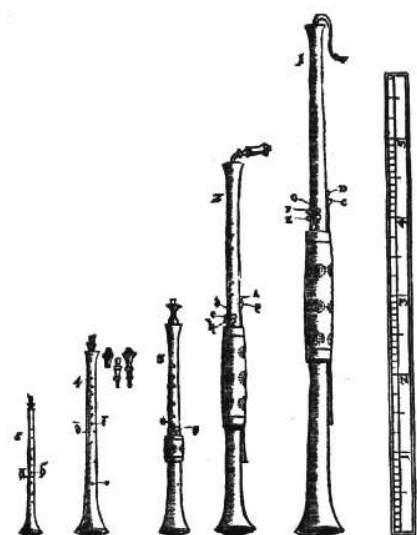
Az oboa fent felsorolt előfutáraitól egészen a 18. századig az uralkodó nézet az volt, hogy erős, durva hangú hangszerek voltak, amit csak a modern európai ízlés és a kifinomult játéktechnika tudott később megszelídíteni. Ezt azonban a régi források részletes elemzése nem bizonyította be.

A későbbiekben szólok arról a problémáról – és ez Bach oboaszólamainak megítélését is befolyásolja –, hogy a barokk-kori oboa előfutárainak sokszínűsége, különféle kultúrkörökre és korokra visszavezethető előtörténete miatt még a 18. század derekán sem volt egységes elképzelés arról, hogy voltaképpen finom, árnyalt vagy éppen harsány, penetráns hangú hangszerek tekinthető-e az oboa.

Az ókori és középkori hangszerek pontos meghatározása, terminológiája és hangjuk, játékmódjuk



4. ábra Schalmei



5. ábra Schalmei és pommer Michael Praetorius Syntagma Musicum c. művében, 1614

rekonstruálása mai napig tartó vitákat vált ki, különféle álláspontok és megközelítések ismeretesek. A perzsa-arab zurna tűnik egyértelműen a mai magyar szaknyelvben jobb híján schalmei² néven említett hangszer elődjének és legközelebbi családtagjának, amelynek Európában a 12. századtól van nyoma. A schalmeit (4. ábra) tehát a késő-középkortól kezdve ismerték Európában, és ennek volt mélyebb hangú változata a pommer (5. ábra).

A schalmei kettős nádját a játékos, a tibiához és auloszhoz hasonlóan teljesen bevette a szájába, így az szájüregében szabadabban rezeghetett, mint a későbbi oboa használatakor. A korábbi ábrázolásokon egy ajaktámaszt is látunk, ami nem zárja ki a nyelvvel és ajakkal végzett kiegészítő

¹ Lásd részletesebben HAY 1. fejezet

² Nem szabad összekeverni a magyarban is használt *chalumeau* megnevezéssel, amely egy szimplanádás hangszert takar.

manipulációkat, míg a későbbi képeken már nincsen ilyen ajaktámasz, ami viszont lehetetlenné teszi a nád teljes bevetelét a szájba. Talán az ajaktámasz megléte, és az abból levont téves következtetések vezettek félre néhány elméletírót már a 18. századtól napjainkig, akik evidenciaként vették azt, hogy ennek a – szerintük – durván megmunkált hangszernek átütő, éles, nazális hangja volt. Carl Geiringer³ szerint a játékos nem volt képes kontrollálni a hangszínt, és a hangszer hangja a kor követelményeinek megfelelően [sic!] erőteljes és életerős volt. A valóságban viszont a középkori schalmei-játékosok valószínűleg használták ajkaikat az átfúvás segítésére, és a 17. században bizonyosan használtak ajakkontrollt a hangszer használói. A schalmei fából készült, egyenes csövű, kúpos furatú hangszer volt hangtölcsérrel, hat elülső hanglyukkal és egy lyukkal a kisujjnak, hüvelyklyuk nélkül. A hosszú basszushangszereknél a fúvóka hajlított cső végére illeszkedett, a legalsó hanglyuk billentyűvel működött. Érdekes módon a dulcián, a későbbi fagott előfutára, amely a schalmei kései történetével párhuzamosan már létezett, a 16-17. században szólisztikus szerepekben is felbukkan – pedig nem volt egy nagyon finom hangú hangszer –, miközben a schalmei különböző hangolású változatait inkább csak consortban és toronyzenében alkalmazták. Egy, az oboás szakirodalomban ritkán említett forrásban, Aurelio Virgiliano ca. 1600-ban publikált munkájának⁴ első részében több oldalon keresztül diminuciókat, tehát egyes hangközöket kitöltő díszítéseket látunk, majd *ricercara*-nak nevezett improvizációszerű, főleg skálamenetekből álló futamokkal megtűzdelt előadási (?) darabokat, és ez utóbbiakhoz a korban ismert fontosabb szólóhangszerekre utaló hangszermegjelöléseket mutat be, de oboaszerű hangszerre vonatkozót nem. Viszont megjegyzésként a darabok



6. ábra Tonante, armilla és alta mira Virgiliano "Il Dolcimenso" c. művében

előtt, az előadásra szánt hangszer megnevezése után ott áll, hogy „minden más hangszeren” vagy „hasonló hangszereken”⁵ is lehet játszani. A munka ezt követő részében a korban használatos hangszerek ábrázolását, nevüket és fogásaikat adja meg a szerző, itt az egyik oldalon *tonante*, *armilla* és *alta mira* néven három olyan hangszerábrázolást látunk (6. ábra), amely hangszerek inkább a későbbi oboára vagy a dulciánra hasonlítanak, mint a schalmei-család bármely tagjára. Bár ismert egy *cromorne* néven említett, ezekhez hasonló hangszer, amelyet elsősorban az 1600-as évek második felének francia udvarában használtak – nem összekeverendő az angolul *crumhorn*nak, németül *Krummhorn*nak, magyarul görbekürtnek hívott

³ Lásd B&H. 17. oldal

⁴ Aurelio Virgiliano: *Il Dolcimenso*. (Kézirat, ca. 1600).

⁵ „[...] et altri instrumenti”, „[...] e simili”, „[...] et ogni altro instrumento”

hangszerrel –, de ez az instrumentum a fentieknél jóval korábbi és itáliai. A Virgiliano mű egy másik oldala viszont *pifari*⁶ névvel jelölt, egyértelműen schalmeiként beazonosítható hangszert mutat be (7. ábra), de erre, valamint a fentebb említett, nehezen identifikálható hangszerre nem ad a szerző szólódarabokat.

A korábban említett oboa-ősök – és további számtalan hasonló hangszer – tovább éltek az európai, dél- és közép-amerikai valamint ázsiai népzeneben, míg a schalmei és a pommer a barokk-kori, a mai hangszerhez már alapvetően hasonló oboa 1670 körüli megszületése után hamarosan kiszorulnak a műzenei gyakorlatból.

A francia korabarokk oboa-együttesek (a *Les Grand Hautbois* vagy a *Douze Grands Hautbois du Roi*) és angol földön népszerű oboákból vagy/és egyéb fűvös



7. ábra *Pifari* Virgiliano "Il Dolcimeno" c. művében

hangszerekből összeállított *band*-ek vitték tovább leginkább a reneszánszban kedvelt egynemű consortok hagyományát, beleértve ebbe a schalmei-consortot is.

Hangszerépítési forradalom Franciaországban

Mivel a korabeli források, és nem csak a franciák, egyöntetűen állítják, hogy az a hangszer, amit ma oboának lehet nevezni, francia földön született meg a 17. század második felében, és ezen állításban minden ismert forrás alapos elemzése után sincs okunk kételkedni, jogos, hogy az oboa franciaországi megszületésének tárgyalásakor a *hautbois*, tehát „magas [vagy erős hangú] fa” terminológiát használjuk.⁷

Mivel az első korabarokk *hautbois* hangszerek nem különböztek jelentősen a schalmei-ek (francia neve *chalemie*) kései generációjától, nem csoda, hogy a 17. század második felében a francia forrásokban gyakran nem is tesznek különbséget a „rég” *chalemie* és az új *hautbois* között, mindkettőt leginkább *hautbois* névvel illették, ez okozhatott közel száz évig, a 18. század közepéig tartó ellentmondást⁸ abban, hogy ez az új hangszer voltaképpen hangos, nyers hangú, vagy éppen árnyalt, finom, hajlékony a hangja. Az előbbi inkább ünnepélyes benyomást kelthetett a gyakori szabadtéri, illetve az egynemű (vagy néha vegyes) consortokban való alkalmazása miatt, míg az új hangszer, a *hautbois* inkább szóló-alkalmazásokra készült, és mint ilyen, először szóló-énekekre írt áriák melletti obligát szólamokban bukkant fel, gyakran a mű „üzenetének” egy részét hordozta.⁹

⁶ Ez nagyjából sípot, sípokat jelent az olasz nyelvben

⁷ A terminológia problémáját lásd az „Oboatípusok és terminológia a 18. sz. első felében bővebben” c. fejezetben bővebben is kifejtve.

⁸ A terminológiák megtévesztő történetének egyik utolsó dokumentuma Diderot-tól ismert, aki 1751-ben mindkét hangszert *hautbois* néven nevezi: „Nous distinguerons le hautbois en ancien & en moderne”. Lásd: Denis Diderot: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. (Párizs: 1751-1772).

⁹ Lásd B&H. 2. fejezet, 27. old.

Utalások vannak rá, hogy XIII. Lajos részéről merült fel az igény, nagyjából 1620 és 1643 között a *chalemie* szólisztikus szerepekre való alkalmassá tételére, mivel ez korábban nem tartozott a hangszer feladatai közé. Michel de La Barre így ír Lully 1661-es fő zenei intendánssá való kinevezése kapcsán:^{10 11}

„Kinevezése az összes régi hangszer [...] hanyatlását jelentette, kivéve a *haubois*-t, köszönhetően a Filidoroknak és Hautteterreknek, akik oly sok fát áldoztak fel, míg végül sikerült nekik a hangszert együttes játékban használhatóvá tenni.”

Korabeli utalások alapján eléggé biztosak lehetünk abban, hogy a *hautbois* az 1660-as évek közepén születik meg. Tehát Lully és más operaszerzők, így Cambert már számítanak az új hangszerre balettzenéinek kíséretében a vonósokkal kombinálva, de XIV. Lajos koronázásakor, 1654-ben még schalmei-ek szólaltak meg. A *hautbois* megalkotását a Hottetere és a Philidor családhoz kötik a források, mindkettő kiterjedt hangszerkészítő- és hangszerjátékos dinasztia volt. De miért is volt szükség a schalmei továbbfejlesztésére?

Mint említettem, a schalmei addig elsősorban consortokban szerepelt, ha pedig nagyobb, vegyes összeállítású együttesben, akkor is inkább egynemű blokkokban és nem a többi hangszerrel keverve. Amikor megszületett az igény arra, hogy az újonnan született francia vonószekerek gyakorlatába integrálják ezt a hangszert, akkor alaposan át kellett alakítani, hogy hangolásában, hangjának karakterisztikájában és kezelhetőségében megfeleljen ezeknek a megváltozott igényeknek.

A schalmei szoprán változata hangolásában – a mai normál A-hoz képest – inkább magas hangszer volt, mint minden más reneszánsz consort-hangszer is. Lully zenekara viszont jóval mélyebb hangolással dolgozott, ehhez, valamint a hegedűk hangterjedelméhez, és a szólóénekesek természetes korlátaihoz alkalmazkodva határozták meg a *c'*-*c'''*-ig terjedő ambitusú, az ezek között minden félhangot játszani képes, relatíve mélyre hangolt¹² *hautbois* karakterisztikáját.

Egy másik, a hangszertől független ok is felmerülhetett, mégpedig az a korszellem, amelyikben az ékesszólás, a kifejezésteljes, affektusokban gazdag előadás különös jelentőséget kap: Az oboától azt várták el, hogy egyedül vagy az énekes szólistát imitálva játsszon, fejezze ki a szöveg érzelmi töltését, mintegy „beszéljen” és így emelje ki szavak jelentését, legyen képes magával ragadni, a kívánt érzelmi állapotba hozni a hallgatót.

A szóló énekhang volt az elsődleges eszköz az érzelmek kifejezésére, a szavak jelentésének intenzívebbé tételére. A hangszerek példaképeként szolgált, az egyedül játszó szólóhangszereket ezt tekinthették modellként beszédszerű

¹⁰ Idézi B&H, 28. old.

¹¹ A következő idézet fordításában megtartottam a nevek és hangszerek eredeti írásmódját.

¹² Ebben az esetben valószínűleg A-2, tehát ca. 392 Hz. A hangolások jelöléséről lásd a „Rövidítések és jelölések” c. fejezetet, a téma részletesebb magyarázatát pedig a „Oboatípusok és terminológia a 18. sz. első felében” fejezet „Hangolás” alfejezetében.

előadásukhoz. Diderot szerint¹³ az énekhang a legkiválóbb hangszer az affektusok hanggá formálásában, és azokat a hangszereket tekintette legjobbaknak, amelyek legalkalmasabbak voltak „a végtelen lehetőségekkel rendelkező emberi hang kíséretére és utánzására, ez okból pedig az oboa sorolandó a legelső közé”.

A schalmei véglegesen *hautbois*-vá válása Franciaországban mintegy 30-40 évet vett igénybe. Ennek, a fellelhető szöveges és képi dokumentumai szerint természetesen több részállomása, később elvetett oldalhajtása is volt. Ez a néhány évtized zenetörténeti mércével mérve forradalomnak tekinthető, mert nagyon világosan megfogalmazott igények mentén történtek a változások, nem egy „természetes” evolúciós folyamat részeként, és mert hasonló változásokon más, főleg fúvós hangszerek is keresztülmentek akkor, amely változások alapvető hatással voltak az európai zenetörténet alakulására, így később, német földön J. S. Bach művészetére is.

Oboatípusok és terminológia a 18. sz. első felében

A szoprán schalmei nyomán megszületett diszkant fekvésű *hautbois* az 1780-as, 90-es évekre felvette azt a nagyjából sztenderdizált formáját, amelyet Bach is ismert:

- három, keményfából esztergált részből állt, ezek csatlakozásainál az „anya” csatlakozó-rész kissé meg volt vastagítva. Ezáltal minimális hangolásra nyílt lehetőség, a nád kihúzásán vagy betolásán túl is

- egy nyitott állapotú C-billentyűje volt (tehát a hanglyukat alaphelyzetben nem fedte be) „fecskefark” kialakítással, hogy mind bal- mind jobbkezesek tudják használni



8. ábra Barokk oboa lábrésze két disz/esz' és egy c' billentyűvel

- egy-egy zárt állapotú (emelőként működő) Disz/Esz billentyűje volt mindkét oldalon (8. ábra)

- a 3. és 4. hanglyukon dupla furattal rendelkezett a félhangok képzésének megkönnyítésére

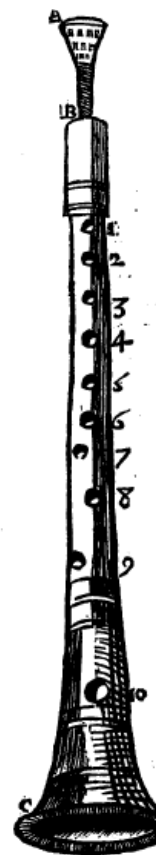
- a korábbi hangszereknél kisebb és alámetszett (belül tágabb) hanglyukai voltak a villafogások kiegyenlített hangzásának elősegítésére a komplikáltabb hangnemekben való játék lehetővé tételére.

- a schalmeinél szűkebb belső furata és kisebb mértékű kónusza volt, tehát a furat tágulása a csőben kevésbé volt radikális.

A nád kialakításnak részletes tárgyalása nem fér bele dolgozatom kereteibe, így csak néhány megjegyzés:

¹³ Denis Diderot: *Encyclopédie...* i.m.

- 1780 előtről alig van leírás a nádak készítéséről, és ezek is inkább kezdő játékosoknak, ill. amatőröknek szólnak
- a korai szoprán *hautbois* számtalan, formában és a hangolás eltéréseiben megmutatkozó alakban létezett, így a nád kialakítását sokáig nem egységesítették
- a korai nádakról az írásos dokumentumoknál pontosabb információt adnak a fennmaradt ábrázolások (grafikák, metszetek, festmények, gobelinek)
- a viszonylag épen megmaradt régi nádak állapota nem teszi lehetővé, hogy azokból evidenciákat állapítsunk meg
- a legkorábbi néhány megmaradt nád kb. 1700-tól datálható
- a franciák által kedvelt barokk *musette* (dudaszerű, kifinomult építésű hangszer) nádjai nem kerültek a szájba, a hangszer sajátosságai miatt „szárazon” játszottak rajtuk, védettebbek voltak, mint az oboanádak, így több ilyen nád maradt fenn, ezekből bizonyos következtetéseket le lehet vonni.
- Mersenne¹⁴ 1636-os ábrázolásán (9. ábra) egy, a formája szerint a schalmei és *hautbois* közötti átmeneti hangszernek viszonylag rövid és széles, halfarok alakú nádja van, ez volt a tipikus a schalmei-ek egyéb, korábbi ábrázolásain is
- egy 1688-as ábrázolás valamivel hosszabb és keskenyebb nádat mutat¹⁵
- egy 1692-es forrás relatíve hosszú, a vége felé erősen szélesedő nádat ábrázol¹⁶



9. ábra
Schalmei (?)
ábrázolása náddal
együtt Mersenne
„Harmonie
Universelle” c.
művében

Mint fentiekből is kitűnik, legfeljebb tendenciákat lehet megállapítani a korabeli nádak dimenzióira vonatkozóan. Ki lehet jelteni, hogy ezek alapvetően inkább szélesebbek és végük felé jobban szélesedők voltak, mint a mai oboanádak.

Míg nagyjából 1670-1680-ig a *hautbois*-t lényegében francia hangszernek tekinthetjük, ez után megkezdődött a hangszer, valamint a hangszerkészítők és a játékosok kilépése az európai színtérre. És ettől az időtől kezdve a korábbinál is változatosabbak lesznek a *hautbois* helyi megnevezései, a hangolások (tehát az A hang abszolút értéke) még több változatot mutat, másfelől pedig a hangszer különböző hangmagasságú változataiból elsősorban német földön és különösen J. S. Bachnál kirajzolódik egy hangszer család képe.

Ettől kezdve, a 17. század utolsó évtizedeivel kezdődő időszak részletezésekor én is inkább az *oboa* hangszer-megnevezést használom.

Néhány évvel franciaországi megjelenése után, 1670 körül már játszottak oboán Londonban, újabb tíz év elteltével Torinóban, Amszterdamban, Stuttgartban, Madridban és Brüsszelben is. Az évszázad végére az új hangszer ismert és elfogadott

¹⁴ Marin Mersenne: *Harmonie Universelle*. (Paris: Sebastien Cramoisy, 1636).

¹⁵ Lásd HAY 103. old. beszámolóját egy 1684-ből datált gobelin ábrázolásáról.

¹⁶ I.h. egy 1692-ben készült metszetről.

lett egész Európában. 1680-tól alkalmaztak német udvarok francia oboistákat. Kezdetben ezeken a helyeken mind a hangszer készítése, mind játéka franciák kezében volt, hamarosan azonban megjelentek az első generációs nem francia zenészek és készítők, ez utóbbiak elkezdték másolni az általuk ismert francia modelleket. Az amszterdami Richard Haka 1685-ben saját elnevezése szerint *franse hautbois*-t épít, Christoph Denner Nürnbergben, Peter Bressan és valamivel később Thomas Stanesby Londonban készít oboákat az 1690-es években.

Nürnberg akkoriban Európa legfontosabb fúvóhangszer-készítési központja volt, az összes fennmaradt korai oboa legnagyobb része nürnbergi készítőktől származik. Christoph Denner egyik hangszerkészítő fia, Jacob, kortársa volt Bachnak és Telemannak, hangszereit egész Európában nagy becsben tartották.

A korai nürnbergi oboák, így Christoph Denner hangszerei is rendkívül magas hangolásúak voltak, ebben eltértek a mintául szolgáló francia hangszerektől.¹⁷ Nürnberg mellett a másik fontos német hangszerkészítési központ Lipcse volt. Itt kevésbé lehet kimutatni a közvetlen francia hatást. Az 1636-ban született Andreas Bauer volt valószínűleg a későbbi híres készítő, Poerschman, Eichentopf és mások mestere volt. Ebben a körben, ezen készítő munkásságának eredményeképpen született meg Lipcsében a *hautbois d'amour* és az *oboe da caccia* (utóbbi így, olaszos névadással).

Mivel dolgozatom J. S. Bach oboahasználatát állítja középpontba, itt már fontos megjegyezni, hogy kortársaihoz hasonlóan ő is többféle megnevezést használt az oboára, illetve az oboa-család hangszereire. A különféle hangolású oboatípusok, az Európában honos legalább 5 különféle hangolás – tehát az A hang lépcsőzetes, nagyjából félhanglépések köré kialakult lehetséges magasságai –, és az egyes földrajzi helyek eltérő zenélési szokásai néhány esetben nehezen kibogozható kérdéseket vetnek fel, amelyek lehetőleg helyes megválaszolása egy mű előadására, annak hangzására, hatására, kifejezésére, alapvetően kihathat. Bach kantátaiban például nem egy olyan példát találunk, ahol el kell döntenünk, hogy a vonóskar a mai normál A-hoz képest milyen magasan játsszon, és ebben a kontextusban egy adott oboaszólam egy C-oboán (szoprán oboa) vagy oboa d'amore-n játszandó-e. Más kifejezés társul egy magas hangolású hangszerezen játszott mélyen fekvő szólamhoz, mint az ellenkező véglet használatakor. Vagy egy másik Bachhoz kapcsolódó probléma: a kantátaiban oboaszólamához többször rendelt *taille* megnevezés vajon csak egy bizonyos fekvést jelöl vagy egy konkrét hangszert?

Ezért a következőkben igyekszem részletesebb áttekintést adni a terminológiáról, az egyes oboatípusokról és a hangolásokról.

¹⁷ Körülbelül A+1, a korabeli német templomi orgonák legáltalánosabb hangolása, lásd ezen fejezet „Hangolás” alfejezetében.

A C alaphangú szoprán oboa megnevezései ca. 1670-től

- **hautbois**
nagyjából 1670-ig a legtöbb francia forrásban, mert csak ott készítették. Ez után a francia forrásokban továbbra is; míg máshol Európában eltérő megnevezések is adódtak, de a *hautbois* terminológia is sokhelyütt és sokáig megmaradt
- **oboe, obbue**
Itáliában nagyjából 1670-től, ahogy a hangszer ott is ismertté válik
- **Oboe, Obboe, Hoboe**
Német földön az *Oboe* (inkább szimpla b-vel írva) eleinte ritkán, később gyakrabban, a terminológia megjelenésekor talán a mély A-2¹⁸ hangolású francia típusú oboáktól való megkülönböztetésként. Néha felbukkan a *Hoboe* írásmód is
- **hoboy, French hoboy, French hautbois, hautboy**
a hangszer leggyakrabban előforduló angol megnevezései. Mivel Angliában a „modern” oboa megjelenése után még egy ideig használták a régi schalmeit (amit többek között *French hautbois*-nak is hívtak), fontos volt attól megkülönböztetni
- **franse Hautbois**
holland megnevezés

Oboe d'amore - oboa d'amore

Az *Oboe d'amore* a c' alaphangú szoprán oboa kisterccsel mélyebb változata, kis a alaphanggal, transzponáló hangszer. Számptalan egyéb alt-oboa variáns közül¹⁹ ez bizonyult életképesnek. Formája nem tartja meg pontosan a szoprán oboa arányait, legjellegzetesebb különbség a magasabb oboához képest, hogy tölcseré az enyhén kónikus hangszer végén egy erős tágulás után ismét beszűkül, ezzel egy körte-formát képezve. Hangja lágyabb, mint a C-oboának. Mivel alapvetően német fejlesztés, és ezen belül is Lipcséhez köthető 1720 körüli megjelenése, ezért a terminológia nem okoz gondot a szerző által megkívánt hangszer azonosításában. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy önmagában egy transzponáló(nak tűnő) szólam jelenléte egy Bach kéziratban vagy kiadásban nem jelenti automatikusan az *Oboe d'amore* kívánalmát!

A hangszer a továbbiakban a magyar terminológiában meghonosodott oboa d'amore névvel fogom jelölni, kisbetűs írásmóddal. A *szerelemoboa*, *szerelem oboa* magyarítások inkább csak a 19. és 20. században voltak nagyritkán használatosak, az olasz/német *Oboe d'amore* egyéb tükörfordításait pedig könnyű beazonosítani és

¹⁸ A hangmagasságok jelölését szolgáló rendszer magyarázatát lásd a következő, „Hangolás” c. fejezetben.

¹⁹ *Hautecontre de hautbois* és *alto hautbois* gyűjtőneveken a francia ill. angol használatban.

egyértelműen erre a hangszerre vonatkoztatni. Megjegyzendő, hogy Bachnál legtöbbször a *hautbois d'amour* alak fordul elő.

Oboe da caccia - oboa da caccia

Lipcsében, más német városokkal ellentétben nem tömörültek céhbe a fúvóshangszer-készítők, így nem léteztek szabályok és szigorú kööttségek a kísérleti hangszerek anyaghasználatára, méretezésére és az új hangszerek bevezetésére vonatkozóan. Így történhetett, hogy két ilyen, Lipcséhez köthető hangszer, a fent említett *d'amore* és az *Oboe da caccia* (a továbbiakban a magyar használatban rögzült olaszos, kisbetűs „oboa da caccia” írásmóddal) rögtön bekerült a bachi hangszerelésbe. Ez a hangszer kis *f* alaphangú volt, tehát kvinttel mélyebb a szoprán oboánál, és a tenoroboák (*taille de hautbois*, tenor *hautbois*) közé sorolható. Teste meg volt görbítve és fa – vagy Lipcsében a hangszerész céhek kötelmeitől mentesen – rézből készült tölcserben végződött. Ebben az időben, tehát 1720 körül, a hangszer megalkotásakor a tenor oboa elterjedt hangszer volt, részben a schalmei-család mélyebb tagjainak modernizálása során, részben a szoprán oboa arányosan megnövelt változataként alakult ki. Általánosan elfogadott megnevezése a *taille de hautbois* volt, és mivel francia földön a *taille* alapvetően egy szólám fekvését, a többi szólámhoz (zenekarban, consortban) való viszonyát jelentette, ezért a *taille* megnevezés (vagy *taille de violon*) igazából brácsát, illetve brácsaszólámot jelentett. Bachnál azonban leginkább tenor oboáról lehetett szó a *taille* szólám-megjelölés esetében. A kicsit következtelen, megtévesztő terminológia-használatot Bach esetében a következőképpen lehet feloldani: F-oboára (tehát tenorra) szólókat akkor írt, ha oboa da caccia-ra gondolt. Az egyenes tenoroboát szólisztikus helyzetben nem alkalmazta. A *taille* szó viszont ilyen módon nem-szólisztikus, tehát a hegedűkkel, brácsákkal párhuzamosan mozgó oboaszólámot jelentett, amelyet szintén játszhatott oboa da caccia vagy esetleg egy egyenes tenor oboa.

Itt kell megjegyezni, hogy a szintén tenor fekvésű angolkürt, amelynek modern változatát a mai zenekarban is használják, a 18. század második felének, inkább végének szülte. Egy másik tenor hangszer a *vox humana*, bár létezett Bach korában, kb. 1730-tól, de csak rövid ideig és inkább Angliában használták, így nem jöhet szóba Bach műveinek előadásakor.

Hangolás

A hangszerválasztást (szoprán, alt vagy tenor oboa), az esetleges transzpozíciókat, a hangnemből való választást és így a gyakorlatban lehetséges hangnemeket, valamint mindezeket keresztül a hangszint, hangerőt és a kifejezést Bach korában a

hangolások²⁰ egész Európában, – így német földön és Bach szűkebb környezetében is – széles spektruma jelentősen befolyásolta, és ennek megértése rendkívül fontos egyes Bach-művek valódi hangzó hangnemének biztos megállapításához.

Az általánosan elfogadott nézet szerint „Bach korában a mainál mintegy fél hanggal mélyebben zenéltek”, tehát a viszonyítási pont a körülbelül 415 Hz értékű *a'* volt. Ez sok esetben igaz, máskor viszont nem.

A továbbiakban az *a'* hang abszolút helyének magyarázatakor az újabb szakirodalomban²¹ elterjedt rendszert használok. Eszerint a mai, 440-442 Hz körüli ún. normálzenei A (*a'*) hang jelölése A+0 lesz, az ettől félhangnyit lefelé eltérő értéket A-1-nek jelölöm, ez tehát a fent említett ca. 415 Hz-es *a'* hangot jelenti, ami a mai *gisz'*-nek felel meg, és így tovább.

Bach pályafutásának állomásain, környezetében alapvetően 6 különböző hangoláshoz lehet rendelni a hangszeres, ill. vokális előadásokat:

- **A+2** (kb. 485-492 Hz között) kizárólag orgonahangolásként fordult elő, Bach ismert ilyen orgonákat de oratórikus műveiben nem merült fel használatuk.
- **A+1**, tehát nagyjából 466 Hz-re volt a legtöbb orgona hangolva, és a régi, 17. századi tradíció szerint sok európai vonósegyüttes, ill. vonós szólisták is erre hangolták hangszereiket. Bach ezt a hangolást *Chorton*-nak hívta, de zavaró módon sokszor a *CammerThon* megnevezés is előfordult erre a hangolásra.
- **A+0** (tehát nagyjából a mai hangolás) is jellemző volt egyes német orgonákra, így G. Silbermann, a híres orgonaépítő dinasztia legismertebb tagja *Chorton* alatt ezt értette. Bach tisztelője volt Silbermann munkásságának, de ilyen hangolású orgonát oratórikus műveinek előadásakor nemigen használt.
- **A-1** az a hangolás tehát, amit ma sztenderd barokk hangolásként használunk. A korabeli terminológia leggyakrabban *Kammerton*-nak hívta. Sok lipcsei kantáta-előadás valóban ezen a hangoláson történt, de – különösen a koraiak – nem mindig. Az együttes játékokban az A-1 hangolásnak mindenképpen az volt az előnye mondjuk az A+0-val szemben, hogy a leginkább elterjedt A+1-es hangolású orgonák, ill. orgonisták könnyebben tudtak nagy szekunddal lefelé transzponálni, mint kis szekunddal, az orgonák erősen egyenlőtlen temperatúrájából következően.
- **A-2** jellemzően a Franciaországból importált fafúvósok, ill. a francia mintára készült első generációs német fúvós hangszerek hangolása volt, megfelelően a Lully és környezete által használt Ton d'Opéra hangolásnak, amely tehát rendkívül mély, nagyjából A = 392 Hz volt. Ezt a hangolást Bach idejében *Kammerton* vagy *Tiefer Kammerton* néven említették, illetve más, ezekhez

²⁰ A továbbiakban *hangolások* alatt az egyvonalas A hang abszolút helyét, ill. magasságát, ill. egyes esetekben az oboa alaphangját értem, és nem az ebben a korban még kissé egyenlőtlen temperatúrák hosszabb elemzést igénylő problematikáját.

²¹ Elsősorban is B. Haynes alapvető művét említeném: Bruce Haynes: *A History of Performing Pitch. The Story of „A”*. (Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2002). A következő bekezdések adatai és megállapításai elsősorban ebből a műből származnak. A magyar szakirodalomban a rendszert Bali J. alkalmazza: Bali János: *A furulya*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2007).

használt írásmódok is ismertek voltak. Bach munkásságának korai időszakában, egészen az első lipcsei évekig használt ilyen fúvósokat, ebből rendkívül sok transzponálási, ill. az utókor számára értelmezési probléma adódott.

- **A-1½** tehát a mainál mintegy másfél félhangnyival mélyebb hangolás szintén Franciaországból jött, ott *Ton de la Chambre du Roy* néven említették,²² Hz-ben kifejezve nagyjából a 404-406 körüli tartományba eshetett. Egész Európában elterjedt hangolás volt bizonyos speciális zenélési szituációkra. Meglepően sok német földön használt fúvós hangszer maradt meg ebben a hangolásban, több német udvarnál, köztük Bach munkásságának helyszínein, használták ezt a hangolást.

A Bach műveinek előadásához kapcsolódó alkalmankénti transzpozíciós gyakorlatot később még illusztrálok néhány példával. Itt csak arra hívnám fel újból a figyelmet, hogy a hangzás szempontjából rendkívül nagy különbség állhat fenn egy *a'*-nak leírt hang megszólalásai között, ha azt egy korai, A–2 hangolású francia oboán, vagy egy későbbi német, A-1 hangolású oboán játsszák, adott esetben egy oboa *d'amorén c''*-nek fogják, illetve további kombinációk esetében. Itt tehát nem csak arról van szó, hogy egy *a'*-nak leírt hang valójában milyen frekvencián szólalt meg – ennek lehetséges szélső értékei Bachnál egy kvart-távolságot öleltek fel –, hanem arról is, hogy azt milyen menzúrájú, ill. csőhosszúságú fúvós hangszeren, milyen húrfeszültségű hegedűn, milyen síphosszúságú orgonán képezték.

A BAROKK OBOA JELLEMZŐI A KORABELI DOKUMENTUMOK TÜKRÉBEN – BACH ÉS AZ OBOA

A 18. század első feléből, Bach munkásságának idejéből több száz oboa maradt fenn jó állapotban, de a hozzájuk tartozó nádak nélkül. Így pusztán próbálgatással nehezen tudjuk ezen hangszerek „igazi” természetét meghatározni, különösen ha egy mai oboista próbálkozik annak megszólaltatásával és karakterisztikájának meghatározásával, hiszen elkerülhetetlenül a saját, modernizált hangszeréből és annak játékmódjából indul ki.

Szerencsére rendkívül sok írásos dokumentum áll rendelkezésünkre a korból, köztük hangszeres metodikák, általános zenei témájú könyvek és leírások. Rendkívül fontos információkat adhatnak a hangszer, illetve a hangszer használatának különféle barokk-kori ábrázolásai, és azoknak a zenei szituációknak a képi megjelenítései, amelyekben az oboa is felbukkan. Ezek közé metszetek, festmények, gobelinek stb. tartoznak. Természetesen Bach és kortársainak hangszerhasználata az egyik legfontosabb információ: milyen helyzetekben milyen szólamokat bíztak a szerzők az oboára, mely hangnemekben alkalmazták, stb.

²² PITCH, 117. old.

Korabeli metodikák, dokumentumok

Az oboajáték oktatása a kezdeti időkben nem feltétlenül írott metodikák alapján történt. A 16-17. századból még viszonylag kevés hangszeres metodikát ismerünk, ezek nagy része is csak elemi információkat közöl a hangszerjátékról, hiszen a játéktudást alapvetően a mester adta át tanítványának. Bach idejében ez megváltozott, robbanásszerűen terjedtek a nyomtatott formában megjelent hangszeriskolák, sajnos ezek közül kevés szólt kifejezetten az oboáról.

Jean-Pierre Freillon-Poncein francia fúvósjátékos publikálta az első olyan metodikát 1700-ban,²³ amelyben az oboajáték külön fejezetet kapott. Sajnos sem ebben, sem a következő évtizedekben megjelent oboaiskolákban vagy az oboával is foglalkozó egyéb metodikai művekben²⁴ nem találunk a hangképzéssel, hangideállal, kifejezéssel mélyebben foglalkozó fejezeteket vagy leírásokat. 1752-ig 11 komolyabb ilyen művet publikáltak Európában, ezek közül érdekes módon talán Quantz fuvolaiskolája²⁵ az, amelyik az oboahang, az oboajáték esztétikájáról a legértékesebb megjegyzéseket teszi. Megjegyzendő, hogy a könyvet ugyan 1752-ben adták ki, de Quantz – aki fiatal korában először oboista volt –, aktív korszakának, tapasztalatgyűjtésének ideje Bach életére esett. A közvetlenül az oboáról szóló írott dokumentumoknál informatívabbak a régi orgonákról szóló leírások, erről és az oboahangra vonatkozó további korabeli információkról lásd a következő fejezetben.

Az oboa hangja

Mint említettem, az oboahangról nincsenek részletesebb, megvilágító erejű leírások a korabeli metodikákban. Annál érdekesebbek a másodlagos források, pl. olyanok, amelyek más hangszerekkel vagy az énekhanggal vetik össze az oboahangot. Haynes²⁶ felhívja rá a figyelmet, hogy a régi oboák hangját leghitelesebben néhány korabeli orgona őrizhette meg. Charles Burney, a nagy zeneíró és utazó a groningeni (NL) Martinikerkről írván²⁷ úgy véli, hogy a *vox humana* [emberi hang] regiszter édesen szól, de jobban emlékeztet egy finom oboa- vagy klarinéthangra, mint az emberi hangra. Az orgona épségben fennmaradt, hangja a mai napig

²³ Jean-Pierre Freillon-Poncein: *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flute et du flageolet, avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instrumenterrie*. (Párizs, 1700).

²⁴ Így például egy, a korban elterjedt kiadványban sem: John Walsh(?): *The Compleat Tutor to the Hautboy*. (London: Walsh & Hare, 1715). Az egyéb metodikák listáját lásd HAY 176-179. old.

²⁵ QUA

²⁶ HAY 191. old.

²⁷ Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*. (London: T. Becket and Co., J. Robson, G. Robinson, 1773). 283. old., idézi HAY 191. old.

tanulmányozható! Bedos²⁸ szintén fontosnak tartja felhívni a figyelmet az oboahang orgonaregiszterekkel való hasonlóságára:

„A *hautbois* egy cinből készült regiszter. Bájos [*gracieuse*] hangja nem áll távol az igazi oboától.”²⁹

Az egyéb hangszerek hangjával, hangerejével való összevetésről néhány érdekesebb korabeli példa és megállapítás szintén segíthet a korabeli oboa hangzásának elképzelésében:

Az oboa relatív hangerejéről eltérő véleményeket ismerünk, így Grassineau³⁰ szerint hangosabb, mint a hegedű – ez egyezik a legtöbb korabeli véleménnyel –, Quantz szerint viszont halkabb, de hangosabb, mint a harántfuvola, és felhívja az oboista figyelmét, hogy ha fuvolával együtt játszik, akkor legyen nagyon halk, különösen a mély regiszterben. Egy helyütt pedig megjegyzi,³¹ hogy az oboistának egyenes háttal, a hangszeret magasra tartva kell játszani, nem a kottaállvány mögé elbújva, különben elvész a hangja.

Kamarazenében feltételezhetjük, hogy a nagyjából egyforma szólamokat játszó hangszereknek körülbelül egy hangerő-szinten kellett szólniuk. Bőven találunk Bach korából oboa-hegedű triószonátákat basso continuoval, ha Bachtól nem is. 1760-ig 157 ilyen ismerünk.³² De fuvola-oboa triót jóval kevesebbet, így nem tekinthető extrémnek Quantz fent idézett véleménye sem. Mindazonáltal komponáltak ilyeneket, és F. Bonanni 1722-ben ezt írta: „Nagyon kellemes a fülnek az oboa, egy modern találmány hangja, amely erősebb, mint a fuvola [vagy furulya?].”³³

Érdeemes Telemann számtalan triószonátáját és kvartettjét is tanulmányozni abból a szempontból, hogy egy ilyen műben a hasonló anyagokat az oboán kívül milyen más hangszerekre meri kiosztani. Több példát találunk a furulyával, hegedűvel és énekkel, kevesebbet a harántfuvolával való kombinációra. Egy másik példában a különféle hangszerek oboával való összehasonlítására J. Banister a következőt írja: „Jó náddal az oboa ugyanolyan könnyedséggel és halkán tud szólani, mint a fuvola”.³⁴ Máshol pedig hozzáteszi, hogy az oboa hangja „fennkölt és fejedelmi, és nem sokkal gyengébb, mint a trombitaé”.³⁵

Közeledvén a Bach műveiben előforduló oboaszólamok egyediségének meghatározásához, érdemes szólni arról, hogy Bach oboaszólós áriáiban ritkán látunk dinamikai jelzéseket az oboaszólam elején, és a legelső dinamikai jelölés a szólamban egy *piano*, azon a ponton, ahol az énekes belép. Ez sokkal inkább csak egy figyelmeztetés volt, mint valódi dinamikai javaslat, hiszen a korabeli játékosnak

²⁸ Dom Francois Bedos De Celles: *L'Art d'Orgues*. (Paris, 1766). 57. old. Idézi HAY 191. old.

²⁹ HAY 191. old.

³⁰ James Grassineau: *A Musical Dictionary*. (London: J. Wilcox, 1740). Idézi HAY 192. old.

³¹ QUA VI., függelék 6. §.

³² HAY 360. old.

³³ Filippo Bonanni: *Gabinetto armonico pieno d'instrumenti sonari indicati e spiegati*. (1722). Idézi HAY 193. old.

³⁴ John Banister Jr.: *The sprightly Companion*. (London: Playford, 1695). Idézi HAY 193. old.

³⁵ l.h.

evidens volt az a tény, hogy az oboa adott esetben elfedheti az énekest. Mi több, a kétoboás áriákban szinte minden alkalommal *forte* a dinamika a szólók esetén és *piano*, amikor az énekhang is jelen van. Ez a *piano* jelzés a fuvolaszólamokban is megtalálható az énekes-belépésekkor, amit a fuvola halk hangereje miatt végképp nem tekinthetünk valódi dinamikai instrukciónak.

Az oboahang tompítása (szordínó) nem tűnik rendkívüli gyakorlatnak a korabeli források tükrében. Egy korábban Bachnak tulajdonított Lukács-passióban oboa-együttes szerepel, az előírás szerint „papírral tompítva”. Quantz pedig Fuvolaiskolájában megnedvesített szivacsot ajánl tompításként a fúvósok nyílásába tenni. Egy másik forrásban a neves oboista G. C. Fischer³⁶ rongyot vagy gyapjút [*wool*] ajánl a tompításra. Megjegyzendő, hogy az ismert művek, illetve részletek, amelyekben a tompítás elő van írva, legnagyobbbrészt halálról, szellemekről, temetésről szólnak.³⁷

A dinamikai jelek használatáról a későbarokk, oboát is alkalmazó művekben, így Bach zenében sem szabad végleges következtetéseket levonnunk. A szólamoknak volt egy „saját” dinamikájuk, és az oboa-nyelv, tehát a hangszer hangja és egyéb lehetőségeinek ismeretében tudták a szerzők, hogy egy adott fordultnál milyen természetes dinamikát várhatnak a játékostól, valamint a játékos is tudta, hogy bizonyos zenei helyzetekben érdemes-e megerőltetnie magát egy, a természetestől eltérő dinamika elérésére vagy sem. Mindez a professzionális játékosokra vonatkozott. Így a ritka dinamikai jelzések vagy a természetes dinamika megerősítését jelentették, vagy – ritkábban – a természetestől eltérő, extrém effektust kívánt a szerző a jelzéssel elérni. Adott esetben pedig csak egy szimpla figyelmeztetés volt az oboista részére az énekszólam belépésre, ahogyan azt fentebb már kifejtettem. Más megközelítésből pedig általánosítva kimondhatjuk, hogy a *forte* jelzés alapvetően a „sztenderd” dinamikát jelentette akkoriban, míg a *piano* valóban különleges effektust, kivéve a fent említett bachi szituációt.³⁸ Haynes³⁹ hívja fel a figyelmet a Karácsonyi oratórium (BWV 248, 39) *echo*-áriájára ill. az ennek megfelelő kantátatételre (213, 5), amelyekben egyetlen oboa *d'amore*, ill. oboa utánozza a két énekes visszhang-effektusait, aminek megvalósításához Bach *forte* és *piano*, ill. *pp* jelzéseket ad meg. Mindez mutatja, hogy a szerzők mennyire számítottak az oboa dinamikai kontraszt-lehetőségeinek zenei kihasználására!

Az oboa lehetséges hangterjedelmének használata, a zenei mondanivaló elhelyezése az egyes regiszterekben, illetve az anyag hangnemének (fogott, ill. hangzó) kiválasztása jelentős hatással volt a hangra és a szólam expresszivitására, Bach rendkívül tudatosan figyelt az oboajáték ezen aspektusaira.

³⁶ Johann Christian Fischer: *New and complete instructions for the oboe or hautboy*. (London: Longman and Broderip, 1780). Idézi HAY 194. old.

³⁷ HAY 194. old.

³⁸ lásd R. J. Marshall megállapítását, amelyet rendkívül sok példa igazol. Robert L. Marshall: *Tempo and Dynamic Indication in the Bach Sources. A Review of the Terminology*. (Massachusetts: Waltham, 1985) 263. old.

³⁹ HAY 195. old.

Az oboa használata Európában

Ahogy korábban említettem, a késő-középkortól kezdve egész Európában ismert és egészen a 18. század első évtizedeiig használt schalmei-család különféle nagyságú és formájú tagjait alapvetően consortban, toronyzenében, katonazenében vagy egyéb szabadtéri alkalmakkor használták. Ez a tradíció a *hautbois* 17. század második felében való megalkotásakor még olyan erős volt, hogy évtizedekig tartott, míg az oboára komolyabb szólószerepeket bízta zenekari vagy kamarazenei szituációkban. És innen eredeztethető az a hagyomány is, hogy oboákat zenekari szolamok játszásakor is nagyon gyakran kettőzöttek vagy akár triplázva alkalmaztak, Lullytól Rameau-ig, és nem csak francia földön. Nem is beszélve az oboa- ill. nádsípos együttesek, *band*-ek máig tartó hagyományáról. Oboaszólókat zenekari kontextusban a 17. század utolsó éveitől ismerünk Franciaországban, kicsit később a németeknél, majd más nemzetek gyakorlatában is előfordul.

Megállapítható, hogy az 1700-1730-ig terjedő időszak igazi aranykor volt az oboa történetében egész Európában, mind a játéktechnika rohamos fejlődése, mind az – ebből is következő, ill. kéz a kézben egymást segítő – oboairodalom kiteljesedése miatt. és mindez szerencsés módon Bach pályakezdésére esett, így azt is mondhatjuk, hogy egy nemzetközi trendbe illeszkedett be számtalan igényes oboaszólómával, illetve segítette ennek a folyamatnak a kiteljesedését.

A korábbinál, tehát az A-2-nél magasabb A-1 hangolás német földön 1715 körül terjedt el,⁴⁰ és az oboahang ezáltal talán kissé élesebb lett, de mozgékonyabb, felhangdúsabb és kezelhetőbb is. Az előző század utolsó éveiben már német operákban is találkozunk oboaszólókkal, és az első francia kamaraművek után, kb. 1700-tól kezdve német komponisták is írtak kamarazenét, szólókat,⁴¹ triókat, kamarakantátákat egy vagy több énekes és oboa közreműködésével, vagy nagyobb, de nem zenekari jellegű kamaraműveket. Itáliában ugyan később kezdődött az oboa szólószertikus alkalmazása, de az ottani zenei közeg kedvezett a virtuózabb, szólóhangszert előíró oboaművek megszületésének, és hamar színre lépett egy virtuóz oboista-generáció is. London pedig, mint az európai zenei élet egyik korabeli központja, előszeretettel alkalmazott itáliai zenészeket, köztük oboistákat, és fogadott be onnan komponistákat is, akik aztán kiszolgálták a helyi amatőrök jelentős piacát. Bach idejében több fontos londoni zenekari pozícióban itáliai oboisták ültek, például G. Sammartini, akit korának legjobb oboajátékosának tartottak, emellett kiváló zeneszerző is volt. Bach munkásságának kiteljesedése idején, az 1720-as években

⁴⁰ Eltekintve természetesen az orgonák már ezelőtt is magasabb hangolásától.

⁴¹ A *solo* megjelölés a kor gyakorlatában szinte kivétel nélkül szólóhangszer és basso continuo – számozott vagy számozatlan basszus – közreműködésével előadandó szonátát vagy egyéb, mai értelemben kamaraművet jelentett. A (basszus)kíséret nélküli szólómű *senza basso, ohne Bass* vagy hasonló jelzést kapott. A probléma kiváló összefoglalását lásd: Lanczkor-Kocsis Krisztina: *A Partita művészete. Johann Sebastian Bach a-moll szóló fuvolaművének (BWV 1013) vizsgálata.* (Pécs: L' Harmattan, 2017).

rendkívüli mennyiségű, számos műfajban komponált oboaszólam szolgálhatott mintául a szerzőnek.

Az oboa német földön Bach idejében és környezetében

Bach tevékenységének idejében számtalan helyi udvar adott lehetőséget oda szerződött hangszerjátékosoknak, énekeseknek és szerzőknek munkásságuk kibontakoztatására, ezzel a lehetőséggel élt Bach is fiatal korában Köthenben és Weimarban. Ez a közeg nem csak a kamarazenének kedvezett, hanem az udvari kápolnák kantáta-előadásainak, egyházi- vagy privát események zenei kíséretének, így tehát oratórikus művek megszólalásának is, amelyekben az oboának helye lehetett. Ebben az időben, tehát a 18. század első két évtizedében kiváló francia és német oboisták álltak rendelkezésre, akik adott esetben külföldi, francia vagy itáliai zenét is játszottak. Az egyes német udvarok, fejedelemségek, tartományok szokásait, és így zenei életüket az ott uralkodó felekezet – alapvetően lutheránus vagy római katolikus – és a politikai hovatartozás, háborúik, szövetségeseikhez és ellenségeikhez való viszonyuk, nem utolsósorban pedig anyagi helyzetük határozták meg, ebből is következően az udvarok meglehetősen különböző ízléseket követtek, különféle zenei gyakorlatokat alakítottak ki. Ez is eredményezte a hangszerhasználat, ill. a hangolások sokszínűségét, olyan következményekkel, amelyek aztán lipcsei éveiben Bachnak még mindig fejtörést okoztak.

Az udvari zenén kívül élénk operaélet is volt, városi és udvari operaházakban. Szerencsétlen módon Bach Lipszbe érkezése előtt zárt be az ottani városi operaház, de azért pontos képe volt szűkebb és tágabb zenei közegének operaéletéről, az elhangzott művekről, a kor két leghíresebb német operatársulatát, a hamburgit és drezdait pedig minden valószínűség szerint hallotta.

A kor német zenélési gyakorlatát meghatározta ezen kívül a különféle katonai szervezetek zenei élete, az ott folyó zenei nevelési munka; valamint a *Stadtppfeiferek*⁴² fontos intézménye, amely tradícióból maga Bach is kinőtt, hiszen felmenői és rokonsága között sok ilyen volt található.

Léteztek egyéb polgári, elsősorban hangszeres zeneművelési alkalmak is, így a lipcsei Collegium Musicum, amely tulajdonképpen egy diákokból álló zenei együttes volt, több jelentős bachi kamarazene inspirálója.

Bach számára mindazonáltal a lutheránus egyházzenei közeg volt a legmeghatározóbb motiváció munkássága szempontjából, így oratórikus műveinek nagyobb része ennek jegyében íródott. És ez nem csak a tartalmi – szöveghasználat, liturgikus célok, ill. alkalmak –, hanem a formai és kifejezésbeli részét is érintette zenéjének, a lutheri elvek szerint alkalmazott retorikai szerkezetek és figurák

⁴² A *Stadtppfeiferek*, magyarul városi síposok sokféle hangszeren játszottak, így cinken, trombitán, harsonán, vonósokon, fuvolákon, ütőszökökön és így tovább. Zenéltek esküvőkön, eljegyzéseken, ünnepeken. Emellett a város tornyaiból adtak jelzéseket, pl. az idő múlását jelzőket. Alkalmanként templomi szolgálatra is igénybe vették őket.

használatában.⁴³ A lutheránus templom nem csak támogatta az egyházzene, illetve szinte mindenfajta zene művelését, de a templomban megszólaló hangszerek alkalmazásának sem szabott gátat. Így Bach háborítatlanul fejleszthette és alkalmazhatta a fúvós hangszerekkel kapcsolatos tudását, tapasztalatait, templomi zenéjében is kipróbálhatta a lipcsei hangszerkészítők legújabb fejlesztéseit, így az egészen frissen konstruált oboa da caccia és oboa d'amorét is.

J. S. Bach oboaszólamai munkásságának helyszínei szerint

A Bach rendelkezésére álló hangszerekről már szoltunk, megállapítottuk, hogy még a szoprán oboákból is legalább kétféle hangolásúval találkozott, és hogy ennek hangzásbeli következménye is volt.

Érdeemes megvizsgálni azt a kérdést, hogy mennyire volt egyedi Bach elvárása az oboával szemben, a hangminőség, a hangterjedelem kihasználása, a szólamok mozgása és általában a technikai követelmények szempontjából, tett-e az elődei, kortársai által kialakított oboahasználathoz valamit, illetve módosította-e azt. Ennek megválaszolásához fontos tudnunk, hogy egyáltalán rendelkezett-e olyan oboistákkal, akikre rábízhatta szólamait, és akik adott esetben új dimenziókat adtak volna az oboáról való elképzeléseinek.

Valószínűleg igen. Ismerjük nagyjából a Bach munkásságának fontosabb színhelyein működő oboisták listáját,⁴⁴ persze nem könnyű képességeiket igazoló dokumentumokat találni. Önmagáért beszél viszont az oboa számára írt szólók feltűnően nagy mennyisége, összesen több, mint kétszáz, így mintegy kétszerese a hegedűre írt hasonló szólamoknak és kb. tízszerese a fuvola-szólóknak! Az a romantikus elképzelés már részletes cáfolatot nyert az utóbbi évtizedekben, amely szerint Bach az utókornak komponált, és hangszerkezelésében egyszerűen nem foglalkozott kora „tökéletlen hangszereire” írt saját szólamainak előadására való „alkalmatlanságával”. Abból kell tehát kiindulnunk, hogy pontosan tudta, mit nem lehet és mit lehet megkövetelni a rendelkezésre álló oboáktól, ill. oboistákról. A szólisztikus helyzetek nagy száma és nehézsége (de nem megoldhatatlan nehézsége) azt mutatja, hogy kiváló játékosai voltak.

A kortárs szerzők szólamaihoz képest talán az oboa da caccia számára komponált állások a legbátrabbak, itt látunk olyan megoldásokat, technikai követelményeket, amelyeket más szerzőnél nem. Talán nem is véletlen, hiszen ez egy olyan hangszer volt, amelyet Bach idejében fejlesztettek ki, és amelynek egyik legismertebb készítője Johann Eichentopf, Bach közeli munkatársa volt.

⁴³ Lásd a „Retorika, fuguratan, affektustan” c. fejezetben.

⁴⁴ HAY 452. old.

Lüneburg, Weimar, Arnstadt, Mühlhausen

Lüneburgból és első weimari időszakából nem maradtak fenn Bachtól oboaszólamok (1700-1703), de tudjuk, hogy a weimari udvar 1701-től alkalmazott oboistát, így a hangszerrel Bach minden bizonnyal itt találkozott először.

Arnstadtban (1703-1707) zeneszerzőként elsősorban az orgonára koncentrált.

Mühlhausenben (1707-1708) írta első oboaszólamait, rögtön legkorábbi fennmaradt kantátájában, az *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* kezdetűben (BWV 131). Itt komponálta a *Gott ist mein König* (BWV 71) kantátát is.

Újra Weimar, majd Köthen

Második, hosszabb tartózkodása Weimarban (1708-1717) már gyümölcsözőbb volt hangszerünk szempontjából. Mivel dolgozatom végén egy weimari kantátát mutatok be részletesebben, érdemes az itt komponált kantáták listáját megemlíteni, BWV számuk szerint: 12, 18, 21, 31, 54, 61, 63, 70a, 80a, 132, 152, 155, 161, 162, 163, 165, 172, 174a, 182, 185, 186a, 199.

Weimarban találkozott Bach a híres, itáliai kapcsolatokkal rendelkező Vivaldi-tanítvány hegedüssel, Pisendellel, aki Vivaldi és más itáliai komponisták műveivel is megismertette Bachot. A weimari herceg, Johann Ernst is számos olasz hangszeres művet mutatott Bachnak. Ezek az új inspirációk nagymértékben befolyásolták Bach hangszerkezelését a későbbiekben.

A weimari együttes, amelynek Bach komponált, erősen francia-orientáltságú volt, innen gyökerezik néhány sajátos, franciás megoldás, így például a vonósszólamok 5 szólamra való osztása a szokásos 4 helyett, pl. a *Himmelskönig, sei willkommen* (BWV 182) kantátában.

Köthenben (1717-1723) számos hangszeres művet komponált. Az udvar hangszeresei részben a porosz király akkoriban felosztatott együttesének játékosai voltak. Mivel a porosz udvar is a francia ízlést követte, így francia fúvós hangszerekkel – A-2 hangoláson – itt is találkozhatott Bach.

A városban olyan oboistákkal dolgozhatott a szerző, akik⁴⁵ előtte több komoly állásban gyűjthettek tapasztalatokat, és jó nevet szereztek maguknak. Köthenhez kapcsolódnak a hat Brandenburgi verseny közül az első és második mű igényes oboaszólamai.

Weimarban és Köthenben Bach hangszeres versenyműveket is komponált, amelyek eredeti változatai többnyire elvesztek,⁴⁶ de később, a lipcsei Collegium Musicum számára ezekből többet átdolgozott csembalóversenyekké. Ezek első változatainak egyik-másik szóló-szólamát a feltételezések szerint eredetileg oboának vagy oboa d'amorének szánhatta.

⁴⁵ így például Johann Ludwig Rose, Johann Christian Schickhardt

⁴⁶ lásd a „Bach oboaszólamai tisztán hangszeres műveiben” c. fejezet „Átiratok, feltehetően elveszett művek” alfejezetét.

Lipcse

Bach 1723-tól 1750-ig, haláláig „Cantor zu St. Thomae et Director Musices Lipsiensis”, a város legmagasabb rangú zenésze volt, de ez nem gátolta abban, hogy az első években még korábbi kötheni munkaadójának is dolgozzon. Lipszében komponálja tehát műveinek, és ezen belül oboa-szólóinak nagyobb részét, ezek többnyire oratórikus művek tételei a Tamás-templom számára, de bőségesen akadt lehetősége tisztán hangszeres zenétet is szerezni és előadatni, előadni. Oboára írt szonáták vagy egyéb kamaraművek nem maradtak fenn tőle, és nincsen bizonyíték arra nézve, hogy itt ilyeneket komponált volna. Templomi szolgálatán kívül viszont írt világi kantátákat, bennük jelentős oboaszólamokkal.⁴⁷ Így legfontosabb Lipszében bemutatott és talán itt is írt, oboát foglalkoztató tisztán hangszeres műveinek a négy zenekari szvitet – eredetileg *Ouverture* címmel – kell tartanunk (BWV 1066-1069), amelyekből az elsőben, harmadikban és negyedikben találunk rendkívül igényes, nehéz oboaszólamokat. A negyedik szvit a szokásossal ellentétben nem egy vagy két, hanem három oboaszólamot tartalmaz.

Lipcsei munkásságának termése volt a kantátákon kívül az oboaszólamokat szintén tartalmazó János- és Máté-passió, a h-moll mise, egyéb, kisebb misék, három oratórium, a Magnificat és több *Dramma per Musica* alcímmel ellátott mű, ezeket ma egyszerűen a világi kantátákhoz soroljuk. Mindegyik fenti műcsoportban alkalmazott oboát a szerző, és mint korábban említettük, az oboaszólók száma kortársainak terméséhez képest rendkívül magas volt.

Bach szorosan együttműködött a kortársak által kiválónak tartott lipcsei oboistákkal⁴⁸ és hangszerkészítőkkel,⁴⁹ akik közül az egyik, egy személyben oboajátékos és hangszerépítő Johann Poerschman fagottosként is szerepelt a szerző fontosabb fagott-szólóinak előadásakor.

BACH ZENEKARA

Munkám terjedelme nem teszi lehetővé, hogy a zenekar műfajának és intézményének európai előtörténetére kitekintést adjak, egy-két utalástól eltekintve. Ugyanilyen fontos lenne témám árnyaltabb tárgyalásához feldolgozni azt, hogy milyen mintákat követhetett Bach zenekart előíró tisztán hangszeres-, illetve oratórikus műveiben. A terjedelem szűkössége miatt sajnos ettől is el kell tekintenem.

Hangszercsoportok

Bach partitúrái alapvetően a különböző hangszeres és vokális szólamokat jelölik, nem utalnak arra, hogy az adott szólamokat hányan játszották. Erre csak annak ismeretében következtethetünk, ha ismerjük az előadás konkrét körülményeit.

⁴⁷ Ezek a BWV 206, 207, 207a, 208, 210, 210a, 2013, 214, 215, 220, 249a kantáták.

⁴⁸ A dokumentált nevek listáját lásd HAY 453. old.

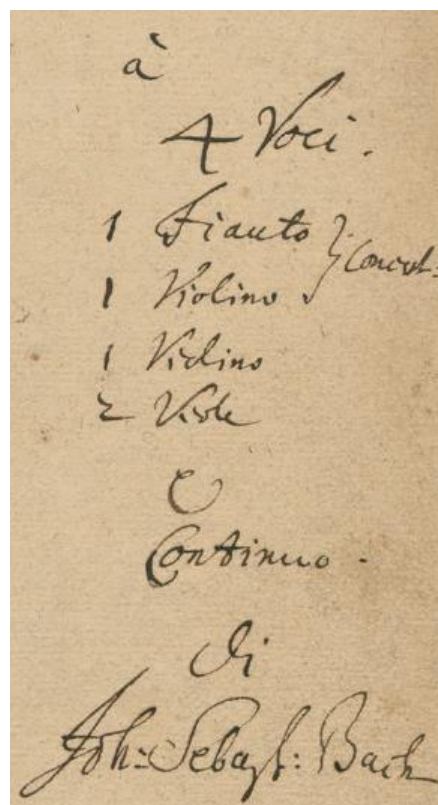
⁴⁹ Közülük a leghíresebbet, Eichentopfot említettük korábban.

Számos, erre vagy az előadás szűkebb és tágabb környezetének zenélési szokásaira vonatkozó korabeli dokumentum áll rendelkezésre, de viszonylag kevés Bach saját, konkrét előadási gyakorlatából. Ezt korabeli zenetörténeti munkákból, hangszeres iskolákból, ábrázolásokból, illetve egyes konkrét előadások fennmaradt szólamainak számából következtethetünk. Ez utóbbi azért nem ad mindig teljes bizonyosságot, mert egy szólamból adott esetben 1-3 játékos is játszhatott egyidejűleg.

Egy zenekari oboaszólam, ha az nem válik el jelentősen a hegedűszólamoktól, akkor például Bach környezetében egy szál oboát, míg a párizsi operában adott esetben két-három hangszer is jelenthetett. Egy obligát, tehát a tuttitól különváló, szólisztikus oboaszólam, egy másik hangszeres vagy énekes szólam mellett Bachnál mindenképpen egy hangszeret kívánt, míg, megint csak francia példával élve, a 17. század vége felé nem feltétlenül csak egyet jelentett. Ennek pedig a hangzás, a kifejezés, a hatás szempontjából különös jelentősége van.

Vonósok

A már korábban említett weimari kantáta, a *Himmelskönig, sei willkommen* (BWV 182) címlapjának a hangszerelésre vonatkozó részlete a 10. ábrán látható. Ebből kiderül, hogy egy hegedű és egy furulyaszólam concert:[ato], tehát szólisztikus, obligát szólamot kapott, míg a másik hegedű csak *tutti* (a korabeli szóhasználatban inkább *ripieno*) szólamot játszik, talán szintén egyedül. Az „1 Violino”, tehát az egyes szám alkalmazása a szólam megjelölésénél tehát a szólamszámra utal csak, és nem az előadók számára, ez utóbbit csak az előadás korabeli körülményeinek ismeretében tudhatjuk. A két brácsaszólam a hegedűk feltehető egyszeres alkalmazása mellett természetesen nem lett megduplázva. A basso continuo szólama a billentyűs continuó-hangszer (csembaló vagy/és orgona) mellett csellót, esetleg viola da gambát és esetleg, de nem feltétlenül 16 lábas mélyvonózt foglalkoztathatott. Egy kantáta vagy akár passió hasonló, törekeny, áttetsző, a vonósokat nem duplázó előadása mindennapi gyakorlat lehetett, bár Lipcsében alapvetően nagyobb vonóegyüttes állt Bach rendelkezésére.⁵⁰ A pusztán hangszeres, zenekari jellegű műveknél pedig inkább szabály, mint kivétel volt, hiszen ezek a polgári kamarazenélés keretei között, így például a Zimmermann kávéházban



10. ábra A "Himmelskönig, sei willkommen" kantáta címlapja a szerző kézírásával

50 Vagy legalább is nagyobb együttest tartott volna ideálisnak, erről a sokat idézett, a lipcsei városi Tanácsnak írt 1730-as keltezésű levelében olvashatunk. Lásd <http://www.bach.de/leben/kirchenmusik.html> (Utolsó megtekintés dátuma 2017.10.21).

szólaltak meg. A vonósszólamonként egy-két, vagy maximum három-négy játékos adta hangzásából így a szintén kevés számú, pontosabban nem duplázott fúvósok hangja jobban kiemelkedett, mint azt a mai zenekar hangzásarányainál megszokhattuk.

Egy zenekari példában is bemutatva ezt: A második Brandenburgi verseny címlapja szerint az előadó együttes „1 Tromba, 1 Flauto, 1 Hautbois, 1 Violino, concertati, è 2 Violini, 1 Viola è Violone in Ripieno col Violoncello è Basso per il Cembalo”. Ebből még nem lehetne biztos következtetést levonni az előadó vonósok számára, de pontosan tudjuk a kötheni udvarban alkalmazott zenészek számát – ez 17 volt – és az általuk játszott hangszereket, ezek frappáns módon lefedik a hat Brandenburgi versenyhez szükséges előadókat, de csak, ha minden szólamot egy játékos játszik!

Egyes műveiben Bach a szokásos 2 hegedű + brácsa + basszus-vonósok felosztást sokszor tovább differenciálja: a fentebb említett kétfelé osztott brácsaszólam mellett – amelyet feltehetően, francia szokás szerint különböző méretű hangszereken játszottak – néha a szokásosnál magasabban hangolt hegedűt is alkalmaz (violino piccolo); vagy a két hegedűszólam mellé egy harmadikat is rendel, amelyik szólókat játszik, de a tutti-játékba is besegít; a basszust pedig különböző méretű és fekvésű mélyvonósokkal színesíti.

Ezen problémakör tanulmányozása igen fontos a vonós és egyéb szólamokba ágyazott oboa szerepének, kifejezési lehetőségeinek rekonstruálásához.

Fúvósok

Bach bátran alkalmazta korának ismert fúvós hangszereit, ezt fúvósszólamainak rendkívüli mennyisége és azok igényessége, technikai kihívásai is bizonyítják. Ebben segítette pályafutásának korai szakaszában az akkor még a németeknél magasabb technikai szinten játszó, az „új” hangszereken több tapasztalatot szerzett francia fafúvós játékosokkal és azok hangszereivel való találkozása, együttműködése; és később, lipcsei éveitől a város fúvóshangszer-készítői és -játékosai hagyományaival való találkozás.

Az oboák eddig tárgyalt típusain túl alkalmazott még

- furulyákat, különféle alaphangokkal illetve hangolásokban, így *f'* és *g'* altot, *c''* vagy *d''* szopránt, ezek A-1, A-2 és talán A+1 hangolásaiban is.⁵¹ A *Flauto piccolo* jelölés Bachnál szoprán (!) furulyát (!) jelentett *c''* vagy *d''* alaphanggal
- harántfuvolákat, *d'* alaphangon, A-1, ill. A-2 hangolásban
- fagottot, a hagyományos méret mellett talán kisebb hangszert is, valamint kontrafagottot⁵²

⁵¹ Bali János: A furulya. (Budapest: Editio Musica Budapest 2007). 90. old.

⁵² A János-passió egyik korabeli előadásában, erről komoly viták vannak, lásd pl. Dürr munkáját: Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach: Die Johannes-Passion*. (Kassel, Bärenreiter, 1988, 3. kiadás). 22. old.

- trombitát, amelynek, tehát a korabeli natúrtrombitának használatáról, lehetőségeiről, magáról a hangszerről komoly viták vannak. Bach szólamai még a kor mércéjével mérve is valószínűleg rendkívül nehéznek számítottak
- kürtöt, erre nagyjából ugyanaz vonatkozik, mint a trombitára.

Zenekar, énekes szólisták és kórus elrendezése

Bach kamarazenei, zenekari, illetve zenekart foglalkoztató oratórikus műveinél az együttes felállása, térbeli elrendezése természetesen nagyban függött az előadás helyszínétől. A korban gyakori szabadtéri zenélési alkalmak kereteiben Bach műveinek előadására valószínűleg nem került sor. Kamarazenét és zenekarinak számító műveket – valójában nem túl sok előadóval – a legváltozatosabb helyszíneken játszhattak, így például egy magánház fogadótermében (Lipcse, Bosehaus), királyi zeneteremben (Potsdam, Sanssouci), egy kávéház előadótermében nyilvános koncerten (Café Zimmermann), főúri kastélyban tartott esküvőn vagy egyéb alkalmakkor, és így tovább. Az ilyen jellegű előadási helyszínek merültek fel részben a világi kantáták előadásakor is.

Az egyházi oratórikus művek előadása változatos méretű és elrendezésű templomokban történt, orgonaművei pedig kizárólag templomokban, lévén a „koncertorgona” műfaja német földön akkor még nem létezett.

Az utóbbi évtizedekben nem csak a zenekari felállásra vonatkozó kutatások hoztak érdekes eredményeket, hanem ezen eredmények gyakorlati kipróbálására is egyre több példa akad.

A Bach műveire közvetlenül vagy közvetetten vonatkozó korabeli leírások és ikonográfia, valamint a liturgikus háttér tanulmányozása felhívta a figyelmet több, az előadás szempontjából jelentőségteljes pontra, ami az oboa szerepét is meghatározhatja, így megállapíthatjuk, hogy templomi előadásban

- a kórus és a zenekar kizárólag a karzaton foglalhatott helyet
- a templomi előadás nem feltétlenül jelentette orgona alkalmazását a kontinuó-csoportban
- az orgona, ha használták az előadásban, sokszor viszonylag távol volt az együttestől
- a fúvósok és vonósok a legtöbb leírás és ábrázolás szerint tömböket alkotva, esetleg egymással szemben foglaltak helyet
- a kórusban férfiakat és fiúkat alkalmaztak, kis létszámban, egy szólamot 1-4 személy énekelt, közülük kerültek ki a szólóáriák előadói is.

A karzaton való előadásból és a korabeli templomok elrendezéséből következik, hogy a templomban az elsődleges hang a hallgatóhoz képest hátulról vagy oldalról érkezett – mert a gyülekezet akkoriban nem a maihoz hasonló elrendezésben, hanem a hosszanti fal mentén húzódó széksorokban ült –, de a hangzás a karzaton való játék miatt a mai szokásos, oltárnál való zenélési helyzeteknél konkrétan volt, mert a szűkösebb tér és templom homlokzatának belső falfelülete vagy az orgona optimálisan verte vissza, irányította a közönség felé a hangot.

Míg a kamarazenei, tehát énekesek, ill. kórus nélküli előadásokban a hangszeresek sokszor a csembaló köré felállva, gyakran egymás felé fordulva játszottak, a hallgatóság körülállta vagy -ülte őket. A mai koncertszerű előadások, amelyekben az előadók nagyjából a közönséggel szemben, feléjük fordulva zenéltek egy pódiumon, vagy templomi előadás során az oltárnál, lényegében ismeretlenek voltak. Mind világi, mind egyházi zene előadásakor a zenészek inkább álltak, mint ültek.

Az előadó tér akusztikája

Világi zene előadásakor a kifejezetten száraztól a közepes, de sohasem túl hosszú lecsengésű akusztikáig mindenre volt példa. Főúri, királyi kastélyok zenetermeinek falai nemritkán selyemtapétával voltak bevonva, a padló burkolata gyakrabban volt fából, mint kőből. A falak anyaga téglára felhordott vastag, magas mésztartalmú vakolat volt, mindez kedvezett a csengő, de nem túl visszhangos akusztikának. A zenei előadásokat szolgáló termek soha nem voltak túl magasak, mennyezetük tagolt, esetenként stukkókkal díszített volt, ez a konkrét hang-érzékelést segítette, így a ma ismert egyik akusztikai probléma, a hangok „kavargása”, összefolyása akkoriban ritkán merült fel.

Azok a templomok, amelyek Bach munkásságában szerepet játszottak, első kialakításukban sok fát alkalmaztak, a lipcei Tamás templom falai is fával voltak borítva Bach idejében.⁵³ Általában elmondhatjuk, hogy a mai „templomi akusztika” fogalma mást jelentett Bach korában és környezetében, és hogy egy oboista még egy obligát oboaszólam friss tempóban való eljátszásakor is biztos lehetett abban, hogy minden egyes hang, artikuláció, dinamikai, hangszínbeli árnyalás eljut a hallgató füléhez.

A BACHI OBOAKEZELÉS SAJÁTOSSÁGAI

Uniszónó (*colla parte*) játék más fúvósokkal, vonósokkal és a kórossal, illetve az oboaszólamok viszonya az együttes más szólamaihoz

Az oboa együttes játék során alapesetben a hegedű szólamát erősítette (1. oboa – 1. hegedű, 2. oboa – 2. hegedű), ezzel folytatva a Lully-zenekarban kialakult gyakorlatot, azzal a különbséggel, hogy az oboák kettőzésére vagy triplázására nem, illetve csak különleges esetekben került sor. Az oboa a vonósok hangzását nem csak fényesebbé, átütőbbé, színesebbé teszi uniszónó-játékban, hanem a hangok elejének és végének is nagyobb pontosságot ad. Kiváló vonós- és oboajátékosok esetében a korabeli oboa hangja nem válik el a vonósokétól, hanem színezi, erősíti azt. Oratórikus művekben, korálok és más kórust is alkalmazó tételek esetében az oboa általában a szoprán erősíti, mégpedig két szoprán fekvésű C-oboa jelenléte esetén

⁵³ Lásd Nicolaus Harnoncourt tanulmányát Máté-passió felvételének kísérőfüzetében: Johann Sebastian Bach: Matthäus-Passion. (BRD, Telefunken 1970, 6.35047).

mindkettő a szoprán énekszólammal halad. Ha oboa d'amore is részt vett amúgy az előadásban, akkor ez utóbbi az altot, míg az esetlegesen rendelkezésre álló oboa da caccia a tenort erősítette. A kórus szoprán szolamát soha nem kettőzte az oboa oktávval magasabban, mint ahogyan az a fuvolák esetében néha megtörtént.⁵⁴ Ritkábban, de előfordult, hogy az oboa külön szolamot kapott, és nem ugyanazt játszotta, mint az első, ill. második hegedű, így például a Máté-passió nyitótételében, ahol is egy hasonló, de a hegedűvel nem szinkronban mozgó szolama van többnyire a fuvola szolamát kettőzendő, néha pedig arról leválva a hegedűszolamhoz csatlakozik. A mű első koráljában, a 3. tételben (*Herzliebster Jesu...*) mindkét oboaszolam az első hegedűhöz van hozzárendelve, pedig az oboistáknak kéznél volt az oboa d'amore és az oboa da caccia is a későbbi obligát tételek eljátszására, így Bach előírhatta volna a kórus alt, ill. tenor szolamának kettőzését ezekkel a mélyebb oboákkal. Ilyen módon, mivel dupla zenekarra és kóruscsoportra íródott a mű, és a fúvóska is meg volt duplázva, ugyanazt a szoprán szolamot négy oboa segítette, míg az altot egy sem.

A C-dúr, 1. zenekari szvit első, *Ouverture* tételében (és az egész darabban) két oboát alkalmaz Bach. Ennek lassú részében a „szokásos” módon, tehát a régi francia hagyományok szerint az 1. hegedűt kettőzik az oboák, lásd az 1. kottapéldában.

1. kottapélda Az 1., C-dúr zenekari szvit kezdete, a partitúra első sorának felsőbb szolamai

A gyors rész tutti szakaszaiban ugyanez történik; majd a szólórészekben önálló szolamot kapnak, itt a hegedűk szünetelnek, lásd a 2. kottapéldában (1. és 2. oboa, fagott, 1. hegedű).

2. kottapélda Az 1., C-dúr zenekari szvit felső partitúrasorai a két oboa, fagott és első hegedű szolamával, részlet az *Ouverture* gyors szakaszából

⁵⁴ Például a Karácsonyi oratórium koráljaiban.

Az ezt követő tutti-blokkokban a két oboa továbbra is uniszónóban játszik az első hegedűvel, csak a szólószakaszokban hallhatunk a hegedűktől az oboát ellenpontozó meneteket. Bach itt tehát tanúbizonyságát adja a francia zenében és előadási hagyományokban való jártasságának, hiszen mind a műfaj (*ouverture*), mind az anyag szerkesztése megfelel ennek.

A 4., D-dúr zenekari szvit *Ouverture*-jében 3 oboa(szólam) szerepel a három trombita, timpani és négy szólamban lejegyzett, a basso continuót is magában foglaló vonóegyüttes mellett. A tétel lassú részében a három oboa lényegében önálló szólamokat kap, azonban ezek egyike-másika alkalmanként eggyé válik valamelyik hegedűszólammal vagy a brácsa szólamával (Függelék, 1. példa). Ez utóbbi különösen érdekes, mert a szoprán oboa alapvetően nem tud altként viselkedni, az ilyen szakaszokban azonban a magasra írt brácsaszólam lehetővé teszi az uniszónójátékot. A gyors részben tutti-blokkjaiban pedig hosszabb szakaszokat találunk, van ahol a 3. oboa változatlanul játssza a brácsa szólamát, máshol utóbbi szólam túlságosan mélyre menő hangjait oktáv töréssel követi, megint máshol viszont teljesen önálló szólamot kap, és mintegy második brácsaként viselkedik.

Bach ugyan nem írt olyan művet, amelynek címe a korban divatos *Concerto grosso* lett volna, de a műfaj fontos ismérveit felmutatják ezek a szvittek, mégpedig a *ripieno* és a *concertino* váltakozását, majd a szólisztikusan kiemelt hangszercsoportoknak a tuttiba való beolvadását.

Zenekari szövetből kiemelkedő önálló szólam, concerto

Bachtól sajnálatos módon nem maradt fenn oboára írt versenymű, concerto. A hipotézisek szerint azonban létezett ilyen, a szoprán oboára vagy oboa d' amorére írt szólókoncertek kérdésére később visszatérek. Concerto-tételnek tekinthetjük viszont az *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* kantáta (BWV 156) első, *Sinfonia* tételét, amely egy későbbi változatban az f-moll billentyűs concerto (BWV 1056) második tételeként tűnik fel némileg kidiszítva és átalakítva, valamint a dolgozatomban később tárgyalandó *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* kantáta (BWV 12) nyitótételét.

A zenekari szvittekben (BWV 1066–1069) egyértelműen feltűnő concerto grosso jelleg egy szólóhangszerre írt versenymű feladatához hasonlót kínál a játékosnak. Még inkább a 2. Brandenburgi verseny és az elsőnek bizonyos elemei.

A 2. Brandenburgi verseny egyfajta kombinációja a concerto grosso és a (több) szólóhangszerre írt versenyműnek, a címlapon Bach kézírásával a következő cím áll: „Concerto 2do à 1 Tromba, 1 Flauto, 1 Hautbois, 1 Violino, concertati, è 2 Violini, 1 Viola è Violone in Ripieno col Violoncello è Basso per il Cembalo”. A hangszerek, ill. szólamok megjelölése, mint azt már korábban említettem, ebben az esetben az előadók számát is megadja. A ma elterjedt előadói felfogás szerint a mű voltaképpen egy trombitaverseny, de erről szó sincs: a négy szólóhangszer (a második tételben három) lényegében egyenrangú szólamot kapott. A trombita és oboa együttes alkalmazása megszokott volt a korban, de inkább tutti helyzetekben. Viszont az oboa szólisztikus párosítása a valamivel erősebb hangú – vagy annak képzelt –

trombitával, illetve a halk szavú furulyával és a hangerő-skála közepén elhelyezkedő hegedűvel mindenképpen rendkívüli és egyszeri kísérlet volt mind Bach részéről, mind a kortársak concerto-műfajban alkotott darabjaival összehasonlítva is. Ez pedig az oboa és a többi hangszer hangerejére, alkalmazhatóságára, kifejezőeszközeire vonatkozó kérdéseket is felvet.

Mielőtt az oboaszólamot megvizsgálánk, tisztázzuk a többi közreműködő hangszer karakterisztikáját.

A trombitaszólam valóban extrém, de nem megoldhatatlan nehézségeket jelentett a korabeli natúrtrombitán játszó játékosnak. A kor egyik leghíresebb ilyen előadója⁵⁵ éppen kötheni udvari alkalmazásban állt a mű megírásának idején. A trombitának nem kellett feltétlenül harsányan és hangosan szólnia, a legújabb kutatások és kísérletek azt mutatják, hogy a hangszer mély alaphangja – amit nem használt a játékos, de lehetővé tette a magas felhangok sorából összeálló majdnem hiánytalan skála kijátszását –, a hangszer menzúrája és fúvókája, a Köthenben akkoriban használt A-1-nél is mélyebb kamarahangolás, valamint a játékos egyéni képességei és gyakorlata szinte lágynak mondható hangzást is eredményezhetett.

A furulya ugyan a dinamikai skála másik végét jelenti, de a szólam viszonylag magasan fekszik, ezért jobban tud érvényesülni egy átlagos korabeli furulyaszólamhoz képes, valamint a hangnem (F-dúr) is különösen kedvez neki.

A bélhúrokkal felszerelt korbelti hegedű hangszíne kevésbé volt fémes, átütő, mint a mainak, így a furulyát semmiképpen sem tudta elnyomni, és a régi trombita puhább, differenciáltabb hangja sem jelentett áthidalhatatlan dinamikai különbségeket a szólóhangszerek között. Ennek a hangspektrumnak tehát a közepén helyezkedett el az oboa, hol belesimulva a többi szólamba, hol szólistaként a trombita mellett szinte másik trombitaként viselkedve, máshol a furulya édességével vetélkedve, vagy a hegedű mozgékonyágát követve.

Ha csak az első tétel szólószakaszait nézzük meg, a következő kombinációkat találjuk:

- hegedű egyedül (3. kottapélda):

The image shows a musical score for four instruments: Tromba, Flauto (Flüte à bec), Oboe, and Violino. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The Tromba staff is the top one, followed by Flauto (Flüte à bec), Oboe, and Violino. The Violino staff has a trill (tr) marked above it. The score shows a short passage of music, likely from the first movement of the Brandenburg Concerto No. 2.

3. kottapélda Bach 2. brandenburgi versenyének első tételéből

⁵⁵ Johann Ludwig Schreiber 1709-1796

- oboa és hegedű együtt, különböző anyaggal (4. kottapélda):

Tromba.

Flauto.
(Flûte à bec)

Oboe.

Violino.

4. kottapélda Bach 2. brandenburgi versenyének első tételéből

- furulya és oboa együtt. Itt az oboa azt az anyagot kapja, mint előbb a hegedű (5. kottapélda):

Tromba.

Flauto.
(Flûte à bec)

Oboe.

Violino.

5. kottapélda Bach 2. brandenburgi versenyének első tételéből

- trombita és furulya. A furulya kifejezetten magasra megy az eredetileg hegedű által játszott, már többször hallott anyaggal (6. kottapélda):

Tromba.

Flauto.
(Flûte à bec)

Oboe.

Violino.

6. kottapélda Bach 2. brandenburgi versenyének első tételéből

10.18132/LFZE.2018.15

- trombita és hegedű vs. oboa és furulya, a hegedű tizenhatodai ellenpontoznak, a másik két hangszer nyolcadai kíséretet adnak (7. kottapélda):

Musical score for Tromba, Flauto (Flûte à bec), Oboe, and Violino. The Tromba part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Flauto and Oboe parts play a similar eighth-note pattern. The Violino part provides a steady eighth-note accompaniment.

7. kottapélda Bach 2. brandenburgi versenyének első tételéből

- mind a négy szólóhangszer szerepel (plusz a vonósok is), a ritkább szövetű trombita- és oboaszólamok imitálják egymást, míg a furulya és a hegedű tizenhatodokban mozognak, ebben az összességében dús felrakásban a furulya legátütőbb regiszterében játszik (8. kottapélda):

Musical score for Tromba, Flauto (Flûte à bec), Oboe, and Violino. The Tromba part has a complex rhythmic pattern. The Flauto part has a complex rhythmic pattern. The Oboe part has a complex rhythmic pattern. The Violino part has a complex rhythmic pattern.

8. kottapélda Bach 2. brandenburgi versenyének első tételéből

- a magasan játszó furulya és az ezt ellenpontoszó hegedű között az oboa a fő témát játssza mintegy trombitaként, annál is inkább, mert a trombita éppen szünetel (9. kottapélda):

Musical score for Tromba, Flauto (Flûte à bec), Oboe, and Violino. The Oboe part plays the main theme. The Flauto part has a complex rhythmic pattern. The Violino part has a complex rhythmic pattern.

9. kottapélda Bach 2. brandenburgi versenyének első tételéből

- Az oboa, majd a többi szólóhangszer az úgynevezett vonóvibrató⁵⁶ effektust használja. Ilyenkor a dinamikai jelzés *piano*, míg máshol *forte* (10. kottapélda):

The image shows a musical score for four instruments: Tromba, Flauto (Flûte à bec), Oboe, and Violino. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *piano* and *forte* across various measures. The Oboe part is particularly prominent, showing a clear transition from *piano* to *forte* and back to *piano*.

10. kottapélda Bach 2. brandenburgi versenyének első tételéből

Ezt követően pedig az eddig bemutatott figurák további kombinációit, felrakásait, mutatja be a szerző, rendkívül változatos módokon.

A darab hangszerhasználati elvei, módszerei a harmadik tételben is az elsőhöz hasonlatosak: a meglehetősen különböző szólóhangszerek használata ellenére a szerző kiegyensúlyozott, színes hangzásképet ér el a hangszerek kifejezési eszközeinek maximális kihasználásával, a kor hangszeres lehetőségeinek végső határai felé közelítve. Az oboista különleges feladata az egész műben – a hangok eljátszásán túl – elsősorban az, hogy hangi és artikulációs eszközökkel alkalmazkodjon ehhez a helyzethez.

Bach oratórikus műveiben többféle szerepben tűnik fel az oboa: a már tárgyalt ilyen tételekhez, a Máté-passió nyitókórusához és koráljaihoz hasonlóan, a vonóskar kiegészítéseként, attól időnként szétválva, abból kiemelkedve, illetve egyes más tételtípusokban, recitativókban, obligát oboát alkalmazó áriákban.

Recitativo

A recitativo, vagyis énekbeszéd olyan kötetlen éneklési módot jelent, amelyet a kottában zenei hangok jeleznek, de időbeli beosztását, így tempóját, ritmusát és hangsúlyait – bizonyos keretek között – szinte csak az adott szöveg határozza meg. Ennek megfelelően kötetlen ritmus, szillabikus szövegkezelés és gondos prozódia jellemzi. Elsődleges funkciója volt, hogy a zenei részek között meggyorsítsa a cselekmény folyamatát. Mint ilyen, a basso continuo szólamát játszó hangszereken

⁵⁶ Ez a vonó egyenletes sebességgel való húzását jelenti, a húrral való érintkezést végig megtartva, közben leheletfinom nyomásokat adva a húrra. Alapvetően vonós-effektus, de néha fúvosoknak is előírta Bach, jellemzően egy előzőleg vonósokon már megszólalt figura imitálásakor.

kívül mások általában nem vettek részt előadásában, az énekesen kívül. Ilyenkor *recitativo secco*-ról beszélünk.

Ezzel szemben a *recitativo accompagnato*, ez a szintén a korai itáliai barokk operákból eredő műfaj más hangszereket is alkalmazott, ezek szólamait a szerzők teljesen, valódi ritmusértékükkel kiírták, és ez vonatkozott az énekszólamra is. A 18. századi operákban és oratórikus művekben általában a drámai csúcspontokra tartogatták a zeneszerzők ezt a műfajt, illetve a fontosabb áriák bevezetőjeként írtak ilyet. Ez a fajta *recitativo* tehát nagyobb ritmikai kötöttséget jelentett az énekes szólista számára.

Bachnál mindkét válfajra találunk bőségesen példát, *recitativo accompagnato*ban pedig az oboa használatára is. Itt megjegyzendő, hogy a Bach által adott tételcímekben mind a *recitativo*, mind a *recitativo accompagnato* megjelölés előfordul olyan esetekben, amelyeknél a modern besorolás szerint egyértelműen *recitativo accompagnato*ról van szó.

Egyszerűbb esetben a fúvósok és/vagy vonósok tartott hangjaiba beleolvadva recitál az énekes (11. kottapélda):

The image shows a musical score for four parts: Oboe d'amore I, Oboe d'amore II, Alto, and Continuo (2*) / Organo (bez.). The Alto part has the lyrics: "Mein Lieb-ster herr-schet schon. Ein Herz, das sei - ne Herr-schaft". The Continuo part has figured bass notation: 6, 6, 5, 6.

11. kottapélda *Recitativo* Bach Karácsonyi oratóriumából (5. kantáta) NBA

Máskor ritmikailag cizelláltabb szólamokat kapnak a hangszeresek. A fenti és alább következő példák azt is megvilágítják, hogy olyan esetben, amikor egy különlegesebb oboatípus, pl. tehát az oboa d'amore vagy az oboa da caccia kap egy ilyen szólamot, akkor milyen, esetlegesen rendkívüli jelentéssel, kifejezéssel társul a hangszer alkalmazása. Az oboa da caccia a következő, 12. kottapéldában idézett *recitativo*ban a Máté-passió drámai végkifejlete közepette a megnyugvás hangján szólalnak meg:

RECITATIVO. CORO I.

Oboe da caccia I.

Oboe da caccia II.

Soprano.
Er hat uns Al - len wohl - ge - than. Den Blu - - den

Organo e Continuo.

12. kottapélda Részlet a Máté-passió II. részéből

A Máté-passió első részéből és a Karácsonyi oratóriumból vett következő példák szövegei és kontextusai is egyértelműen megvilágítják, hogy Bach milyen kifejezést szánt az oboa da cacciának, illetve az oboa d'amorénak. A 13. kottapélda recitativójában a fuvolákkal (furyllyakkal) kevert különleges hangszíne, a szoros imitációk, diszsonáns súrlódások, bővített hangközök alkalmazása a basszus hangisméltelés kísérete fölött a fájdalomtól elgyötört, remegő szívet jelenítik meg:

RECITATIVO. CORO I. II.

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Oboe da caccia I.

Oboe da caccia II.

Tenore Solo.
O Schmerz! hier zit - tert das ge - quäl - te Herz. Wie stinkt es

Organo e Continuo.

13. Kottapélda Részlet Bach Máté-passiójának II. részéből

A 14. kottapéldában pedig a hangszer az elkövetkezendő örömteli eseménynek, Jézus születésének ad mintegy fénysugarat, glóriát:

3. *accompagnato*
piano

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Alto
Nun wird mein lieb-ster Bräu - ti-gam, nun wird der Held aus Da-vids

Violoncello
Fagotto
Continuo
Organo (bez.)

3
Stamm zum Trost, zum Heil der Er-den ein-mal ge - bo - ren wer - den. Nun wird der

14. Kottapéllda Részlet a Karácsonyi oratóriumból, NBA

Ária, arioso

Bach szólóénekes(ek)re és hangszeres szólistá(k)ra írt egyéb tételeiben általában az *Aria* (a továbbiakban: ária) vagy az *Arioso* (a továbbiakban: arioso) megnevezést használja. Az arioso a recitativo és az ária között helyezkedik el. Nincs meghatározott képlete, néha az ária formájához közelít, de általában a recitativóhoz áll közelebb. A szabadabb előadású recitativónál többnyire kötöttebb és rövidebb. Kísérete jellegzetes, melyben általában a continuón kívül más hangszerek is részt vesznek, ezek szólamukban mozgalmas és motivikus elemeket is hordozhatnak. Bach viszonylag ritkán alkalmazta az *arioso* megjelölést, előfordul többek között a János-passió *Mein Herz...* kezdetű tételénél. Itt és máshol sincsen éles különbség a recitativo *accompagnato* és az arioso tételek között, lásd a 15. kottapéldát.

15. kottapélda Részlet a János-passióból (Arioso)

Az ariosonál általában hosszabb, és formailag is kötöttebb az ária, amely már határozott témával is rendelkezik. Kialakulásakor és később is sokáig a három részes *da capo* forma volt jellemző, bár Bachnál számos példát láthatunk átalakított (többnyire rövidített) vagy több részből álló *da capora* is, valamint visszatérés nélküli formára.

Bach áriáiban az obligát (tehát kiírt, kötelezően játszandó) hangszeres szólamot, ha volt ilyen, legtöbbször egy vagy két hangszeres szólista játszotta. Bach fennmaradt áriáinak szólóhangszere legnagyobb számban az oboa vagy a hegedű. Hegedű- ill. oboajátékos gyakorlatilag mindig rendelkezésére állt, az egyéb fúvósok szerepeltetése az alkalom – tehát a rendelkezésre álló hangszeresek és az orgona hangolás(ának) – függvénye is volt, ezért is találunk egyes tételek későbbi átírataiban/változataiban gyakran eltérő hangszerelést.

Csak a kantátaiban több tucat alkalommal használ az áriákban vagy más obligát helyzetben oboát Bach, és ezek vizsgálatokor feltűnik, hogy a hangszer technikai, hangi lehetőségeinek és kifejezési skálájának maximális kihasználásával írta ezeket a szólamokat. Feltűnő tendencia ezeknél az oboás áriáknál, hogy az oboa szólama nagyjából egyenrangú az énekes szólista anyagával, annak imitációjából és anticipációiból (Függelék 2. példa, 1-2. és 3-4. partitúrasorok), az énekszólam motívumainak továbbgondolásából, azoknak időnkénti beszúrásából áll. Az énekkel néha párhuzamosan mozog (Függelék 2. példa, 10. ütem), máskor ellenpontot ad hozzá (Függelék 2. példa, 13. ütem) vagy éppen szünetel (Függelék 2. példa, 23-25. ütem).

Ha ezeket összehasonlítjuk egy hegedűt előíró obligát szólóhangszeres áriával, azt látjuk, hogy a hegedűs adott esetben sokkal mozgékonyabb szólamot kap, mint az énekes, kihasználva a hangszer rendkívül nagy hangterjedelmét, mozgékonyágát, a kettősfogások és más hegedű-specifikus technikai elemek lehetőségét, így például a h-moll mise *Laudamus Te...* áriájában (16a és 16b kottapéldák)



16a kottapélda Részlet a h-moll mise „Laudamus Te” áriájának hegedűszólamából

16b kottapélda Részlet a h-moll mise „Laudamus Te” áriájának énekszólamából

Tehát a hegedűs áriák esetében már nem ragaszkodott annyira a két szólam anyagának közelítésére.

Ugyanez jellemző, de részben más okokból a fuvolára írt szintén számos obligát szólamnál: a fuvolára lehetett bízni bizonyos keretek között olyan futamokat vagy ugrásokat, amelyeket oboára vagy énekhangra már nem; ezen kívül pedig lágyabb hangja és kevésbé konkrét hangindítása óvatosságra intette a komponistát, hiszen ugyanannak a motívumnak a fuvolán való megszólaltatása más hatást kelt egy énekes előadásában, mint egy fuvolán. Ebből következően a bachi fuvolaszólamok is jobban elszakadtak az énekszólam anyagától, mint az oboa szólamai. Más hangszerekre írt obligát áriákhoz képest többször találunk az oboás áriákban a korabeli felfogás szerinti trió-szerű anyagkezelést, tiszta, változtatás nélküli imitációkat, kánon-jellegű szerkesztéseket. Így ezek a szólamok nem feltétlenül az énekszólamot illusztrálják, ill. további tartalmi szinteket mutatnak be mellette – mint sok hegedűs, furulyás vagy fuvolás ária esetében –, hanem mintegy megerősítik azt. Ezeknél a tételknél Bach kortársainak és elődeinek hangszeres triószónáta-példáiból megtanult szigorúbb szerkesztési elveket, ellenpontozási technikákat alkalmazta, lásd a Függelék 3. és 4. példáját, egy Corellitól vett, ill. egy saját triójából idézett részlettel.

A trió-jellegű obligát oboa-szólamokon kívül más megközelítést is látunk Bachnál, így *cantus firmus* szerepet ad a hangszernek pl. a Magnificat *Suscepit Israel* tételében, vagy akár több obligát fúvós hangszert is szerepeltet egyszerre, és mindegyiknek egészen más jellegű anyagot ad, mint például a 196. kantáta 6. tételben (17. kottapélda):

Dienes Gábor Az oboa és kifejezési eszközei J. S. Bach műveiben

ARIA.

Oboe I.

Violino I.

Violino II.

Fagotto obbligato.

Basso.

Continuo.

17. kottapélda Ária a 197. kantátából.

Bach áriáinak oboahasználatát és azok minden lehetséges típusának, valamint azok kombinációinak feltérképezését és analízisét nem teszi lehetővé dolgozatom terjedelme, egy későbbi fejezetben fogok egyetlen kiválasztott kantátával részletesebben foglalkozni.

ADALÉKOK BACH OBOAHASZNÁLATÁNAK ÉRTÉKELÉSÉHEZ

Egy mű komponálásakor Bach mindig egy aktuális, várható előadás körülményeire kellett tekintettel legyen, így számításba kellett vennie az előadói teret (templom, kastély stb.), hogy áll-e rendelkezésre orgona és annak milyen a hangolása, a rendelkezésre álló együttes létszámát és a játékosok technikai tudását. Az orgona használatának a hangolásra és az intonációra kiható következményei is alapvetően behatárolták, hogy milyen hangnemben lehetett írni oboára. Mint már említettük, kantáta- és egyéb tételeit Bach gyakran átírta, újrhangszerelte vagy csak egyszerűen transzponálta, hogy az alkalmas lehessen a mű első változatához képest megváltozott körülmények közepette történő előadásra. Ez további logisztikai problémákat vetett fel, különösen azokban az esetekben, amikor egy másik orgona eltérő hangolása miatt egy egész darabot transzponálni kellett. Megtörtént az is, hogy egy mű eredeti

előadási körülményeihez képest egy új változatnál/előadásnál a számításba jöhető oboajátékos már nem a régebbi A-2, hanem A-1 hangolású oboán játszott.

Vegyük még egyszer sorba az előadásnak ezen – részben korábban már érintőlegesen említett – aspektusait:

Abszolút hangmagasság és intonáció

Az abszolút hangmagasság, tehát a hangzó egyvonalas A hang Hz-ben kifejezett értéke Bach korában a legritkább esetben volt azonos a mai, 442 körüli A-val (A+0), gyakrabban volt A-1 vagy A-2; városi, polgári zenélési alkalmakkor esetleg A-1½ is. Az orgonák leginkább A+1-re voltak hangolva, ritkábban A+0-ra vagy A-1-re.

Ameddig egy orgonán szóló-orgonára írt mű hangzik fel, addig nem volt túl nagy jelentősége, hogy egy A-nak írt (és hívott) hang ilyen vagy olyan magasságban hangzott. Az orgonák azonban nem egyenletes temperatúrában voltak hangolva, hanem leggyakrabban egy olyan, még a Bach korabeli gyakorlatnál is „ódivatúbb”, ún. középhangos vagy módosított középhangos rendszerben, amely néhány kiemelt nagyterc-intervallum tisztasága érdekében feláldozta más nagytercek és a kvintek lebegésmentességét, valamint az Asz-Esz kvint (valójában Gisz-Esz szűkített szext)⁵⁷ hangköz, ill. lépés használatát szinte kizárta. Ez az adott orgona építésének idejében preferált hangzásideál és hangnem-karakterisztika szempontjainak tökéletesen megfelelt, bizonyos helyzetekben az egyenletes temperatúránál mai füllel is szebbnek tűnő hangzást eredményezett, de sokszor komoly problémákat vetett fel a más hangszerekkel való együttes játékban. Bár természetesen Bach korában sorra épültek új orgonák is, valamivel korszerűbb, azonban még mindig egyenetlen kiosztású temperatúrában, de Bach gyakran volt kénytelen oratórikus műveiben olyan orgonákat alkalmazni, amelyek hangolása (abszolút hangmagassága) és hangolási rendszere (temperatúrája) nem volt ideális az együttes játékhoz. Ilyenkor, és a lipcsei kantáták előadásakor megszokott volt, hogy az orgonista transzponáljon, vagy eleve transzponálva leírt kottát kapott, hasonlóan bizonyos fúvósok mai gyakorlatához. Ha csembalót használtak e művek előadásánál, annak hangolása legalább nem jelentett ilyen problémát, könnyű hangolhatósága okán. Viszont egy transzponált orgonaszólamban a tisztábban, szebben szóló hangközök értelemszerűen máshová kerültek, így pl. egy eredetileg szépen, lebegésmentesen szóló C-E hangköz egy félhangos transzpozícióban már H-Diszre vagy Cisz-Eiszre jön ki, ami adott esetben rendkívül keményen, hamisan szólhat.

Viszont az oboának is megvoltak a saját intonációs szempontjai, amelyeket nemcsak önmagában kellett érvényesítenie a játékosnak, hanem a többi hangszerral szemben is. Függetlenül attól, hogy régi, francia hangszerről vagy modernebb, A-1 szoprán oboáról, oboa d'amoréről vagy oboa da caccia-ról beszélünk, a fogott hangok tekintetében az oboán az intonációs és játéktechnikai szempontból legjobban kezelhető hangnemek azok voltak, amelyek fő hangjai a billentyűmechanizmus

⁵⁷ Wikipedia <https://hu.wikipedia.org/wiki/Farkaskvint> (utolsó megtekintés dátuma: 2017.10.03)

nélküli oboa „jó” hangjaira, tehát villa fogások és egyéb manipulációk nélküli tartományába estek. Minden plusz keresztes vagy bés hang csak nehezítette a játékot. A korabeli hangszer központi, legkevésbé problémás hangneme az F-dúr, illetve d-moll volt. A Bachtól, illetve Bach nem francia kortársaitól fennmaradt oboaművek legnagyobb részében az alkalmazott hangnemek megmaradnak a két kereszt és három bé előjegyzés közötti tartományban. Amikor átlépi Bach ezt a keretet, akkor mindig vagy egy transzpozíciós kényszerhelyzetre vagy különleges kifejezési célra kell gondolnunk; illetve más irányból nézve: Bach néha éppen azért transzponált egy tételt, ill. szólamot, mert más hangolású oboa állt rendelkezésre, vagy mert oboát akart alkalmazni egy darabban, amelynek korábbi verziójában nem volt oboaszólam, ill. az adott szólamot más hangszerre osztotta ki.

Itt meg kell jegyeznünk, hogy a fúvósok és vonósok is, szólisztikus játékban legalább is, igyekeztek a régebbi, 17. századi elvek szerint intonálni, tehát a nagytercek a mai középértéknél jóval szűkebbek voltak, a kvintek kicsit bővebbek, a keresztes hangok pedig alapvetően mélyebbek, mint a mai megnevezéssel enharmónikus bés megfelelőjük, így például az esz magasabban volt játszandó, mint a disz. Ezt az elvet azonban még szólisztikus játékban, tehát egy szimpla basso continuóval ellátott szonáta előadásakor sem lehetett mindig maradéktalanul érvényesíteni, az együttes játékban pedig rendkívül sok, a fentiekben említett gyakorlati szemponthoz kellett alkalmazkodni az intonációval.

Épp ezért a manapság sokat említett, a barokkban is nagy jelentőséggel bíró hangnem-karakterisztika kérdése is bonyolulttá válik, hiszen egyazon szólam mind abszolút hangmagasságában, mind pedig a hangnem elnevezése szerint a körülményektől függően magasabban vagy mélyebben szólalhatott meg, nem is beszélve arról, hogy mindezt az oboista milyen fogott hanggal érte el.

Az oboaszólam megírásakor természetesen tekintettel kellett lenni az oboa hangterjedelmi korlátaira és *tessitura* szempontjaira is.

Hangterjedelem és *tessitura*

Bach obligát oboaszólamainak hangterjedelme alapvetően a *c'* és *d'''* között mozog, de inkább a *d'* és *bé''* közötti „biztonságos” tartományt részesítette előnyben a szerző, ez megfelelt a korabeli oboametodikák, leírások ajánlásainak. Extrém eltérések ettől ritkán és csak futólag fordultak elő. Az oboa *d'amore* használatakor a szerző még ennél is kicsit óvatosabb volt a magas hangok tekintetében. A *tessitura*⁵⁸ fogalma azt jelöli, hogy egy adott hangszer adott hangterjedelmén belül az egyes hangok milyen hosszúságban és mennyiségben szólalnak meg a lehetséges hangok százalékában. Ha a *tessitura* magas, az más hangzást eredményez, más kifejezési erővel bír, nagyobb fizikai megerőltetést is kíván a játékostól. Úgy tűnik, hogy Bach

⁵⁸ bővebben HAY 200. old.

ezt a faktort is tudatosan alkalmazta oboaszólamaiban, mégpedig különbözőképpen a szoprán illetve alt- és tenor-fekvésű hangszerek használatakor.

Transzpozíciók

A szerzőnek a templomi, tehát adott esetben orgona közreműködésével megszólaló művek esetében, ha azokon valamilyen okból transzponálással is járó átalakítást kellett végeznie egy későbbi előadáshoz, tekintettel kellett lennie az oboa fentebb jelzett sajátosságaira, valamint az orgona transzpozíciós lehetőségeire is. Ahogy fentebb már említettem, fél hanggal való transzponálás az orgona számára nem igazán volt lehetséges. Így a legtöbb transzpozíció nagyszekund vagy kisterc, ritkábban más távolságra történt. Egy valódi, az oboa fogott hangjának megváltozásával, vagy más fekvésű oboa használatával járó transzpozíció természetesen kihatott az oboa hangzására és kifejezési lehetőségeire.

Bizonyos, transzpozíciónak tűnő helyzetek a fentiekből következően valójában nem is voltak azok: a régi Bach-összkiadás,⁵⁹ és az az alapján készült, mai napig használt kiadások szerkesztőinek feltűnt, hogy Bach oboaszólamai néha nem az egyéb hangszerek hangnemében vannak lejegyezve. Ezért ezeket egyszerűen hozzáigazították a többi szólamhoz, ami nem is jelentett nagy problémát a 19. században már komoly billentyűmechanizmussal és kiterjesztett hangterjedelemmel rendelkező oboa számára, és a fogott hangnemből adódó hangnem-karakterisztikai jellemzők is ekkoriban kezdtek már eltűnni, kiegyenlítődni. De az így létrejövő előadás nem tükrözte Bach eredeti elképzeléseit.

Bach weimari oboaszólamai különlegesen voltak, mert abban az időben a C-oboát egyszerűen transzponáló hangszernek tekintették, mint a mai B-klarinétot, és szólamukat nagyszekunddal magasabban jegyezték a zenekarnál, legalább is a másolt szólamanyagban, mivel annál egy egész hanggal mélyebben hangzott a francia hangszerek használata miatt. Bach weimari orgonája viszont Chortonra (más terminológia szerint Cornet-tonra) volt hangolva, tehát A+1-re. Az énekszólamok és a vonósok anyaga mindig saját kulcsukban, transzpozíció nélkül voltak lejegyezve. Fentieknek a később elemzett BWV 12-es kantátára is kiható érdekes következményei voltak.

Itt most csak egy másik mű jellemző példáját említeném röviden,⁶⁰ az 1707-1708-ban írt 131. kantáta esetét: a darab egy valóságos oboa-szólo kezdetétől végéig. Bach az *Obboe* és *Fagotto* szólamokat a-mollban írta, a többit pedig g-mollban. Az eredeti a-moll szólamok pontosan illeszkednek az oboa hangterjedelméhez, ami akkor (fogott) *c'-d'''* volt. De a BG kiadásban a fúvós-szólamokat letranszponálták g-mollba, ami azt jelenti, hogy az oboaszólam egy egész hanggal lejjebb került hangterjedelmének alsó határától, valamint a korabeli hangszereken nem lehetséges *cisz'*-t is „kapott”, amit így a szólam keletkezésének idejében nem lehetett lejátszani.

⁵⁹ BG – lásd rövidítések listáját.

⁶⁰ HAY 383-384. old.

Kapcsolat a szöveggel, artikuláció

Mivel Bach oboaszólamainak nagyobb része vokális zenei környezetbe van beágyazva, így ezek kapcsolatát a szöveggel feltétlenül meg kell vizsgálni, hiszen egyrészt a szöveg tartalmának kifejezéséhez, másrészt az egyes szövegfordulatok aláhúzásához, megfestéséhez járulhat hozzá az oboa. Az artikuláció, ez a manapság oly gyakran használt fogalom egyik barokk-kori értelmezése szerint a hangszeres játék beszédszerűségét szabályozza, kisebb-nagyobb egységekre bontja (kötőívek, elválasztott hangok), a szöveg prozódiaját ülteti át egy, az adott hangszer jellegzetességeinek megfelelő, tisztán hangszeres nyelvre. A csak hangszeres művekben ugyan beszélhetünk „önmagáért való” artikulációról, a hangok ilyen-olyan formálásáról, a hangindítások lehetőségeiről a hangok lezárásának vagy éppen nyitva hagyásának módjáról és szükségéről, kettő vagy több hang kötéséről, de mindezek eredete a 18. századi hangszeres zenében egyértelműen a szöveg, a vokális zene volt. Amikor az oboista Bach együttesében egy kantáta zárókorálját játszotta, nem volt szüksége különféle artikulációs jelekre szólamában, hiszen a megzenésített szöveg minden esetben az egyházzene repertoárjának ezerszer hallott, énekelt darabja volt, ezt a hangszerjátékos azonnal felismerte és szinte „együtt mondta” az énekesekkel. Az ilyen helyzetekben alkalmazott szöveg meghatározta a mai értelemben vett artikulációt, tehát azt, hogy a hangszeres bizonyos hangokat összekössön vagy elválasszon, megnyújtson, rövidítsen, keményen vagy puhán indítson.

A Máté-passió első részéből vett egyik korál kezdetével illusztrálnám ezt, előbb az eredeti partitúra felső sorát megadva, amely összevonva tartalmazza a kórus, valamint a diszkant hangszerek, így az oboáknak is a szólamát (18a és 18b kottapélda):



18a kottapélda Korál-részlet a Máté-passió I. részéből

A szöveg ismeretében ezt a kor vonóssai és fúvósai nagyjából a következő artikulációval játszhatták, átvéve az énekesek deklamálta szöveg természetes artikulációját (18b kottapélda):



18b kottapélda Részlet a Máté-passió I. részéből

Fenti példa jól mutatja azt, hogy ha két negyedhang követi egymást, amelyek egyike alatt egy mássalhangzóra végződő egytagú szó (*Ich*), míg a másik alatt egy mássalhangzóval kezdődő egytagú szó van (*bins*), akkor azok enyhe elválasztást igényelnek, tehát a két negyedhang nem folyhat egybe legato-játék által; viszont a *sollte* szó első szótagja fölötti két nyolcadhang magától értetődő módon legato játszandó.

Amikor tehát artikulációról beszélünk, nagyon gyakran azt látjuk az oboaszólam artikulációs jelekkel, így kötőívekkel való ellátottsága esetén, hogy ez a jelölés igyekszik a szöveg artikulációját követni (lásd a következő kottapéldát); ahol pedig nincsen jelzés, mint fenti példánkban, ott azért nincsen, mert az egyfajta evidencia volt a kor játékosai számára.

A következő, tipikus példa a János-passió *Von den Stricken...* kezdetű áriájából való, ahol is az alt szólista (3. partitúrasor) mellett két obligát oboaszólam szerepel (1. és 2. sor). A kottarészlet 4. ütemében az oboa utolsó negyedre eső, kötőív alatti figurája megelőlegezi a következő ütem első negyedében az énekszólam által is intonált hangcsoportot, amelynek első öt hangja értelemszerűen kötve éneklendő, mivel egy szótag van több hangra szétosztva. A 7. ütemben pedig a 2. oboa ugyanúgy kötve játssza nyolcadhangjait, ahogyan az énekes is természetesen összeköti őket, megint csak az egy szótagra eső több hang, a melizma miatt (19. kottapélda):

A tételben sok hasonló párhuzamot találunk az énekes és hangszeres artikuláció között, de az is megfigyelhető, hogy az első pillantásra egyenrangú szólamok részleteikben és artikulációikban mégis sokhelyütt különböznek, egyrészt, mert az oboának az énekszólamtól függetlenül is „oboaszerű” szólamot kívánt adni Bach, másfelől pedig az artikuláció finom differenciálása sokszor csak a változatosságot, a szólam árnyalását célozza, hasonlóképpen egy prózában előadott szöveghez, amikor is a szöveg artikulációja, hangsúlyai jó, ha nem válnak monotonná.

A korabeli hangszeres iskolákban számtalan, az artikulációra vonatkozó instrukciót találunk, és szinte mindegyik megemlíti azt, hogy igazából az előadás beszédszerűsége a cél, az artikuláció pedig nem más, mint a szöveg lejtésének megjelenítése a hangszerjátékos által, és a jól artikulált hangszeres előadás az érthető beszéd jellegzetességeit kell, hogy mutassa.

Paródiák

Érdekes helyzet áll elő akkor, amikor Bach alapvetően német nyelvű oratórikus művei, ill. tételei egy másik változatukban latin nyelven kerülnek feldolgozásra. Így a h-moll mise, amelynek korábban már megírt tételeit élete utolsó éveiben Bach új egységekkel egészítette ki, amelyekhez javarészt korábbi, német nyelvű kantátatételeit használta fel.

Az oboát is foglalkoztató ilyen esetek szép példája az 1726-ban bemutatott *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* kantáta (BWV 102) f-moll [sic!], *Weh der Seele...* kezdetű alt-áriája (Függelék, 5. példa), amely kissé megváltoztatott formában de felismerhetően felbukkan a ca. 1738-ban komponált F-dúr mise (BWV 233) *Qui tollis peccata mundi* tételeként (Függelék, 6. példa) g-mollban, ez utóbbiban szoprán áriaként [sic!].

Ez az eljárás, a már meglévő zenei anyagnak az eredetitől teljesen eltérő szöveggel való párosítása – amit ma paródiának nevezünk –, nem volt idegen Bachtól, de a prozódia, és az ezzel részben összefüggő hangszeres kifejezés és artikuláció szempontjából felveti a kérdést, hogy a hangszeres szólamok mennyire idomuljanak az új szöveggörnyezethez? Milyen mértékben társul egy adott zenei fordulathoz – itt például a bővített hangközök és a kromatika halmozott használata, és ezek hosszú kötőívek alatti összekapcsolása – egy bárki által felismerhető affektus. ill. hangulat, és ez mennyire kötődik az adott esetben jelen lévő szöveg, tehát énekelt szólam nyelvi, kiejtésbeli fordulataihoz? Mi történik akkor, ha a hangszeres szólam lényegében változatlan marad egy ilyen paródia esetében, de a tartalom némileg módosul, a nyelv kicserélődik egy másikra, a hangnem megváltozik, és a basszus teljesen új vonalvezetést kap? Megannyi olyan kérdés, amelyekre nem lehet minden esetre érvényes választ adni, te feltenni mindenképpen érdemes őket. Mindenesetre úgy tűnik, hogy Bach a lehető legpragmatikusabban kezelte a problémát.

Az itt felvetett gondolatok szervesen kapcsolódnak a következő fejezetben összefoglalt kérdéskörhöz.

RETORIKA, FIGURATAN, AFFEKTUSTAN

Az utóbbi évtizedekben komolyabb figyelem irányult a barokk zene egyik igen fontos aspektusára, amelyet számtalan korabeli traktátus is kiemel. Ezek szerint abban az időben úgy tekintettek a zenére, mint hangokkal elmondott beszédre. Ebből adódott az a meggyőződés, hogy a beszéd, a szónoklat művészetének – legyen az törvényszéki, politikai beszéd vagy templomi prédikáció –, vagyis a retorikának a törvényei kihatnak a zenére is. A retorikus gondolkodásnak fontos szerepe volt a művek megírásánál, azok megítélésénél és előadásánál is. A zene ezernyi szállal kötődött a retorikához. Egy váratlan harmóniaváltás, különös dallamfordulat, polifón és homofón részek váltakozása, sőt a díszítések mögött is a retorikus gondolkodásmód megnyilvánulását feltételezhetjük.⁶¹

A klasszikus retorikai alapművek⁶² 15. század elején történ újrafelfedezése Martin Luther (sz. 1483) műveltségében is mély nyomot hagyott, Luthernek a német egyházzene meghatározó gondolatai, útmutatásai utat mutattak a német protestáns komponisták következő generációi gondolkodásának.

Az antikvitás újrafelfedezése a zenében szövegek témájaként és egyéb szinteken természetesen már korábban megtörtént, de tipikus barokk jelenség volt az antik mitológia történeteinek felhasználása az itáliai, majd később más nemzetiségű operákban, valamint az antik gondolkodók retorikai műveiben megfogalmazott gondolatoknak a zenét, és elsősorban a német zenét minden szinten átszövő jelenléte.

Általánosságban elmondható, hogy a középkori retorika előnyben részesítette a forma (*dispositio*) és a stílus (*elocutio*) technikai, illetve szerkezeti vonatkozásait hangsúlyozó ékesszólást, míg a reneszánszban a retorika a meggyőzés olyan eszköze volt, amely a szónok *inventio*jának másokat hatásos beszéd keretein belül tettekre sarkalló módszereit emelte ki.⁶³

Számtalan 17-18. századi német zeneelméleti írásban találunk a retorika elveit, zenei behelyettesítését tárgyaló fejezeteket, ezek közé tartoztak a Bach által minden bizonnyal ismert művek Burmeistertől, aki a zenei-retorikai figurák kimerítő listáját állította fel,⁶⁴ összefoglalta az erre vonatkozó reneszánsz tradíciókat és megalapozta a retorikus figurák német elméletét a következő két évszázadra. Bach

⁶¹ Nagy Csaba *Retorikus gondolkodásmód Telemann Der harmonische Gottesdienst oboás kantátáiban*. DLA/PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2013. 5.old.

⁶² elsősorban Quintilianus *Institutio oratoria* (1416), Cicero *De oratore* (1422) és Arisztotelész *Rhetorica* c. művei

⁶³ Grove Music Online „Rhetoric and music”.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166> (utolsó megtekintés dátuma: 2017.09.24)

⁶⁴ Joachim Burmeister: *Musica autoschediastikē* (Rostock: Christophorus Reusnerus, 1601); Joachim Burmeister: *Musica poetica*, (Rostock: Myliander, 1606).

iskolázottsága folytán rendelkezett az alapvető latin-görög műveltséggel, mindkét nyelvet ismerte, az antik nyelvekkel való foglalkozás pedig akkoriban elsősorban (retorikai) szövegek elemzéséből állt. Nem tisztázható pontosan, hogy a retorikai alpműveket, Cicero és Quintilianus munkáit teljes mélységükben ismerte-e, de az utóbbi évtizedeken figyelemreméltó zenetudományi munkák készültek⁶⁵ azt bizonyítandó, hogy Bach zenei gondolkodását is rendkívüli módon meghatározták az ezekben megfogalmazott elvek.

A retorikai alpművek a beszéd, és így általában az előadás öt aspektusát határozták meg:

- a téma, érvelés megtalálása, meghatározása, feltárása (*inventio*)
- elrendezése (*dispositio*)
- a megfogalmazás, a stílus (*elocutio*)
- az előadás (*pronuntiatio*)
- a kívülről való megtanulás (*memoria*),

mindezt az érzelmi, szellemi megmozgatás, felkavarás (*movere*); az élvezet, szórakoztatás, gyönyörködtetés (*delectare*); és a tanítás (*docere*) céljából.

A zene retorikai megközelítése Bach és kortársainak műveiben alapvetően három szinten jelentkezett:

- a szerkezet, a forma, a tagolás szintjén,⁶⁶ – de ez nem tartozik szorosan tárgyunkhoz
- a retorikus figurák, tehát a kisebb egységek szintjén, amelyek értelmezik, díszítik, nyomatékosítják az előadást. Ez a megközelítés alapvető a zenei jelentés, a zene ábrázoló funkciója és a zenei kifejezés szempontjából. Ezt a szintet, szempontot, illetve a zenei figurák tárgyalását egy német műszó, a *Figurenlehre* (figuratan) alatt szokás összefoglalni,
- valamint az affektustan (*Affektenlehre*) megközelítésében, amely azzal foglalkozik, hogy milyen konkrét technikákkal lehet kifejezni alapvető érzelmeket, és még inkább: a hallgatót milyen módon lehet így a kívánt érzelmi állapotba hozni. Ez vonatkozik mind a zene nagyobb egységeire, így például egy szonáta tételére, mind a kisebbekre, a hangkapcsolatok, motívumok, ritmikai figurák szintjén.

Mindhárom fenti szempontot bőségesen tárgyalják a korabeli⁶⁷ és modern⁶⁸ elméletírók, de bővebb kifejtésüket dolgozatom keretei nem teszik lehetővé, pedig a zenei kifejezés kérdését alapvetően érintik. Mindazonáltal egy-két példával fogok utalni rájuk munkám egy későbbi fejezetében.

⁶⁵ Ursula Kirkendale: „The Source for Bach's »Musical Offering»: The »Institutio oratoria» of Quintilian.” *Journal of the American Musicological Society* Vol. 33, No. 1 (Spring, 1980): 88-141. old.

⁶⁶ Bevezetés (principium vagy exordium); elbeszélés (narratio); kitérés (egressus), amely nem mindig része a beszédnek, bárhol elhelyezkedhet; témafelvetés (propositio); érvelés vagy argumentáció (argumentatio); bizonyítás (confirmatio); cáfolás (refutatio); befejezés (peroratio, epilogus).

⁶⁷ A leghíresebbek a korban talán Mattheson és Quantz voltak.

⁶⁸ A legfontosabb összefoglaló munka: Dietrich Bartel: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. (Nebraska: University of Nebraska Press, 1997). 471 old.

Az oboajátékot is tárgyaló Bach-korabeli elméleti művek hangsúlyozzák a beszédszerű előadást, a dinamika és a frazeálás kisebb egységekben való kidolgozását, szemben a hosszú, kiegyenlített legato-vonalak romantika-kori kultiválásával.

A 17. század új, ékesen szóló, kifejező zenéje gyakran használt klasszikus retorikai fordulatokat. Zene és retorika ugyanazt a célt szolgálta: a hallgató meggyőzését. A zenében való működését talán úgy lehetne leírni, hogy először az előadóban kellett egy bizonyos affektust, hangulatot, érzelmet létrehozni, hogy aztán a zenész azt a hallgató felé kommunikálhassa. A zene és retorika összehasonlítása a barokk kor egyik alapvető premisszája volt, miszerint a zene nem csak kíséri és kommentálja a szöveget, ill. szöveges előadást, hanem az maga egy szövegszerű előadás. Mattheson⁶⁹ híres meghatározása szerint a zene hangokkal előadott beszéd,⁷⁰ zenei szónoklat [*Klang-Rede*⁷¹], ez az elképzelés megfelel a retorikai alapelvek barokk alkalmazásáról, zenei megjelenítéséről, a kifejezésről alkotott akkori felfogásról Bach korában mások által leírtaknak is. Mattheson ebben az összefüggésben említi az oboát mint szinte beszélő, ékesszóló [*gleichsam redende*] hangszert.

BACH OBOASZÓLAMAI TISZTÁN HANGSZERES MŰVEIBEN

Fennmaradt művek

Mint már említettük, Bach nem hagyott hátra oboás kamarazenei műveket (szonátákat, triószonátákat, stb.). De néhány darabjában szólistikus, concertáló szerepet adott az oboának, egyes kantátatételek pedig oboaversny-tételként is funkcionálhatnak, vagy esetleg egy azóta elveszett másik változatukban azok is voltak. Ezeket korábban már megemlítettem, következzen itt egy teljes lista:

- Brandenburgi verseny (BWV 1046)
- Brandenburgi verseny (BWV 1047)
- Zenekari szvit vagy *Ouverture* (BWV 1066)
- Zenekari szvit vagy *Ouverture* (BWV 1068)
- Zenekari szvit vagy *Ouverture* (BWV 1069)
- *Sinfonia* az *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* kantátából (BWV 156)
- *Sinfonia* a *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* kantátából (BWV 12)

Ezzel sajnos ki is merítettük a fennmaradt, oboát foglalkoztató tisztán hangszeres művek, tételek sorát.

⁶⁹ Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. (Hamburg: Christian Herold, 1739).

⁷⁰ I.m. 82. és 127. old.

⁷¹ Ez a kifejezés inspirálta Harnoncourt-t tanulmánykötetének címadására: „*Musik als Klangrede*” – Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge*. (Kassel: Bärenreiter, 1983).

Átiratok, feltehetően elveszett művek

Bach és kortársainak gyakorlatától nem állt távol már meglévő kompozíciók újrahasonosítása, átírása, áthangszerelése, transzponálása. A korabeli praxisban ilyenkor az sem vált el élesen, hogy más szerzők darabjaival vagy saját kompozícióval történt-e az eljárás. Bach egész életében visszanyúlt akár generációkkal korábbi szerzők műveihez is Palestrinától Pergolesiig, azokat egyszerűen átírta, egy bizonyos alkalomra megfelelővé tette, vagy tételeiket saját műveiben, így elsősorban kantátaiban kissé vagy jelentősen módosítva felhasználta. Pályájának kezdetén, elsősorban második weimari és kötheni tartózkodása alatt ismerhetett meg fontos régebbi és kortárs kompozíciókat itáliai mesterektől, ezekből többet átírt orgonára vagy más billentyűs hangszerre. Ez tanulmányi célokat is szolgált Bach esetében, hiszen az átírás folyamán ismerhette meg legjobban ezen művek stílusjegyeit. Többek között a stílust jól ismerő weimari hegedűs kollégáján keresztül ismerkedett meg a lassú tételek olasz módra történő díszített előadásával, ezt a tudását néhány olasz versenymű átírásakor kamatoztatta, gazdag díszítésekkel látta el azokat.

Ez történt Alessandro Marcello⁷² oboaversenyével is. A darab második tétele a kor szokásának megfelelően viszonylag egyszerűen van lejegyezve, számítva az előadó improvizációs tudására, a díszítés művészetében való jártasságára (Függelék, 7. példa). Bach a művet 1710-ben szóló-csembalóra írta át (BWV 974), a lassú tételt gazdagon kidíszítette, ezzel pedig annak affektusát, kifejezését is meghatározta (8. példa).

A bachi átiratok másik csoportját képezik azon művek, amelyeket bár ismerünk, azok feltehetőleg egy későbbi átírás állapotát tükrözik, míg az eredeti azóta elveszett darab (ha egyáltalán létezett) más hangszerre, adott esetben más hangnemben íródott. Tudjuk, hogy Bachnak a lipcsei Collegium Musicum számára komponált egy vagy több csembalóra írt versenyművei korábbi saját kompozícióinak illetve Vivaldi hegedűversenyeinek átiratai. Bach és Vivaldi egyik-másik, az átírások alapját képező darabját is ismerjük, sajnos ezek között nincsen oboaverseny.

Mindazonáltal legalább két mű esetében teljes bizonyossággal ki lehet mutatni, hogy eredetileg oboára készült, a kérdést Fazekas Gergely⁷³ így foglalja össze:

„Az A-dúr oboa d'amore-verseny (BWV 1055) az azonos hangnemű csembalóverseny átírata, a Bach-kutatás mindkét verzióban az életmű részének tekinti. A rekonstrukció a csembalóverseny jobbkez-szólamának vizsgálatából indult ki, melynek hang- terjedelme, formálása és figurációi szinte bizonyossá teszik, hogy az eredeti mű szólóhangszere a Bach által számos kantátában használt oboa d'amore volt. A c-moll kétcsembalós verseny (BWV 1060)

⁷² Tehát nem Benedetto Marcello! A d-moll concertóról van szó, jegyzékszám S D935.

⁷³ Fazekas Gergely: „Filológiai kockázatok, zenei mellékhatások.” *Muzsika* 47/6 (2004 június). Online elérhető: <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00078/1343.html> (utoljára megtekintve: 2017.10.21).

eredetijét az azonos hangnemű oboa-hegedű kettősversenyben vélte felfedezni a Bach-kutatás, mely [ebben a] formájában feltehetően ismertebb is ma, mint a későbbi, kéziratos másolatokban fennmaradt kétcsembalós változat.”

Minden más ma ismert oboaverseny-rekonstrukció csak többé-kevésbé elfogadható, mai napig vitatott hipotéziseken alapul, így ezeket itt nem említjük meg.⁷⁴

EGY KANTÁTA ÉS OBOASZÓLAMA: WEINEN, KLAGEN, SORGEN, ZAGEN (BWV 12)

Dolgozatom terjedelme nem teszi lehetővé, hogy Bach számtalan, oboát foglalkoztató oratórikus művének mindegyikét, vagy azok monumentális példáit, így a h-moll misét vagy a passiókat részletesebben bemutassam, azok oboaszólamait elemezzem, így csak egyetlen, a szerző korai, de reprezentatív korszakából való kantáta részletesebb ismertetésére szorítkozom. Ezen a kiválasztott művön keresztül megkísérlem bemutatni a bachi oboakezelés sajátosságait, a hangszer alkalmazásának jellegzetességeit, az oboa speciális történeti- játéktechnikai- és hang-, hangolási- kérdéseiből eredő, és a transzpozíciós- és újrafelhasználási gyakorlatot érintő, a korábbiakban már felvetett szempontokat, valamint ezzel összefüggésben az oboaspecifikus kifejezési eszközök bachi alkalmazását.

Bach weimari koncertmesteri kinevezéséből következően a kastélykapolna istentiszteleteire havonta egy új kantátát kellett komponálnia. Ez a „Weinen, Klagen...” kantáta volt a második mű, amely a kinevezéssel kapcsolatos feladat teljesítése érdekében készült. A darab 1714-ben keletkezhetett, első előadása április 22-én volt Weimarban. A Tamás-templom kántoraként 1724 április 30-án Lipcsében is előadta a kantátát, ezen kívül pedig az első kórustétel első blokkját a h-moll mise *Crucifixus* tételében is felhasználta.

A hangszeres együttes egy-egy trombitát, oboát és fagottot alkalmaz, két hegedű, két brácsa és a basso continuo csoport számára írt szólam mellett. Nem valószínű, hogy Weimarban szólamonként egy hangszeres előadónál többre számított volna a szerző. A kórus felállása a szokásos szoprán-alt-tenor-basszus, míg szólistaként csak altot, tenort és basszust írt elő Bach. A vokális szólisták a kórus tagjaiból kerültek ki, ha egyáltalán a kórusban szólamonként több mint egy énekes volt jelen. A szöveg feltehetőleg Salomon Franck⁷⁵ udvari költőtől származik.

A kantáta a húsvét utáni harmadik vasárnap alkalmára íródott, ez a JUBILATE Deo omnis terra.⁷⁶ Az erre a napra rendelt episztola⁷⁷ Péter Apostol I. levelének 2, 11-20⁷⁸ szakaszait idézi:

⁷⁴ Erről részletesen HAY *The Lost Hautboy Repertoire* fejezet, 387. oldal.

⁷⁵ Néhány forrásban *Salomo*.

⁷⁶ ~ „Örvendj, egész föld, az Istennek”, gyakran csak „Jubilate”-ként említve.

⁷⁷ Más néven *vers*.

⁷⁸ A bibliai hivatkozásokat azok közkeletű rövidítésével jelzem a továbbiakban.

11. Szeretteim, kérlek titeket, mint jövevényeket és idegeneket, tartóztassátok meg magatokat a testi kívánságoktól, a melyek a lélek ellen vitézkednek;
12. Magatokat a pogányok közt jól viselvén, hogy amiben rágalmaznak titeket mint gonosztévőket, a jó cselekedetekből, ha látják azokat, dicsőítsék Istent a meglátogatás napján.
13. Engedelmeskedjete azért minden emberi rendelésnek az Úrért: akár királynak, mint felebbvalónak;
14. Akár helytartóknak, mint akiket ő küld a gonosztévők megbüntetésére, a jól cselekvőknek pedig dicsérésére.
15. Mert úgy van az Isten akaratja, hogy jót cselekedvén, elnémítsátok a balgatatag emberek tudatlanságát;
16. Mint szabadok, és nem mint akiknél a szabadság a gonoszság palástja, hanem mint Istennek szolgálói.
17. Mindenkit tiszteljete, az atyafűsűságot szeresséte; az Istent féljéte; a királyt tiszteljéte.
18. A cselédek teljes félelemmel engedelmeskedjenek az uraknak; nem csak a jóknak és kíméleteseknek, de a szívteleneknek is.
19. Mert az kedves dolog, ha valaki Istenről való meggyőződéséért tűr keserűségeket, méltatlanul szenvedvén.

(Károli Gáspár fordítása)

Az alkalomra szóló ige pedig János evangéliumából való, a 16, 16-23 szakaszok:

16. Egy kevés idő, és nem láttok engem; és ismét egy kevés idő, és megláttok majd engem: mert én az Atyához megyek.
17. Mondának azért az ő tanítványai közül egymásnak: Mi az, a mit nekünk mond: Egy kevés idő, és nem láttok engem; és ismét egy kevés idő, és megláttok majd engem; és: mert én az Atyához megyek?
18. Mondának azért: Mi az a kevés idő, a miről szól? Nem tudjuk, mit mond.
19. Megérté azért Jézus, hogy őt akarnák megkérdezni, és monda nekik: Arról tudakozzátok-é egymást, hogy azt mondám: Egy kevés idő, és nem láttok engem; és ismét egy kevés idő, és megláttok majd engem?
20. Bizony, bizony mondom néktek, hogy sírtok és jajgattok ti, a világ pedig örül: ti szomorkodtok, hanem a ti szomorúságtok örömmre fordul.
21. Az asszony mikor szül, szomorúságban van, mert eljött az ő órája: de mikor megszüli az ő gyermekét, nem emlékezik többé a kínra az öröm miatt, hogy ember született e világra.

22. Ti is azért most ugyan szomorúságban vagytok, de ismét meglátlak majd titeket, és örülni fog a ti szívetek, és senki el nem veszi tőletek a ti örömeteket.
23. És azon a napon nem kérdeztek majd engem semmiről. Bizony, bizony mondom néktek, hogy a mit csak kérni fogtok az Atyától az én nevemben, megadja néktek.

(Károli Gáspár fordítása)

A kantáta első, szöveg nélküli *Sinfonia* tételében Dürr⁷⁹ János 16, 20 szavait véli kihallani: „Bizony, bizony mondom néktek, hogy sírtok és jajgattok ti...” A tétel akár egy oboaverseny lassú tétele is lehetne. A bevezető zenei egység középpontjában egyértelműen az oboa áll, fájdalmas, mély érzéseket kifejező dallamaival. Széles ívű harminckettes mozgásával, vezető szerepben, szinte tematikus kötöttség nélkül van jelen a vonósok és a continuo-csoport fölött. A húsvéti ünnepkör lényege a szomorúságot felváltó öröm megélése, ez a zeneszerzők számára kiváló alkalmat szolgáltatott az ellentétek retorikai eszközökkel való megjelenítésére.

Ha elfogadjuk Dürr megközelítését, akkor a bibliából vett szakasznak nyilvánvalóan az első része van a tételben kifejezve, a második rész, „[...] a világ pedig örül: ti szomorkodtok, hanem a ti szomorúságtok öröme fordul” pedig a későbbiekben kerül kidolgozásra. Károli magyar fordítása ugyan rendkívül szép szöveg, ebben a kontextusban azonban jó, ha Luther német fordításához is fordulunk: a szakasz kezdete nála „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Ihr werdet weinen und klagen...”, ahol is a *klagen* szó inkább panaszt jelent, mint jajgatást.

A partitúra legfelső, oboa-szólama a legsűrűbb, ezt követik felülről lefelé a két hegedű mindig újra megszakított tizenhatod-menetei, a két brácsa általában párosával, a korábban már említett, ún. vonóvibratóval összekötött nyolcadhangjai, majd a basszus negyedszünetekkel váltakozó negyed-értékei. A tétel *Adagio assai* jelölése mindenképpen rendkívül lassú tempót szuggerál, ennek helyes megválasztását, legalacsonyabb értékét pedig talán az oboaszólam még éppen természetes játszhatósága (levegővétel, hangképzés!) segíthet eldönteni. Nem kell tehát túl nagy képzelőerő ahhoz, hogy elfogadjuk Dürr magyarázatát, és az oboaszólamot a sírással azonosítsuk (20a kottapélda),



20a kottapélda Részlet a 12. kantáta *Sinfonia* tételéből – 1. ütem

⁷⁹ Az itt következő bekezdés Alfred Dürr könyvének (DÜRR) gondolatait használja fel, némileg módosítva.

a hegedűk szólamáról pedig a panaszra asszociáljunk (20b kottapélda):

20b kottapélda Részlet a 12. kantáta Sinfonia tételéből – 1. ütem

Az oboaszólam első pillantásra egy elégikus, szomorú, „szép” dallamnak tűnik, de ennél többet árul el a kifejezés szempontjából, ha a korabeli retorikai gondolkodás szerint, a dallamban és a többi szólamban található figurákat próbáljuk számba venni. Dietrich Bartel^{80,81} megállapítása szerint a zene és retorika közötti kapcsolat leggyakrabban és legfrekvenciáltabban a retorikus figurák használatában jelenik meg. Ezek feladata ebből adódóan az, hogy a szövegben lévő érzelmeket érthetővé tegyék, a szavak érzelmi súlyát előhosszabbítsák. Ezt elsősorban a szokásostól eltérő fordulatok alkalmazásával érik el. Ilyen a megszokott gyakorlattól eltérő fordulat lehet például egy disszonanciának az ütemszámon átkötéssel való meghosszabbítása (*catathrese*), egy disszonáns akkord oldásának elhagyása, esetleg az oldás helyén újabb disszonancia megjelenése (*ellipsis*), ilyenek a szűkített, bővített lépések (*saltus duriusculus*), szűkített, bővített hangzatok (*parrhesia*), a különböző helyeken váratlanul megszakított dallammenet (*abruptio*), vagy egy motívum különböző helyeken – közvetlenül egymásután, a zenei gondolat végén, vagy a következő egység elején –, különböző módokon (mélyebbről, magasabbról, diminuálva) való megismétlése (*anaphora, analepsis, auxesis, epizeuxis*).

A fenti lista mindegyikéből találhatóunk „a szokásostól eltérő” fordulatot az oboaszólamban. A retorikus figurák barokk kori osztályozása és zenében való használata egyrészt lélektani megfigyeléseken alapul, tehát annak meghatározásából, hogy egy zenei megoldás milyen hatással társul, milyen affektust jelenít meg, másfelől pedig igyekeztek a szerzők az absztraktabb, szimbolikus figurákat mindenki számára hallhatóan érzékelhetővé tenni.

Megjegyzendő, hogy a korabeli német gyakorlatban ezeket a figurákat latin, görög, ritkábban német vagy francia névvel illették. Az elnevezések sem voltak egységesek az egyes elméletírók munkáiban. És fontos emlékeztetni arra is, hogy a

⁸⁰ Dietrich Bartel: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. (Nebraska: University of Nebraska Press, 1997). 471 old.

⁸¹ Az alábbi bekezdésben következő összefoglalást Nagy Csaba adja DLA disszertációjában: Nagy Csaba *Retorikus gondolkodásmód Telemann Der harmonische Gottesdienst oboás kantátáiban*. DLA/PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2013, Bartel idevágó műve alapján: Dietrich Bartel: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. (Nebraska: University of Nebraska Press, 1997).



22. kottapélda Részlet a 12. kantáta recitativójából

kifejezvé a húsvéti bánat-öröm ellentétet. Utóbbi szövege az Isten országába való bemenetelt ábrázolja.⁸²

Erre válaszként szólal meg az obligát oboát is előíró, *Kreuz und Krone sind verbunden...* kezdetű alt-ária, a három egymást követő áriából az első, és egyben az oboa egyetlen szólisztikus tétele a *Sinfonia* után.

Az ötsoros szöveg, amely Salomo Franck költői szövegén alapul, a keresztény ember szenvedését vigaszsképpen Krisztus szenvedésével állítja szembe:

1. A kereszt és a korona együtt jár
2. Küzdelem és győzelem egységet alkot

illetve a középrészben:

3. Minden órában éri a keresztényt
4. Kín és ellenség fenyegetése
5. De vigasztalást nyer Krisztus sebeiben.

Hosszú oboa-szólo vezet be és zárja le a daktilikus ritmusban haladó tétel főrészét; a középrész a hangszeres és vokális szöveg dialógusára épül. A főrészben három alkalommal elhangzó első szövegsorral szemben a második sor hatszor szólal meg. A *B* részben a harmadik és negyedik sor második elhangzásra a negyedik sor ismétlésével bővül ki, majd megszólal a konklúziót jelentő ötödik sor is egyszer. Ez után, még a *B* rész vége előtt visszatér az 1. és 2. sor, majd az 5., és annak utolsó két szava: *Christi Wunden* (Krisztus sebei). A *Da Capo* az *A* rész teljes megismétléséből áll, ezt azért fontos megjegyezni, mert későbbi *da capo* áriáiban Bach gyakran lerövidítve hozza vissza az *A* részt.

A rövid szöveg elrendezése, tagolása, az egyes részek ritmusa mindenképpen tisztázandó akkor, amikor azt vizsgáljuk, hogy milyen jelentéseket és azokat milyen eszközökkel kívánja Bach kiemelni a hangszeres szólammal.

A számtalan ismétlés módot ad arra, hogy minden előforduláskor másképpen illusztrálja a szöveget, más kifejezési eszközökkel erősítse annak rész-affektusait. Feltűnő, hogy a *B* rész zenei anyaga, figurációi nem különböznek lényegesen az *A*-tól, mi több, ennek közepén a főtéma a basszus apró módosításait leszámítva

⁸² DÜRR 270. old

változatlan formában felbukkan, itt a c-moll kezdő hangnem dominánsán. Ezen túl viszont többnyire *maggiore* transzformációban halljuk a már bemutatott fordulatokat. Teljesen új anyagot az énekszólam csak a „Christen haben alle Stunden...” szavakhoz kap, de az oboa itt is a már ismert daktilusos figurációt játssza; majd később, közvetlenül a visszatérés előtt a *Wunden* (sebek) szó kígyózó melizmája lesz újdonság, ezt viszont az oboa is imitálja, illetve anticipálja. Ez a formálás, a monotematikus anyag finom változtatásai mintha azt sugallnák, hogy az oboa, végtelenül hajlékony és simulékony, ezernyi árnyalásra képes hangjával és artikulációs lehetőségeivel a párhuzamosan elhangzó szöveg és a hangszeres szólamok minden rezdülését, az alig változó anyagot annak modulációi és permutációi függvényében képes lehet követni, hangszerspecifikus kifejezési eszközeivel megjeleníteni, és ehhez a szerzőnek még csak különleges dinamikai vagy artikulációs jeleket sem kell a szólamba bejegyeznie.

A három áriát követi a zárókorál, Samuel Rodigast *Was Gott tut, das ist wohlgetan* kezdetű korálja utolsó strófájának felhasználásával.⁸³ A darab fennmaradt kéziratában nincsen egyértelmű utalás a korál hangszerelésére, az ötszólamú letét (az osztott brácsaszólam miatt) kiegészül egy magas fekvésben mozgó obligát szólammal. Ennek hangszere nincsen megjelölve, adott esetben játszhatja az előző tételben szerepeltetett trombita, de az oboának is belefér a hangterjedelmébe, így lehetséges, hogy a korálban nem a megszokott módon a szopránt erősítette az oboa, hanem egy annál valamivel magasabban fekvő, a *tessatura* magas tartományát képező szólamot játszott, a trombitával együtt vagy egyedül.

Bach weimari oboaszólamai egy meglehetősen szűk ambitusban mozognak, ritkán mennek *e'* alá vagy *b''* fölé. Ezt a tendenciát mind a nyitó *Sinfonia* tételben, mind az áriában lefelé a *c'*-ig nyitja, miközben a hangterjedelmet felfelé az *asz''*-ig használja csak *ki, b''* egy alkalommal, rövid váltóhangként fordul elő. Megmagyarázhatatlan okokból, vagy talán csak véletlenül, a korszak összes obligát oboaszólama moll hangnemű, a-moll, d-moll és g-moll, itt pedig f-mollban van.⁸⁴ A tétel *tessaturájának* a mélyebb regiszter felé való elmozdítása észrevehetően komolyabb, komorabb hangot kölcsönöz az oboának a hasonló jellegű bachi szólamokhoz képest, a moll hangnem használata ezt csak erősíti ebben a darabban. A szerző későbbi, lipcsei kantátái mind a hangterjedelmet, mind a használt hangnemek tárházát kibővítették.

Fenti bekezdés megállapításai és az azokból levont következtetések első pillantásra talán helyesnek és meggyőzőnek tűnhetnek, és meg is felelnek az általánosan elfogadott nézeteknek, de esetleg revideálásra szorulnak, a következők tükrében:

A mű fennmaradt eredeti kézirat partitúrájában minden szólam f-mollban van lejegyezve, de az előadás eredeti szólamanyaga nem áll rendelkezésre. Más weimari kantáták külön – a partitúrából másolt – oboaszólama viszont megmaradt, és ezekben az oboa egy egészhanggal magasabban van írva, mint a vonósok szólamai.

⁸³ DÜRR I.h.

⁸⁴ DEN 57. old

Nemcsak annak feltételezése, hogy az ebben az esetben is így történt, és létezett egy g-mollban jegyzett oboaszólam, hanem más irányú kutatások, a szólam alaposabb vizsgálata, így annak észrevétele, hogy bizonyos nem igazán jól játszható hangokat használt, míg másokat került Bach, vezette Dürrt az NBA kiadás szerkesztésekor annak megállapítására, hogy az oboa nem játszható f-mollban, hanem g-mollban lejegyzett szólam volt előtte. Ezt Haynes⁸⁵ is megerősíti és minden lehetséges adat egybevetésével igazolja is.

Egy lehetséges magyarázat erre az, hogy a vonóskar A+0 hangoláson játszott, ami magasnak számított a korban, de előfordult. Eközben az oboista régi típusú, francia A-2 hangszeret használt, így g-mollban játszva ugyanazt az eredményt kapta, mint a szokatlanul magasan játszó vonósok. Mai fülünk, pusztán a hangmagasság alapján ezt a hangzást a megszokott f-mollban érzékelték volna, miközben az oboista egy, a későbbiekénél lazább hangú, kevésbé felhangdús, hosszabb csövű, más menzurájú hangszeren játszott, de „érzetre”, és a fogott hangok tekintetében g-mollban.

Mindez egyfajta kettős identitást ad a darabnak: mind a g-moll, mind az f-moll hangnemek karakterisztikájából visszaadhat valamit.

A kantáta későbbi, lipcsei előadása minden bizonnyal g-mollban történt, ekkor a vonósok és az oboista is ebben a hangnemben lejegyzett szólamot kaptak, az oboista az itt szokásos A-1 oboán játszott – és természetesen a vonósok is ezen a hangoláson –, míg az orgonista nagyszekundot transzponált lefelé vagy eleve ilyen szólama volt, hogy a kutatások szerint A+1⁸⁶ hangszerén ugyanazt a hangmagasságot kapja.

Korábban, az „Ária, Arioso” c. fejezetben a *Christen haben alle Stunden* áriából vett több példával illusztráltam az oboa és énekhang lehetséges relációit; a tétel tagolásáról, formai sajátosságairól pedig jelen fejezetben szoltam már. A tétel kifejezési eszközeit gazdagító, annak újabb rétegeket adó retorikus figurák jelenlétére a nyitótétel tárgyalásakor mutattam néhány példát, ezek és továbbiak természetesen erre az áriára is alkalmazhatók.

Általánosságban megállapítható, hogy Bach obligát oboát szerepeltető áriáiban alapvetően nem használt szófestő, mintegy operai eszközöket, különösen a koraiakban nem. A szöveg deklamálását, énekszólam általi realizálását segítő adott az anyaghoz egy vagy két oboát, az énekes szólamához nagyon hasonló figurákat, dallamokat írva ennek, ill. ezeknek, ehhez igen hasonló eszközöket használva. Ez érvényes a *Kreuz und Krone sind verbunden...* áriára is. Az oboa nem kap egyetlen olyan fordulatot sem, amely ne fordulna elő az énekszólamban is. Ambitusa pedig, már csak ennek technikai korlátai miatt sem haladja meg az énekét. Mintha szerepe az énekelt szöveg és dallam megerősítése lenne, nem annak kommentálása vagy további rétegekkel való kibővítése. Az oboa tulajdonságait dicsérő korabeli leírásoknak tökéletesen megfelel a szólam: deklamál,

⁸⁵ PITCH 234, 246. old.

⁸⁶ PITCH 214-215, 229. old.

alkalmazkodik, belesimul az énekszólamba, hajlékonyságával, beszédességével teszi azt még kifejezőbbé. Az oboaszólam tessaturája nagyjából egy kvinttel van magasabban, mint az éneké, konkrétan: többnyire felső terc vagy szext távolságban tőle, természetesen kihasználva néha a szövegből adódó olyan megoldásokat, mint például a *Kreuz* (kereszt) szónál az énekszólam keresztjezése (23a kottapélda):

The image shows a musical score for voice and oboe. The voice part is on the top staff, and the oboe part is on the bottom staff. The lyrics are: "Kreuz und Krone sind vereint, Kreuz und". A large black cross is drawn over the score, with its vertical bar extending from the oboe staff down below the lyrics, and its horizontal bar extending from the voice staff across the lyrics. The cross is centered on the word "Kreuz" in the second measure.

23a kottapélda Részlet a 12. kantáta *Kreuz und Krone...* kezdetű áriájából

vagy a *vereint* (egyesült, egységet alkotott) szónál az oboa- ill. énekszólam egyesítését ugyanabban a C hangban, aminek természetesen szimbolikus értéke is van, hiszen a korabeli felfogás szerint a kezdet és vég, a középpont, a fény képzete társul ehhez a hanghoz (13b kottapélda):

The image shows a musical score for voice and oboe. The voice part is on the top staff, and the oboe part is on the bottom staff. The lyrics are: "sind vereint, Kampf und Kleinod sind vereint, Kampf". A black rectangular box is drawn around the word "vereint" in the second measure of the voice part.

23b kottapélda Részlet a 12. kantáta *Kreuz und Krone...* kezdetű áriájából

Természetesen az áriának további, elemzésre érdemes rétegei is vannak, más szempontokból megközelítve is találhatunk a kifejezést erősítő megoldásokat, ezekre a terjedelem korlátai miatt itt nem kerülhet sor.

ÖSSZEGZÉS

Dolgozatom főrészében igyekeztem J. S. Bach oboaszólamait tágabb, időbeli és térbeli összefüggésekbe helyezni. Bemutattam az oboa barokk kori változatának kialakulását a korabeli források segítségével hívásával, hogy így jobban érzékeltethessem Bach oboáról alkotott elképzelésének, hangszerkezelésének mind egyediségét, mind az akkori európai trendekbe beilleszkedő jellegét. A bachi oboaszólamok vizsgálatán és az azokból vett néhány példán keresztül megkíséreltem nyomatékot adni azoknak a korabeli forrásoknak, amelyek sok más jellegzetessége mellett az oboahangot az ékesszólásra, szinte beszédre alkalmas karakterisztikáját emelik ki, amely által a játékos képes lehet az énekes deklamációját erősíteni, azt érzékletesebbé tenni.

A Bach oboaszólamainak túlnyomó részét adó obligát oboás áriákon kívül bemutattam olyan példákat is, amelyek a régi francia zenekari hagyományokat folytatják, illetve ettől adott esetben egyazon darabon belül el is térnek, valamint számba vettem Bach egyéb, nem oratórikus jellegű műveiben előforduló oboaszólamait is, és kitértem a feltehetően elveszett művek és az átiratok kérdésére.

Példákat adtam egy kiválasztott művön, a BWV 12 számú *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* kantátán keresztül Bach formai megoldásaira, a szöveggel való bánásmódjára; példákat hoztam arra a módra, ahogyan a retorika eszközeit használja, valamint ezt a kantátát használtam fel, mint jellemző esetet a korban gyakran előfordult transzponálási, hangolási problémák és gyakorlatok, ill. ezeknek az előadást, kifejezést is érintő hatásának bemutatására is.

FÜGGELÉK: HOSSZABB KOTTAPÉLDÁK

ahol azt nem jelölöm külön, úgy a BG kiadás facsimiléit közlöm

I. példa Bach 4., D-dúr zenekari szvitjének első két partitúrasora

The image displays a musical score for the first two parts of the first movement of Bach's Suite No. 4 in D major for orchestra. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Tromba I, II, and III; Timpani; Oboe I, II, and III; Fagotto; Violino I and II; Viola; and Continuo. The second system shows the piano accompaniment, consisting of the right and left hands of the piano. The music is in D major and 3/4 time. The score is a facsimile of the original manuscript.

2. példa Kreuz und Krone sind verbunden.... Ária a 12. kantátából

ARIA.

Oboe.

Alto.

Continuo.

4

7

Kreuz und Kro-ne sind ver-bunden, Kampf und Kleinod sind ver-eint, Kreuz und

10

Kro-ne sind ver-bun-den, Kampf und Kleinod sind ver-eint, Kreuz und Kro-ne

13

sind ver-bun-den, Kampf und Kleinod sind vereint, Kampf und Kleinod sind ver-eint, Kampf

16

und Kleinod, Kampf und Klei-nod sind vereint,

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of three staves: Treble clef, Alto clef, and Bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody in the treble staff and a steady bass line in the bass staff. The alto staff is mostly empty.

22

Musical score for measures 22-24. The system consists of three staves. The treble staff has a melodic line with a trill (tr) in measure 24. The alto staff contains the vocal line with the lyrics "Chri-sten ha-ben al-le". The bass staff continues the bass line.

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of three staves. The treble staff has a melodic line with a trill (tr) in measure 27. The alto staff contains the vocal line with the lyrics "Stun-den ih-re Qual und ih-ren Feind, Chri-sten ha-ben al-le". The bass staff continues the bass line.

28

Musical score for measures 28-29. The system consists of three staves. The treble staff has a melodic line with a trill (tr) in measure 29. The alto staff contains the vocal line with the lyrics "Stun-den ih-re Qual und ihren Feind, ih-re Qual und ih-ren". The bass staff continues the bass line.

30

Musical score for measures 30-31. The system consists of three staves. The treble staff has a melodic line with a trill (tr) in measure 31. The alto staff contains the vocal line with the lyrics "Feind, doch ihr Trost sind Chri-sti". The bass staff continues the bass line.

Dienes Gábor Az oboa és kifejezési eszközei J. S. Bach műveiben

33

Wunden, Kreuz und Fro, ne sind ver - bunden, Kampf und Flei, nod sind ver - eint;

36

doch ihr Trost sind Chri - sti Wun - den, Chri - sti Wun - den.

Da Capo.

3. példa Részlet Corelli F-dúr triószonátájából, Ritter von Schleyer Verlag 2014, Copyright Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0

Allegro

Violin I

Violin II

Continuo

5 4 3 5 4 3 5 6 5 6 7 5 4 6 2 5

10.18132/LFZE.2018.15

4. példa Részlet Bach Esz-dúr orgona-triójából, BWV 525

Example 4 shows a musical score for a 2-Clav. (two-manual) and Pedale (pedal) part of Bach's Organ Trio in E major, BWV 525. The score is written in E major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of three staves each. The first system shows the 2-Clav. part (top two staves) and the Pedale part (bottom staff). The second system shows the continuation of the 2-Clav. part (top two staves) and the Pedale part (bottom staff). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

5. példa Alt-ária a Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben (BWV 102) kantátából

Example 5 shows a musical score for an Alto Aria from Bach's Cantata BWV 102. The score is written in E major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of three staves each. The first system shows the vocal line (top staff), the organ accompaniment (middle staff), and the basso continuo line (bottom staff). The second system shows the continuation of the vocal line, organ accompaniment, and basso continuo line. The vocal line includes the lyrics: "Wehl der Seele, weh, der Seele, die den Schaden nicht mehr kennt,". The organ accompaniment features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The basso continuo line includes figured bass notation.

6. példa Részlet az F-dúr mise (BWV 233) Qui tollis peccata mundi tételéből

Adagio.

Oboe Solo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Continuo.

Qui tol - - - lis pec - ca - - - ta

mun - di, qui tol - - lis pecca - ta, pecca - ta mundi, mi - se - re - - re,

10.18132/LFZE.2018.15

7. példa Alessandro Marcello oboaversenyének 2. tétéle, közreadta Nils Jönsson, Copyright Creative Commons Attribution Non-commercial Share Alike 3.0

Adagio

7

13

f *p*

f *p*

Dienes Gábor Az oboa és kifejezési eszközei J. S. Bach műveiben

8. példa Alessandro Marcello – J. S. Bach: d-moll concerto, II. tétel

Adagio.

9. példa Sinfonia a 12. kantátából

SINFONIA. Adagio assai.

Oboe.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Continuo e Fagotto.

3

Musical score for measures 3-5. The score is written for a grand piano with five staves: two treble clefs (right hand) and three bass clefs (left hand). The key signature is one flat (B-flat). Measure 3 features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes and slurs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 4 and 5 continue this pattern with some melodic variation in the right hand.

6

Musical score for measures 6-8. The score continues with the same instrumentation and key signature. Measure 6 shows a continuation of the melodic and accompaniment patterns. Measures 7 and 8 feature more intricate melodic lines in the right hand, including some triplets and slurs, with the left hand providing a consistent rhythmic foundation. The piece concludes with a final chord in measure 8.

8

Musical score for measures 8-10. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a flute part with a trill in measure 9, a violin part with sixteenth-note patterns, a viola part with eighth-note patterns, and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The piano part includes figured bass notation: 5, 4, 7 5, 4, 7, 6, 5.

11

Musical score for measures 11-13. The score continues in G minor and 3/4 time. The flute part has a complex sixteenth-note passage. The violin and viola parts continue with their respective rhythmic patterns. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment. The piano part includes figured bass notation: 7 5, 6 5, 6 5, 6, 6, 6 4 2, 6 5.

14

Musical score for page 14, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment consists of five staves: two for the right hand (treble clef) and three for the left hand (bass clef). The music is divided into three measures. The first measure contains a complex vocal melody with many sixteenth notes and a piano accompaniment with chords and moving lines. The second and third measures continue the vocal melody and piano accompaniment. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and chordal structures. The score is presented in a standard musical notation style with a grand staff for the piano and a single staff for the voice.

BIBLIOGRÁFIA

- Bach, Johann Sebastian: *Werke*. Leipzig: Bach-Gesellschaft és Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1851-1899.
- Bali János: *A furulya*. Budapest: Editio Musica Budapest, 2007.
- Banister, John Jr.: *The sprightly Companion*. London: Playford, 1695.
- Bartel, Dietrich: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*.
 —————: *Musica poetica*. Rostock: Myliander, 1606.
- Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- Bedos De Celles, Dom Francois: *L'Art d'Orgues*. Paris, 1766.
- Bonanni, Filippo: *Gabinetto armonico pieno d'instrumenti sonari indicati e spiegati*. Roma: Nella stamperia di G. Placho, 1722.
- Burgess, Geoffrey and Haynes, Bruce: *The Oboe*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*. London: T. Becket and Co., J. Robson, G. Robinson, 1773.
- Denton, John William: *The Use of Oboes in the Church Cantatas of Johann Sebastian Bach*. Doctor of Musical Arts dissertation, Eastman School of Music of the University of Rochester, 1977. (kézirat).
- Diderot, Denis: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Nous distinguerons le hautbois en ancien & en moderne*. Párizs: 1751-1772.
- Dürr, Alfred: *Johann Sebastian Bach kantátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
 ————— : *Johann Sebastian Bach: Die Johannes-Passion*. Kassel: Bärenreiter, 1988, 3. kiadás.
- Fischer, Johann Christian: *New and complete instructions for the oboe or hautboy*. London: Longman and Broderip, 1780.
- Grassineau, James: *A Musical Dictionary*. London: J. Wilcox, 1740.
- Harnoncourt, Nikolaus: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge*. Kassel: Bärenreiter, 1983.
 —————: *Johann Sebastian Bach: Matthäus-Passion*. Telefunken, 6.35047, 1970.
- Haynes, Bruce: *A History of Performing Pitch. The Story of „A”*. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2002.
 —————: *The Eloquent Oboe. A History of the Hautboy from 1640 to 1760*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Joachim Burmeister: *Musica autoschediastikē*. Rostock: Christophorus Reusnerus, 1601.
- Johann Sebastian Bach: *Matthäus-Passion*. Telefunken, 1970, 6.35047.

Kirkendale, Ursula: „*The Source for Bach's "Musical Offering": The "Institutio oratoria" of Quintilian.*” *Journal of the American Musicological Society* Vol. 33, No. 1 (1980.Spring): 88-141.

Lanczkor-Kocsis Krisztina: *A Partita művészete. Johann Sebastian Bach a-moll szóló fuvolaművének (BWV 1013) vizsgálata.* Pécs: L' Harmattan, 2017.

Marshall, Robert L.: *Tempo and Dynamic Indication in the Bach Sources. A Review of the Terminology.* Massachusetts: Waltham, 1985.

Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister.* Hamburg: Christian Herold, 1739.

Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle.* Paris: Sebastien Cramoisy, 1636.

Nagy Csaba: *Retorikus gondolkodásmód Telemann Der harmonische Gottesdienst oboás kantátáiban.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013. (Kézirat).

Praetorius, Michael és Holwein, Elias: *Syntagma Musicum, II. kötet. Wolfenbüttel: 1619.*

Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola.* Budapest: Argumentum, 2011. Első kiadás: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.* Berlin: Johann Friedrich Vofi, 1752.

Walsh(?), John: *The Compleat Tutor to the Hautboy.* London: Walsh & Hare, 1715.