10.18132/LFZE.2018.21

ROMOS ZSOLT

DUKAY BARNABÁS:

A KŐ LOBOGÓ LÁNGJA

CÍMŰ FUVOLA SZÓLÓSZONÁTÁJÁNAK ELEMZÉSE ÉS TÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEI

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

10.18132/LFZE.2018.21

10.18132/LFZE.2018.21

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti

tudományok besorolású doktori iskola

DUKAY BARNABÁS:

A KŐ LOBOGÓ LÁNGJA

CÍMŰ FUVOLA SZÓLÓSZONÁTÁJÁNAK ELEMZÉSE ÉS TÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEI

Készítette:

ROMOS ZSOLT

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

10.18132/LFZE.2018.21

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás V

Mottó VI

Bevezetés VII

I. A szólószonáta műfajának kialakulása 1

I. 1. Sonata da Chiesa 2

I. 2. Partita 3

I. 3. Zenei előzmények; a senza basso játékmód kialakulásának története 4

I. 4. Fuvolára írt szólóművek és szerzőik 1720-ig 9

I. 5. Jelentős zeneszerzők szólószonátái 14

I. 6. Összegzés 19

II. *A kő lobogó lángja* – szólószonáta – általános elemzés 20

II. 1. A szólószonáta főbb jellemzői 20

II. 2. B-A-C-H Motívum 23

II. 3. Számszimbolika 29

III. *A kő lobogó lángja* – szólószonáta – részletes elemzés 36

III. 1. A prelúdium meghatározása és kialakulásának története 36

III. 2. A posztlúdium meghatározása és kialakulásának története 42

III. 3. Prelúdium 43

III. 4. Posztlúdium 52

III. 5. A monódia meghatározása és kialakulásának története 54

III. 6. Monódia 59

III. 7. Fúga 79

10.18132/LFZE.2018.21

IV. A kiterjesztett fuvolatechnika Dukay Barnabás darabjában 101

IV. 1. Ki- és befordított játék, mikrointervallumok 102

IV. 2. Glissando 103

IV. 3. Vibrato 104

IV. 4. Élhangok–peremhangok 105

IV. 5. Pergőnyelv 106

IV. 6. Levegőzörej 106

IV. 7. Nyelv-pizzicato 107

IV. 8. Billentyűzörej 107

IV. 9. Ál-multifonia 108

IV. 10. Multifonia 108

V. A kottagrafika érdekességei 109

VI. Recenzió – Matuz István hanglemezfelvétele 111

Bibliográfia 114

Függelék – Dukay: A kő lobogó lángja – szólószonáta – fuvolára; a mű kottája 1–14

10.18132/LFZE.2018.21

Köszönetnyilvánítás:

A világ velem is és – minden bizonnyal – nélkülem is járja a maga jól kikövezett útját. Ami talán egyedül fontos az az, amit kaphatok és adhatok azoknak, akikkel találkozom az úton. A hit, a gondolkodás, a segítőkészség, az érzékenység, a részvét, a kreativitás, a nevetés és a sírás tudja az embert a hétköznapiságon felül emelni, és neki igaz feladatokat adni. Köszönöm hát mindenkinek, aki mellém szegődve – akár csak egy-egy pillanatra, vagy hosszú időn keresztül – zarándokol velem…

Romos Zsolt

Budapest, 2014. november 14.

10.18132/LFZE.2018.21

Mottó:

ÖRÖK PILLANAT

Mit málló kőre nem bizol:
mintázd meg levegőből.
Van néha olyan pillanat
mely kilóg az időből,

mit kő nem óv, megőrzi ő,
bezárva kincses öklét,
jövője nincs és multja sincs,
ő maga az öröklét.

Mint fürdőző combját ha hal
súrolta s tovalibbent –
így néha megérezheted
önnön-magadban Istent:

fél-emlék a jelenben is,
és később, mint az álom.
S az öröklétet ízleled
még innen a halálon.

Weöres Sándor

10.18132/LFZE.2018.21

Bevezetés

A fuvola mint szólóhangszer XX. századi virágzásának kezdete az 1930-as évekre tehető. Ebben az időszakban született a fuvolairodalom két nagy jelentőségű műve is: André Jolivet: *Cinq Incantations* és Edgar Varése: *Density 21,5* című szólódarabja. Ezen alkotások alapvetően megváltoztatták a fuvoláról addig alkotott képet. A hagyományos „fuvolaszerűség" helyére a pontos, magasfokú ritmikai komplexitás, dinamikai és előadásmódbeli szélsőségekre való törekvés, a struktúra pontos ismeretének igénye lépett, mely minden szempontból magasabb követelmények elé állította a hangszeres előadókat. Mindezen jellemzők összessége a műveknek és azok előadásainak újfajta, addig nem ismert expresszivitást adott. Ezek után egyre több zeneszerző „fedezte" fel a fuvolát, melynek köszönhetően napjainkig rengeteg mű születik hangszerünkre. Közülük is külön kategóriát képvisel a szólófuvola darab, mely szinte önálló műfajjá vált, sajátos stílust, előadói szemléletet alakítva ki magának. A hangszeres technika fejlődését is ezen művek és a hangszer kiváló, kísérletező előadóinak, művészeinek egymásra gyakorolt kölcsönhatása reprezentálja a legszembetűnőbb módon.

Azonban a „szólófuvola darab" mint műfaj az 1970-es évekre nagymértékben behatárolódott, elfáradt. A hangszer technikai lehetőségei, a komponálás és műfajbeli koncepciók, bármennyire igyekeztek újszerűt alkotni, mégiscsak hagyományos keretek között mozogtak, ugyanakkor vállukon cipelték az évezredes hagyományokat is. A hetvenes években azonban kiderül, hogy ezen előítéletek többnyire hamisak. Köszönhetően az IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique – Zenei/Akusztikai Koordinációs és Kutatóintézet, Párizs) kutatóintézetében dolgozó kiváló hangszeres előadóművészeknek és a kísérletező, a hangszerük megújításán dolgozó művészeknek, bebizonyosodik, hogy ezen ismeretek nagyszabású felülvizsgálatra, jelentős bővítésre szorulnak. Nyilvánvalóvá válik, hogy a fuvolán egy időben akár hat-nyolc hangot is meg lehet szólaltatni, hangszínskálája a megszokottnál jóval szélesebb lehet, előállítható az oktáv tetszés szerinti felosztása, akár 48-fokú skála, dinamikai lehetőségei függetleníthetőek a hangmagasságtól,

10.18132/LFZE.2018.21

megoldható a hang megszakítása nélküli levegővétel.[1] Ezen kívül különleges hangzások, a modern „kiterjesztett fuvolatechnika" eszközei is rendelkezésünkre állhatnak: felhangok, élhangok, akkordok, beleéneklés, pergőnyelv, kürtansatz, nyelvpizzicato, billentyűzörej glisszandó, multifónia, ki- és befordított játék, mikrointervallumok.

> […] nemcsak a hagyományosan ismert 33 ujjpozíció és azok kombinációi használhatóak játékunkban, hanem mind a 131 072 lehetőség és kombinációik, melyek ugyan mindig is adottak voltak hangszerünkön, ám mindaddig, amíg a hagyományos játéktechnika lehetőségeit a végletekig ki nem merítettük, nem tulajdonítottunk nekik nagy jelentőséget. Sőt, hagyományokon alapuló zenei gondolkodásunknak megfelelően „nem esztétikusnak" minősítettük az esetlegesen, véletlenül megszólaló fuvolaakkordokat. A mikrostrukturáltságra, a hang finom belső történésére, a nem temperált hangrendszerekre érzékeny új zenei gondolkodásmód azonban lehetőséget, teret jelent e nagy számú permutációs lehetőség nyomán előálló hangzó világ számára; ugyanakkor az új hangszer technika is termékenyítőleg hat a születendő zeneművekre. E permutációs lehetőség és a hozzá kapcsolódó levegővezetési technika felfedezésével varázsosan szép, eddig nem is sejtett hangzó világ tárul elénk, tele meglepetésekkel, izgalmakkal, titkokkal… Közel egymillió hangzás felé nyílik út… Egymillió hangzás…! Vajon ez a hihetetlen bőség felfogható e, áttekinthető e, hasznosítható e? Vajon nem oltja e ki önmagát? Folytatója lesz e a fuvola XX. századi fellendülésének? Mindez már a zeneszerzők műhelyében dől el. Ez a temérdek effektus immár ismert, s hogy mik benne a lehetőségek, az a jövő zenéje.[2]

Dukay Barnabás és Matuz István kapcsolata is az 1970-es évekig vezethető vissza. Az ismeretség szakmai alapokon indult, de a hasonló zenei látásmód és világszemlélet kohéziós ereje tiszteletteli barátsággá formálta. Talán éppen ezért választja Dukay a fuvolát mint szócsövet, amellyel belevág a kalandba: szólószonáta fuvolára! A darab 1969-70-ben íródott, az akkor 20 éves szerző $+\alpha$ címen jelöli. Matuz István a következőképpen ír Dukay Barnabás darabjáról:

> Dukay Barnabás: $+\alpha$ (1970) című műve, minden kétséget kizáróan a legnagyszerűbb fuvoladarabok közé tartozik, amelyekben a műfaj önmaga betetőzéséig jut el, azaz a hangszer hagyományos értelemben vett technikai lehetőségeinek csaknem teljes és konzekvens kihasználásáig, a jól megszervezett, saját törvényszerűségeit szigorúan végigkövető zenei történés keretén belül. Ma már az is nyilvánvaló, hogy Dukay műve után

[1] Matuz István: *The New Flute.* (Budapest: Hungaroton, 1978, SLPX 11920)
[2] Matuz István: *The New Flute.* (Budapest: Hungaroton, 1978, SLPX 11920)

10.18132/LFZE.2018.21

bármiféle, a játéktechnikára vonatkozó továbblépés a hangszer gyökeres megújítása nélkül teljeséggel elképzelhetetlen.[3]

Dukay Barnabás szólószonátának nevezi darabját. *A kő lobogó lángja* elsődlegesen a barokk szólószonátákkal tart kapcsolatot (különös tekintettel Johann Sebastian Bach szólószonátáira), ugyanakkor láthatatlan, de jól érzékelhető hidat teremt különböző korszakok között.

Vizsgáljuk meg – időben és térben nagyot ugorva – melyek is ezek a zseniális alkotások, amelyek a kiindulási pontot adták. Nem tévedünk, ha megállapítjuk, hogy J. S. Bach művészetének egésze gyakorolt alapvető hatást a fiatal zeneszerzőre.

Valószínűsíthető, hogy az 1720-as esztendő második felében Johann Sebastian Bach, az anhalt-kötheni herceg nagy tisztelettől övezett udvari karnagya egy végérvényesen letisztázott, magasrendűen kidolgozott alkotás végére tett pontot. A kézirat egy nagyszabású – és a maga nemében páratlan – ciklust tartalmaz: hat, de műfaját tekintve inkább kétszer három művet szóló hegedűre. Az 1720-as évet a legtöbb elemző a hat mű végső letisztázásának és nem a komponálás évének tekinti. Az biztosan kijelenthető, hogy Bach érdeklődése kötheni időszaka alatt nem véletlenül fordult a hangszeres kamarazene felé. Lipót anhalt-kötheni herceg,[4] aki Bachnál mindössze kilenc évvel volt fiatalabb, nem csak nagy rajongója, hanem művelője is volt a hangszeres művészeteknek. Kiválóan hegedült, valószínűleg csemballón és gambán is játszott, s igen szép basszushangja volt.

A hat csodálatos remekmű közül három: *Sonata*, és az olasz *Sonata da chiesa*, azaz templomi szonáta „lassú – gyors – lassú – gyors” négytételes mintáját követi. A másik három mű neve: *Partia* (a német partita szó olasz megfelelője), és korabeli stilizált táncok sorozatát jelöli.

[3] Matuz István: *The New Flute.* (Budapest: Hungaroton, 1978, SLPX 11920)
[4] *1694. december 10. – †1728. november 19.

10.18132/LFZE.2018.21

A hat mű igen érdekesen helyezkedik el a kéziratban: *Sonata*-t mindig *Partita* követ az alábbi módon:

1. Táblázat: J. S. Bach: Szonáták és partiták szólóhegedűre

BWV 1001 g-moll Sonata	BWV 1002 h-moll Partita
BWV 1003 a-moll Sonata	BWV 1004 d-moll Partita
BWV 1005 C-dúr Sonata	BWV 1006 E-dúr Partita

E szólóművek mindegyike lenyűgözően nagyszabású szellemi teljesítmény: a mesterségbeli tudás magasrendű birtoklása, a szellem és fantázia szabad szárnyalása ölt testet e darabokban. Az ekkor 35 éves Johann Sebastian Bach egyszer sem hágja át a kompozíciós szabályok mindenkire érvényes korlátait. Eredetiségét, zenei tartalmát és jelentőségét, valamint a bennük megnyilvánuló szellemi nagyságot tekintve a szólóhegedűre írott hat mű a bachi életműben is csak a legnagyobb alkotásokhoz hasonlítható. Megállapítható, hogy ezen darabok a szóló-műfaj szinte első és egyben leghatalmasabb alkotásai, melyek évszázadok óta szolgálhatnak mintául más zeneszerzők számára.

Johann Sebastian Bach sorozata mély intellektuális tartalma és tanító jellege miatt zeneszerzők nemzedékeire hatott s hat jelen pillanatban is. A mester művészetében a barokk hangszeres polifónia fejlődésének csúcspontjára érkezett. E stílus legfontosabb műfaja a fúga, általa nyerte el a legtökéletesebb és legkoncentráltabb kifejezőerejét.

Dukay Barnabás szólószonátáját nem titkoltan részben ezen sorozat remekművei ihlették, így a vizsgálódásaimat is az adott kor szólóirodalmának áttekintésével kezdem.

10.18132/LFZE.2018.21

I. A szólószonáta műfajának kialakulása

Minthogy szólószonátáról van szó, a „szólószonáta” mint műfaj alapvetően az úgynevezett barokk korban érte el igazi virágkorát, de leginkább a Johann Sebastian Bach féle hegedű szólószonáták és partiták tartoznak a műfaj klasszikus magaslatai közé. Vizsgáljuk meg egy pillanatra, mit is jelent ebben a korban a *„Solo”*, milyen előadásmódra és miképpen szerkesztett darabokra utalhat ez a kifejezés? A Brockhaus–Riemann lexikon szócikke szerint a szóló „egy hangszeren vagy csupán alátámasztó kísérettel előadott hangversenydarab”.[1] Tehát a kíséret, ha egyáltalán létezik, nem játszik nagyon fontos szerepet. Hasonló megállapítást olvashatunk Donington[2] könyvében is, aki a következőképpen fogalmaz: „Vannak olyan barokk kompozíciók, amelyekben kíséret nélküli előadás a zeneszerző szándéka. Nincs basszus szólam, esetleg a senza basso (basszus nélküli) utasítás ki van írva”.[3] A Grove-lexikon is részletesen ír a fogalomról: eszerint a „szóló” megnevezés a 18. században olyan zenedarabokat jelöl, amelyben a dallamhangszert continuo kíséri; gyakorlatilag megegyezik a „szonáta” elnevezéssel, sokszor még címként is így szerepel. Ha ezeket a tényeket figyelembe vesszük, akkor feltehető, hogy a szólószonáta megjelölés egyaránt vonatkozhatott a kíséret nélküli dallamhangszeres szonátákra és a kísérettel ellátott darabokra is.[4]

Bach 13 művet írt kíséret nélküli dallamhangszerekre: 3–3 szonátát és partitát (vagy szvitet) hegedűre, 6 szvitet csellóra, 1 partitát (szonátát) fuvolára.

A *szonáták* és *partiták* szólóhegedűre kettős cím – amellyel a hattagú sorozatot jelöli – nem pontatlanság. Ezek a darabok, noha egy ciklust alkotnak, mégis világosan két elkülönülő műfajhoz tartoznak.

---

[1] Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): 467. o. „szóló” (ol. solo „egyedül”, „egyedülálló”), szólista által előadott, rendszerint különösen igényes szólam. Zenekari művek egy-egy részében kifejezésteljesen lép elő a zenekari szólamok közé. A concertóban és versenyműben a *ripieno*val ill. a *tutti*val váltakozik.

[2] Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978) Hogyan játszották egykor, és hogyan érdemes ma játszani a barokk zenét? A szerző azt az új és egyre elterjedtebb előadói felfogást ismerteti, melynek lényege: zenéljünk úgy, ahogy a barokk korban tették! Az utóbbi idők zenetudományi kutatásai feltárták a korabeli előadói gyakorlatra vonatkozó értekezéseket és leírásokat, és ebből egy rendkívül életteli, színes előadói stílus képe bontakozott ki, melynek erejét és hitelességét ma már számos együttes igazolta játékával.

[3] R. Donington: *A barokk zene előadásmódja.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978) XVII. 1. b: 203. o.

[4] Laczkor-Kocsis Krisztina: *J. S. Bach: a-moll partita szólófuvolára (BWV 1013).* (Budapest: LFZE, Doktori értekezés, 2013)

10.18132/LFZE.2018.21

I. 1. Sonata da Chiesa

A szólószonáta szigorúan szerkesztett négytételes templomi szonáta, lassú-gyors, lassú-gyors tételpárokkal. melyek kialakulásához nagyban hozzájárult az a tény, hogy a templomok – az egyházi hatóságok nyilvános rosszallása és tiltakozása ellenére – egyes nagyobb létszámú egyházi művek előadásához, alkalmanként kénytelenek voltak tánczenét játszó, hangszerüket magas szinten kezelő, virtuóz muzsikusok közreműködését igénybe venni. Így a népzene illetve a népzene által megtermékenyült műzene szellemisége a kezdetben szigorú elzárkózás, elhatárolódás ellenére lassacskán mégiscsak beszivárgott a templomok falai közé. Az 1600-as évekre elsősorban Itáliában kezdett kialakulni, mintegy a világi táncsorozatok, a *sonata da camera* ellenpólusaként egy tisztán hangszeres templomi műfaj: a *sonata da chiesa*, azaz a templomi szonáta.

A templomi szonáta alaptípusa kezdettől fogva négy tételből állt, melyek zenei anyaga nem minden esetben támaszkodott táncokra, a zeneszerzők saját invenciójuk alapján, valószínűleg szabadon komponálták őket. A négytételesség (kivételesen lehet három- vagy öttételes) tehát jellemzően a következő sorrendben látható: lassú (páros ütemű, imitatív vagy homofon, gyakran pontozott ritmusú) – gyors (fúgaszerű) – lassú (páratlan ütemű, homofon, gyakran sarabande-jellegű, némelykor a párhuzamos hangnemben) – gyors (legtöbbször fúgaszerű, gyakran táncos ritmusban). Minden tétel egységes motívikus anyagra és szilárd modulációs vázra épül (valódi kidolgozás nélkül).[5]

Nagyon fontos tehát megfigyelni, észrevenni azt a párhuzamot és hasonlóságot, amely egy négytételes szvit *Allemande – Courante – Sarabande – Gigue,* és egy tipikus templomi szonáta, *Adagio – Allegro – Andante – Presto* tételei között húzódik. Arról nem is beszélve, hogy jó néhány „sonata” harmadik tételének egyértelműen táncra utaló címe van, például *Sarabande, Siciliano.* Az átfedés és kölcsönhatás nagyon is természetes, hiszen a kor jelentős zeneszerzői (például: Corelli, Vivaldi), többnyire valamely egyházi intézmény szolgálatában álltak, így a különböző zenei hatások alól nem tudták, de nem is akarták kivonni magukat. E két hangszeres műfaj: a szvit és a sonata egyúttal a világi-egyházi, vagy udvari-templomi polaritás zenei jelképe is volt.

[5] Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), szonáta címszó: 468. o.

10.18132/LFZE.2018.21

Mindazonáltal van egy lényeges különbség egy négytételes szvit és egy ugyancsak négytételes templomi szonáta között: nevezetesen, hogy míg az elsőnek mindegyik tétele azonos tonalitásban hangzik fel, addig ez utóbbi harmadik tétele rendszerint valamely, az alaphangnemmel rokon (például párhuzamos dúr/moll, domináns, néha szubdomináns) hangnemben van.[6]

I. 2. Partita

Ha valaki a barokk zene, azon belül a táncok, ill. stilizált táncsorozatok zenéjének tanulmányozására, vizsgálatára szánja el magát, nagy valószínűséggel találkozni fog az eltérő karakterű nemzetek stílusának más – néha kifejezetten ellentétes – irányú fejlődésével.

Nikolaus Harnoncourt így ír erről:

„A barokk stílust gyakorlatilag az olaszok teremtették meg: a barokk teatralitása, korlátlan formai gazdagsága, fantasztikus és bizarr elemei tökéletesen megfeleltek az olasz ízlésnek. Így természetesen a barokk zene gyökereit is Itáliában találjuk.”[7]

A partiták a szvitek olasz címmel ellátott megfelelői, s mint ilyen a barokk kor egyik leggyakrabban alkalmazott zenei műfaja, tulajdonképpen a barokk szórakoztató zene. Maga a kifejezés franciául sorozatot jelent, bizonyos megközelítések szerint az elnevezés a síposok szvitmuzsikájának ünnepi alkalmaira (Parthie) is utal.[8] A szvitek kezdetben a francia és a bécsi operák táncmestereinek, balett szerzőinek műveiből összeállított zenei füzérek voltak, melyekről hamar kiderült, hogy „felüdülésre és gyönyörködtetésre egészen jól használhatóak”.[9] Eredetileg tehát táncdalokat foglalt sorozatba, utóbb ezeket hangszeres formában terjesztették el feltehetőleg vándor muzsikusok a XVI. században. Boronkay Antal: *A hét zeneműve* sorozatban megjelent tanulmányában hangsúlyozza, hogy „a korabeli fejlett zenekultúrával rendelkező nemzetek szinte mindegyike hozzájárult a szvit létrejöttéhez”. Itáliából a *pavane-*

---

[6] Ludmány Emil: *Tények, kérdések és gondolatok J. S. Bach basszuskíséret nélküli szólóhegedűre komponált hat műve kapcsán*. (Budapest: LFZE, Doktori értekezés, 2006)

[7] Nicolaus Harnoncourt: Az olasz és a francia stílus. In: *A beszédszerű zene*, (Budapest: Editio Musica, 1988): 160. o.

[8] Pándi Marianne: http://fidelio.hu/koncertkalauz/kamaramuvek/249/ A Koncertkalauz, Pándi Marianne: *Hangversenykalauz* című, az 1970-es években megjelent négykötetes munkájának online változata.

[9] Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. (Budapest: Editio Musica, 1988), 198–206. o.

10.18132/LFZE.2018.21

galiarde és a *pastamezzo-saltarello* táncpárok, Franciaországból a *courante* és a betét táncok legnagyobb része, Spanyolországból a *sarabande*, Angliából a *gigue* mint zárótánc származott, míg a németek adták a nyitótáncot az *allamande*-t. Ennek következtében először német földön kezdett megszilárdulni az egységes zenei forma, kialakult a táncok meghatározott sorrendje: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*. Ez a négy alaptánc, mint a szvitek többé-kevésbé állandó tételei, valamiféle nemzetköziséget is megvalósítottak, de a tételek elnevezése egységesen francia eredetű. Ezeket csekély változtatással Bach szvitjei, illetve partitái is átvették, de nyitótételük rendszerint nem táncdarab, hanem *prelúdium*, *fantázia*, *sinfonia* stb.[10]

I. 3. Zenei előzmények; a senza basso játékmód kialakulásának története.

A fuvola népszerűségének fellendülése csak az 1700-as évekre tehető, így a kíséret nélküli művek kialakulásának vizsgálatakor elkerülhetetlen a kitérő a hegedűirodalomba.

Akárcsak olasz földön, a németeknél is valószínűleg a hegedű volt ekkoriban a zene egyik legreprezentatívabb hangszere. Bach előtt már természetesen voltak mesterek, akik kitűnően játszottak hangszerükön, különösen virtuózan birtokolták a magas fekvéseket és a – laza vonóval megszólaltatott – többszólamú játék technikáját. A kíséret nélküli hegedűjátékra a legkorábbi példát valószínűleg a már említett tánczenék szolgáltatták. Természetesen, sokszor a lejegyzéssel sem töltöttek sok időt, alkalmanként maga a táncmester kapta elő zsebhegedűjét, és húzta a talpalávalót. A többszólamú, játék eleinte alkalmanként, főleg improvizatív zenei környezetben fordult elő. Johann Friedrich Uffenbach[11] így írt, miután 1715-ben a velencei San Angelo Operaházban hallotta Vivaldit:

> Vivaldi csodálatosan játszott egy kíséretes szólóművet, majd hozzáadott egy fantáziát is, ami lenyűgözött. Az ujjai majdnem a hegedűlábat érték, úgyhogy a vonónak alig maradt hely. Mind a négy húrt használva játszott egy fúgát, olyan sebességgel, hogy mindenkinek

[10] Boronkay Antal: J. S. Bach C-dúr csellószvit. *A hét zeneműve,* (Budapest: Zeneműkiadó,1974/4.)
[11] Johann Friedrich Hermann von Uffenbach, * 1687. május 06. Frankfurt am Main – †1769. április 10.

10.18132/LFZE.2018.21

> tátva maradt a szája. De nem mondhatnám, hogy igazán élveztem az előadást, mert számomra túl mesterkéltnek tűnt.[12]

Az első, írásban fennmaradt, mai napig ismert kíséret nélküli művek az Angliában élő Thomas Baltzar[13] nevéhez fűződnek, akinek 1660 körül komponált *The Division Violin* című gyűjteménye tartalmaz ilyen darabokat.[14]

Angliában tevékenykedett Nicola Matteis (?–1700 k.) olasz származású hegedűs. *Ayres* című sorozatának, 1676-ban kiadott kötetében található a *Fantasia, Violino solo senza basso,* amiben kétszólamú polifon részek is megjelennek. (Később fiának – aki Bécsben vált elismert hegedűssé – c-moll *Fantasia con discretione* című kétrészes műve ugyanígy kíséret nélküli szólóhegedűre íródott, mint kollégájának, Angelo Ragazzinak[15] *Fantasia à Violino solo senza basso* felirattal ellátott darabja.)[16]

A bécsi illetőségű Johann Schmelzer triószonátái (1659) és szólószonátái (1664) mintájára írta tanítványa, a salzburgi Heinrich Biber (1644–1704) a maga hasonló faktúrájú műveit. Hegedű szólószonátáiban a többszólamú játék megvalósítása, megjelenítése érdekében messzemenően kihasználja az egyes húrok elhangolásának (scordatura) lehetőségét. 1670–1680 között írt szólószonátáiban még bibliai programot is igyekezett feldolgozni oly módon, hogy minden szonátához egy rézkarcot mellékelt. Biber gyakran alkalmaz ostinato basszusokat, amelyek felett variált áriák vagy *chaconne*-táncok bontakoznak ki. 1681-ben írt *Nyolc szólószonátája* a különféle nemzetek táncait jeleníti meg: megtaláljuk itt a francia tánctételek kolorált *double*-ját, az olasz *aria con variazione*-t és az angolok *chaconne*-típusát, a *ground*-ot.[17] *Rosenkranz* (Misztérium) szonátasorozatának utolsó darabja a *Passacaglia,* mely monumentalitásában már-már Bach *Chaconne*-ját előlegzi.

---

[12] Ittzés Tamás: *A német barokk szólóhegedű irodalom Bibertől Bachig*. (Budapest: LFZE Doktori értekezés, 2008), Megjelent Uffenbach Diary-jában (szerk. Dr. E. Preussner, Salzburg).

[13] *1630/31 Lübeck – †1663 London, a Westminster apátság temetési bejegyzésében neve „Balsart”-ként szerepel.

[14] Laczkor-Kocsis Krisztina: *J. S. Bach: a-moll partita szólófuvolára (BWV 1013).* (Budapest: LFZE Doktori értekezés, 2013)

[15] *1680k. Nápoly – †1750. október 12. Bécs. Ragazzi 1704-től a Nápolyi Királyi Zenekar hegedűse volt, majd 1707 és 1722 között Barcelonában szolgált. Ekkor visszatért Nápolyba, majd 1734-től haláláig Bécsben dolgozott.

[16] Ittzés Tamás: *A német barokk szólóhegedű irodalom Bibertől Bachig*. (Budapest: LFZE Doktori értekezés, 2008)

[17] Pándi Marianne: http://fidelio.hu/koncertkalauz/kamaramuvek/249/.

10.18132/LFZE.2018.21

Johann Joseph Vilsmayr[18] osztrák hegedűművész munkássága a következő láncszem a műfaj alakulása során, ő Biber növendék volt. 1715-ben kiadott *Artificiosus Concentus pro camera* sorozatának partitái között több scordaturás lejegyzésű mű szerepel. A darabokat sokáig basszus nélküli szólóhegedűre írott műveknek tartották,[19] melyek akár a Bach művek közvetlen inspirálói, elődjei is lehettek.

Bach másik elődje a hangszeres kamaramuzsika terén Johann Jakob Walther,[20] vérbeli virtuóz hangszerjátékos volt, aki műveit kizárólag hegedűre írta. Egy 1688-ban közzétett gyűjteményében található az a szólóhegedűre írt *Serenata*, amely különféle hangszerek (orgona, gitár, fuvola, trombita és üstdob) hangzásait igyekszik utánozni. Walther a kettősfogások mellett gyakran alkalmazott recitativo jellegű közjátékokat is. Akárcsak Biber, Walther is kedvelte az ostinato basszusra szerkesztett változatokat, de ő már nemcsak az ostinato basszus mottószerű, rövid képleteit alkalmazta, hanem igyekezett nagylélegzetű dallamot létrehozni a basszusban, akárcsak utóbb Bach (például *d-moll zongoraverseny, E-dúr hegedűverseny, Olasz koncert*). A variációs gyakorlatot Walther odáig fejlesztette, hogy egyik szonátájában (*Scherzi da Violino* című gyűjtemény A-dúr darabja 1676-ból) mindegyik tétel azonos témát dolgoz fel.[21] Walther darabjainál érdemes megemlíteni azt az esetleges félreértést, amely a *Violino Solo* cím rendszeres használatából ered. Ekkoriban, ha külön utalást nem tett a szerző, *con basso*-t is jelenthetett ez a megjelölés. Mivel művei elsősorban kéziratban maradtak fent, a hegedűszólam nehézsége és a *Solo Violin* megjelölés összevetéséből, könnyű arra következtetni, hogy *senza basso* művekről van szó.[22]

A római Anton Maria Montanari[23] három continuo-kíséretes szonátája közül a d-moll hangnemű utolsó tétele *Giga senza basso* felirattal van ellátva.

J. S. Bach, aki apjától tanult hegedülni, valószínűleg nagyon virtuózan kezelte e hangszert, hiszen Weimarban (1708–1717) még a koncertmesteri állást is betöltötte. Szólóhegedűre írt szonátáit és partitáit bizonyára kiváló hegedűsnek írhatta – aki

[18] *1663 – †1722. július 11. Salzburg. Vezetékneve Vilsmäyr alakban is előfordul.
[19] A legújabb kutatások szerint basszus is tartozott a sorozathoz. (Ittzés Tamás: *A német barokk szólóhegedű irodalom Bibertől Bachig.* (Budapest: LFZE Doktori értekezés, 2008). 3. oldal
[20] *1650. Witterda – †1704. november 2. (?) Mainz. Walther húszévesen már a Mediciek szolgálatában állott Firenzében, 1674-tól a drezdai udvarban volt udvari hegedűs, majd 1680-tól (más források szerint 1684-tól) haláláig a mainzi hercegérsek alkalmazta.
[21] Pándi Marianne: *Hangversenykalauz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973)
[22] Ittzés Tamás: *A német barokk szólóhegedű irodalom Bibertől Bachig*. (Budapest: LFZE Doktori értekezés, 2008). 3. oldal
[23] *1676. Modena – †1737. Róma

10.18132/LFZE.2018.21

valószínűleg saját maga volt –, ezeknek technikai-zenei megoldása még a felkészült előadók számára is jelentős nehézséggel járhatott. Mindezen nehézségek mellett elsősorban nem a technikai próbatétel lehetett a zeneköltő elsőrendű célja, hanem egy izgalmas szellemi erőpróba, amely a hangzó anyag tökéletes megformálása által a kifejezést és a hangköltészetet a lehető legmagasabb szintre emelte. Bach többször maga is játszotta ezeket a szólószonáta tételeket, gyakran a fúgákat is. A jelentősebb ünnepeken felállt az orgonapadról, és Úrvacsoraosztás közben felcsendült a hegedűszó. A szonátákat és partitákat – szokatlan módon – nem felkérésre vagy megrendelésre írta: ezekben a művekben a többszólamúság megvalósításának lehetőségét kutatta egy alapjában véve egyszólamú dallamhangszeren.

Bár nem mutatható ki biztosan, valószínűsíthető, hogy Bachot nagyban inspirálta művei megírására a Paul von Westhoff-fal[24] való találkozás 1703-ban. Westhoff, Andreas Moser szerint a Bach előtti polifon hegedűzene legnagyobb muzsikusa volt. Westhoff életműve összekapcsolódott a hegedűvel. Azon kevés zeneszerzők egyike volt, akik elsősorban hangszeres művészként csak saját instrumentumukra komponáltak. Mint a drezdai udvari zenekar hegedűse 6 szvitet írt szólóhegedűre, melyet 8 vonalra jegyzett le (3+2+3).[25] Bár nehezen elképzelhető, hogy Westhoff szólóhegedűre komponált művei kortársai számára ismeretlenek lettek volna, a zenetudomány a legutóbbi időkig mit sem sejtett létezésükről. Az újkori zenetörténeti felfedezések között fontos esemény volt Westhoff 1696-ban íródott hat szvitjének 1971-es felbukkanása. A hat szvit mindegyike a következő tételsorrendben íródott: *Allemande–Courante–Sarabande–Gigue*. Továbbá a kottalapok alján minden szvit elején feltünteti az aktuális hangnemet. Az a-moll, A-dúr, B-dúr, C-dúr, d-moll, D-dúr sorrend a *Wohltemperiertes Klavier* koncepcióját megelőlegező tudatosságról árulkodik. Sokan a darabot Bach szólószonátáinak és partitáinak közvetlen előfutáraként, lehetséges mintájaként értékelték.[26]

Szintén példaként szolgálhatott a szólóhegedűre írt szonátákhoz és partitákhoz Johann Georg Pisendel:[27] *Sonata à Violino solo senza Basso* (1724 k.). A zenetudósok

[24] *1656. Drezda – †1705. Weimar. A drezdai udvari zenekar hegedűse, egyetemi oktató, 1669-től a weimari udvarnál kamarai titkár, kamarazenész és nyelvtanár.
[25] Walter Kolneder: *Bach-Lexikon.* (Budapest: Gondolat, 1988)
[26] Ittzés Tamás: *A német barokk szólóhegedű irodalom Bibertől Bachig.* (Budapest: LFZE Doktori értekezés, 2008)
[27] Johann Georg Pisendel kiterjedt kapcsolatokkal és széles látókörrel megáldott zenész volt. 1687. december 26-án Bajorországban született a caldozburgi kántor, Simon Pisendel gyermekeként.

10.18132/LFZE.2018.21

ezt a művet eredetileg 1716 előttre datálták, mondván stilisztikai jegyei miatt a mű Pisendel italiai utazását megelőzően született. Valószínűsítik továbbá, hogy Bach 1717-ben drezdai utazása során meglátogatta kiváló hegedűs barátját, amely kapcsolat 1709-ig nyúlik vissza.

Az olasz szerzők közül Francesco Geminiani (1687–1762) B-dúr szólója érdemel még figyelmet a korabeli, kíséret nélküli hegedűre írott művek közül. Továbbá megemlítem Nicolas Bruhns nevét, aki meghökkentő módon saját hegedűjátékát kísérte olykor orgona pedálokon. Bruhns szokatlan virtuóz játékának egyedisége, valószínűsíthetően szintén nagyban hozzájárult Bach szóló hegedűre és szóló csellóra írott műveinek elkészítéséhez.[28] Bruhnsról, Mattheson[29] a következőt írja: „Hegedűjátéka úgy hangzott, mintha három-négy muzsikus egyszerre játszott volna. Ha pedig hegedűjével az orgona padjára ült, s a pedállal basszus-szólamot játszott a hegedülése mellé, egymagában egész zenekar hanghatását tudta kelteni.”[30]

2. Táblázat: A hegedűre írott jelentősebb szólóművek 1720-ig[31]

Évszám:	Szerző:	A mű címe:
1660 körül	Baltzar	*The Division Violin*
1676	Matteis	*Passagio rotto, Fantasia.*
1676?	Biber	*Passacaglia*
1683	Westhoff	*A-dúr szvit*
1696	Westhoff	*Hat szvit*
1717	Pisendel	*a-moll szólószonáta*
1720	Bach	*Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*

[28] Kovács Sándor és másutt Boronkay Antal is érdekességként említik Nicolas Bruhns nevét, aki saját virtuóz hegedűjátékát olykor orgona pedálokon kísérte. Boronkay Antal *A hét zeneműve* sorozat 1974/4. számában megjelent írásának 94. oldalán azt is valószínűsíti, hogy Bruhns közvetett hatására komponálta Bach a szóló hegedűre és szóló csellóra írott műveit.

[29] Johann Mattheson *1681. Hamburg –†1764. Hamburg, német zeneteoretikus, orgonaművész és zeneszerző

[30] Bartha Dénes: *J. S. Bach*, *Bach kamarazenéje.* (Budapest: Zeneműkiadó 1967): 337. o.

[31] Laczkor-Kocsis Krisztina: *J. S. Bach: a-moll partita szólófuvolára (BWV 1013).* (Budapest: LFZE Doktori értekezés, 2013) A kérdéses, illetve kevésbé számottevő komponistákat a disszertáció első részének terjedelme miatt kihagytam: J. J. Vilsmayr, J. J. Walther, A. M. Montanari, a fiatalabb N. Matteis, A. Ragazzi, F. Geminiani.

10.18132/LFZE.2018.21

Természetesen más zeneszerzők is dolgoztak ebben a „műfajban”, példaként említendő Georg Philipp Telemann (1681–1767) *12 szóló fantáziája* (TWV 40:14–25). Telemann korának egyik legnépszerűbb zeneszerzője volt, de halála után a neve gyorsan feledésbe merült, bár kiterjedt levelezései és saját dokumentumai miatt élete viszonylag nyitott könyv a mai zenetudósok számára. Nagysága ugyan nem volt mérhető Bachéhoz vagy Händeléhez, de sokoldalú zeneszerző volt, aki csaknem minden műfajban alkotott.

I. 4. Fuvolára írt szólóművek és szerzőik 1720-ig

Ha már részletesen végigvettük a hegedűre írott jelentős szóló darabok sorát 1720-ig, érdemes a fuvolára írt szóló darabokra is némi figyelmet fordítani. Érdemes odafigyelni arra a tényre, hogy a fuvola csak az 1700-as évek elejétől tett szert valamelyest megfogható népszerűségre. Természetesen ez a népszerűség fokozatosan erősödött, köszönhetően Johann Joachim Quantz (1697–1773) munkásságának és mentora „Nagy” Frigyes (1712–1786) fuvola iránti rajongásának. Ebben a teljességre nem törekvő felsorolásban is Johann Sebastian Bach *a-moll partitája* kívánkozik az élre. A mű mondhatni alapköve a fuvolás repertoárnak, csakúgy, mint a vonósnak a szólószonáták vagy partiták. (Részletes elemzése természetesen egy másik dolgozat témája lehetne, mivel itt ugyan szólóhangszeres kompozícióról, de nem szólószonátáról beszélünk). Azért vegyük sorra azokat a szerzőket, akik a fuvolát megpróbálták szólóhangszerként is előtérbe állítani zeneszerzői munkásságukban. Természetesen ezt a sort csak az 1720-as évig követem, a zeneszerzők születési évét illetőleg, mivel Dukay szólószonátájának vizsgálatakor kénytelen vagyok e kulcs fontosságú évszámig visszanyúlni. Ez az év a barokk géniusz, J. S. Bach hegedűre írt hat szólódarabjának feltételezett befejezési időpontja.

A továbbiakban tehát áttekintem a jelzett időszakban a harántfuvolára készült szólórepertoár történetét. Mivel ebben a tárgyban tudomásom szerint nem készült összefoglaló elemzés, ezért többször is Laczkor-Kocsis Krisztina: *J. S. Bach: a-moll partita szólófuvolára (BWV 1013)* című doktori disszertációjára hagyatkozom.

Az első fennmaradt, kíséret nélküli fuvolaművek említése már Aurelio Virgiliano *Il dolcimelo* kötetében megtalálhatók, ahol a fuvolát („traversa”) mint lehetséges

10.18132/LFZE.2018.21

hangszert javasolja 1600 körül.[32] Jacob van Eyck (1589–1657) *Der Fluyten Lust-hof* 1649-ből való furulyás variációs sorozatát szólófuvolára is ajánlja a szerző.

Jacques (-Martin) Hotteterre („le Romain") (1673–1763)

A zenész családból származó kiváló fuvolajátékos, zeneszerző, tanár a francia fuvolajáték hagyományainak megalapozója. Nevéhez fűzőik a *Principes*,[33] amely a legkorábbi nyomtatásban megjelent fuvolaiskola. Hotteterre *Premier livre de piéces pour la Flûte-traversière, et autresinstruments, avec la Baße* (1708) Op. 2 kötete 1715-ös, átdolgozott kiadásának végén, öt szvit és két duó után találunk egy szólódarabot is „*ECOS. Pour la Flûte traversiere seule.*" felirattal. A kétrészes darab többnyire visszhangeffektekre épül. A kötet duói eredetileg kíséret nélkül jelentek meg, csak a második kiadásban kapcsoltak hozzájuk basszus-szólamot.[34] Szintén megemlítendő, bár kevésbé közismert a szerző *Airs et brunettes* című kötete. Ez a gyűjtemény két- és háromszólamú darabokkal indul, a végén viszont kíséret nélküli fuvolaműveket tartalmaz. *(„Pour la Flute Seule")*

Joseph Bodin de Boismortier (1682–1756)

Kíséret nélküli szólófuvolára írt h-moll szvitje[35] 1731-ben, Párizsban készült. A mű öt tételes. Könnyedsége, virtuóz hangszerszerűsége leginkább a Telemann-fantáziákhoz áll közel. A Grove-lexikonban található, zeneszerzőnkre vonatkozó műjegyzékben két, basszus nélküli, szólófuvolára írt kötetet találunk: 1728-ból az Op. 22 *Diverses pièces … avec despréludes sur tous le tons* (1728) és 1740 körüli évekből az Op. 85 *Suites et sonates*.[36] A dátumok alapján feltételezhető, hogy Boismortier szólófuvola művei valószínűleg Bach fuvolapartitája után készültek.[37]

---

[32] Montagu–Brown–Frank–Powell (Grove): *Flute* /4. (ii). „inkább csak pedagógiai célú, kíséret nélküli szólók". (Csalog, 1997): 22. o.

[33] *Principes de la flûte traversière, ou flûte d' Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du hautbois.* (Párizs, 1707.) Későbbi kiadás: M*éthode pour apprendre à jouer en très peu de tems de la flûte traversière, de la flûte à bec et du hautbois*. (1765). Giannini (*Grove*).

[34] Giannini (*Grove*).

[35] A kotta megtalálható: Máriássy István, Kovács Lóránt (szerk.): *300 év fuvolamuzsikája*. *A nagybarokk*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989) Z. 13 535.

[36] Lescat (*Grove*). A fent említett mű minden bizonnyal ez utóbbi kötetbe tartozik. Az 1731-es dátum a Zeneműkiadó kottájában látható.

[37] Laczkor-Kocsis Krisztina: *J. S. Bach: a-moll partita szólófuvolára (BWV 1013)*. (Budapest: LFZE Doktori értekezés, 2013)

10.18132/LFZE.2018.21

Michel Blavet (1700–1768)

Blavet három *Recueil de pièces* sorozata különféle stílusú és nehézségű darabok gyűjteménye, többségében két fuvolára, de akad közöttük több szólófuvolára írt darab is. Nem tudunk arról, hogy Blavet és Bach között létezett volna kapcsolat, a sorozat darabjai feltételezhetően csak 1744 után jelentek meg Párizsban.

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Telemann 1732–33 körül keletkezett *12 fantáziája* szólófuvolára (TWV 40:2–13) egy *„Fantasie per il Violino, senza Basso”* című kottában maradt fenn, mégis feltételezhetően a művek fuvolára íródtak.[38] Telemann igazi polihisztor volt, mindenféle művészetben hozzáértőnek számított, s az általa írt hihetetlen mennyiségű művön[39] kívül verseket is szívesen írt. Telemann és Bach baráti viszonyt ápoltak, amelynek kezdete feltételezhetően akkora tehető, amikor Telemann a szász-eisenachi udvar karnagyaként tevékenykedett (1708–1712).[40] J. S. Bach egyik fiának, Carl Philipp Emanuelnek a keresztapja lett 1714-ben.

1722 augusztusában Telemann kétszer is elutazott Hamburgból Lipcsébe, s feltételezhető, hogy útközben betért Köthenbe, ahol Bach ekkoriban komponálta a két- és háromszólamú invenciókat és a *Das Wohltemperierte Klavier*-t is. (A lipcsei Tamás-templom megüresedett állásáról is talán ekkor értesülhetett.)[41] Bach fuvolapartitája és a Telemann-fantáziák között több rokon vonás fedezhető fel, melyek részletes vizsgálata nem témája e dolgozatnak.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

J. S. Bach legtermékenyebb és leghíresebb zeneszerző fia, aki csaknem 30 esztendeig szolgálta „Nagy” Frigyest. Büszkén írja önéletrajzi vázlatában: „abban a megtiszteltetésben részesültem, hogy Charlottenburgban az immár király Frigyes első

[38] Például Günter Hausswald kidadásában (Kassel: Bärenreiter, 1955; BA 2971). Hausswald egyébként a *NBA* VI/1 hegedűművekről szóló kötetének társszerzője. A dátum meghatározása: Zohn (*Grove*): „Telemann” §8; A kézirat a brüsszeli konzervatórium könyvtárában található *T 5823 W* jelzéssel.
[39] Bár műveinek nagy része elveszett, a kutatások szerint teljes életműve több mint 3000 darabból áll.
[40] Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach: A tudós zeneszerző*. (Budapest: Park Kiadó, 2009, ford. Széky János): 163. o.
[41] Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: A tudós zeneszerző*. (Budapest: Park Kiadó, 2009)

10.18132/LFZE.2018.21

fuvolaszólóját egyedül kísérhettem a csembalón".[42] *A billentyűs játék igazi művészetéről* írott kiemelkedő jelentőségű alkotásának (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*)[43] a kíséretről írott szakaszai, nagyrész a Királyi felség kísérőjeként végzett munka tanulságainak összegzése.[44]

Carl Philipp Emanuel 1747-ben írta szóló fuvolaszonátáját (amely a fuvolások körében a Bach-partitához hasonlóan alapműnek számít), az akkoriban divatos „empfindsamer Stil" szellemében, új háromtételes szonátatípust alkalmazva. A fuvolaszonáta esetében ez a következő tételrendet jelenti: *Poco Adagio* (3/8), *Allegro* (2/4), *Allegro* (3/8). Ugyancsak a divatos szemléletnek megfelelően és a szvit műfajához hasonlatosan mind a három tétel azonos hangnemben marad.[45] Carl Philipp Emanuel Bach szólójának esetében a fejlécen megtalálunk minden, a műfaj pontos meghatározásához szükséges információt („Sonata", „Senza Basso").[46]

1. Ábra: C. Ph. E. Bach a-moll fuvola-szólószonátájának fejléce

Johann Joachim Quantz (1697–1773)

Zeneszerző és híres fuvolaművész. II. Frigyes porosz király fuvolatanára. Neve fémjelez egy összefoglaló fuvolaiskolát (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*), amely a hangszeres technikai lehetőségeken túl az akkori előadói gyakorlat szerteágazó rendszeréről is értekezik, amelyhez munkájában szorosan hozzátartozik az ízléstan, az affektustan és a stílusismeret.[47]

---

[42] Grove monográfiák; Christoph Wolff: *A Bach-család* (Budapest: Zeneműkiadó,1989): 263. o.

[43] Johann Joachim Quantz: *Fuvolaiskola*. (Budapest: Argumentum Kiadó, 2011 ford: Székely A.): 9. o. „ Johann Sebastian Bach Telemann által keresztvíz alá tartott második fiának, Carl Philipp Bachnak a tollából: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Kísérlet a helyes klavírjáték művészetére, I-II., Berlin, 1753, 1762), vele együtt azonnal gyakorlati útmutatót is adva az elméleti mű mellé: *Achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten* (Tizennyolc mintadarab hat szonátában). A csembalózás technikája, a continuojáték, a zeneszerzés alapjai és a díszítések helyénvaló alkalmazásának módszeres ismertetése képezik a hosszú évtizedekre ható, még Joseph Haydn korai zongoraszonátáit is nagyban befolyásoló tankönyv magvát, s szolgálhatnak vezérfonálul mindmáig a kor retorikus előadásával ismerkedni szándékozó pianistáknak."

[44] Christoph Wolff: *A Bach-család.* (Budapest: Zeneműkiadó,1989): 263. o.

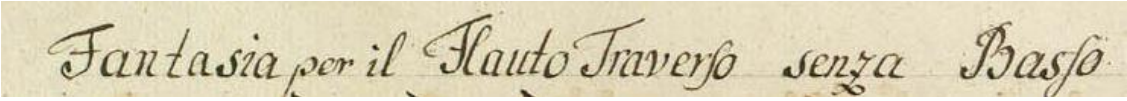
[45] Az első tétel lüktetése sarabande, a másodiké bourrée, a harmadiké pedig gigue.

[46] A *Musicalisches Mancherley*-ben található cím is lényegében ugyanez: „*SONATA per il Flauto traverso solo senza Basso. da* C. F. E. Bach".

[47] Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985) Quantz, Johann Joachim *1697. I. 30. Oberscheden (Göttingen mellett) – †1773. VII. 12. Potsdam

10.18132/LFZE.2018.21

Székely András a következőket írja a műről: „A könyv sokkal több annál, mint amit a címe ígér: szerzője a fuvolajátékon kívül bevezet a korabeli zenészi lét legfontosabb kérdéseibe, és abba is, hogy milyen a jó zene, és milyen a jó zenész.”[48] A koppenhágai királyi könyvtárban található Quantz-kötet címe, amiben szólóművek is feltűnnek: „*Fantasier og Preludier. 8. Capricier*”. A kötetben 61 darabot találunk, amelyből 19 continuo kíséretes.



2. Ábra**:** A Quantz-kötet első darabjának fejléce

Johann Martin Blockwitz (1687–1742)

Az előzőekben említett Quantz kötetben („*Fantasier og Preludier. 8. Capricier*”) nagy valószínűséggel Blockwitznek tulajdonítható e-moll hangnemű tánctételek is szerepelnek. Blockwitz a fúvós hangszerekre való komponáláshoz gyakorlati tanácsokkal is ellátja a zeneszerzőket: „tekintetbe kell venni az emberi légzést, senkinek sincs oka a tüdőből két készletet kívánni.”[49]

„Nagy” Frigyes (1712–1786)

II. „Nagy” Frigyes porosz király szenvedélyes fuvolajátékos hírében állott, aki J. J. Quantztól vett fuvolaleckéket, és tőle sajátította el a zeneszerzés alapjait is. Az uralkodó „mindennapi gyakorlatait” egy kíséret nélküli *Fuvoláskönyv*be rendezve találhatjuk, melyet a következő címmel látott el: *Das Flötenbuch. 100 Tägliche Übungen*.[50] A kötet szerzőjéről természetesen nincsenek biztos adatok, de feltételezhetően Frigyes és tanára, Quantz közösen komponálták ezeket a kis darabokat. Az etűdszerű pár soros gyakorlatok, melyek soha nem merészkednek a legnehezebb hangnemekbe, valószínűleg az uralkodó mindennapi gyakorlatai voltak.

[48] Johann Joachim Quantz: *Fuvolaiskola.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2011. Fordította: Székely A.): 9. o.
[49] Johann Martin Blockwitz : *Sechtzig Arien eingetheilet in Funffzehn Suitten vor Violino oder Hautbois absonderlich aber vor Flute traversiere nebst Basse Continüe.* (Freiburg: Mather–Sadilek, 2004): 32.
[50] Schwarz-Reiflingen, 1934/1962. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel: 1934/1962. Nr. 5606).

10.18132/LFZE.2018.21

A fuvolára írt fontosabb szólódarabok szerzőinek születési évszámai 1720-ig, amely év nemcsak a három hegedű szólószonáta, a három szólóhegedűre írt partita, hanem az a-moll szólófuvolára írt partita feltételezett keletkezési éve is.

3. Táblázat: Fuvolára írt szólódarabok szerzői 1720-ig

Jacques(-Martin) Hotteterre („le Romain”) (1673–1763)
Joseph Bodin de Boismortier (1682–1756)
Michel Blavet (1700–1768)
Georg Philipp Telemann (1681–1767)
Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)
Johann Joachim Quantz (1697–1773)
Johann Martin Blockwitz (1687–1742)
II. „Nagy” Frigyes (1712–1786)

I. 5. Jelentős zeneszerzők szólószonátái.

A 18. sz. közepe táján Mannheimben a kor legkiválóbb karmesterei, előadóművészei továbbá jelentős zeneszerzőkből alakult csoportok, munkásságukkal teljesen új stílust indítottak el. Új formák, műfajok, előadási módok váltak irányadóvá, de a legjelentősebb reformok a dinamikai és hangszerelési újítások voltak. Az úgynevezett mannheimi iskola, Karl Theodor pfalzi választófejedelem uralkodása idején (1743–1799) a bécsi és a berlini iskola mellett a klasszikát megelőző hangszeres zene fejlődésében irányt adó zeneszerzőkör megjelölése volt.[51] A gáláns stílus vagy kora klasszicizmus legjelentősebb alkotói, mesterei: Johann Stamitz (1717–1757) és Franz Xaver Richter (1709–1789) voltak.[52] Mindketten Mannheimben működtek, a bajor népzenére építették stílusukat. Mások is magukévá tették e gáláns stílust, mint például

[51] Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): mannheimi iskola

[52] Jelentős képviselői voltak a Stamitz vezette csoport tagjai (Fr. I. Richter, A. Filtz, I. Holzbauer, C. G. Toeschi és Fr. Beck.) A mannheimi hangszeres zene új stílusában a harmóniai folyamatot már nem a (számozott basszusként lejegyzett) basszus határozta meg, hanem elsődlegesen a dallam. Ennek felel meg a zenei anyag két-, négy-, és nyolcütemes tagozódása (*periódus*), ezzel függenek össze a sűrű hangzásbeli és dinamikai kontrasztok, a második téma és a kidolgozás megnövekedett szerepe és számos mannheimi manir: a statikus harmóniákhoz társuló tipikus *crescendo*-képletek, a tremolók, a „rakéta”-, „szikra”-, „forgó”-, „sóhaj”-motívika, a késleltetések a váratlan generalpauzák.

10.18132/LFZE.2018.21

Luigi Boccherini (1743–1805) olasz csellista és zeneszerző, vagy Johann Christian Bach (1735–1782).

Ebből az iskolából alakult ki a nagy bécsi klasszicizmus, melyben már az osztrák zenei dialektus uralkodik. A klasszicizmus jeles szerzői azonban (Haydn, Mozart és Beethoven) érdekes módon nem írtak szólószonátákat.

A barokk szólószonáta mint jelenség és a szólószonáta műfaj újbóli megjelenése között nagyon sok idő telik el. Az előadóművészek is többnyire vonakodtak a hangszeres szólók előadásától, ugyanakkor a közönség és a kritikusok körében is mély megdöbbentést váltott ki, ha ilyen „eltévelyedést" tapasztaltak. Amikor Ferdinand Davidnak 1839–40 telén egy „történelmi hangversenyen" a Chaconne-t kellet volna eljátszania, kijelentette, hogy nem hajlandó önmagát nevetségessé tenni egyetlen hegedűvel a színpadon. Csak amikor Mendelssohn zongorakíséretet komponált a darabhoz, akkor lehetett rávenni a mű előadására. 1854-ben Schumann is kísérettel látta el mind a hat darabot. Egyébiránt Johann Friedrich Agricola[53], Bach egykori diákja és kottamásolója, így tudósít Bach remekműveivel kapcsolatban: „szerzőjük gyakran játszotta őket maga is klavikordon és akkordokat fűzött hozzájuk, ha szükségesnek találta. Ő is felismerte bennük a hangzó harmónia szükségességét, amit e művekben nem teljesen sikerül megvalósítania." A Chaconne-t a fiatal hegedűvirtuóz Joachim József (1831–1907) játszotta első alkalommal kíséret nélkül Lipcsében, majd ezt a merésznek mondható tettét, nem kis megdöbbenést kiváltva, megismételte Párizsban is.[54] A későbbiekben Londonban játszotta az a-moll szólószonáta fúgáját. A koncert e műsorszámáról Bernard Shaw[55] korabeli kritikája a következőképpen hangzik:

> Ennek a darabnak a 2. tétele egy körülbelül 300-400 ütemes fúga. Természetesen hegedűn nem lehet háromszólamú fúgát folyamatosan játszani, azonban a kettősfogások és az egyik szólamból a másikba való bakugrások segítségével fel lehet idézni egy fúga szörnyű részét, ami megbocsáthatónak tűnik, ha Bachról és Joachimról van szó. Ez történt csütörtökön; Joachim ördöngösen fűrészelte Bachját, és olyan hangokat hozott létre, amelyek után az a kísérlet, hogy egy cipőtalpon szerecsendiót reszeljünk, eolhárfaként hangzik. A hangok, amelyek elég muzikálisak voltak, és amelyeknek hangmagasságát viszonylag meg lehetett

[53] *1720 Dobitschen, (Altenburg mellett) – †1774 Berlin, II. „Nagy" Frigyes berlini udvari zenekarának vezetője, Bach nekrológjának alkotótársa.

[54] Walter Kolneder: *Bach-Lexikon.* (Budapest: Gondolat, 1988), szólószonáták és -partiták, *1. szólóhegedű darabok.*

[55] George Bernard Shaw (írói nevén G. B. Shaw) (*Dublin, 1856. július 26. – †Ayot St Lawrence, Hertfordshire, 1950. november 2.) író, drámaíró. Munkásságát 1925-ben irodalmi Nobel-díjjal honorálták. William Shakespeare után az ő műveit játsszák leggyakrabban az angol nyelvű színházakban.

10.18132/LFZE.2018.21

> különböztetni, általában hamisan szóltak. Ha a játékos ismeretlen lett volna, élve nem távozik! Azonban mindannyian – magamat is beleértve – kíváncsiak és lelkesek voltunk. Annyira hipnotizált bennünket Joachim tiszteletre méltó művészi pályája és Bach hírnevének nagysága, hogy a szörnyűséges zajt a szférák zenéjének hittük.

Az előadás kapcsán történő szárnypróbálgatások, a zeneszerzők alkotó kedvét, fantáziáját is újra megmozgatták. Az úgynevezett szólószonátai hagyomány abbamaradása után, több mint 100 éves csend lezárásaképp Eugène Ysaÿe[56] belga hegedűművész, karmester és zeneszerző munkásságában találunk 6 hegedű-szólószonátát. Ysaÿe-t korának nagy hegedűvirtuózaként tartották számon, aki ezen adottságaival iskolát teremtett. Igyekezett azonban virtuozitását, a technikai tudást mindig a zenei kifejezésmód szolgálatába állítani. Olyan jelentős zeneszerzők ajánlottak neki és vonósnégyesének darabot, mint César Franck és Claude Debussy.[57] Ysaÿe szólószonátáit, Szigeti József Bach *g-moll szólószonátájának* előadása ihlette. A hat szólószonáta hegedűre, op. 27 1923-ban íródott. Mindegyik szonátát egy kiemelkedő kortárs hegedűsnek ajánlotta: Szigeti József (No. 1), Jacques Thibaud (No. 2), George Enescu (No. 3), Fritz Kreisler (No. 4), Mathieu Crickboom (No. 5) és Manuel Quiroga (6. sz.)[58]

Szintén megemlítendő ebben a műfajban Johann Baptist Joseph Max (Maximilian) Reger[59] munkássága, aki mondhatni teljesen a tiszta, „abszolút" zenének igyekezett szentelni önmagát és művészetét. Ezen az úton nagy mintaképe, mestere Brahms volt. Zenei fantáziája elsősorban harmóniai ihletésű, harmónizálásmódját a tonalitás elfátyolozása, kibővítése és átmeneti elcsúsztatása jellemzi. A harmónizálásmód ilyen szemléletmódja mellett erős kifejezési eszköze még a harmonikus ispirációjú hangszeres polifónia alkalmazása. Reger, német zeneszerző, zongorista és karmester, akinek – a korabeli kritikák szerint – darabjait jelentős technikai nehézségek jellemzik, amikért csak ritkán kárpótol a hangzás szépsége, újszerűsége, érdekessége.[60] Művészete nagy hatással volt az Új Bécsi Iskolára *(Neue Wiener Schule)*, az 1920-as években a német nyelvterület egyik legnépszerűbb és leggyakrabban játszott zeneszerzője volt. Tanítványa, Paul Hindemith a következőket

---

[56] * Liège, 1858. VII. 16. – † Brüsszel, 1931. V. 12.
[57] C. Franck: A-dúr hegedűszonáta 1886; Cl. Debussy: g-moll vonósnégyes op. 10, 1893.
[58] Hoaston, Karen D.: *Culmination of the Belgian Violin Tradition – The Innovative Style of Eugene Ysaÿe.* 1999
[59] *1873. III. 19. Brand (Kemnath mellett, bajor felső-Pfalz) – † 1916. V. 11. Lipcse. 1907-ben meghívták Lipcsébe zeneszerzés tanárnak, ahol átmenetileg az egyetem zeneigazgatói tisztét is betöltötte.
[60] Jász Dezső: *Max Reger.* (Nyugat, 1910. 3. szám)

10.18132/LFZE.2018.21

mondta róla: „ A zene utolsó nagy óriása; nélküle nem lennék!” Szólóhangszerre írt művei: 4 szonáta op. 42 (1899); 7 szonáta op. 91 (1905); prelúdiumok, fúgák és chaconne op. 117 no. 1–8-ig (1909–12) és op. 131a no. 1–6 (1914); 3–3 szvit szólóbrácsára op 131d és szólógordonkára op. 131c (1915).[61]

A több hangszeren (hegedű, brácsa, zongora, klarinét) is kiválóan játszó Reger tanítvány, Paul Hindemith[62] német zeneszerző, zenetudós és zenepedagógus, karmester, a 20. századi zene egyik jelentős alakotóművésze szintén jegyez szólószonátákat hegedűre és csellóra is.[63]

A magyar zeneszerzők közül Kodály Zoltán 1915-ben komponált szólószonátája (*Szólószonáta gordonkára, op. 8*) jelentős áttörésnek nevezhető, hiszen Bach kétszáz évvel korábbi szvitjei óta nem született jelentős mű szólógordonkára. Pándi Mariann így ír a műről: „…a mondanivaló súlyát és a szerkesztés koncentrációját nem a megszólaltató hangszerek mennyisége határozza meg, sőt: a felkészüléshez idő és gyakorlat kellett, míg a gordonka — Bach óta talán először — egymagában megszólalhatott, hogy összefoglalja az első vonósnégyesben meghirdetett művészi programot, levonja a vonósduóban szerzett szólammintázási tapasztalatok konzekvenciáit, és a zeneszerző én-formában, egyes szám első személyben közölt mondanivalójának tolmácsává legyen.”[64] A darabot Kerpely Jenő mutatta be Kodály második szerzői estjén, 1918-ban, sikerre azonban Hermann Pál vitte az 1923-as salzburgi fesztiválon, ahol jelen volt a világ számos jelentős zenésze és zenei kritikusa. A mű értékét már korábban felismerő Bartók így írt egy New York-i lap hasábjain 1920-ban:

> […] itt tökéletesen újszerű hangszerkezelésről és új s eredeti anyagról van szó. A meghökkentő technikai nehézségekben bővelkedő és a hihetetlen hangszeres effektusokban gazdag háromtételes szonáta igazi, nagy értéket jelent az eredeti művekben egyébként oly szegény gordonkairodalomban.

Bartók Béla *hegedű szólószonátája (Sz. 117, BB 124)* a 20. század egyik legjelentősebb, szóló vonós hangszerre írt kompozíciója. Utolsó befejezett alkotása,

---

[61] Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985). Max Regel

[62] *1895. XI. 16. Hanau am Main – †1963. XII. 28. Frankfurt am Main.

[63] Sonata for Solo Viola, Op. 11, No. 5 (1919) Sonata for Solo Viola, Op. 25, No. 1 (1922) Sonata for Solo Viola, Op. 31, No. 4 (1923) Sonata for Solo Viola (1937)

[64] Pándi Marianne: http://fidelio.hu/koncertkalauz/kamaramuvek/249/ A Koncertkalauz Pándi Marianne: *Hangversenykalauz* című, az 1970-es években megjelent négykötetes munkájának online változata.

10.18132/LFZE.2018.21

amely Yehudi Menuhin megrendelésére készült 1944-ben. Bartók művének mintájául Bach szólószonátái szolgáltak. Yehudi Menuhin előadásában hallotta Bach *C-dúr szólószonátáját*, amelyet egyfajta mintaképnek tekintett saját műve tételrendjének kialakításában és a fúgatéma megalkotásában is.[65] A szólóhegedűre írt szonáta műfaja már Johann Sebastian Bach korában is a technikai megvalósíthatóság határait súrolta. Az azóta eltelt több mint kétszáz év alatt kialakult új zenei stílus meghozta a maga újszerű technikai problémáit és nyelvi nehézségeit. Ezt tovább tetézte Bartóknál az a körülmény, hogy ő maga nem játszott hegedűn. A korábbiakban azonban számos megszólaltatási effektust próbált ki vonós kamarazenéjében, ahol az önmaga számára felállított magas mérce szerint már sikerült a hangszer sajátos kifejezésmódját megtalálnia. Bartók azonban egyáltalán nem volt biztos abban, hogy a technikailag igen nehéz mű minden részlete játszható-e.

Ligeti György,[66] Kossuth-díjas magyar zeneszerző *Szólószonáta csellóra* című fiatalkori darabja még többé-kevésbé a tonalitást sugallja, ráadásul Bachot idézi a szólóhangszeren megvalósuló többszólamúság is. Bár struktúráját tekintve elüt Bachtól, művében izgalmas áthallással népzenei vagy népzenei ihletésű anyagot is feldolgoz. Dalos Anna így ír erről a Muzsika folyóiratában:

> […] a *Cselló-szólószonátá*ban a népdal, a néptánc, Kodály Zoltán, Veress Sándor szellemi jelenléte, a *Régi magyar társastáncok* Bihari-, Rózsavölgyi-, Csermák- és Lavotta-hangszereléseiben a verbunkos stílus idealizálása, s az összes kompozícióban a mindent átható diatónia, mégis sokkal inkább figyelemre méltók azok a mozzanatok, amelyek túlmutatnak a kötelezővé tett stílusideálok ismérvein. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a fiatal Ligeti zeneszerzői világáról éppen azok a karakterisztikumok árulnak el legtöbbet, amelyek a stílus követelményeitől való eltérést dokumentálják, ugyanis éppen ezekben a

[65] Pándi Mariann: „Az első tétel címében Bartók „chaconne tempó"-ra és nem chaconne formára utal. Szonátaformájú darab chaconne jellegű tematikával, hangneme g-mollból indul és G-dúrba érkezik meg; ritmikája és dallamvilága leheletfinom átmenetet képez a spanyol sarabande és a magyar rapszódiák szeszélyes-patetikus lejtése között. A fúga kidolgozásmódja jóval kötetlenebb, mint a példaképéül szolgáló Bach-szonátáké (akár a C-dúr, akár a g-moll szólószonátáé). Terjedelmes szakaszokon át szünetel a fúgatéma, s a hegedűszólam dúsan burjánzó szövete fantáziaszerűen változik. A fúgatéma bachi mintára alakul, terebélyesedik egyetlen rövid és határozott kisterc-motívumból négyszólamú expozícióvá, amelyben a témabelépések hagyományos hangnemi rendben következnek. A befejezésnél tömören és drámai hatást keltőn hangzik fel még egyszer a téma ősképletét alkotó kisterc-motívum. A Melódia címet viselő lassú tétel az öntörvényű, karcsú, kromatikával színezett bartóki dallamosság egyik legcsodálatosabb megnyilatkozása. Az egyszólamú, egy lélegzetű ének a háromtagú forma középrészében bonyolultabbá, instrumentális színezetűvé válik, amelynek rejtekéből csak áttételes értelmezéssel bontakozik ki a népdaljellegű dallam. A Presto tempójú zárótétel a scherzo és rondo elemeit egyesíti magában, de egyúttal szintézise a barokk szvit-tételek egyenletesen lüktető örök-mozgásának és a klasszikus rondók táncos vibrálásának is."

[66] *1923. május 28. Dicsőszentmárton – †2006. június 12. Bécs

10.18132/LFZE.2018.21

jellegzetességekben ragadható meg az, amit úgy szoktunk nevezni: a zeneszerző kézjegye.[67]

I. 6. Összegzés

A teljesség igénye nélkül lehetne még néhány zeneszerző darabját ezen felsorolás részeként említeni. Az azonban világosan megfogalmazható, megállapítható, hogy Bach szólószonátái olyan mértékben gyakoroltak mondhatni már-már nyomasztó hatást a későbbi korok szerzőire, hogy azok csak nagyon ritkán vállalták a komponálást ebben a „veszélyes" műfajban. Megfelelni a tökéletesnek, tökéletességnek? – vajon elvárható-e a zeneszerzőktől, akik fölött kimondva-kimondatlanul is ott lebeg a bachi remekművek máig megfejthetetlen mélysége, misztikuma. Természetesen a hangszeres előadóművészet is más célok, csúcsok meghódítását tűzte zászlajára. A virtuozitás, a hangszeres játék technikai és zenei értelemben végletekig kimunkált csillogása szinte átláthatatlan falat emelt Bach szólószonátáinak beláthatatlan magaslatai és a kor elvárásai közé. Ilyen teherrel ritkán indulnak felfedezőútra az alkotók. Dukay Barnabás fiatal korának megfelelően, laza, felelőtlen könnyedséggel, ugyanakkor nyitott, kísérletező szándékkal, Matuz István fuvolajátékának erejétől lenyűgözve vetette bele magát a kalandba. Abba a kalandba, abba a beláthatatlan következményű merész vállalkozásba, amelynek véghezviteléhez Johann Sebastian Bach művészetének, darabjainak megszállott kutatása, elemzése, vizsgálata adott ösztönzést. Ugyanakkor az a bizalomra épülő hit, amely minden mély, igaz teremtő szándék mögött meghúzódik, teret enged a láthatatlan energiák hullámhosszának. Megtérni Bach-hoz mint forráshoz: ez Dukay számára is megkerülhetetlen állomása a kifejezés-alapú zenei gondolkodás mellőzésének és a transzcendens zeneszerzői technika felelevenítésének, illetve – a polifon technikák és a számmisztika révén – a zeneszerzés premodern játék-mivoltához való visszatérésnek.[68] Szemlélődő kutatás múltba és jövőbe; abba, a szelíd kérlelhetetlenséggel ösztönző, az önmagán túli irányba, időn kívüli ideába, amely nem csak a mesterségbeli tudás elsajátításához, s egyre magasabb birtoklásához szükséges, hanem út „*A teljesség felé*" a világ és önmagunk, vagyis az egység irányába.

[67] Dalos Anna: Kézjegy és hagyomány. *Muzsika* (2006. januári lapszám)
[68] http://ujforras.hu/az-alazat-batorsaga-dukay-barnabas-es-gado-gabor-zenejerol-es-zeneleserol/

10.18132/LFZE.2018.21

II. *A kő lobogó lángja* – szólószonáta – általános elemzés

II. 1. A fuvola szólószonáta főbb jellemzői

A *kő lobogó lángja* első ránézésre négytételes elrendezést mutat, de a tételek között nincsenek igazi szünetek, mondhatni attacca követik egymást. A *prelúdium* és a *monódia* között megjelenik a csend, mint fontos alkotóelem, de tételek közötti szünetről nem beszélhetünk. Különösen igaz ez a *fúga* és az azt követő *posztlúdium* esetében, ahol egy trilla mint a *fúga* utolsó eseménye vezet rá a következő tétel első hangjára. A második tétel (*monódia*) végén ugyan szünetet ír Dukay, de itt is érvényes a megszakítás nélküli folytatás. Erről egy különleges ál-multifónia gondoskodik, amely létrehozza a dramaturgiai összeköttetést.

Érdemes, megvizsgálni a tételrend megváltozását. A templomi szonátákban Bach követi a kikristályosodott lassú–gyors, lassú–gyors tételelrendezés modelljét. Az első tételt *grave* vagy *adagio*, utána *fúga*, majd ismét lassú tétel, befejezésképpen pedig gyors tételt következik, amelyben a virtuóz hangszerjáték is szerepet kap. Dukay a két középső tétel sorrendjét fölcseréli. A lassú *monódia* kerül a második helyre, a *fúga* pedig harmadik tétel lesz.

A *sonata da chiesa* formai sémája szerinti két szélső tétel nem található meg. Nincs az előzőekben említett *grave*, és nem bukkan fel a virtuóz zárótétel sem. Helyette a szerző *prelúdiumot* és *posztlúdiumot* ír.

A *prelúdium* megformálásánál érdekes megoldást alkalmaz: két részből építi fel a tételt, indítva egy lassú szakasszal, melyet egy élénk, kis értékekben mozgó anyag követ. Mintha megjelenne a szólószonáta lassú–gyors tételpárja, de itt láthatóan egy egységről van szó, még akkor is, ha szünet kerül tagolásképpen a részek közzé.

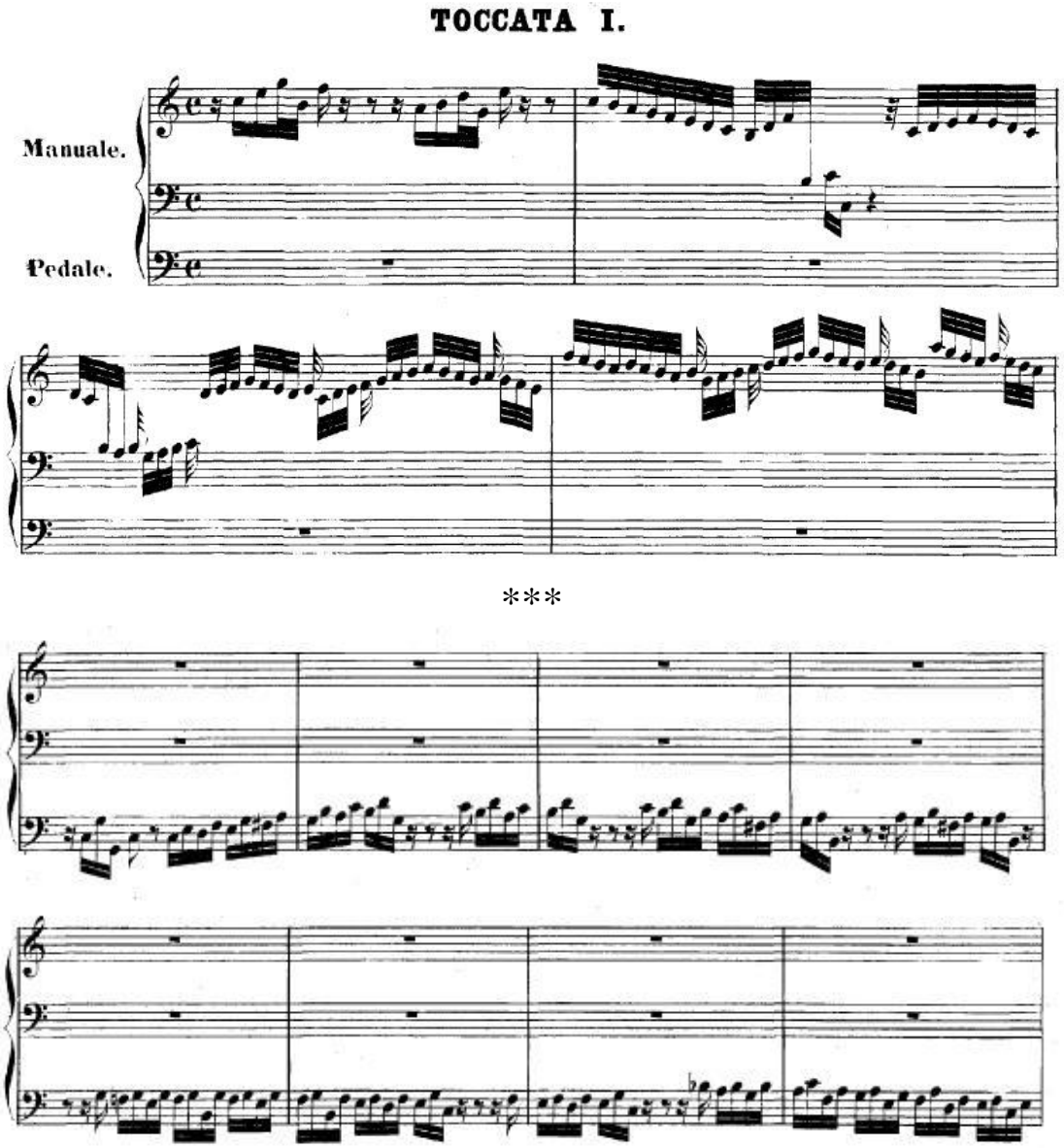
Megállapítható, hogy nem csak a templomi szonáta formavilágától különbözik a nyitó tétel, de a szokásos *prelúdium*-szerkezetek is más dramaturgiával bírnak. Ugyan J. S. Bach: *Das Woltemperierte Klavier*-jában is található néhány hasonlóan komponált

10.18132/LFZE.2018.21

prelúdium (az ilyen tételek két különböző egységből állnak: lassú–gyors vagy gyors–lassú), de ez viszonylag ritkán alkalmazott zeneszerzői eljárás. Megítélésem szerint, Dukaynál a kiindulási pontot részben Bach szólószonátái szolgáltatták, illetve saját zeneszerzői terve mellett az orgonaművek bizonyos típusai (*prelúdium és fúga*) is inspirációs forrásnak tekinthetők.

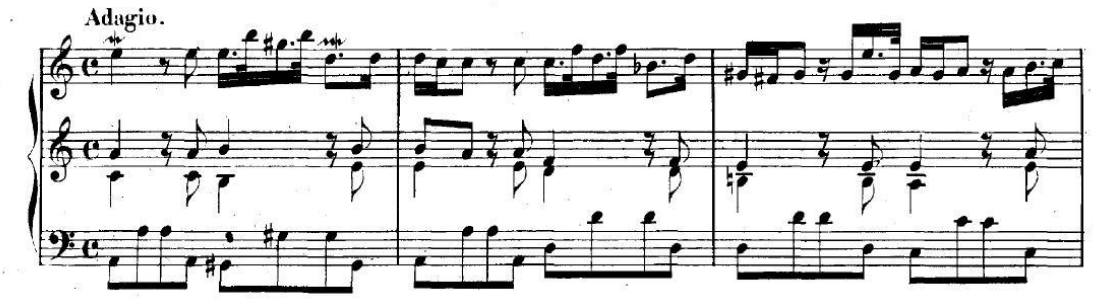
Kiemelten érdemes foglalkozni ebben a tekintetben J. S. Bach egyik nagy orgonaművével a *C-dúr: Toccata, Adagio és Fúga*-val. Ennek nyitó tétele különös kettősséget mutat. Egy fantáziaszerű egyszólamú szakasz után a tétel nagyobbik fele, concerto típusú és kötött szerkesztésű.

II. 1. a) kottapélda: J. S. Bach: *C-dúr: Toccata, Adagio és Fúga (BWV 564)* Toccata eleje

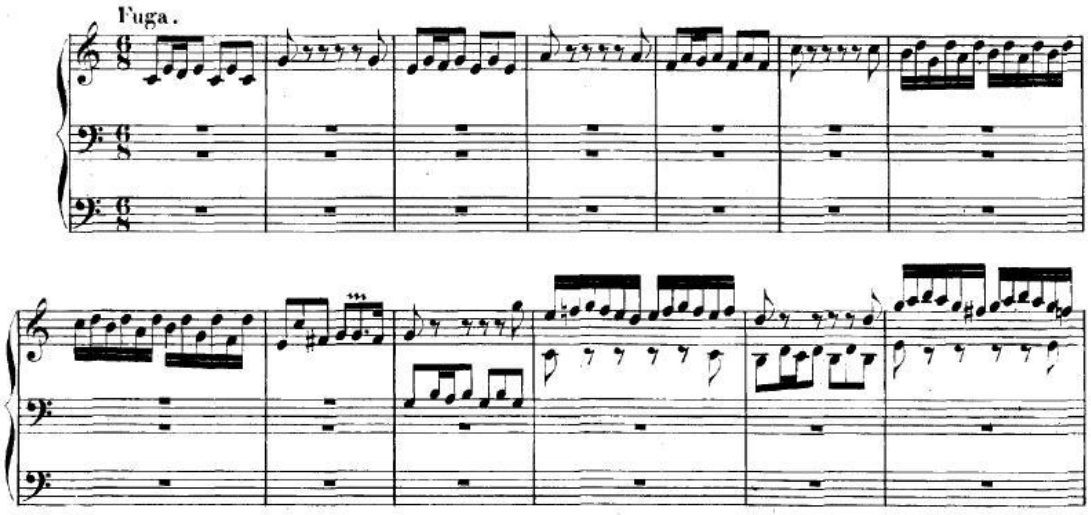


10.18132/LFZE.2018.21

II. 1. b) kottapélda: J. S. Bach: *C-dúr: Toccata, Adagio és Fúga (BWV 564)* Adagio eleje



II. 1. c) kottapélda: J. S. Bach: *C-dúr: Toccata, Adagio és Fúga (BWV 564)* Fúga eleje



Ez a formálási megoldás párhuzamba állítható szólószonátánk *prelúdiumával*, ugyanis a *toccátát* követő adagio és *fúga* által kialakult tétel-dramaturgia kísértetiesen hasonlít a fuvola szólószonáta első három tételének (*prelúdium, monódia, fúga*) kapcsolatrendszeréhez.

Szerzőnk hangok mögé rejtett mondanivalójának általában minden részletét igyekszik megtervezni, felügyelni műveiben. Így feltételezhetően nagyon is tudatosan helyezi a *fúgát* a mű középpontjába, belső magjába. A rend, a természet törvényei által megtervezett rend, Dukay zenéjében a lét teljességébe való belesimulás eszköze. A hangok, a motívumok, a formák a létezés harmóniájának leképezései – úgy tűnik, ezért használ jelen esetben is rendkívül szigorú zenei struktúrákat. Bátran kijelenthető, hogy Bach művészetszemléletének, szellemiségének vérszerinti rokona ez a fajta látásmód.

A két középső, mondhatni fundamentális tétel tehát a *monódia* és *fúga,* amelyet az elő- és utójáték (a *prelúdium* és a *posztlúdium*) keretez. A központ kiemelése látható

10.18132/LFZE.2018.21

szándék, lényegében a középső tételek egymáshoz való viszonya hordozza az egész kompozíció súlyát. Egyrészt azért, mert a két egymás mellett lévő centrum (mint egy elipszoidban), reprezentálja a valamikori *sonata da chiesa* első és második tételének dramaturgiáját, másrészt annál fogva, hogy Dukay a *fúga*-struktúrát és az azt megelőző lassú tételt tartja a templomi szonáta és saját műve lényegének is.

A „keret" két tétele közül a *posztlúdium* a „*prelúdiumi* nézőpontból" (zenei anyagból) építkezik, viszont erősen lerövidített, időben és hangmagasságban retrográd haladású. A lassú rész után röviden visszaidézi a tétel gyors részét is.

Ha kissé mélyebb elemzésnek vetjük alá a darabot, akkor szembeötlő, hogy az egész kompozíció központi motívuma a történeti korszakokon átívelő, közismert B-A-C-H Motívum. Ez a hangsorozat – részben elrejtve, részeire szedve, részben jelentőségteljesen előtérbe állítva – az egész művön végighúzódik. Több helyen transzformációk nélkül, nyíltan felmutatva (vagyis az eredeti, nem transzponált magasságban), más esetekben átalakított formában találhatunk rá. Többszöri megjelenése rányomja bélyegét az egész műre.

II. 2. B-A-C-H Motívum

Johann Gottfried Walther,[1] Bach távoli rokona és tanítványa szerint, Johann Sebastian volt az első a Bach nemzetségben, aki felismerte, hogy a Bach nevet hangjegyekben is ki lehet fejezni: „…ezt a tényt a lipcsei Bach úr fedezte fel" (kéziratos megjegyzés Walther házipéldányán). J. N. Forkel,[2] aki Bach első életrajz írója volt, *A fúga művészete (BWV 1080)* elemzésekor a konkrét helyeket is megjelöli: „Az utolsó előtti fúgának három témája van; a harmadikban a B-A-C-H-val a szerző név szerint is fölfedi magát". A „*Die Kunst der Fuge"* olyannyira átszőtt kromatikus

[1] *1684. IX. 18. Erfurt – †1748. III. 23. Weimar: német zeneszerző, lexikográfus, és zeneteoretikus. 1702-től az erfurti Tamás-iskola orgonistája, 1732-ben Lipcsében jelent meg zenei lexikonja: *Musicalisches Lexikon* címen. Különösen orgona és korálfeldolgozásaival alkotott jelentőset.

[2] Forkel, Johann Nikolaus; *1749. II. 22. Meeder, Coburg – †1818. III. 20; német orgonista és zeneigazgató. A Bach-fiúk közül, W. Friedemann-nak és C. Ph. Emanuelnek ismerőseként gyűjtött anyagot J. S. Bach-ról az *Allgemeine Geschichte der Musik* (Egyetemes zenetörténet) című munkájához. Később azonban elhatározta, hogy egy külön könyvet tesz közzé: *Ueber Johann Sebastian Bach Leben, Kunst, und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musicalischer Kunst* (J. S. Bach életéről, művészetéről és műalkotásairól. Az igazi zeneművészet hazafias tisztelőinek, Lipcse, 1802) címmel, mely az első Bach-életrajz. Manapság a zenei historizmus úttörőjeként, a zenetudomány megteremtőjeként tartják számon.

10.18132/LFZE.2018.21

anyagokkal, hogy a Motívum tükörfordításban, rákfordításban, ráktükörben is sok helyen megtalálható. A B-A-C-H Motívum az egész művön keresztülhúzódik (Dukay hasonló szerkesztési elveket követ), részben eldugva és feldarabolva, részben az előtérbe lépve, míg a tizennegyedik fúgában teljes alakjában megjelenik.[3] A kézirat a 239. ütemben, a három téma kombinációjánál megszakad. A csonkán maradt partitúrába Philipp Emanuel Bach a következő sorokat írta be: „Ennél a fúgánál, ahol a kontraszubjektumba a B-A-C-H nevet beleszőtte, az alkotó meghalt."[4]

E. Bergl szerint *A fúga művészete* szellemileg „a kozmosz és a tudatosan átélt én" között foglal helyet. Könyvében, *J. S. Bach, Die Kunst der Fuge. Ihre geistige Grundlage in Zeichen der thematischen Bipolarität.* (J. S. Bach, *A fúga művészete. A mű szellemi alapja a tematikus bipolaritás jegyében*), megpróbálja bebizonyítani, hogy Bach egész életművét átitatja a B-A-C-H Motívum.

Természetesen a zeneszerzők fantáziáját is megmozgatta a négyhangú Motívum, melyet előszeretettel használtak fel műveikben. A B-A-C-H első megjelenése az úgynevezett Möller-gyűjtemény,[5] amely valószínűleg még Weimarban keletkezett. Johann Hermann Bach három segédmásoló segítségével állította össze azt az 52 darabból álló sorozatot, amelynek egyik ismeretlen szerzője használja a vizsgált Motívumot. A Bach tanítvány, Johann Ludwig Krebs[6] egyik fúgájának kéziratán is az alábbi írás szerepel: „A fúga a BACH-téma miatt híres, melyet a szerző akkor játszott az orgonán, amikor azt mondták neki, hogy az öreg Bach állítólag a templomban van."[7] Georg Andreas Sorge,[8] lobensteini orgonista B-A-C-H fúgájában, és a Krebs fivérek által Bachnak ajándékozott serlegen is feltűnik a téma. Ludwig van Beethoven 1825. szeptember 2-án egy kánont ajánlott Friedrich Kuhlaunak,[9] (WoO, 191. sz.) aki viszonzásul hasonlót rögtönzött a B-A-C-H Motívumra. Beethoven továbbá BACH

[3] Walter Kolneder: *Bach-Lexikon.* (Budapest: Gondolat, 1988), B-A-C-H
[4] Földes Imre: *Johann Sebastian Bach élete és művei.* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1980)
[5] 52 művet tartalmazó gyűjtemény, amelyből 12 J. S. Baché. A gyűjtemény egy pontosan nem azonosítható tulajdonos nevét viseli. (Dürr, A.: *Neues über die Möllersche Handschrift* (*Újdonságok a Möller-féle kéziratról*). (Bjb,1954)
[6] *1713. X. 12. Buttelstedt – †1780. I. 1. Altenburg, német orgonista és zeneszerző
[7] Walter Kolneder: *Bach-Lexikon.* (Budapest: Gondolat, 1988), B-A-C-H
[8] *1703. III. 21. Mellenbach – †1778. IV. 4. Lobenstein, német zeneszerző, udvari és városi orgonista, a Minzlet féle társaság tagja.
[9] *Daniel Friedrich Rudolph Kuhlau, *1786. IX. 11. Uelzen – †1832. III. 12. Lyngbye (Koppenhága): német származású, dán zeneszerző.

10.18132/LFZE.2018.21

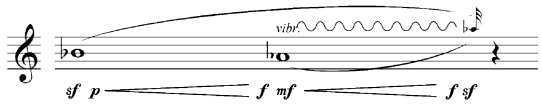
nevére tervezett egy nyitányt komponálni, amelyből azonban csak néhány futólagos vázlat készült el.

További jelentős darabok a B-A-C-H Motívumra:

- Robert Schumann – *Hat fúga orgonára, pedálos zongorára vagy harmóniumra,* opus 60 (1845)
- Liszt Ferenc – *B-A-C-H fantázia és fúga*, orgonára (1855, később átírva zongorára)
- Nyikolaj Andrejevics Rimszkij-Korszakov – *Variációk a BACH témára,* zongorára (1878)
- Max Reger – *B-A-C-H fantázia és fúga,* orgonára (1900)
- Ferruccio Busoni – *Fantasia contrappuntistica* zongorára (1910, 1912 és 1922)
- Arthur Honegger – *Prélude, Arioso, Fughette zongorára* (1932, később átírva vonószenekarra)
- Francis Poulenc – *Valse-improvisation sur le nom Bach,* zongorára (1932)
- Anton Webern – *Vonósnégyes* (1937–1938) – itt a hangsor alapszik a BACH Motívumon.

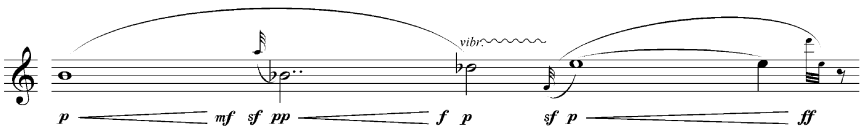
A *prelúdium* első hangjait a bizonyos mértékben átalakított B-A-C-H Motívum adja. A változtatás elsősorban a tagolásban, másodsorban negyedhangos intonációk, nagy amplitúdójú vibrató, glisszandók és utóka használatában mutatkozik meg.

II. 2. a) kottapélda: *prelúdium* 1. sor



II. 2. b) kottapélda: *prelúdium* 2. sor

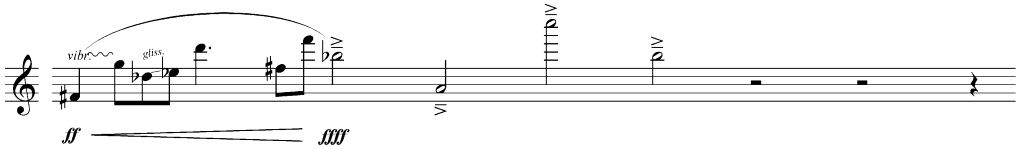
II. 2. c) kottapélda: *prelúdium* 3. sor



10.18132/LFZE.2018.21

A lassú rész végén viszont változtatás nélkül jelenik meg a Motívum, de nem a szokásos szűkfekvésű (kis szekund le, kis terc föl, kis szekund le) hangközmenetben, hanem tágfekvésben, a hangszer által biztosított hangteret teljes terjedelmében igénybe véve.

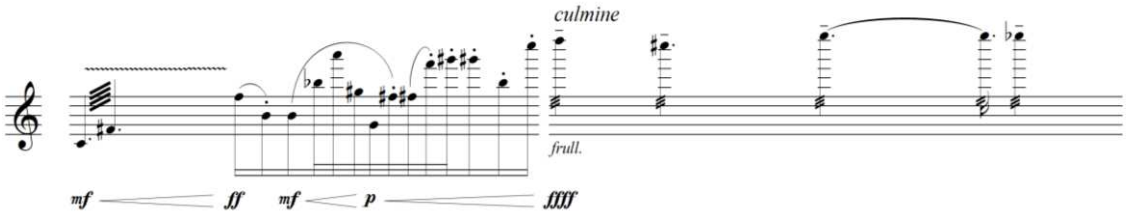
II. 3. kottapélda: *prelúdium* lassú részének vége



A zártterű, szűkfekvésű, különleges hangszínek és intonációk használatával bizonyos mértékig elidegenített B-A-C-H Motívum a lassú bevezetés végére, nyitott-terű, tágfekvésű s ugyanakkor leegyszerűsített állapotba kerül. A *prelúdium* lassú része, egy folyamatosan táguló, nyíló szerkezetet. Úgy viselkedik, mintha egy folytonos, nem mechanikus, dinamikai erősödést érzékelnénk (a *crescendo* célirányos használata nélkül), a hangtér fokozatos birtokba vételével. Megállapítható, hogy a tér tágítása (a *posztlúdium*-ban szűkítése) által keltett érzet fölidézheti a hangerő erősödésének vagy halkulásának pszeudo-élményét.

A *prelúdium* gyors részének elején nem jelenik meg a vizsgált Motívum. Viszont ez a virtuóz passzázsokból álló rész körülbelül a hanganyag kétharmadánál elérkezik egy csúcsponti területre, ahol nagy terccel magasabbra transzponálva, D-Cisz-E-Esz alakban, szűk fekvésben jelenik meg a B-A-C-H, a fuvolán megszólaltatható legmagasabb regiszterben, a negyedik oktávban. Aki hallotta már a hangszernek ezt a szinte meghökkentően intenzív, „bántóan” éles hangszínét, érzékelheti a tudatos figyelemfelhívást, a fokozott rávilágítási szándékot.

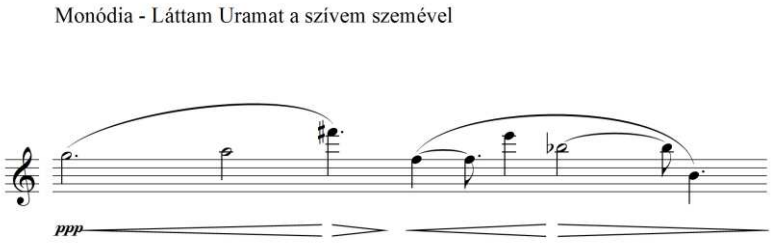
II. 4. kottapélda: *prelúdium* – gyors rész, kulminációs szakasz



10.18132/LFZE.2018.21

A *monódia* (itt gyászzene) elején ismét feltűnik a vizsgált Motívum, nemcsak transzponált, de egyben transzformált alakban.

II. 5. kottapélda: *monódia* kezdete

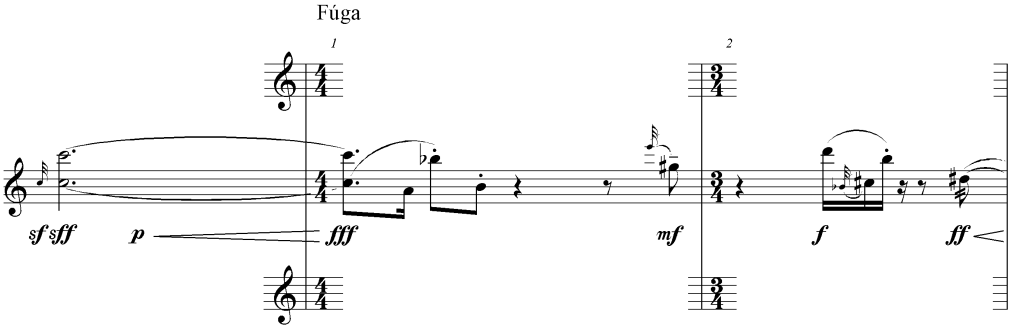


A transzformáció részben azt jelenti, hogy megváltoznak a hangközök eredeti viszonyai (kis szekund nagy szekunddá, kisterc nagy terccé esetleg nagy szekunddá alakulhat stb.), részben pedig azt, hogy az adott motívum hangjainak eredeti sorrendje megváltozik. A B-A-C-H Motívum négy hangját 24 féle permutációban lehet felírni. A részletes, tételenkénti elemzésnél megvizsgálom, és igyekszem bizonyítani, hogy a B-A-C-H Motívum transzponált, transzformált és permutált alakjai, milyen információt hordozhatnak.

A Motívum második megjelenése a *monódia* második részének kezdetén, a harmadik pedig a tétel harmadik résznek végén, rövidített és jelentősen elidegenített (peremhangok, levegőzörej, ujjpizzicato) formában történik.

A *fúga* tételben a fúgatéma feje a keresett Motívum, C-A-B-H alakban (a B hang egy oktávval magasabban).

II. 6. kottapélda: fúgatéma fejmotívuma

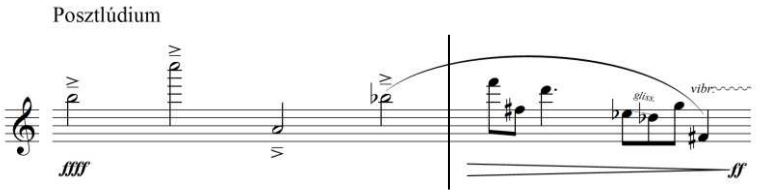


Hasonlóan a *prelúdium* végéhez itt sem szűk fekvésben szólal meg a négy hang. Mivel fúgatéma feje a Motívum, így az összes téma tartalmazza a motívumot a fúgában.

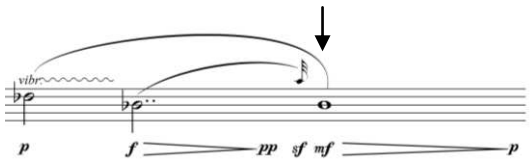
10.18132/LFZE.2018.21

A *posztlúdium* lassú része retrográd, azaz visszafelé haladó formája a *prelúdiumnak*. Így az elején a legtágabb fekvésű H-C-A-B-vel kezdődik, míg a lassú rész végén szűk fekvésbe kerül, azzal a változtatással, hogy az elhangolt a^1 és b^2 hang közé idéződik a *prelúdium* gyors részének eleje.

II. 7. kottapélda: *posztlúdium* eleje – retrográd B-A-C-H

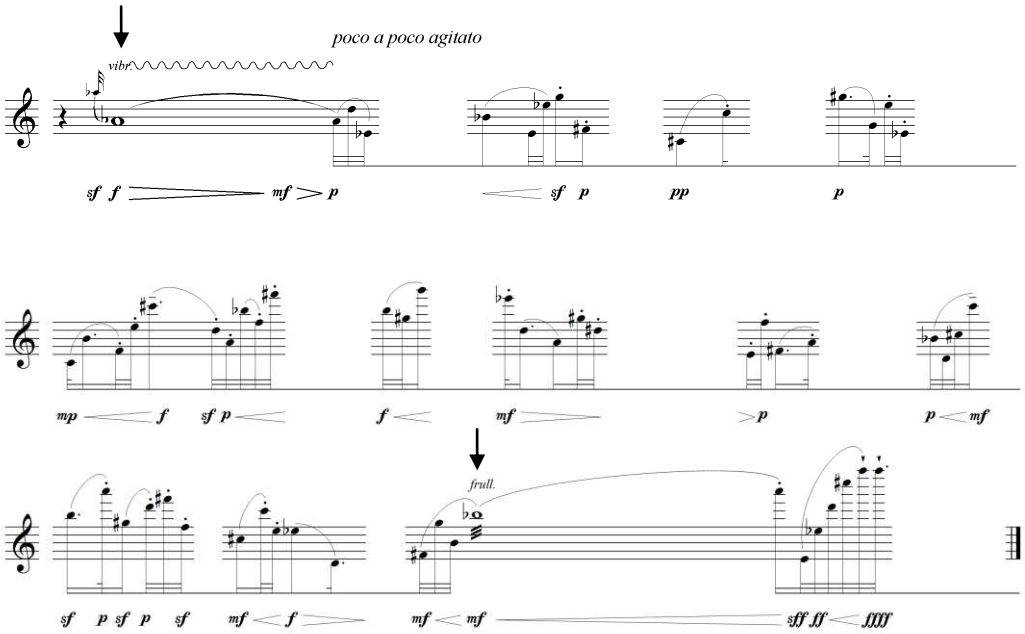


II. 8. a) kottapélda: *posztlúdium* 5. sor



II. 8. b) kottapélda: *posztlúdium* 6. sor

II. 8. c) kottapélda: *posztlúdium* 7. sor és idézet a *prelúdium* gyors részéből



Ezek után megállapítható, hogy ez az alapmotívum mintegy az út jelzőjeként, vagy „lábnyomként” végigvonul az egész darabon. Nyilvánvalóan nem véletlenül, J. S. Bachra utalva nevében és szemléletében.

10.18132/LFZE.2018.21

II. 3. Számszimbolika

„Sem én, sem más igazi muzsikus, így a megboldogult sem volt kedvelője a száraz matematikai dolgoknak.” C. Ph. Emanuel Bach írja levelében Forkelnek, Bach életrajzírójának. Feltételezhető tehát, hogy már az 18. században is vizsgálták és vitatták az elemzők, vajon a számok rejtett jelentéstartalma, foglalkoztatta-e a mestert. Felhasználta-e művei komponálásakor a számszimbolika alapjait? Erről tanúskodik Johann Adolf Scheibe[10] 1740-ben (tehát még Bach életében) írt kissé ironikus kérdése: „Megkérdezhetjük a nagy Bachot, aki minden zenei műfogásnak birtokában van, és akinek csodálatra méltó munkáit nem kis bámulattal nézzük és hallgatjuk, hogy ennek a nagy tapasztalatnak és ügyességnek a megszerzésekor gondolt-e valaha a hangok matematikai viszonyára, és hogy kért-e a sok remekmű elkészítésekor valaha is tanácsot a matematikától?”[11]

Valóban már a babiloni műveltség is isteni eredetet tulajdonított a számoknak, s ez hatással volt az összes ókori, majd későbbi kultúrára és vallásra. A számok gyakorlati használatán túlmenő, titokzatos jelentésüket kutató, ősi természetfilozófiai és vallási gondolkodásra támaszkodó értelmezés, létrehozta az úgynevezett számszimbolikát. E szerint az évezredes tapasztalatokból született elgondolás szerint a kozmosz és a rá jellemző rend, számokkal leírható. Vagyis a szám érthetővé teszi azt, amit az irodalomban a szavak, a zenében a hangok nem képesek pontosan kifejezni.

Bach műveivel kapcsolatban a kutatások kiindulópontja az, hogy Bach a zenén kívül valóban magas szinten művelt három további tudományágat: a matematikát, a teológiát és a retorikát. A máig tartó vita, bizonyító elemzések és ironikus cáfolatok formájában mindenképpen gondolkodásra késztetik az elemzőket. Friedrich Smend,[12] *Bach, bei seinem Namen gerufen* (Bach a nevén nevezve)[13] című könyvében vázolja a szimbolika alapjait: „Valójában fontos megismerni a számszimbolika nyelvének szókincsét és nyelvtanát, hogy megérthessük a benne rejtőző titkos gondolatokat. Különösen kedvelt volt a kabbala néven ismert úgynevezett szám-abc használata.

[10] *1708. V. 5. Lipcse – †1776. IV. 22. Koppenhága: német zenetörténész és zenetudós. *Der Critische Musicus c. hetilap* szerkesztője, melyben élesen kritizálta Bach „túldíszített, bonyolult és a túlzott művészkedéstől homályos” stílusát

[11] *Der Critische Musicus* II. rész.

[12] Friedrich Smend, *1893. VIII. 26. Strasbourg – †1980. II. 10. Berlin: német protestáns teológus, könyvtáros és Bach kutató.

[13] (Kassel: Bärenreiter–Verlag, 1950)

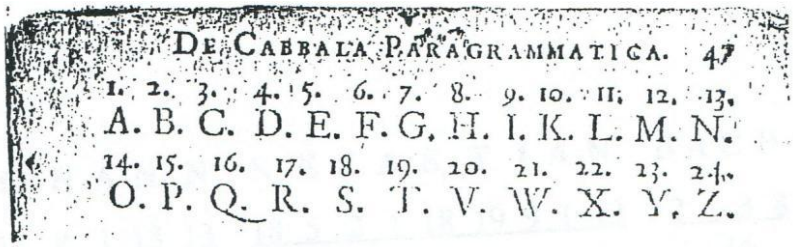
10.18132/LFZE.2018.21

Igazolható, hogy Bach éppoly járatos volt benne, mint személyes ismeretségi köre és munkatársai”.[14]

A Kabbala grammatica eredendően az a zsidó hagyományban gyökerező misztikus módszer, melynek során a héber abc betűinek számértékét alapul véve, kiszámíthatjuk az egyes szavak „számértékét”. (A héber nyelvben a számokat és a betűket azonos írásjelek jelölik, ezért a számok betűkkel, a betűk pedig számokkal helyettesíthetők.) Bachnak volt egy saját példánya Johannes Henningius 1683-ban megjelent könyvéből, amely a latin abc 24 betűjét és azok számértékének táblázatát tartalmazza.[15]

3. Táblázat: Cabbala Paragrammatica

A = 1	E = 5	I, J = 9	N = 13	R = 17	W = 21
B = 2	F = 6	K = 10	O = 14	S = 18	X = 22
C = 3	G = 7	L = 11	P = 15	T = 19	Y = 23
D = 4	H = 8	M = 12	Q = 16	U, V = 20	Z = 24


DE CABBALA PARAGRAMMATICA. 47
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.
A. B. C. D. E. F. G. H. I. K. L. M. N.
14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24.
O. P. Q. R. S. T. V. W. X. Y. Z.

3. Ábra**:** Cabbala Paragrammatica, Helga Thoene: J. S. Bach: Ciaconna, 30. o.

A számokat mindig a megfelelő betű helyettesítőjeként használták. Ha egy szót szeretnénk leírni a szám-abc segítségével, úgy az egyes betűknek megfelelő számok összege kínálkozik. Mivel a zenei hangok is az abc betűiről kapták elnevezésüket, így számértékük szintén meghatározható, a módosított hangok értéke pedig összeadandó, a Fis = 6 + 9 + 18 = 33, a Cis = 3 + 9 + 18 = 30. Ezzel a módszerrel bármilyen világi vagy liturgikus szöveg konvertálható zenei hangokká.

[14] Walter Kolneder: *Bach-lexikon.* (Budapest: Gondolat, 1988): 283. o.
[15] Johannes Henningius: *Cabbalalogia.* (Lipcse, 1683) Az ebben a könyvben megjelent táblázat címe: *De Cabbala Paragrammatica.*

10.18132/LFZE.2018.21

Friedrich Smend így folytatja könyvében:

> Vegyük példának Bach nevét: B-A-C-H = 2+1+3+8, amit e szerint a módszer szerint a 14-es szám fejez ki. Természetesen minden ilyen szószám többértelmű. De éppen ezért oly kedvelt e játék, mindig valami titkot kell megfejteni. Olykor vagy gyakran a számok kétértelműsége valami rendkívüli gondolatot takar. Így a Bach partitúráit rendszerint befejező S. D. G. betűsor (Soli Deo Gloria – egyedül Istené a dicsőség) mögött megtalálhatjuk monogramját: J. S. B., azonban megfordítva is: a monogrambetűk mögött Bach pecsétjében (névjegyében) a S. D. G. dicsőítést, hiszen mindkettő ugyanazzal a számmal ábrázolható:

4. Táblázat: S. D. G. – J. S. B.

S.	D.	G.		J.	S.	B.
18 +	4 +	7	=	9 +	18 +	2

De megvizsgálhatjuk Bach nevének lehetséges ábrázolásait is:

5. Táblázat: 14 – 41 – 158

		B A C H 2+1+3+8 14	= 14
J. 9	S. 18	B A C H 2+1+3+8 14	9+18+14 = 41
J O H A N N 9+14+8+1+13+13 58	S E B A S T I A N 18+5+2+1+18+19+9+1+13 86	B A C H 2+1+3+8 14	58+86+14 =158 = 14

Friedrich Smed nézeteit sokan támasztják alá hasonló tanulmányokkal (Karl Geiringer[16], Werner Tell[17], M. Kopferrmann[18]), de több szkeptikus ellenző is akad, például Wilibald Gurlitt[19] vagy Walter Kolneder[20] személyében.

[16] *1899. IV. 26. – †1989. I. 10. osztrák származású, amerikai zenetörténész. *Studia Musicologica 1969/202) „A Máté-passiónak* azon ariosoja, ahol Jézus elveszíti a kelyhet, a kíséret 116 hangjegyet tartalmaz, utalva a 116. zsoltárra, amely egyedül említi az üdvösség kelyhét."

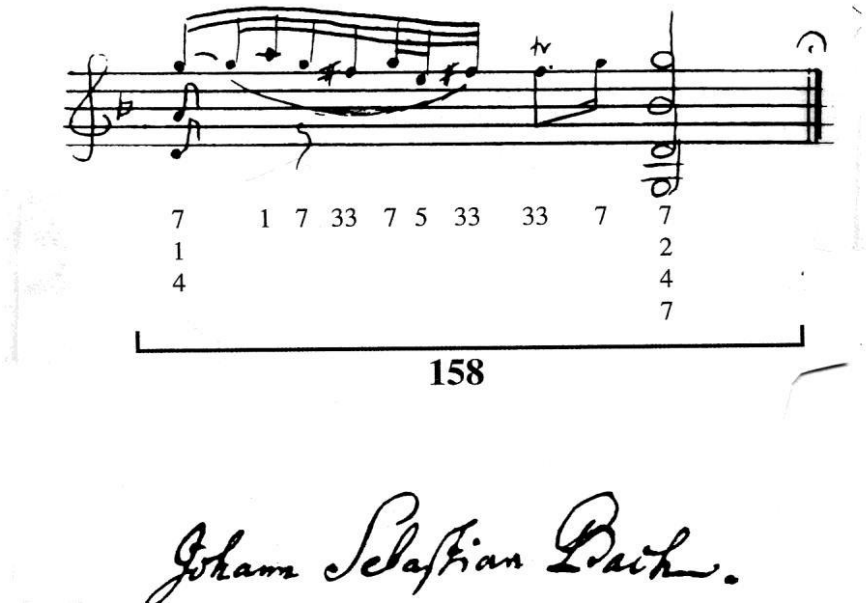
[17] *1901. IX. 30. Magdeburg – †1963. XII. 11.: orgonista, zongoraművész, zenetanár, magdeburgi egyházzene igazgató.

[18] *J. S. Bach. Das spekulative Spätwerk (Musikkonzepte 17/18)*

[19] *1889. III. 1. Drezda – †1963. XII. 15. Freiburg: német zenetörténész. *Musik in Geschichte und Gegenwart:* (Bärenreiter–Verlag, 1951): 181. o. „A számszimbolikát illetően szkeptikus vagyok; sok zavart okoznak vele (megszámolják még Bach egyenruhájának gombjait is)…"

10.18132/LFZE.2018.21

Jelentős áttörés napjainkban Helga Thoene német hegedűtanár és zenetudós munkássága, aki a Düsseldorfi Egyetem professzora volt. Szakterülete a barokk zene rejtett jelentéstartalmának vizsgálata. Nézete szerint, Bachnak kötheni éveiben annyira hiányzott az egyházzenei tevékenység, hogy a három szonátából álló trilógiát szólóhegedűre már 1718-ra megírta. A Kabbala gemmatriájának segítségével, titkos belső jelentésekkel látta el ezeket a remekműveket, amely „misztériumok" Bach saját lelki szükségleteinek kielégítésére szolgáltak. Helga Thoene eddig 4 könyvet jelentetett meg, a három említett szólószonátáról egyet-egyet, és a BWV 1004 d-moll partita utolsó tételéről, a Chaconne-ról egyet, *Tánc vagy síremlék* címmel.[21]



4. Ábra**:** Helga Thoene: J. S. Bach: Ciaconna, g-moll fúga vége, 31. o.

Helga Thoene kutatásaiba való bepillantás új távlatokat nyit sokak számára Bach egyedülálló szellemi teljesítményének további feltérképezéséhez.

Valóban, a hangok vagy zenei formák meghatározott szabályok alapján való számokká alakítása csupán az első lépés a megértéshez vezető úton: a számok ugyanis olyan jelentéstartalom hordozói lehetnek, amit értelmezni is tudni kell. De milyen kulcsot használjunk a definiálás során? Hiszen a számoknak egy-egy vallásban,

[20] *1910. VII. 1.Wels – †1994. I. 30. Karlsruhe: osztrák zenetörténész. *Die Kunst der Fuge* (619. o.) „Ha ez mind tudatos úgy ez csak azt bizonyítja, hogy Bach annyira uralta a zeneszerzés eszközeit, hogy megengedhette magának, hogy a minőség csorbítása nélkül matematikai játékokkal foglalkozzék. Mindez a muzsikusoknak semmit nem mond. Ha egy Bach-mű a számolgatás előtt nem mond nekem semmit akkor…?"

[21] Helga Thoene: *J. S. Bach CIACCONA – Tanz oder Tombeau?, Eine analytische Studie.* (München: Prof. Dr. hc Helga Thoene, 2001) ISBN: 3-935358-06-1

10.18132/LFZE.2018.21

kultúrában és gyakran a tudományban is eltérő jelentéstartalma lehet. Vegyünk például olyan kiemelt fontosságú számokat, melyek többnyire a keresztény vallásban gyökereznek, s jelentéstartalmuk is ebből a forrásból táplálkozik: 1 – az egyetlen Isten, 3 – Háromkirályok; a Szentháromság, 7 – a teremtés hét napja, 10 – a Tízparancsolat, 12 – a tizenkét tanítvány. Néha ugyanaz a szám különböző jelentéstartalom hordozója lehet: pl. 72 – az ókeresztségben a tanítványok száma; 72 – az átlagos pulzusszám; Platonnál 72 földi év jelenti az úgynevezett nagy platóni világév (25920 földi év) egy napját.

Ha a matematikai összefüggések oldaláról vizsgálunk bizonyos számokat, egy újabb viszonyrendszer sejlik fel előttünk a maga rejtélyeivel. Gondoljunk csak a Fibonacci-sorozat számsorára (ahol minden szám az azt megelőző két szám összege: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 stb.), a perfekt számokra (azok a számok, amelyek az őket maradék nélkül osztó egész számok összegével egyenlőek: 6 [1+2+3], 28 [1+2+4+7+14], 496 [1+2+4+8+16+31+62+124+248] stb.) vagy a háromszögszámokra (egy szám önmagával való szorzatát és a hozzáadott alapszám összegét jelentik: a 12 a 3 háromszögszáma, mert 3x3+3=12, a 20 a 4-é, mert 4x4+4=20 stb.).

A hét szabad művészet (latinul: *septem artes liberales*) egyik csoportjában, a Quadriviumban („Négyes út”) a zene az aritmetikával (számtan), az astronomiával (csillagászat) és a geometriával (mértan) tartozott egy kategóriába.[22] Elsősorban a harmóniák vizsgálatával foglalkozott, a hanggá (összhanggá) alakult számok stúdiuma volt. S bár a barokk kortól kezdve elindul a zenének – mint főként érzelmi alapú művészetnek – e tudományoktól való eltávolodása, a XVII. században még élő hagyomány volt a matematikai megközelítés.

Ittzés Tamás a következőképpen ír erről disszertációjában:

> A mai érzelmi alapú zenei szemléletet pont a barokk kor affektus–elmélete alapozta meg, de akkoriban még élő hagyomány volt a matematikai megközelítés. A cél nyilván a művek tökéletessége volt. Ha egy darab affektusait, szerkezetét, vokális darab esetén szövegét és mindezeken felül számszimbolikai összefüggéseit tekintve is ugyanazt a jelentést erősítette,

[22] A másik csoportban, a Triviumban („Hármas út”) a grammatica, retorica és a dialectica található.

10.18132/LFZE.2018.21

akkor a komponista az alkotóelemek egysége és harmóniája révén elérte a természethez hasonló tökéletességet.[23]

Természetesen a számoknak a különböző viszonyrendszerekben értelmezhető jelentései – a befogadó intellektusa, kulturális beidegződése, vallási hovatartozása szerint – feltárulhatnak vagy éppenséggel homályban maradhatnak egy mű elemzése során. Egyrészt a komponista ezeket a rejtett tartalmakat inkább a sejtetés, mintsem a direkt utalás eszközeivel szövi bele a zenei anyagba, másrészt a hallgatónak nem értenie, hanem éreznie kell a felsejlő harmóniát.

A számszimbolikának köszönhetően így lehet egy műnek, dallamnak, esetleg hangnak másodlagos, rejtett jelentéstartalma. Ezt természetesen nehéz az idők távlatából mindig pontosan eldönteni (kortárs szerzők esetében talán könnyebb a dolgunk, hiszen adott esetben a szerző nyújthat ebben segítséget). Ám nem is a megfejthetőség oldaláról célszerű közelítenünk, hanem a komponálási folyamat felől. Az a hozzáadott jelentéstartalom, amivel a mű belső szövete gazdagodik, ahogyan a szimbolika egy-egy kompozíció láthatatlan rétegeibe, mint többletminőség beépül, a szerző belülről fakadó szándékának kivetülése, melyben a teljességre, a tökéletesre, adott esetben a természettel, a Teremtővel való akadálytalan egybeolvadásra törekszik.

Pernye András szavai a messzeségből tűnnek elő: „Tudják, teljesen mindegy, hogy Bach éppen hol dolgozott, kinek a szolgálatában állt. Az Ő munkaadója mindig maga az Isten volt!”[24]

Bachnál a 14-es, 41-es és 158-as számok a szerzőt saját magát jelentették, a BACH, J. S. BACH és a JOHANN SEBASTIAN BACH névformák numerikus összegei alapján. Többször találunk arra példát, hogy mintegy aláírja saját darabjait. A g-moll fúga végén az utolsó ütem hangzó hangjainak numerikus értéke 158. (A leírt, de nem hangzó átkötött *g* hangot tehát nem kell számolni.) De talán az sem véletlen, hogy a *Sei solo* darabjait összesen 41 kottalapra jegyezte le Bach.

A d-moll Allemande első ütemében a hangok (D–D, E, F, G, A, B, CIS, B, A, G, E, G) összege 81 (4+4+5+6+7+1+2+30+2+1+7+5+7), ami MARIA BARBARA (12+1+17+9+1+2+1+17+2+1+17+1) két keresztnevének összértéke is, a második ütem hangjai (F, CIS, D, A, B, D, F, G, CIS, A, CIS, E, A, G, F, G, F, E) pedig 158-at tesznek ki

[23] Ittzés Tamás: *A német barokk szólóhegedű irodalom Bibertől Bachig.* (Budapest: LFZE Doktori értekezés, 2008): 95. o.

[24] Kornfeld Zoltán: *A szvit műfajának megjelenése Bach életművében, a gordonkára írt Hat Szólószvit elemzése (BWV 1007-1012).* (Pécs: PTE, DLA értekezés, 2012)

10.18132/LFZE.2018.21

(6+30+4+1+2+4+6+7+30+1+30+5+1+7+6+7+6+5): mintha a legelején kimondaná Bach, hogy a mű *Maria Barbara* (és) *Johann Sebastian Bach*ról fog szólni.

A d-moll Ciaccona első egységében, a kezdő T–SD–D–T autentikus fordulat d-molltól d-mollig tartó két ütemében (ami a négy ütemből álló témaegység első fele is egyben) a hangok (D–F–A, A, D–G–B–E, CIS–G–A–E, E, D–F–A–F) numerikus értéke 95 (4+6+1+1+4+7+2+5+30+7+1+5+5+4+6+1+6), pontosan ugyanannyi, mint MARIA BARBARA BACH nevében a betűk numerikus összértéke (12+1+17+9+1+2+1+17+2+1+17+1+2+1+3+8). A téma első fele 17 hangból áll, a második 20 hangból, ez pedig Maria Barbara halálának évszáma (1720).

Az a-moll Grave első ütemében található hangok (A–A–C–E, G, F, E, D, C, H, A, F–A, GIS, A, E, A, H, C, D, E) összege 112 (az átkötött A-t a szabályok szerint csak egyszer számolva), ami a CHRISTUS (3+8+17+9+18+19+20+18) szó megfelelője. A háromszólamú a-moll fúgában pedig 41 téma van, s 41 a négyszólamú akkordok száma is (J. S. BACH).

A 6 Bach–mű hangneme és sorrendisége is érdekes. Az alaphangok (g, h, a, d, C, E) numerikus összege 28. Ez egyrészt kétszer BACH (2x14), másrészt a második perfekt szám. Ha a szonátákat, majd a partitákat állítjuk sorba, az alaphangnemek hármas egységei (g, a, C és h, d, E) egymásnak rák–tükör fordításai, ahol a tengely a *c* és a *h* közé esik. Ha a Bach által megadott sorrendet vesszük alapul és azt felezzük (g, h, a és d, C, E), akkor is ez a helyzet: a két hármas egység tekintetében ezúttal is létrejön a rák–tükör fordítás, a tengely ismét a *c* és a *h* közé esik. Mintha a legtermészetesebb hangsor, az előjegyzés nélküli C-sor alfája és ómegája (pontosabban ómegája és alfája) között, de legalábbis a kezdet és vég határán mozogna a tengely.[25]

Dukay művészetét is át- és átszövi a világ – és ezen belül az önvaló – megismerésének, megértésének, megérzésének mélyről fakadó szándéka. Az alkotást mozgató erők, energiák spirituális minősége a cselekvés igazi lényege, amely minőségben önmaga számára is nyitva hagyja a rácsodálkozás, a felismerés lehetőségét.

[25] Ittzés Tamás: *A német barokk szólóhegedű irodalom Bibertől Bachig.* (Budapest: LFZE Doktori értekezés, 2008): 97-98. o.

10.18132/LFZE.2018.21

III. *A kő lobogó lángja* – szólószonáta – részletes elemzés

III. 1. A prelúdium meghatározása és kialakulásának története

A prelúdium jelentése: előjátszani, próbát játszani. (Praeludere latin szóból ered; késő középlatin megnevezése – praeludium.) Idegen nyelvű megfelelői: angol – prelude, francia – prélude, olasz – preludio. A 15. és 16. században kezd el kialakulni, elsősorban egy hangszerre improvizált vagy komponált előjáték volt (billentyűs hangszerre vagy lantra).

Első tudatos használója Adam Ileborgh[1] volt, aki összeállítója, talán lejegyzője és szerzője is egy rendkívül érdekes prelúdiumokból álló kötetetnek (ismert nevén *Ileborgh Tablature*).[2] Feltehetően 1448-ban lett kész az egész gyűjtemény, amely 5 prelúdiumot tartalmaz (praeambulum néven szerepelnek, ennek fogalma teljesen megegyezik a prelúdiuméval). Egy másik 15. századi német forrás Conrad Paumann[3] *Fundamentum organisande* (1452) című könyve, illetve a *Buxheimer Orgelbuch* (1460–70) gyűjtemény, amely 256 darabot tartalmaz (ezek között világi és liturgikus kompozíciók is vannak, szerzőik többnyire névtelenek).

A prelúdium nevéből adódóan magába foglalja az előjátékok valamennyi típusát, amely lehet rögtönzött vagy pontosan megszerkesztett, megkomponált bevezető szakasz. Lényeges azonban kiemelni, hogy az egész szerkesztési mód mindig érezteti, hogy ez valójában teljesen improvizatív gyökerekből indult ki (általában rövid rögtönzött formából jött létre). Ez azonban korszakonként változik, átértelmeződik, hiszen a zeneszerzők gondolkodása is folyamatosan alakul. Például időnként egy-egy kisebb jelentőségű formára is (lásd: prelúdium) nagyobb hangsúlyt fektetnek (ezt a későbbiekben bővebben tárgyaljuk).

---

[1] Adam Ileborgh *15. századi német zeneszerző, orgonista.

[2] A kézirat a korai északnémet orgonaművészet egyedülálló dokumentuma, ma a philadelphiai Curtis Institute of Music tulajdona.

[3] Conrad Paumann *1409-1415 Nürnberg – †1473 I. 24. München. Német orgonista, zeneszerző és lantművész. A pontos születési dátum nem ismert, de általában datálható 1409 és 1410/1415 körül.

10.18132/LFZE.2018.21

A prelúdium nagyon fontos szerepet töltött be, hiszen általában előkészítette az utána következő darab hangnemét, hangulatát, sőt néha a karakterét is felvezette. Továbbá hozzásegítette az előadót, hogy bemelegítse, bejátssza magát hangszerén, támogatta a közreműködő hangszeresek hangolását az akkordok segítségével, valamint felhívta a hallgatóság figyelmét. Michael Praetorius[4] három különböző funkciójú prelúdiumot különített el:

1. Praeludiis vor sich selbst – önálló prelúdiumok
2. Praeludiis zum Tantze – táncot kísérő prelúdiumok, intradák[5]
3. Praeludiis zur Motetten oder Madrigalien – motetták és madrigálok előjátékai, toccaták, praeambulumok

A prelúdiumot a 15–16. században még nem használták tudatosan, éppen ezért a fogalomköre magába foglalta az összes előjáték megnevezést (anabolé, prooimion, praeambulum, intrada, intonation). Később hasonló funkciót töltött be a Richard Wagner által használt „Vorspiel" megnevezés. A 17. században az orgona-, lant-, csembaló-, zongora-, és a többszólamú vokális zene intavolálásának a segítségével, elősegítette a francia (flamand), olasz (itáliai) területeken a forma elterjedését. Ekkoriban Francia-, és Olaszországban népszerűek voltak a táncszvitek. Megismerkedve a prelúdium adta sokszínű lehetőséggel kibővítették eredeti funkcióját, amely következtében gyakran egy egész tánccíklusnak lett a bevezető tétele. Sok esetben természetesen nem táncformában íródott, hanem két-, vagy háromszakaszos dalformában (esetleg francia vagy olasz nyitány megformálását öltötte magára).

Természetesen ezek a megállapítások általánosan jellemzik ezt a formát, zeneszerzőnként a forma csiszolódik az adott alkotó stílusához és korához.

15. század

Ebben a korszakban kezd kialakulni a prelúdium alkalmankénti megjelenése és megnevezése. Néhány érdekes gyűjtemény a korszakból:

[4] Michael Praetorius *1571. Creuzburg – †1621. Wolfenbüttel. Német reneszánsz és kora barokk zeneszerző, zenetudós.
[5] Többnyire rövid hangszeres darab; belépésre, bevonulásra utal.

10.18132/LFZE.2018.21

- 1448. Adam Ileborgh – „*Incipiunt praeludia diversarum notarum*”: mindegyik egy floridból áll, improvizált jobb kéz dallam, a basszusban egy, esetleg két lassú mozgású kísérőszólam.
- 1452. Conrad Paumann – „*Fundamentum organisande”*: túldíszített improvizatív felső szólam, a basszus így kísérőszólamként funkcionál.
- 1460–70. „*Buxheimer Orgelbuch”*: szorosan kapcsolódik az utána következő darabhoz. Egymás utáni floridokból, és hosszan tartó akkordsorokból áll.

16. század

Sokkal több forrás származik ebből a korból, amelyek azonban számottevően nem jelentősebbek, mint az előző kor forrásai, de már legtöbb esetben ismert a zeneszerző személye is. Ebben a korszakban a kötetlen billentyűs prelúdiumok konkrét megnevezéssel együtt, lant-, gitár-, koboz antológiákban jelentek meg, főleg Észak-Európában a Le Roy és Phalése publikálásában. Az előjátékok hangnem alapján kaptak címet, amelyek az utána következő darab alapjául szolgáltak.

Néhány jelentősebb forrás ebből az időből:

- 1524. Leonhard Kleber[6] – *„Kleber Tabulature”*: amely gyűjtemény 112 önálló orgona kompozíciót tartalmaz, ebből rengeteg prelúdiumforrás ismert. Hosszúságuk általában 15–20 ütemen belül mozog.
- 1535. Hans Kotter[7] – *„Hans Tabulature”*: különlegesség, hogy itt már nemcsak a felső szólamra helyezi a hangsúlyt a szerző, hanem a szólamokban váltakozva jelennek meg a gyors futamok, dallamívek.
- 1530–31. Pierre Attaingnant[8] – *„Magnificat sur les huit tons avec Te Deum Laudamus, et deux préludes”* és *„Treize motets et un prélude”*. A darabokra tiszta harmóniai irányok jellemzőek, és teljesen az adott hangnemre alapozza a felépítést a zeneszerző.
- 1557. Luis Venegas de Henestrosa[9] – *„Libro de cifra nueva”*: itt gyakran a prelúdiumok intradáknak vannak megnevezve.

[6] Leonhard Kleber *1495 Göppingen – †1556 Pforzheim. Német reneszánsz zeneszerző, orgonista.
[7] Hans Kotter *1480 Strasbourg – †1541 Bern. Német reneszánsz zeneszerző, orgonista.
[8] Pierre Attaingnant *1494 Douai? – †1551/1552 Párizs. Francia zeneszerző, akinek jelentős kottanyomdája volt.
[9] Luis Venegas de Henestrosa *1510 – †1570. Spanyol zeneszerző.

10.18132/LFZE.2018.21

- 1560–80. *„Lublin Tabulatúra”*:[10] lengyel eredetű, de jelentős német hatás érződik a darabokon. Négyszólamú váltakozó zenei szöveg van felélénkítve, kvázi polifón motivikus játékkal.
- 1593. Andrea Gabrieli[11] és Giovanni Gabrieli[12] – *„Intonationi d'organo composti sopra tutti li dodici toni”*. Itáliában az előjátékoknak nemcsak a prelúdium megnevezést adták, hanem többféle elnevezés is használtban volt, holott ugyanazt a funkciót töltötték be: *intonatione, ricercare, toccata*. Jellemzői, hogy az elején hosszan kitartott akkordokkal indul, majd ezek az akkordok folyamatosan felgyorsulnak, és kiegészülnek gyors futamokkal.
- Szintén 16. századi angol forrás William Byrd[13] és John Bull[14] – *„Fitzwilliam Virginal Book”*: ez a virtuóz technika repertoárjának a nagy részét foglalja magába.

17. század

Ebben a korszakban jellemzően improvizációs stílusban folytatódott tovább a prelúdium szerkesztési módja.

- 1635. G. A. Frescobaldi[15] – *„Fiori musicali”*: ez a gyűjtemény Johann Kaspar Kerll és Johann Pachelbel műveit is tartalmazza. A kötetben *toccaták* találhatók, melyeket a mise előtt játszottak. Az első toccatát valószínűleg Frescobaldi írta, amely később J. S. Bach művészetében teljesedett ki. A toccata definíciója ebben a korban teljesen ráhúzható a prelúdiuméra, hiszen a balkézben itt is akkordok fűződnek egymásba, a felső szólamban pedig improvizatív jellegű virtuóz dallam rajzolódik ki. A *toccata,* nem latin, hanem olasz eredetű szó, és a jelentése: *érinteni*, tehát eltér az általunk tárgyalt prelúdiumétól, bár mint láttuk ahhoz nagyon hasonló a funkciója.

Frescobaldi ricercarjaiban egyaránt érvényesül a ritmikai és dallami variáció. Itt már kezdenek kialakulni a jellegzetes fordulatok, és játékfigurák, melyek fokozatosan a

[10] Lublin Tabulatura – Johannes von Lublin lengyel zeneszerző és orgonista kiadványa. *1540
[11] Andrea Gabrieli *1532/33 – †1585 Velence. Itáliai zeneszerző, és orgonista. Munkásságának köszönhetően terjedtek el Itáliában a velencei iskola tanítási módszerei.
[12] Giovanni Gabrieli *1554/57 Velence – †1612 Velence. Késő reneszánsz kori barokk, olasz zeneszerző. Itáliában a legismertebb zeneszerző, aki használta a prelúdium műfaját.
[13] Williem Byrd *1543 Lincoln – †1623 Stondon Massey. Angol, reneszánsz zeneszerző, orgonista.
[14] John Bull *1562/63 – †1628 Antwerp. Angol reneszánsz zeneszerző és orgonista.
[15] Girolamo Alessandro Frescobaldi *1583 Ferrara – †1643 Santi Apostoli. Olasz reneszánsz komponista, énekes, virtuóz billentyűs.

10.18132/LFZE.2018.21

témaalkotás hangszeres önállóságához vezetnek. Megjelenik a szakaszos formaalkotás egysége, valamint többrészes darabok jönnek létre.

- 1645. J. E. Kindermann[16] – *„Harmonia organica"* című gyűjteménye 25 kontrapunktikus darabból áll, ebből 14 a prelúdium. Jellemzői, hogy a darabnak már van egy megtervezett koncepciója. A kezdés után az egész mű egy dallamív alatt fut végig, amelyben minden hang szorosan összetartozik. Ezek a darabok is igen rövid terjedelműek (15–20 ütemesek). Mindegyik egy hangnemet jelenít meg, ezáltal kapcsolódik az őt követő fúgához.

- 1650 körül Louis Couperin[17] – prelúdiumában is érződik az improvizációs hatás. Meghatározta, hogy a prelúdiumok játszhatók folytatással vagy folytatás nélkül. Ez volt feltehetőleg az első jelentős lépés, hogy a prelúdium független formaként is megállja a helyét.

18. század

- A 17. század végén és a 18. század elején a prelúdium kibővült egy szorosan hozzákapcsolódó fúgával, vagy a táncszviteken belül a szvit részét képezte. Jacob Praetorius[18] 3 jelentős prelúdiumot írt, melyekhez szorosan kapcsolódnak a fúgák. Egyike a legfontosabb barokk, német billentyűs zenei formának. Az első rész – *prelúdium* – tartalmaz egy szabad bevezetést, a második rész – *fúga* – pedig egy egyszerű témával folytatja, mely egyszerű imitációs szerkesztésen alapszik, és szigorúan betartja a hagyományos ellenpont szabályait. Ez a kétrészes forma bővül ki a későbbiekben egy postlúdiummal a végén.

- Ezt a formát Dietrich Buxtehude[19] tovább bővítette – az egyszerű prelúdium-, és fúgaformát felduzzasztotta váltakozó szabad és fúgaszerű tételekkel.

A század második felében csak néhány prelúdiumról van feljegyzésünk. A klasszikus korban elenyészőek voltak a fúgák és szvitek elé komponált prelúdiumok használata, az előadók azonban követték azt a tradíciót, hogy a darab elejére

[16] Johann Erasmus Kindermann *1616 Nuremberg – †1655 Nuremberg. Német, barokk zeneszerző és orgonista.
[17] Louis Couperin *1626 Chaumes-en-Brie – †1661 Párizs. Francia, barokk zeneszerző és orgona-, csembaló-, gambajátékos.
[18] Jacob Praetorius *1586 – †1651 Hamburg. Német, barokk zeneszerző és orgonista.
[19] Dietrich Buxtehude *1637 Oldesloe/Helsinborg – †1707 Lübeck. Dán-német, barokk zeneszerző és orgonista.

10.18132/LFZE.2018.21

improvizáltak egy bevezető szakaszt, ezzel felkészítve a hallgatóságot a következő mű hangulatára.

- 1702. J. C. F. Fischer[20] – *„Ariadne musica”* című művében elsősorban a kétrészes forma érvényesül.

- Johann Sebastian Bach a prelúdium műfajában is (és természetesen más jelentős műfajban is) maradandót alkotott az utókor számára. Az 1722-ben elkészült gyűjtemény: *„Das Wohltemperierte Klavier”*, magába foglal 48 prelúdiumot a kromatikus hangsor szerint haladva, valamennyi dúr és moll hangnemben. A mester prelúdiumait és fúgáit valószínűsíthetően utazásai közben vetette papírra (ez a művek színvonalán, precízen megszerkesztett formáján, sokszínűségén egyáltalán nem érződik). A művek terjedelmüket tekintve nem nagylélegzetűek. Fontos megemlíteni, hogy a prelúdiumokat hamarabb megkomponálta a zeneszerző, ezért sokan vitatják, hogy az azonos hangnemű prelúdiumok és fúgák szorosan összetartoznak-e. (Tapasztalatom szerint igen; a hangnemen kívül a sajátos hangulati kapcsolat is ezt támasztja alá számomra) Ezek a prelúdiumok többségükben önálló darabokként funkcionálnak (nem „igazi” előjátékok), mindegyik a hangneméhez tartozó *éthosz*[21] sajátos hangulatával, jellegzetes tematikájával, a zongoratanításnak megfelelő pedagógiai célzattal és határozott hangnemi tervvel épül fel, amely helyenként a klasszikus szonátaformának is a korai modellje. A „*C-dúr prelúdium és fúga*” *(BWV 846)* harmonikus felbontásai, rejtett dallamvezetése is ezt a megállapítást támasztja alá. A mű korábbi változata megtalálható Wilhelm Friedemann Bach[22] zongorakönyvében. A fúga befejező harmóniafelbontása is a prelúdiumot idézi. Bach prelúdiumainak csak kis része osztályozható formailag. A toccata típusok mellett léteznek még hangsík, arpeggio, invenció, szonáta, concerto grosso, és ouverture jellegűek is. Bach halála után a billentyűs hangszerekre írt darabokról lassanként leválik a prelúdium, mint a zene állandó alkotó eleme, de ez a mintakép erőteljesen hatott a későbbi zeneszerzőkre.

---

[20] Johann Caspar Ferdinand Fischer *1656 Schönfeld – †1746 Rastatt. Német, barokk zeneszerző.

[21] Eredete: ógörög filozófia. Eredeti jelentése: szokásos hely, tartózkodási hely. Mai értelemben az erkölcsre, erkölcsösségre, erkölcsi magatartásra, viselkedési formára vonatkozik.

[22] *1710 XI. 22. Weimar – †1784. VII. 1. Berlin. A „hallei Bach”-ként ismert zeneszerző Johann Sebastian Bach legidősebb fia. Híres orgonista, rögtönző és a kontrapunktikus szerkesztés mestere. Ingatag életvitele miatt alkotóereje soha nem bontakozott ki teljesen. Igen sok információval segítette Johann Nikolaus Forkelt.

10.18132/LFZE.2018.21

Példaként említendő, Ludwig van Beethoven – *„Zwei Praeludien durch alle Dur-Tonarten" Op. 39* című modulációs gyakorlata.

19. század

A régi zene iránti érdeklődés felelevenítette a kissé elfeledett formákat. Néhány jelentős alkotás ebből a korszakból:

- 1832-7. Felix Mendelssohn-Bartholdy[23] – *„Hat prelúdium és fúga zongorára" Op.35*: a prelúdium J. S. Bach hatására újra kötött, formailag megtervezett alakban íródott.
- 1837. Ignaz Moscheles[24] – *50 Praeludien Op.73*: rövid bevezetők gyűjteménye bármilyen tételhez kapcsolódhatnak, minden hangnemben.
- 1856-7. Liszt Ferenc – *„B-A-C-H Prelúdium és fúga"* (orgonára)
- 1856. Liszt Ferenc – *„Les Préludes*" S.97: szimfonikus költemény, ahol megjelenik a programzene használata ebbe a formába öntve.
- 1884. César Franck[25] – *„Prélude, choral et fugue"* (zongorára)
- 1892. Max Reger[26] – *„Prelúdium és fúga hegedűre" Op.117*
  (önálló szóló hangszerek megjelenése)
- 1836–39. Frédéric Chopin[27] – *„24 Préludes" Op.28*

III. 2. A posztlúdium meghatározása és kialakulásának története

A postludium latin eredetű szó. Jelentése utójáték. A liturgikus zenében az orgonajáték lezáró szakasza. A posztlúdium hangulatában az ünnep jellegéhez alkalmazkodik. A világi zenében a kísérő hangszer befejező szólama. A 17. században kezdték el tudatosan használni (Scheidemann[28] és Tunder[29] bővítette ki a prelúdiumot és a fúgát ezzel a rövid kis lezáró szakasszal). Minden utójáték ezzel a fogalommal egyenlő.

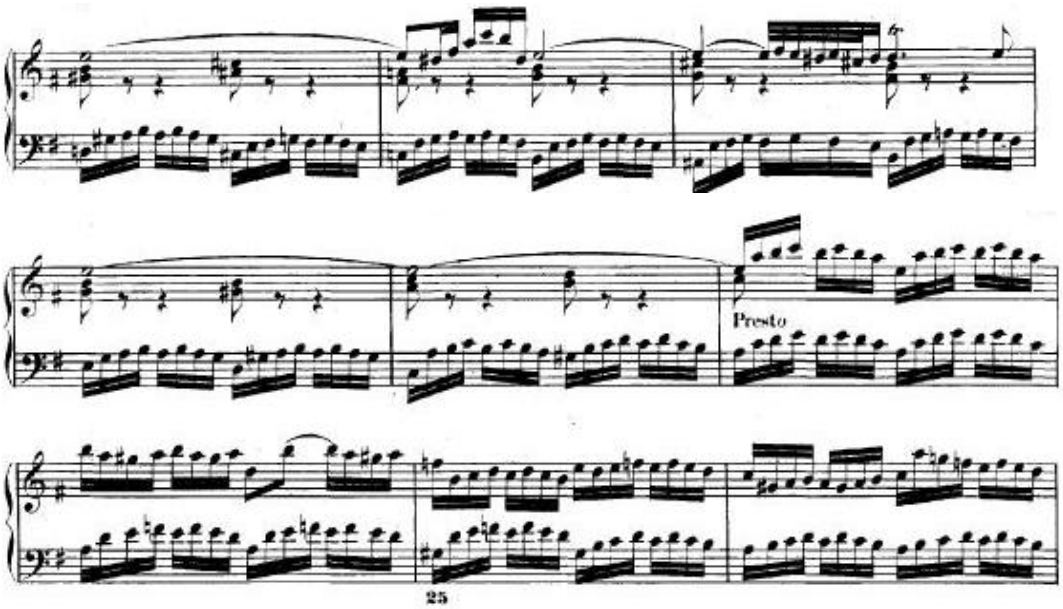
[23] Születési név: Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy *1809 Hamburg – †1847 Lipcse. Német, romantikus zeneszerző, karmester, zongora-, és orgonaművész.
[24] Ignaz (Isaac) Moscheles *1794 Prága – †1870 Lipcse. Cseh zeneszerző és zongoravirtuóz.
[25] César Franck *1822 Liége – †1890 Párizs. Belga-német származású romantikus zeneszerző.
[26] Születési név: Johann Baptist Joseph Maximilian Reger * 1873 Brand – †1916 Lipcse. Német zeneszerző, zongorista és karmester.
[27] Frédéric Chopin *1810 Zelazowa Wola – 1849 Párizs. Lengyel-francia zeneszerző és zongoravirtuóz.
[28] Heinrich Scheidemann *1595 Wöhrden – †1663 Hamburg. Elsősorban német orgonista és zeneszerző.
[29] Franz Tunder *1614 Lübeck – †1667 Lübeck. Német zeneszerző és orgonista.

10.18132/LFZE.2018.21

III. 3. Prelúdium

A *prelúdium* megkomponálásakor Dukay egy viszonylag ritkán használatos formát alkalmaz. Jelen esetben a prelúdium legfontosabb jellemzője, hogy két különböző tempójú és sűrűségű anyagból áll. Ez a két eltérő anyagból megkomponált rendszer természetesen létezett már a preklasszikus[30] korban is, de viszonylag ritkán éltek vele a szerzők. Ugyan *J. S. Bach: Das Wohltemperierte Klavier*-jában találhatunk ily módon megkomponált *prelúdiumot*, de egyedisége miatt mégis fontos kiemelni e szerkesztésmódot.

III. 1. kottapélda: J. S. Bach: *Das Woltemperierte Klavier:* I. kötet, X. *e-moll prelúdium*
23. ütem, Bach által jelzett tempóváltás: Presto



A fuvolaszonáta *prelúdiumának* első része lassú, nyugodt anyag, amely egy gyorsan cikkázó, sebes, improvizatívnak ható második részbe torkollik. Vagyis két különböző ritmikai és tempóbeli sajátossággal bíró részből áll a tétel.

[30] Preklasszikus stílus: a bécsi klasszicizmust megelőző, az azt előkészítő korszak meglehetősen sokrétű stílusa. Kiemelkedő mesterei: J. Chr. Bach, Ph. E. Bach, Stamitz, általában a mannheimiek.

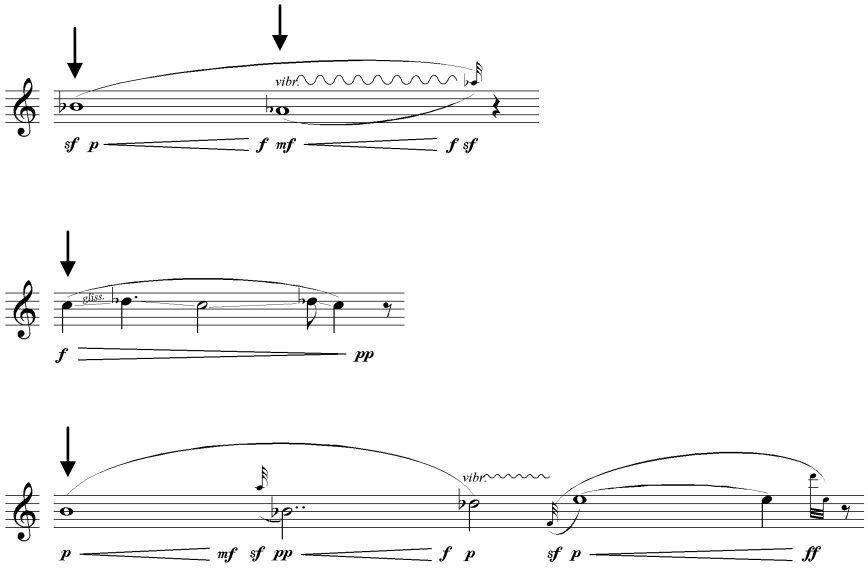
10.18132/LFZE.2018.21

A *prelúdium* lassú része:

Az első rész egyik jellegzetessége (mint azt már az általános elemzésben taglaltuk), hogy a B-A-C-H Motívumot használja alapanyagként, annak többféle tagolását, átértelmezését tárva elénk. Időnként jól kivehetően, teljes valójában felmutatva, máskor szinte elrejtve, átalakítva, a végletekig kifordítva vonul végig a Motívum a lassú szakaszon. A másik tulajdonság az a folyamatos érzet, amely mind dinamikájában, mind hangterében erősödő illetve táguló, közeledő, növekvő, kitáruló jelleget ad a *prelúdium* első részének.

Mindjárt a darab kezdeteként, különböző elhangolásokkal, hangszínekkel elhomályosítva, de eredeti sorrendjében láthatjuk a B-A-C-H Motívumot.

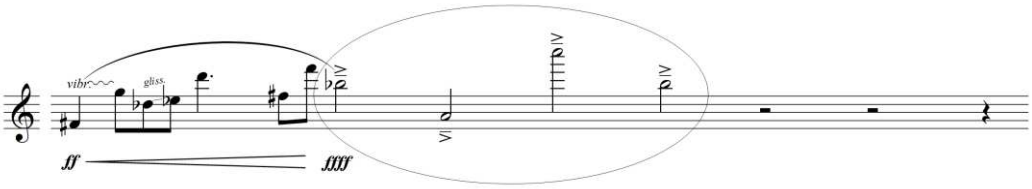
III. 2. kottapélda: B-A-C-H Motívum, *prelúdium* eleje



A b^1 hang után az a^1 negyed hanggal elintonálva jelenik meg (a^1 és asz^1 közötti hang), amihez egy asz^1 utóka kapcsolódik, egy „nagy szeptimmel” följebb. A c^1 hang glisszandozva mozog fel és le a negyed hangos térben (ezáltal elhangolva önmagát), végül az eredeti h^1 hang következik. Azonban nem csak a különböző játékmódokkal burkolja homályba Dukay a Motívumot, hanem tagolásában is megtörve, szétszabdalva használja, óvakodva ezáltal az eredeti alak elhangzásától. A Motívika, folyamatos átalakulásokon keresztülmenve, 7 különböző hosszúságú sorba rendeződik. Így érkezünk meg a lassú rész végéhez, ahol mindenféle hangszín- és játékmódbeli módosítás nélkül szólal meg a B-A-C-H, a kitáruló, szétnyíló komponálásmódnak köszönhetően regiszterbeli módosítással, az induláshoz képest több mint két oktávra széthúzva.

10.18132/LFZE.2018.21

III. 3. kottapélda: B-A-C-H Motívum, *prelúdium* vége



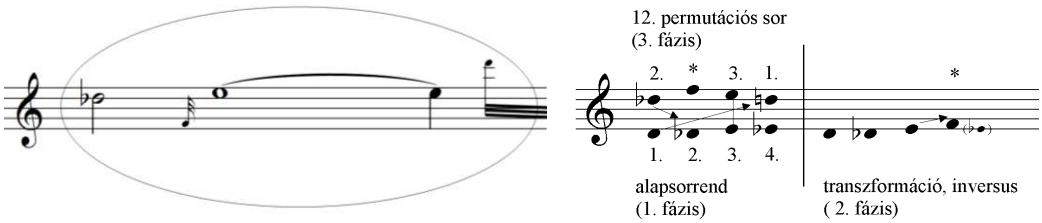
E két szélső pont között halad a *prelúdium* lassú része, meghatározva azt az utat, amelynek bejárásával a lélek is törekszik a tapasztalások alapján megszerezhető bölcsesség felé. Vagyis nemcsak menzúrájában tágul a tér, de feltételezzük, hogy a keletkezéstől az elmúlásig tartó folyamat rögös útja is jelképesen elénk tárul.

Az alapanyagot jelentő motívika többféle alakzatban tárul elénk. Ha vizsgáljuk azokat a zeneszerzői eljárásokat, motivikus szerkesztési módokat, amelyek lényegében már a középkorban kialakultak (Bach és Haydn is előszeretettel alkalmazták ezeket), akkor az alábbi változatokat írhatjuk le:

1. Eredeti alakban megjelenő négyhangos Motívum.
2. Más permutációs sorrendben leírt Motívum.
3. A hangközök megváltoztatása által transzformált alakban megjelenő Motívum.
4. A hangközök elmozdítása komplementer irányba (kis szekund-nagy szeptim, kis terc-nagy szext).
5. Az elmozdítások oktávon túli távolságra emelése.
6. A Motívum hangszámainak csökkentése vagy növelése (4-ből 3; 4-ből 5.).
7. A motívumok egymásra csúsztatása (az egyik alakzat záróhangja adott esetben a másik alakzat kezdőhangjává válik).

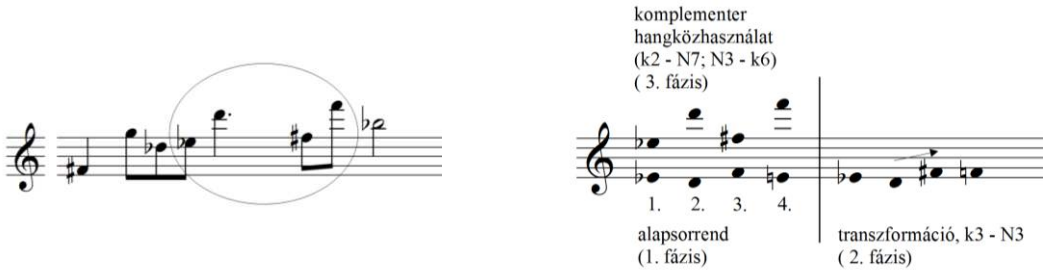
Nézzünk ezekre példákat a teljesség igénye nélkül:

III. 4. kottapélda: *prelúdium* lassú rész, 3. sor második fele

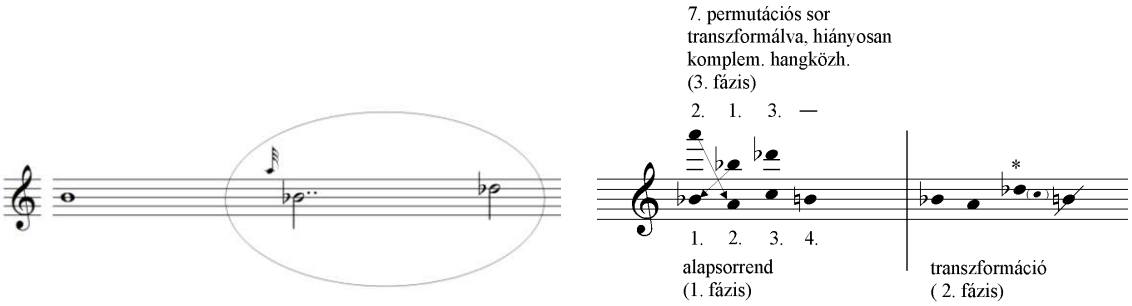


10.18132/LFZE.2018.21

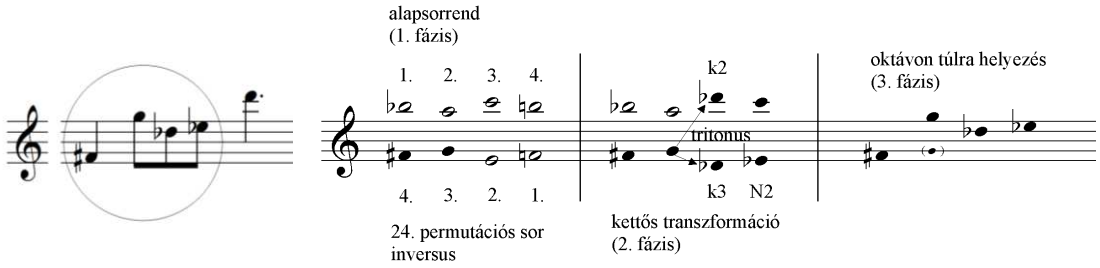
III. 5. kottapélda: *prelúdium* lassú rész, 7. sor első fele



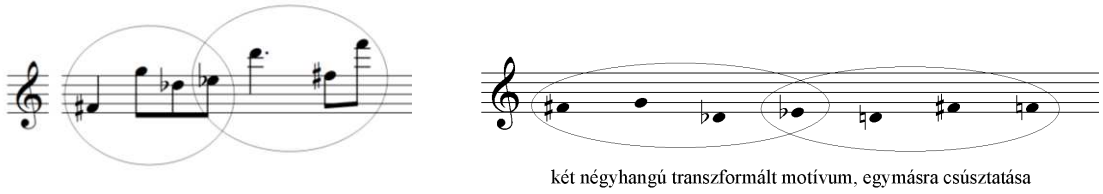
III. 6. kottapélda: *prelúdium* lassú rész, 3. sor közepe



III. 7. kottapélda: *prelúdium* lassú rész, 7. sor eleje



III. 8. kottapélda: *prelúdium* lassú rész, 7. sor eleje



10.18132/LFZE.2018.21

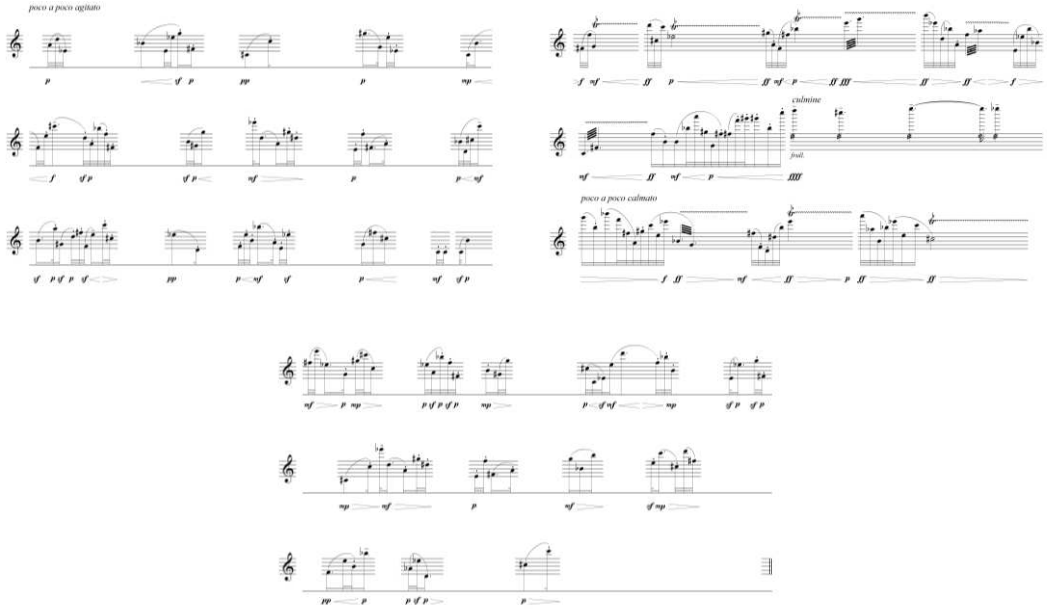
Az alapmotívum belső szerkezetét állandó variációk tárgyává teszi a szerző, miközben a fuvola teljes hangterét bejárja. Ezáltal ugyan monotematikus marad a zenei anyag, de a variációk sokasága miatt olyan „asszociációs táblák” keletkeznek a hallási térben, amelyek által egy furcsa kettős- ellentmondásos állapotba kerülhet a hallgató. Mivel a variánsok a tudat számára csak nehezen követhetőek, a zenei anyag folyamatosan újnak tűnhet, de olyan mélyen derengő ismerős érzést hordozva, mintha közelről ismert „dallamsorokat” hallgatnánk.

A *prelúdium* gyors része:

E terület egyik legfontosabb jellemzője, egy oly módon megkomponált zenei anyag, amely improvizációs hatású. Valójában persze nem improvizációról van szó.

Ezen túl, formáját tekintve, egy csúcspontig felfejlődő majd onnan visszabomló dramaturgiát követ. Ez az általánosnak mondható szerkesztési elv különleges módon valósul meg Dukay zeneszerző-laboratóriumában. A gyors rész kezdetétől, egészen a kulminációs pontig, egyre inkább rövidülő szünetek közé ágyazódik be a leírt hangi történés, így téve erőteljessé a hangtér tágulása által keltett feszültséget. A tetőponttól ellentétes irányú szimmetriában, egyre hosszabbodó szünetek bontják vissza a zenei anyagot.

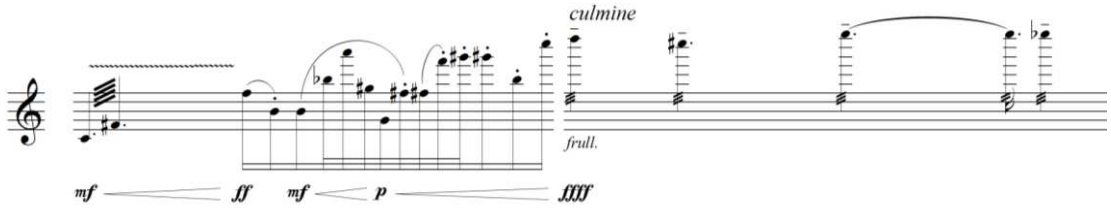
III. 9. kottapélda: *prelúdium* – gyors rész, rövidülő majd hosszabbodó szünetek a kulminációs szakasz előtt és után (2., 3., 4. oldal)



10.18132/LFZE.2018.21

A csúcsponton újra megszólal a B-A-C-H Motívum, transzponált állapotban, (nagy terccel magasabban) a négyvonalas oktávban, d^4-$cisz^4$-e^4-esz^4 hangokon. A nagy terc távolság talán nem véletlen, ugyanis az *A-B-H-C-Cisz-D-Esz-E* hangsorozat ambitusa egy tiszta kvint. A tiszta kvint többletjelentése ismét felbukkan, az örökkévalóság felé megnyilvánuló bizalmat jelképezve.

III. 10. kottapélda: a négyvonalas oktáv szakaszban megszólaló transzponált Motívum

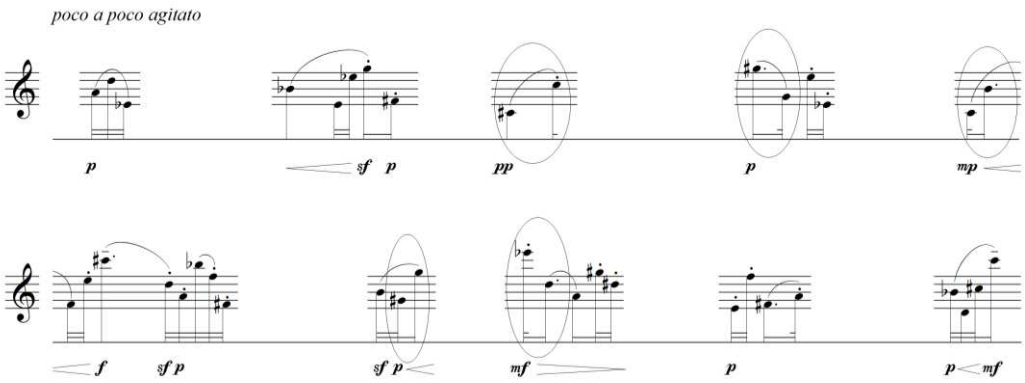


Megfigyelhetően a csúcsponti szakasz nem centrálisan helyezkedik el, hanem körülbelül a gyors rész kétharmadára esik. Természetesen, mivel a szünetek hossza nem pontosan jelzett, kvázi improvizált (a csöndek időtartalma minden esetben függ az előadó pillanatnyi állapotától), ezért a kulminációs pont precíz helye sem határozható meg pontosan, csak tendenciaszerűen. Az arány valahol a pozitív aranymetszés (61,8%) és a kétharmad rész (66,6%) által határolt érzékeny időzónában van.

A *prelúdium* ezen szakaszában négy motivikai formula, jól hallhatóan, fontos szerepet játszik a zenei szövet kialakításában.

Az első egy záró (néha nyitó jelleggel is megjelenő) motívum, valójában nagyszeptim vagy kis nóna lépés, legtöbbször fölfelé, de néha lefelé, mintegy zárlatként viselkedve egyes szakaszok végén. Időbelileg a kéthangos motívum első hangja egy hosszú, (a ritmikai környezetben) többnyire nyolcad értékű hang, míg a második, tizenhatod. Az egésznek sóhaj jellege van.

III. 11. kottapélda: kéthangos nyitó vagy záró motívum



10.18132/LFZE.2018.21

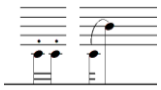
A nagyszeptim a kis szekund fordítása, a kis nóna pedig a kis szekund oktávon túlra helyezéséből származik. Maga a kis szekund legalább négyszáz éve hordoz sóhaj jelleget, s ehhez hasonló érzelmi állapotokat jelképez (Muszorgszkij: *Borisz Godunov* utolsó felvonás, bolond jelenet).

A másik motívikai természetű jelenség a hangismétlések használata. A *prelúdium* gyors részének harmadik sorában megjelenő repetíció, építkező jelleggel segít a fokozásban, majd a csúcspont elérése után a visszabontásban is. Vizsgáljuk meg ezeket a felépítő és visszabontó módozattal megjelenő hangismétléseket:

III. 12. kottapélda: felépítő és visszabontó hangismétlések

Felépítő jelleg:

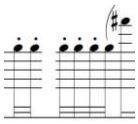
3 hang (3. sor)



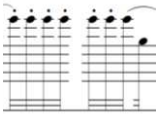
4 hang (4. sor)

5 hang (5. sor)

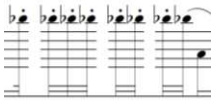
6 hang (5. sor)



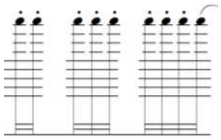
7 hang (6. sor)



8 hang (7. sor)

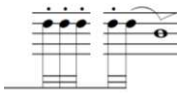


9 hang (8. sor)

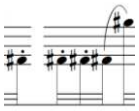


Visszabontó jelleg:

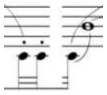
5 hang



4 hang



3 hang



Nyilvánvaló a megismételt hangok számszerű növekedése illetve csökkenése.

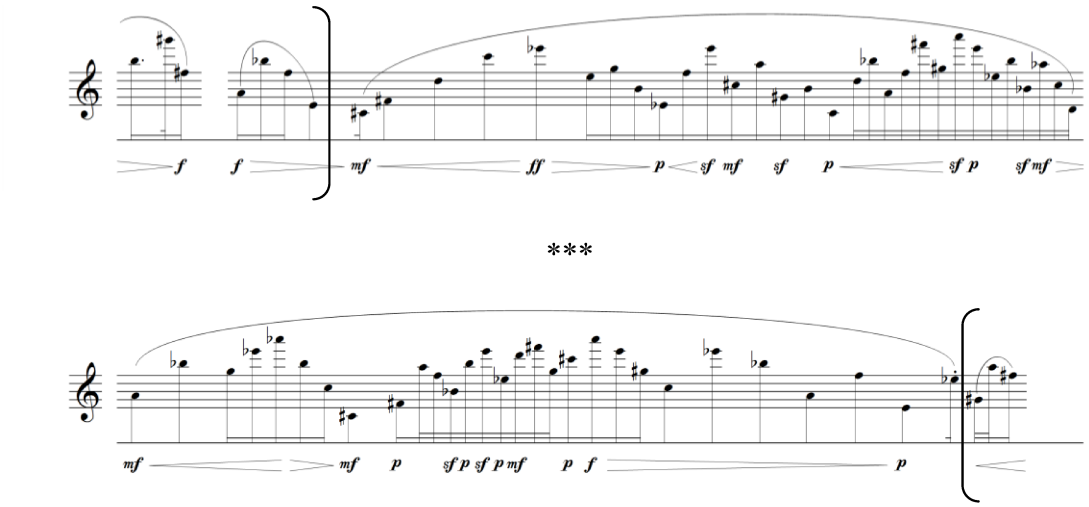
A fokozás rövidülő szünetei és hangismétlései után jelenik meg a harmadik motivikai formula, egy rendkívül hosszú melizma,[31]amely már a kulminációs szakaszon

[31] Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), melizma (görögül: ének, dal) egyetlen szótagra énekelt dallam vagy dallamrész (koloratúra és díszítésmód is), a mai szóhasználatban sajátosan a középkori egy- és többszólamúság vokalizálása. A melizmatikus ellentéte a szillabikus éneklés, amelyben minden egyes szótaghoz egy hang tartozik. A melizmatika a keleti dallamosság egyik legjellegzetesebb eleme. Igen elterjedt a közép- és közel keleti vokális zenében. A természeti népek zenéje is ismeri a melizmatikát, akárcsak Európa népzenéje, különösen a keleti hatást tükröző népeké, pl. délspanyol *flamenco,* vagy a dél-balkáni népdalok. Valószínűleg a melizmatika a középkor vokális egyházi zenéjébe a héber-keleti kultikus éneklésből származó kora keresztény énekek közvetítésével, a világi énekes zenébe (trubadúr-dalba és Minnesangba) pedig a középkori arab művészi énekből került.

10.18132/LFZE.2018.21

megjelenő transzponált B-A-C-H Motívumhoz való felvezetés közvetlen eszköze. Azonban a csúcspont utáni visszabontásban is találunk egy hasonló, hosszan tartó melizmát. Ez a két melizma, jellegében és a hanganyag kezelésében rokona egymásnak, illetve, viszonylag szimmetrikusan helyezkedik el a kulminációs szakasz körül.

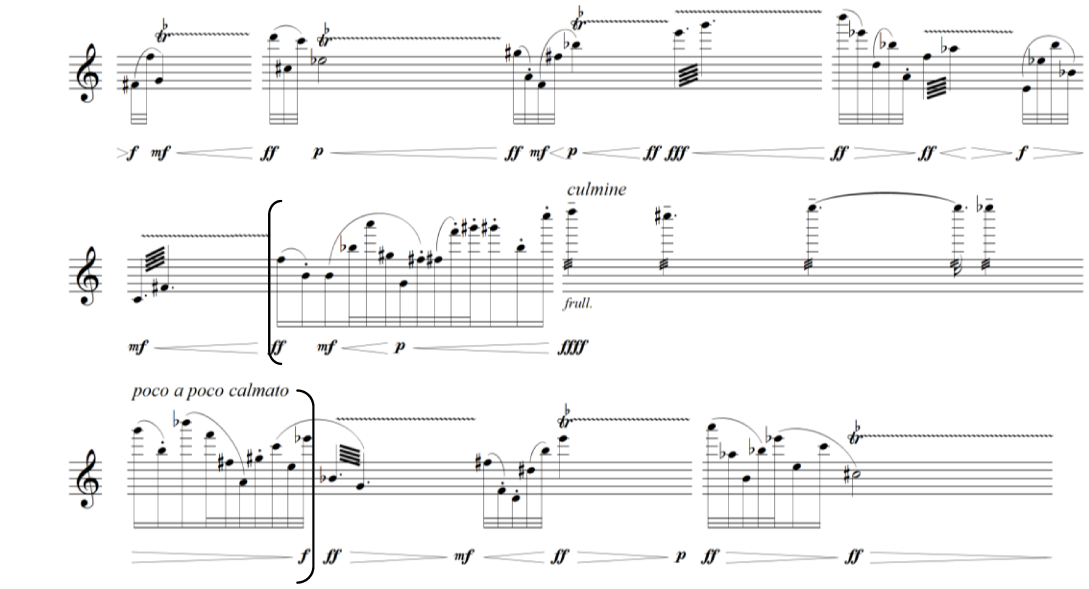
III. 13. kottapélda: csúcsponti szakaszt megelőző és követő melizma



***

A negyedik és egyben utolsó motivikai egység, az első melizma után, majd a második melizma előtt megjelenő trillák és tremolók alkalmazása. Ezek szinte a végtelenségig fokozzák a feszültséget, majd a negyedik oktávban megjelenő frullato *d*^{4}-*cisz*^{4}-*e*^{4}-*esz*^{4} motívum után a lebomló fázisban is megjelennek. A kis szekund trillák, kis terc, majd tritónusz tremolókká válnak, a csúcspont után pedig kis terc tremoló és két darab kis szekund trilla teremt egyensúlyt a fejlődő és lebomló dramaturgiában.

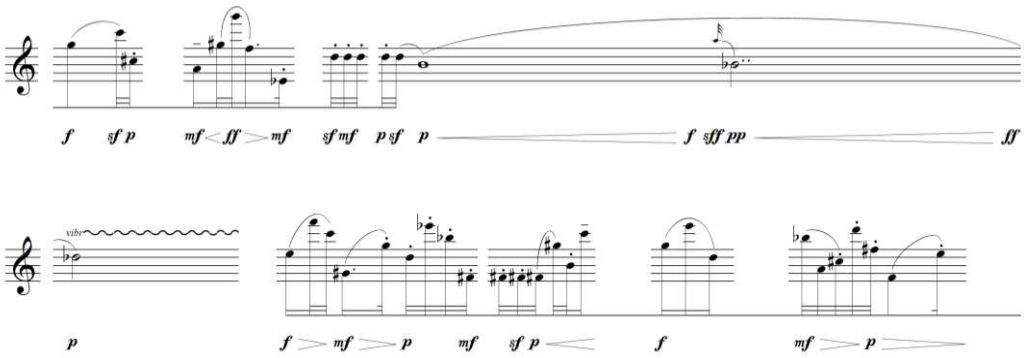
III. 14. kottapélda: felépülést és lebontást segítő tremolók és trillák



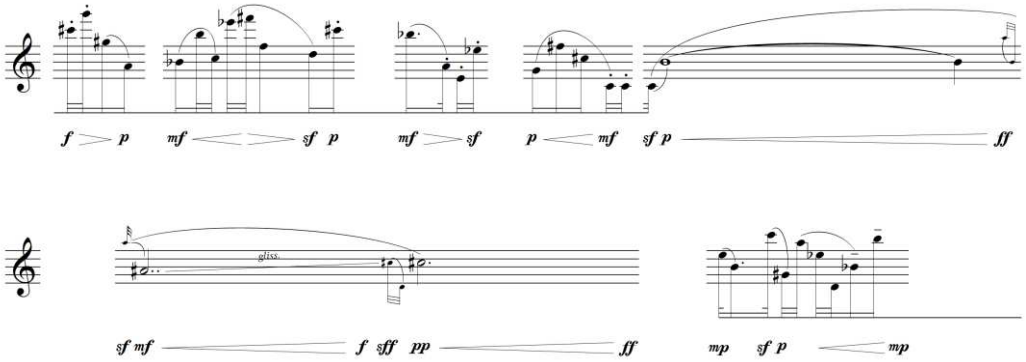
10.18132/LFZE.2018.21

A kulminációs pontot követő melizma után két idézet jelenik meg a *prelúdium* lassú részéből. Két sort szinte szó szerint átemel a zeneszerző. A lassú rész 3. sorának első három hangját (**a**) pontosan, eredeti helyén, a sor második kötőív alatti egységét és a negyedik sor első részét pedig kvarttal lejjebb transzponálva (**b**). Visszatérés helyett, visszaemlékezés terébe helyeződünk.

III. 15. a) kottapélda: a lassú rész 3. sora



III. 15. b) kottapélda: második kötőív alatti egység és a negyedik sor



A zenei anyag az egész tételben általában nagy hangközökben mozog, szeptimek és nónák teszik ki túlnyomórészt a hangzásképet. Természetesen minden más hangköz is megtalálható, azonban szekundlépéseket csak rendkívül ritkán, egy-két esetben hallunk. Ez a jellegzetesség különleges hatásként jelentkezik. Tulajdonképpen egy szabad, rögtönzöttnek tűnő motivikai struktúrát szemlélünk, amelynek meglepő sajátossága, hogy az egységek (két szünet közé zárt rész), bizonyos akusztikai közegben (visszhangosabb terek), jól érzékelhető harmóniába rendeződnek. A szabad tizenkétfokúság mint hangszervezési eljárás, csakúgy mint a *fúgában,* itt is az alkotói eszköztár része. Nyilvánvalóan nem intellektualizált, hanem intuitív technikáról beszélhetünk, amely elsődlegesen az élményszerű felismerésen alapuló fantáziára,

10.18132/LFZE.2018.21

sugallatra épít. A barokk zenében távoli párhuzam a *floridus*-nak[32] nevezett ellenpontozó eljárás alkalmazása. A hangmagassági-, az időbeni- és a dinamikai hullámzás három sávjának párhuzamos és részben szimultán haladása rejtett többszólamú érzetet kelt a hallgatóban.

A *prelúdium* visszabomló szakasza az egyre hosszabbodó szünetek által lecsendesedik, szinte kihúzódik a birtokba vett térből, előkészítve a *monódiát*. A *prelúdium* végén kiírt *vuoto* nem tételszünetként jelenik meg, hanem megkomponált csendként segíti a hallgatót, hogy felkészülten, megtisztulva léphessen át egy különleges erőtérbe.

III. 4. Posztlúdium

A *posztlúdium* túlnyomó része szinte szószerinti fordítása a *prelúdium* bevezető lassú szakaszának. Ez teljes egészében retrográd olvasatban jelenik meg, hangilag és ritmikailag is (nem nyilvánvaló és megszokott, de az időbeli és hangmagassági rétegek szét is választhatóak, ezért említjük nyomatékosan). Az első hang azonban nem tér vissza „utolsóként" a visszajátszás folyamán; ezen a ponton váratlanul visszaidéződik a prelúdium gyors részének első néhány sora. (lásd: **II. 8. c) kottapélda**)

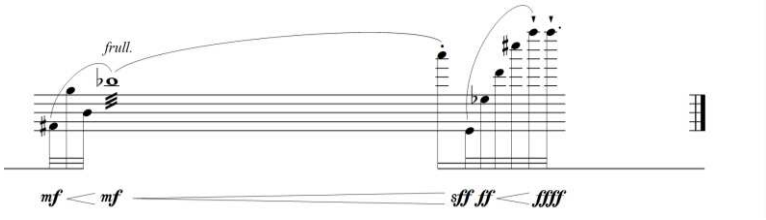
Az első sor módosulatlan alakban jelenik meg, majd apró változtatások (elsősorban oktáv transzpozíciók, a tagolás módosítása, rákfordítás) után, visszaérkezünk a darab kezdőhangjához, amely oktávval magasabban szól, mint a *prelúdiumban*.

A b^2 *frullato*-ja, egy óriási *crescendo*-val vezet a záró motívum szeptim hangközeihez, amelyek felfutnak a fuvola szinte legmagasabb, még megszólaltatható hangjára, a f^4-re (prím ismétlés).

[32] (lat.) „virágos vagy cifrázott ellenpont": a *cantus firmus*-hoz írt, dallamban és ritmusban egyaránt változatos ellenpontozó szólam.

10.18132/LFZE.2018.21

III. 16. kottapélda: záró b^2 és motívikai környezete



Összehasonlítva a *prelúdiumot* és a *postlúdiumot*, jól érzékelhetjük, hogy megfordulnak az arányok a bennük lévő lassú és gyors rész időbeli viszonyában. A záró tételben a gyors rész csak röviden jelenik meg, amelyben egy hang erejéig (b^2) újra felidéződik a lassú rész (hasonlóan a *prelúdiumban* található idézetekhez, csak fordított előjellel). A két szélső tétel reciprok-szimmetriát mutat ezáltal. A *postlúdium* ugyan visszatérés „természetű”, de az arányok miatt, jellegében mégis más hatást kelt. Egy elsősorban lassú, visszafogott, elcsendesedő tételt érzékelhetünk, amelyhez egy rövid „*coda”* kapcsolódik.

Az a tény, hogy a *postlúdium* nagyobb részt, mind időben mind hangmagasságban, retrográd mozgású anyaggal dolgozik, képletes bemutatása a „valahonnan, valahová” való elindulásnak és a „valahonnan, valahová” való visszatérésnek. Szinte körpályát leírva tárul elénk a megjárt út kezdeti ismeretlensége, amely idővel bölcs tudássá sűrűsödve vezet vissza a kiinduló ponthoz, a forráshoz. Ez az emberi élet köre, a bölcsőtől az elmúlásig, a köztes rögös út lélekformáló erejének tapasztalataival.

Zeneszerzői szempontból érdemes megemlékezni arról az összefüggésről, ami a hosszú *frullato*-s b^2 és a két darab f^4 között lebeg. Ezek a hangok a darab végének legfontosabb frekvenciái. A két f^4 mintegy a harmadik (más értelmezés szerint második) felhangja a b^2-nek, így erős akusztikus kapcsolat van köztük. A b^2-t közvetlenül követő a^3, és a nyolchangos anyag ezt követő legmélyebb hangja az e^1, valamint a felfutás végén a két darab f^4, egy részben nyitva hagyott helyzetet teremt, ezzel utal a szellemi felülemelkedés lehetőségére.

10.18132/LFZE.2018.21

III. 5. A monódia fogalma és kialakulásának története

Monódia (görög szó: szólóének) az ókori görögöknél, többnyire egyetlen hangszerrel (aulosz, kithara, lüra) kísért szólóének. A műfaj jellemzően Euripidész[33] tragédiáinak énekelt, néha monológszerű színész-szerepeire jellemző előadásmód, később más szólóének változatokat is elneveztek így (például rapszódoszok, kitharódoszok). Ez a lírai-zenei ábrázolás elsősorban a fájdalom kifejezésére helyezte a hangsúlyt, de néha a felhőtlen, ujjongó öröm is megjelent a dallamok karakterében. Euripidésznél ritmusa alakjai szerint háromféle *monódia* típus különböztethető meg:

- a nem strófikus, anapesztikus panaszdalok;
- strófikus szerkezetű énekek, gyakran gyászdal jelleggel;
- kései művekben a *dithürambosz* hatására létrejött, nem strófikus, ritmusban és néha dallamban is teljesen a szöveghez igazodó énekszólamok.

Az ókor egyéb szólisztikus műveit – Szappho[34] szólisztikus líráját, az óattikai ill. a római komédia szólisztikus énekszerepeit – is gyakran nevezik ma már *monodikusnak*.

Az ókor zenéjének és szövegének „csodás effektusainak" visszaidézése, újjáélesztése eredményeképpen született a 16. század végén Itáliában a hangszerkíséretes szólóének *monódia*-nak nevezett új műfaja.[35]

A 16. század utolsó negyedében egyre több kritikai hangú írás látott napvilágot, amely bizonyos mértékben pálcát tör a polifónia eljárása felett, meghirdetve az új zene igényeit, követelményeit, reformtörekvéseit. A homofon szerkesztés alkalmazása, az ellenpont bizonyos mértékig való elutasítása merész és kiszámíthatatlan vállalkozásnak számított a maga korában. Lassus és Palesztrina működése után, olasz zeneszerzők egy csoportja a madrigált igyekezett az alkotóművészet középpontjába helyezni.

[33] *Kr. e. 480 Szalamisz szigete – †Kr. e. 406 Arethusza, görög tragédiaköltő, Aiszkhülosz és Szophoklész mellett a három nagy görög tragédiaköltő egyike.
[34] *Kr. e. 612 k. – †Kr. e. 550 k.: ókori görög költőnő, aki Leszbosz szigetén írt és alkotott. Életművéből csak két hosszabb és számos rövidebb *töredék* maradt ránk, melyek műfaja az aiol dalköltészetben kialakult *óda*, illetve *himnusz*.
[35] Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): monódia

10.18132/LFZE.2018.21

Az úgynevezett madrigalisták harmadik nemzedékének – Luca Marenzio,[36] Carlo Gesualdo,[37] Luzzasco Luzzaschi[38] – műveit, munkásságát már-már megfoghatatlan drámai nyugtalanság, lázadó lelkület járta át. Szinte érezhető volt, hogy az addigi hagyományosnak mondható szerkezeti-tartalmi keretek lebontása nem sokáig várat magára. Az érzelmek kifejezésének, a szenvedélyek lángolásának megfestésére az akkoriban tért hódító *monódia* (egyedüli vagy egyszólamú éneklés) bizonyult a legmegfelelőbbnek. A *monódia* eredetileg gyászdalként volt használatos a mindennapi életben. A zeneszerzők egyre inkább arra törekedtek, hogy a megkomponált dallamaik, zenéik minél jobban visszaadják az emberi beszéd ritmusát, hajlékonyságát, színeit, kifejezőerejét. Vincenzo Galilei [39] (1520 k. – 1591) szerint a „szöveg nemesebb, mint az ellenpont", s ezért a zeneszerzők számára azt tanácsolta, hogy „figyeljék meg, hogyan beszél a fejedelem a maga alattvalóihoz, hogyan beszél a haragos és a türelmetlen ember, [...] hogyan fordul a kedves a kedveséhez". Giulio Caccini [40] (1551–1618) a „*Le Nuove Musiche*" (1601) című gyűjteményének előszavában – Platónra hivatkozva – azt fejtegette, hogy a szöveg megértése nélkül nem lehet a hallgató kedélyére hatni.

A muzsikában – mint írta – első a beszéd, a második a ritmus, harmadik a hang (dallam), nem pedig megfordítva.[41] „Az új éneklésmód nem más, mint egyfajta harmóniában testet öltő elbeszélés, amelyben a menzúra, a tempó, a hangok időtartama, az improvizált díszítés teljesen a szöveg értelmi és érzelmi tartalmától függ."[42]

Egy bizonyos történeti érdeklődésű kör, amely Firenzében működött és „Camerata"-nak[43] nevezte csoportosulását (ide tartozott G. Caccini is) azt állította

---

[36] Luca Marenzio: *1553/1554 Coccaglio (Brescia) – †1599. VIII. 22. Róma, olasz zeneszerző. A XVI. század legtermékenyebb madrigalistája. Korai madrigáljait a részletes szófestés, a későbbieket a harmóniák gazdagsága és emiatt nagy kifejezőerő jellemzi. Életművének középpontjában 500 madrigálja (18 kötet) és 80 villanellája áll. Ezekben a művekben az ötszólamú textúra már az új concerto-elvet vetíti előre, de a monódia deklamatorikus jellegét is magában hordozza.

[37] Carlo Gesualdo: Venosa hercege; *1560 k. Nápoly? – †1613. IX. 8. Nápoly, olasz zeneszerző,

[38] Luzzaschi, Luzzasco: *1545 k. Ferrara – †1607. IX.11. uo. olasz orgonista és zeneszerző;

[39] Galilei, Vincenzo: *1520 k. Sta Maria al Monte – †1591. július 2. Firenze, olasz zeneszerző és zeneteoretikus, lantjátékos, énekes és zenetudós. Galileo Galilei és a szintén zenész Michelagnolo Galilei apja.

[40] Giulio Caccini *1551. X. 8. Tivoli – †1618. XII. 10. Firenze kora barokk olasz zeneszerző, a Bardi-féle firenzei Camerata egyik vezéralakja, korának legbefolyásosabb zeneszerzője volt.

[41] Kelemen Imre: *A zene története 1750-ig.* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó 1998), Claude V. Palisca: *Barokk zene.* (Budapest: Zeneműkiadó 1976)

[42] Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): monódia

[43] A társaság Giovanni de' Bardi Vernio grófjának firenzei házában tartotta összejöveteleit, ahol művészetekről, elsősorban a zenéről társalogtak. Platónra hivatkozva jelmondatuk: „legyen a szöveg a zene ura, és ne szolgája!"

10.18132/LFZE.2018.21

magáról, hogy felfedezte az egyetlen igazi muzsikát. A Camerata propagandaírásai (*Le Nuove Musiche*) elárulják, milyen forradalmi hevülettel indultak harcba. Nyomban szigorú szabályokat állítottak fel, amelyek a költészetet a zene uralkodójává emelték. Egyedi törvény szerint csakis meghatározott – klasszikus drámák és pásztorjátékok mintájára készült – szövegek méltóak a megzenésítésre. Végül az akkor uralkodó polifóniát elátkozva, a görög drámákat középpontba állítva, merészen kijelentették, hogy a zene egyetlen helyes útja a melodráma, tehát a *monódia*.[44]

Nikolaus Harnoncourt így ír az akkori időkről:

> Az új irányzat dogmái sokkal szigorúbbak voltak a hagyományos ellenpont legszigorúbb szabályainál, amelyek ellen küzdöttek. Az „Új Zenét" alapvetően egyszólamúnak kiáltották ki, amelyben a dallamot a beszéd lejtésének kell megszabnia, a basszuskíséretnek (a basso continuónak) pedig csakis egyszerű akkordokat szabad elhintenie, ám „zenei" jelentőségre nem tehet szert. Meg kell figyelni a különböző néprétegek beszédmódját, s az új alkotásokban azokat kell utánozni – állították. Nagyobb ellentét, mint ami az akkori hagyományos zene és az új *monódia* között fennállt, elképzelhetetlen – a nyugati zene legradikálisabb forradalmával állunk szemben.[45]

LE NVOVE
MVSICHE
DI GIVLIO CACCINI
DETTO ROMANO.

IN FIRENZE
APPRESSO I MARESCOTTI
MDCI.

5. Ábra**:** A *Le Nuove musiche* 1601-es kiadásának címlapja

Az a gondolat, hogy a nyelv és a zene egy és ugyanaz, csakis egy olyan országban fogalmazódhatott meg, melynek nyelve valóban roppant melodramatikus és énekszerű. Ez az ország természetesen Italia. Az olasz nyelv különösen alkalmas volt az

[44] Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd, Monteverdi, Bach, Mozart.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002)

[45] Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002): 34–35. o

10.18132/LFZE.2018.21

érzelem, esetleg indulattal fűtött beszéd utánzására. Dallamvilágára különösen jellemző, a hosszú és rövid hangok gyors váltakozása. A nagy ambitusú vagy disszonáns ugrások is sokszor megtalálhatóak lejtésében.

A szólóéneklés, amelyhez néha hangszerkíséret társult, valóban jelentős újításnak számított. A reneszánsz udvarok gyakori vendége volt a költő–lantos–énekes, akik természetesen nem voltak énekművészek a szó mai értelmében. A hivatásos szólóénekesek 1570 körül váltak a zenei élet fontos alakjaivá. A ferrarai udvarban három híres énekesnő is működött, Tarquinia Molza, Lucrezia Bendidio és Laura Peperara. Giustiniani a következőképp írja le a ferrarai hölgyek technikáját:

> […] versengtek egymással, nem is annyira abban, hogy melyiknek fényesebben csengő és szebben helyezett a hangja, hanem inkább abban, hogy alkalmas pillanatban ragyogó passzázsokkal díszítsék a dallamot, de sohasem túlzott mértékben. És még inkább hangjuk mérséklésével vagy erősítésével, elvékonyításával, vagy megvastagításával, hangos vagy halk énekléssel, ahogy a darab megkívánta. Olykor megnyújtották a hangokat, olykor aprózták, gyöngéd, elhaló sóhajjal kísérve, olykor hosszú passzázsokat énekeltek hol egy lélegzetre, hol hangonként tagolva, olykor parányzókat, majd ugrásokat, hosszú, vagy rövid trillákat, azután ismét kellemes futamokat oly halkan énekelve, hogy a hallgató azt gondolhatta, hogy távoli visszhang válaszol váratlanul. Mindezt a zenének és a szöveg gondolatainak megfelelő pillantásokkal, arc és kézmozdulatokkal kísérték, de legfőképpen sohasem tettek egyetlen olyan hibás mozdulatot testükkel, arcukkal vagy kezükkel, mely nem az énekelt mű tárgyára irányult. Olyan tagolva ejtették ki a szöveget, hogy minden egyes szónak még az utolsó szótagját is meg lehetett érteni, s a szavakat soha nem szakították félbe, vagy tették érthetetlenné a passzázsok vagy más egyéb díszítések ...[46]

A monódikus stílusnak a beszéddel legszorosabb kapcsolatban lévő ágát a *stile recitativo* névvel is jelölték. A *monódiák* vagy úgynevezett szólisztikus dalok többnyire kétféle alakban jelentek meg: strófikus vagy végigkomponált változatok váltak ismertté. A strófikus dalokat általában *áriá*-nak nevezték és legtöbbször igyekeztek átvenni, megőrizni a reneszánsz dalok technikáját. A végigkomponált dalokat nagyon sokszor *madrigál*-nak nyilvánították, hiszen sok tekintetben (komponálás módja, szerkesztési elvek, szöveg) hasonlítottak a madrigálok eredeti formájához. A változatosságot az is nagyban biztosította, hogy a zeneszerzők a deklamáló, beszédszerű szakaszokat gyakran

[46] Kelemen Imre: *A zene története 1750-ig*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998), Claude V. Palisca: *Barokk zene*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976)

10.18132/LFZE.2018.21

gazdag díszítő alakzatokkal színesítették. Caccini több darabjában úgy építette fel strófikus dallamait, hogy az alapváz megtartásával az egyes strófákban más és más díszítéseket alkalmazott. Mind az áriák, mind a madrigálok a recitativo stílus elemeit is beolvasztották.

Megállapítható, hogy a régi stílus túlságosan erősnek, a „mindenhatóként" felmagasztalt új pedig gyengének bizonyult ahhoz, hogy döntő fordulat következzék be. A változáshoz olyan lángelme munkásságára volt szükség, mint Claudio Monteverdi, aki felismerte az új irányzatban a jövő lehetőségeit, ugyanakkor a régi stílus vívmányainak lerombolását egy pillanatra sem forgatta a fejében. Eközben olyan utakra lelt, amelyeken az énekbeszéd drámai recitativóvá és áriává alakulhatott, s ezzel az opera műfajának tulajdonképpeni megteremtőjévé lépett elő.[47]

Összefoglalva kijelenthető, hogy a *monódia* hatása, – kompozitorikusan és előadás szempontjából – nemcsak a recitativóra és áriára, operára és kantátára, hanem a zene minden ágazatára és műfajára is kisugárzott.[48]

[47] Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd, Monteverdi, Bach, Mozart.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002)
[48] Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): monódia

10.18132/LFZE.2018.21

III. 6. Monódia

A *monódia* szerkezeti felépítését vizsgálva először fontos megérteni: mi is a szerkezet? Bizonyos értelmezésekben a szerkezetet a formával nagyjából azonos „jelentéssel" ruházzák fel. Néha úgy is, hogy „formai szerkezet". A szerkezet teljes jelentése azonban ennél több. Lényegében mindenre vonatkozhat, ami a zene struktúrájának megértéséhez szükséges. Az építészetben is láthatunk erre eklatáns példákat ahol a forma, vagyis az épület térben való megjelenése, mindig nagy mértékben függ az alkalmazott szerkezettől. Vagyis a díszítmények csak másodlagos jellemzői a zenei vagy építészeti alkotásoknak, és gyakran éppen a szerkezet következményei.[49]

A *monódia* vizsgálatakor megállapíthatjuk, hogy a szerző, egy olyan három részből álló szerkezetet bontakoztat ki, amelyben a hagyományos háromtagú építkezés formai elemei nem találhatóak meg. Dukaynál ugyanis nem sablonos értelemben viszonyul egymáshoz a három rész (például téma és variáció, vagy A-B-A jellegű felépítés nem látható). Továbbá a *monódia* hármasság-rendje, a 18.–19. században kialakított formai struktúrákkal, formatani sablonokkal sem mutat semmiféle rokonságot. Formai értelemben megállapítható, hogy mind a három rész „A", egészen minimális változtatásokkal. (Bizonyos értelemben kivételt képez ez alól a harmadik „A" rész, de erről később írok részletesen.) Mivel a szerkezet a formánál tágabb fogalom, így a kottakép vizsgálata, vagy a *monódia* meghallgatása után is fenntartható a „minimális változtatások" kijelentés.

Három egységről beszélünk, amelyben ugyan a harmadik rész egészen más zenei szövetet tartalmaz, mégis a gyászzene hangjai mögött húzódó tér, egymáshoz szorosan kapcsolódó anyagot érzékeltet. Az első rész mint szilárd alap jelenik meg, a második rész ebből az alapból való továbblépés (egyszerű inversus formában), a harmadik egység pedig az indítás, a kezdet időbeli fundamentumait mint „titkot rejtő" csendeket fogja fel. Bizonyos tekintetben transzmutáció (felcserélés) zajlik le a zenei anyag tekintetében, vagyis a szünetek veszik át a hangok helyét, „dallamépítő" szerepét.

[49] Dr. Gilyén Nándor: *Szerkezet és forma az építészetben*. (Budapest: Műszaki könyvkiadó, 1982), ISBN: 963-10-4220-0

10.18132/LFZE.2018.21

A *monódia* első része.

A zenei sorok vizsgálatakor láthatjuk, hogy a kötőívek világosan, szemléletes módon tagolják a zenei szövetet. A kötőívek alkalmazásával a szerző szinte megteremti a dallam alaphullámzását, továbbá szeparálja a zenei anyagot. Mivel *monódiáról*, azaz kíséret nélküli zenélésről, „éneklésről" van szó, a sorok természetes egyszerűséggel rendeződnek össze, tagolódnak zenei mondatokká. Ez a lágy hullámvibráció a verssorok különleges mozgásdinamikáját idézi meg.

Elemzésemet több tényező mentén vezetem végig.

Először is fontos megjegyezni, hogy egy zenei hangnak alapvetően négy karakterisztikuma van, amelyhez időnkét hozzátársulhat egy kiegészítő ötödik szempont is. Ezek a vizsgálati szempontok, amelyeket a *monódia* elemzésénél is felhasználok a következőek:

1. Idő, hanghosszúság.
2. Hangmagasság (szeparált vagy nem pontosan szeparált hangmagasság).
3. Dinamika, hangerő (a hang energiája, nyomása).
4. Hangszín.

+

5. Hang iránya. (Ez a tényező az alap jellemzőkön túl csak pluszként jelentkezik). Milyen irányból hallhatjuk a hangot: alulról, oldalról, felülről esetleg a hátunk mögül.

IDŐ

Az idő tényezője, mint tulajdonság, alap esetben a hangok hosszát, ritmusát jelenti elsősorban. Ha megvizsgáljuk, mi is a különbség a konvencionális értelemben vett ritmusértelmezésben és a hagyományostól eltérő szemléletű, zenei értelemben vizsgált ritmus értelmezésében, akkor megállapíthatjuk, hogy az európai zenei hagyományban, általában kétféle nézőpont emelkedett ki. Az egyik az olyan jellegű zenék csoportja, zenei, előadásmódbeli szándékok összessége, amelyek egy fizikai, izomzati mozgáson alapulnak. Ezek tulajdonképpen tánczenék. A másik irányzat ezzel szemben belső absztrakción, gondolatokon alapuló szemlélet, amely a fizikai mozgásokkal semmilyen származási jellegű kapcsolatot nem tart fent. Mindkét szemléletmódban beszélhetünk

10.18132/LFZE.2018.21

súlyokról, de egészen mást jelent egy „tánczenében” a súly, mint egy absztrakt zenei anyagban. Nagyon fontos a különbségtétel az elemzésben, hiszen az alapvetően polifon szerkesztésmód az absztrakt, nonfiguratív zenéhez kapcsolódik, míg a homofon szerkesztés a tánczene típusúhoz. (Természetesen ezek kombinációi vagy a megfordított értelmezés is lehetne a szerző szándéka, de ennek elemzése olyan zenetörténeti távlatokat nyitna, hogy szükségszerűen a *conductus*-szal vagy az *izoritmikus motetták* vizsgálatával is foglalkozni kellene.)

Bár a fuvola alapvetően egyszólamú instrumentum, ennek ellenére a *monódia* tétel – és tulajdonképpen az egész mű – a szerkesztés és az időbeliség viszonylatában, polifon szemlélettel íródott.

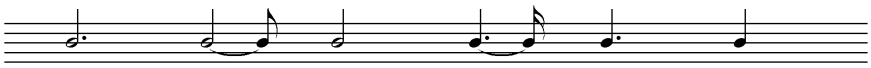
A kotta szerint hat különböző ritmusértékkel találkozhatunk. Mindjárt az elején megjelenik a hat különböző hosszúság. A legkisebb egység negyed, a legnagyobb pontozott fél, így természetesen a fennmaradó négy e két érték közé esik.

Mivel a közös nevező tizenhatod lehet, így ez lesz a legnagyobb közös „osztó” a vizsgálódás tekintetében.

Megszámolva az adott ritmusértékeket, az alábbi összesítés készíthető:

6. Táblázat

Előforduló ritmusértékek



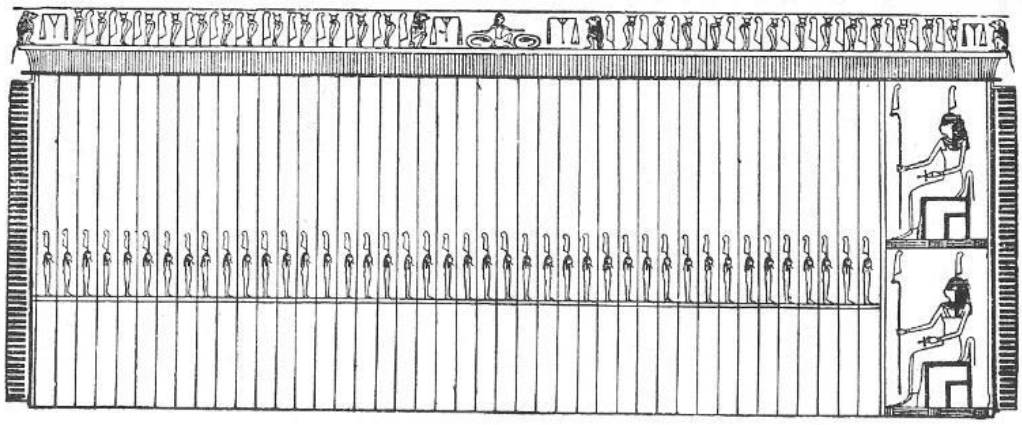
hányszor:	2 db.	4 db.	5 db.	8 db.	13 db.	10 db.	ÖSSZ: **42** db.
tizenhatodokban kifejezve:	12/16	10/16	8/16	7/16	6/16	4/16	ÖSSZ: **47/16**

(Természetesen mivel a második rész az első egység inversusa, [tükörfordítása] így az első szakaszban tett megállapítások szinte kivétel nélkül igazak az inversusra is. A néhány ponton adódó esetleges különbségeket, eltéréseket külön fejezetben vizsgálom.)

42 darab „fundamentum” hang. Hamvas Béla *Láthatatlan történet* című könyvében és egyéb írásaiban is megjelenik ez a szám. Dukay Barnabás zenéjének, világlátásának, zenén keresztül átszőtt érzékelésének bizonyos mértékű ismeretében kijelenthető, hogy nem véletlenül bukkan föl ez az érték. Valamiféle plusz közlési

10.18132/LFZE.2018.21

szándék húzódik meg ebben a gondosan csomagolt „kódban”. Az Egyiptomi halottas könyv titkos tanításában is 42 bíró ítél a halott lelke fölött. Pontosan nem ellenőrizhető információk szerint a Tibeti halottas könyv útmutatását követve a láma[50] a fizikai halál beállta után, még 42 napig marad a lélekkel, amíg a köztes létben való bolyongás után az újjászületik. De további 42-es számhoz tartozó megjelenésformákat is találhatunk: 42 lépcső vezet fel Mexikóban (Tenohtitlan) a Nap legszentebb templomához. 42 betűből áll a Kabbala szerint Isten legnagyobb neve.



THE HALL OF DOUBLE MAĀTI. (From the Papyrus of Nebseni.)

Each of the forty-two gods wears the feather of Maāt on his head, and the Maāti goddesses are seated at the end of the Hall. Above each god is written the address of the deceased to him, and below him is the negative statement, but these texts have been omitted from the above plan to make clearer the general arrangement of the Hall according to the vignette

6. Ábra**:** Egyiptomi halottas könyv[51]

A **6** (hat) féle időegység természetesen osztója a **42**-nek; ezen túl megállapítható, hogy gemátriai felírásban is szoros összefüggésben van a két érték. **42=4+2=6.** A gemátriai összefüggés a középkori európai zenében és egyéb művészeti ágakban is rendkívül elterjedt számolásmód volt. J. S. Bach is ismerte és használta ezt a szerkesztést. Alkalmazói a tízes számrendszeren belül, minden számot egyjegyű számokra vezetnek vissza, oly módon, hogy a többjegyű számokban szereplő egyes jegyeket összeadják addig, amíg egyjegyű számot nem kapnak. E szerint a vizsgálati módszer szerint a világban első látásra függetlennek tűnő dolgok közötti mélyebb összefüggések válhatnak jobban érthetővé a betűkhöz vagy hangokhoz tartozó számértékek misztikus összefüggéseinek tükrében. Az ókori ábécékben nagyon sok

[50] A tanító tibetiül láma. A „lá” szó szerinti jelentése „felsőbb", amire az ember felnéz. Ez a tanító tulajdonságaira vonatkozik, akiben a tanítvány megbízhat. A „ma” jelentése „anya". A guru olyan együttérzéssel viseltetik minden lény iránt, mint egy anya a gyermekéhez. (forrás: Professzor Szempa Dordzse: Láma, jidam, dakini és védelmező) http://blog.buddhizmusma.hu/tizperces/18-tizperces/72-lama-jidam-dakini-es-vedelmezo

[51] *The Book Of The Dead* (London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1974): 363. o.

10.18132/LFZE.2018.21

helyen a betűk számokat is jelentettek (például héber abc, ógörög abc). Egyes vélemények szerint a gemátriához elengedhetetlen a héber betűk s a nyelv bizonyos fokú ismerete, hogy a látszólag teljesen különböző, ám azonos számértékű szavak rejtett összefüggései felfedhetőkké váljanak.[52]

Az első és a legtöbbet használt úgynevezett „egyszerű" gemátriai módszer az, ahol a héber betűk számértékének összeadásával jön ki a szó értéke:

א=1	ב=2	ג=3
ד=4	ה=5	ו=6
ז=7	ח=8	ט=9
י=10	כ=20	ל=30
מ=40	נ=50	ס=60
ע=70	פ=80	צ=90
ק=100	ר=200	ש=300
ת=400	ך=500	ם=600
ן=700	ף=800	ץ=900

7. Ábra: egyszerű gemátriai módszer

A második gemátriai módszer a "kicsinyített" (kátán), ahol nem szerepelnek tízesek és százasok, csak 1-9-ig jelennek meg a számok.

א=1	ב=2	ג=3
ד=4	ה=5	ו=6
ז=7	ח=8	ט=9
י=1	כ=2	ל=3
מ=4	נ=5	ס=6
ע=7	פ=8	צ=9
ק=1	ר=2	ש=3
ת=4	ך=5	ם=6
ן=7	ף=8	ץ=9

8. Ábra: kicsinyített gemátriai módszer

Dukay zeneszerzési és alkotási eszköztárában ez a szemléletmód nagyon mélyen gyökerezik. A világ látható és felületesen érzékelhető oldaláról eljutni a finom érzékelés

[52] Winkler Nemes Gábor: Tetragrammaton az almában. *Remény* (2012. 3. szám)

10.18132/LFZE.2018.21

magasabb régióiba, a benső folyamatok törvényszerűségeibe, ahol a rejtett összefüggések segítségével láthatóvá válik, hogy minden teremtett dolog magához a Teremtőhöz kapcsolódik. Ezen a ponton érdemes a *monódia* konkrét címére hivatkozni: *Láttam Uramat a szívem szemével*

Ezen a vonalon tovább haladva vizsgáljuk meg az alapritmusok tizenhatodainak összértékét, amely jelen esetben **47**. (lásd **6. Táblázat)** Az előbb használt összefüggések szerint itt **11**-et kapunk, amely tovább összeadva **2**. (**4+7=11=2**) A **11**-es szám többletjelentése mindig a megtestesülés két oldalát hivatott jelképezni. Olyan fajta jelentősége van a **11**-es számnak, mint a héber abc-ben az (alef) betűnek, amely mélyebb szemléletét tekintve rendkívül hasonlít a taoista jang-jin jelképhez. A dualitás jelképe – e szerint a vizsgálódás szerint – végig ott nyugszik a *monódia* legkisebb értékű ritmusai mögött a tizenhatodok lüktetésben.

Nem példanélküli ez a szemlélet, hiszen Dante: *Isteni Színjáték* című fő műve három soros versszakokból, úgynevezett tercinákból áll, amelyeknek minden sora szintén **11** szótag.

A tercina (terzina) a középkori itáliai-olasz irodalomban kialakult háromsoros egység (illetve üres sorral elválasztva: szakasz). Rímképlete 3-as periódusú: a b a – b c b – c d c… Eredetileg 11 szótagú ("hendekaszillabus"), és a sorritmusa hatodfeles jambus.[53]

„Az emberélet útjának felében
magam egy sötét erdőben találtam,
az igaz útról mivelhogy letértem.

Ah, el sem mondhatom, csak holtraváltan,
mi volt e sűrű, ádáz, vad vadonban:
rámjő megint a félsz, mit ott kiálltam.

Halál sincs sokkal szörnyűbb! Hadd azonban
elmondanom a Jót, mit benne leltem -
s még mást előbb, mit szintén láttam ottan.”[54]

[53] http://enciklopedia.fazekas.hu/verstan/Tercina.htm
[54] Dante Alighieri: *Isteni színjáték.* (Budapest: Szépirodalmi kiadó, 1986), Babits Mihály fordítása

10.18132/LFZE.2018.21

A három soros tercina minden verssora **11** szótagot tesz ki, azaz összesen **33**-at, amely szám Jézus földi életének ideje a Szentírás szerint.

Visszatérve a **47**-es számhoz láthatjuk, hogy ez a prímszámok sorozatában a **15**-ik helyet foglalja el. Már talán nem is meglepő a következő felírásban a 6-os szám ismételt megjelenése. **15=1+5= 6**. Tovább vizsgálódva az is megállapítható, hogy a periódusos rendszer **47**-ik eleme az ezüst. Az ezüst a lunáris (Holdra vonatkozó) energiák fémes megjelenése a jelképrendszerben, ezáltal a múlandóságot képviseli. A holdszerűség amely a láthatatlanból a láthatóba, majd ismét a láthatatlanba való visszahúzódás jele. Vagyis az időbeli struktúra tekintetében, ez a hat féle ritmusképlet mindenképpen a mulandóság témája körül forog.

Vizsgáljuk meg a *monódia* címét: *Láttam Uramat a szívem szemével…*

Az iszlám misztikus ága az úgynevezett szúfizmus. A szúfizmus alapja a spirituális elragadtatottsághoz, olykor transzhoz vezető *dzikr*, azaz az Istenre való emlékezés muszlim gyakorlata, amely egyedülálló a vallások között. A versek szavalása, a zenélés (Ravel híres *Bolerója* is a szúfiktól ered), az ének és a tánc elengedhetetlen kellékei az öröm kifejezésének, és fontos eszközei a szúfik Istennel való találkozásának. Ez leginkább a szent táncokra igaz, amelyekben a résztvevők kört formáznak, és egyre növekvő sebességgel körbe forognak, meghajolva és szökkenve, amikor Allah nevét ismétlik; vagy amikor minden táncos úgy pörög, mint a búgócsiga. A szúfizmus az Istennek való önátadás, amely során nem csak engedjük, hogy beteljesedjen végzetünk, hanem az öröm, a lenyűgözöttség, a belemerülés olyan elragadtatott boldogsága jön létre, amelyben az ember szinte nyomtalanul eltűnik. A nagy szúfik számára ez az önátadás – ez a párhuzam az emberi szeretet és az Istenben való elmerülés között – több egyszerű cselekvésnél. Át- meg átszövi az egész szúfi spirituális életet, és – különösen Dzsaláladdín Rúmival, a legnagyobb perzsa misztikussal – a világ legpompásabb misztikus költészetét hozta létre.[55] A szúfizmus fejlődéstörténete két sokkoló, traumatikus élményt tartogatott az ortodoxia számára. Az egyik a „jézusutánzás”, a másik az „eggyéválás” volt Allah-hal. Nem volt könnyű megemészteni már a „jézusutánzás”-t sem, de az Allah-hal való „eggyéválást” a szó szoros értelmében egetverő szentséggyalázásnak tartották, sokszor teológiai belháborút

[55] D. E. Harding: *A világ vallásai.* (Budapest: Filosz-Human Bt., 2008), Ford. Malik Tóth István

10.18132/LFZE.2018.21

váltott ki, melynek több szúfi bölcs áldozatául esett.[56] Közülük is Husszein Ibn Manzur Al-Halladzs szúfit a következő kijelentései miatt halálra kövezték:

„Én Ő vagyok Aki nekem szerelmesem és Ő: én – akinek én szerelmese vagyok
Egy-testben két szellem – együtt – és egymásban lakozva
Ha engem látsz: Őt látod
Ha Őrá tekintesz: kettőnket látod
Egymásba veszve ebben a Megölelkezésben ketten mi Egy
Vagyunk akik vagyunk”

„Megláttam Uramat a szívem szemével
és szóltam: ki vagy Te?
és ő mondta: Te!”

„Rá’ ajtu rabbi bi-’ajni galbi
Fa-gultu man anta gála anta.”
(arabul)

Dukay szerzői eszközeit, alkotói filozófiáját ismerve, vizsgálva megállapíthatjuk, hogy mélyebb transzcendens összefüggések rejlenek a cím és a *monódia* ritmusértékei mögött. Vagyis a **47**, a **42** a **11** és a **6**, mint többletjelentést hordozó számok, olykor távlatot, kapukat nyitnak a lét és az elmúlás irányába, ami a tétel mélyebb rétegeinek megértésekor nyilvánvalóvá válik. A hat különböző ritmusérték – az IDŐ-t mint a vizsgálódás alapjait előtérbe helyezve – erőteljesen mutat bizonyos lényegbeli, felszín alatt rejlő dolgokra. A „hatosság” érzelmi relációt közvetít a múlandóság központba állításával, utalva annak megkerülhetetlenségére, elfogadására és az azzal való megbékélés szükségességére.

Fontos ezen a ponton megemlíteni, hogy az aritmozófia (számbölcselet) mint ókori hagyomány, sok művészeti alkotás vizsgálatakor, lépten-nyomon ugyanezeket a megállapításokat teszi. Az aritmozófia és annak jelentős képviselői, Szamoszi Püthagorasz[57] és köre, későbbiekben Plótinosz[58] és követői, a számok jelképes alapszámukra való visszavezetésével misztikus összefüggéseket igyekeznek kutatni,

[56] Határ Győző: *A Fény megistenülése.* (Budapest: Terebess Kiadó, 1998)
[57] *Kr. e. 582 – †Kr. e. 496 ión származású, preszókratikus filozófus és matematikus, a püthagoreus filozófiai iskola megalapítója.
[58] *Kr. u. 203 Lükón, Egyiptom – †Kr. u. 269 Campania tartomány, Itália; filozófus, az újplatonizmus megalapítója. Életműve *Enneadész* néven maradt fenn.

10.18132/LFZE.2018.21

vizsgálni. A középkori építészeti remekek, irodalmi alkotások, zenék is jórészt poliszemikusak, azaz többértelműek voltak. Vagyis alapjelentésük fölött piramidálisan még allegorikus, morális és végül metafizikus jelentés is rétegződött, mely által egyre titkosabb üzenetet közvetítettek.[59] A számbölcseleti filozófia középpontjában az *Egy* áll, amely az abszolútumot, a teljességet jelenti. Minden egyes létező levezethető az *Egy*-ből és egyetlen létező sem létezhet az *Egy*-en kívül. Az *Egy*-ről viszont nem mondható el, hogy létező lenne, mivel az *Egy* a létezésnél korábbi. Az *Egy* az első![60]

Az ideák mozgásának világában az „egy" mint Istenség, őskezdet, a teremtés szimbóluma. A „kettő" a megnyilvánult világ alak nélkül; a „három" bizonyos fajta háromdimenziósság létrejötte, ahol a dolgok már formát öltenek. A „négy" ezeken túl, az idő paraméterét is megjeleníti, így minden materiális dolog száma. Az „öt" a lényeget, a „kvintesszenciát", a „hat" az érzékszervek által közvetített világgal való mély kapcsolatot, érzelmi azonosulást jelképezi. A „hét" a síkban fellelhető végest és rejtettet képviseli szinte ítéletszerűen, a „nyolc" az anyagi javak birtoklását, illetve az ezekkel való önzetlen segítséget, végül a „kilenc" a szellemi szabadságot, önmagunk alanyiságának felismerését hordozza.[61]

Dukay szerint a *monódiában* előforduló ritmusképletek egzisztenciális szimbolikájában a négyes a múltra vonatkoztatható, a hatos érték egy sorsszerű szenvedéshalmazra, a hetes a világhoz fűződő kapcsolatra, a nyolcas egy rejtélyes belső összeköttetés az időn túlival, és mindennel, ami láthatatlan, a tízes egység az életpálya egészére, a tizenkettes pedig a teljes önfeláldozásra mutat. A legtöbbet előforduló ritmusérték a pontozott negyed (vagyis a hat tizenhatod), világ érzelmi megközelítését állítja előtérbe.

A ritmusképletek skáláját felrajzolva, a következő ábrát kapjuk:

(2)	4	6	7	8	10	12

9. Ábra

[59] Süpek Ottó: „Anonymus műve és személye", In: Szabó Zoltán (szerk.), *Nyelv és irodalomtudományi közlemények.* (Kolozsvár: Román Akadémia Könyvkiadója, 1993): 8. oldal

[60] http://hu.wikipedia.org/wiki/Plótinosz

[61] Phüthagoras: *Püthagorasz Aranyversei.* (Miskolc: Hermit Könyvkiadó), Plótinos: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986) Agrippa von Nettesheim: *Okkult filozófia (De Occulta Philosophia).* (Miskolc: Hermit Könyvkiadó, I. II. III. kötet) Oswald Wirth: *A Tarot.* (Miskolc: Hermit Könyvkiadó)

10.18132/LFZE.2018.21

Láthatjuk, hogy a rendszer akkor lenne szimmetrikus, ha a hetes (7) érték helyett kettes (2) szerepelne. A 4, a 8 és12 mint hossz, harmadolja a vizsgált egységünket. A 6-os felezőként, a 12 egészként jelenik meg. A 10-es ugyanakkor hatodolja a rendszert, az 5/6-ot mutatva. A 7-es – ha a tizenkettes értéket vesszük mint a leghosszabb időegységet – akkor annak mindenképpen az aranymetszési hosszúsága. (Pontosan 7,416 lenne, ami természetesen a zenében, teljes pontossággal kifejezhetetlen.)

Az aranymetszés vagy aranyarány egy olyan arányosság, ami a természetben, a tudományban és művészetben is egyaránt megtalálható. Lényegében egy egyszerű aránypárról van szó, mely egy távolság vagy mennyiség oly módon történő kettéosztása, melyben az egész úgy aránylik az osztás által létrejött nagyobb részhez, mint a nagyobb a kisebbhez. Ez által természetes egyensúlyt teremtve a szimmetria és az aszimmetria között. Az arányt másodfokú egyenletbe írva, a megoldás 0,618… irracionális szám, a nagyobb részt jelölve. Az ókori pütagoreusok (Püthagorasz és követői), akik szerint a valóság matematikai alapokon nyugszik, az aranymetszésben a létezés egyik alaptörvényét vélték felfedezni, ugyanis ez az arány felismerhető a természetben is (például az emberi testen vagy csigák mészvázán). Az aranymetszést, mint speciális osztást, *„divina proportione”-ként,* azaz *„isteni arány”-ként* is szokták emlegetni. Sokak szerint ez a legszebb, legtökéletesebb arány. Ezért is az aranymetszés megnevezés. [62]

A 7 jelen esetben a pozitív aranymetszés arányában jelenik meg. Bármilyen zenében, építészeti, képzőművészeti műalkotásban, megkülönböztethetünk pozitív és negatív aranymetszés-pontot. A geometria szerint, az egész felezőpontja után megjelenő osztáspont a *pozitív*, az előtte megjelenő a *negatív* aranymetszéspont. Az emberre és a művészetekre vonatkoztatva, spirituális aspektusból vizsgálódva a pozitív pont a külvilágot jelenti, míg a negatív az alanynak saját belső világával való kapcsolatát jelképezheti.

HANGMAGASSÁG

Láthattuk, hogy zárt mennyiségű, ugyanakkor konkrét jelentéstartalmakat hordozó időhosszokkal dolgozik a szerző; feltételezhető, hogy ez a tudatosság a hangmagasságok esetében is megtalálható. A hangok önmagukban nem érdekesek egy

[62] http://hu.wikipedia.org/wiki/Aranymetszés

10.18132/LFZE.2018.21

elemzés szempontjából, viszont a hangok közötti összefüggések igen. Ha ezt a nézőpontot követjük, akkor elsőként felismerhetjük, hogy bizonyos hangközök újra és újra előfordulnak.

Készítsünk erről egy összefoglaló táblázatot:

7. Táblázat: Oktávon túli és oktávon belüli hangközök

Oktávon túli hangközök:	Oktávon belüli hangközök:
Kis nóna (k9): 9 db.	Nagy szekund (N2): 1 db.
Nagy nóna (N9) 1 db.	Kis terc (k3): 1 db.
Tritonus (oktávon túl) 1 db.	Nagy terc (N3): 3 db.
	Tritonus: 9 db.
	Kis szext (k6): 2db.
	Nagy szext (N6): 2 db.
	Nagy szeptim (N7): 12 db.

Alapértékeken, az úgynevezett temperált hangrendszerben vizsgálva a hangközöket láthatjuk, hogy szeptimek illetve nónák mutatkoznak leggyakrabban.

Mivel az előző vizsgálatok során megállapítottuk, hogy **42** darab hang van az első részben, így tudjuk, hogy **41** hangköz rejlik ebben a szakaszban.

A hangközöknek létezik egy eszmei jelentéstartalma is. Vizsgálódásomat ezzel indítom.

A **prím** hangköz a halállal függ össze, elsősorban a gyászindulók dallamaiban található meg. (Chopin: *b-moll szonáta op. 35* gyászinduló tétel) A **szekund** a spirituális tartalmakkal, vagyis a szellemmel van összefüggésben. A **terc** az anyaggal, az anyagi világgal tart kapcsolatot. A **kvart** egyfajta figyelemfelhívó jelleget hordoz (katonai jelek, indulók), ezen túl a múltba való elmerülés jelentése is kapcsolódhat hozzá. A **tritonus**-t már a középkori művészetelméletben ördögi tulajdonságok megjelenítőjének tekintették, sötét erők hangközének gondolták, a pokol szimbólumának tartották. Természetesen nem azért, mert nehéz adott esetben tisztán

10.18132/LFZE.2018.21

énekelni, hanem kettős természete, két lehetséges feloldása miatt. „Kifelé” és „befelé” is oldódhat. Döntésre kell jutni, mert a döntésképtelenség állapota fölőrli az életenergiát. A **tiszta kvint** a bölcső állapota, ahol gondozott, bizalmi helyzetben van a magzat, mint ilyen a teljes nyitottságot, bizalmat képviselve, a kozmosz állapotát jelképezve. A primtől a kvintig, a haláltól az életig juthattunk el. Az ezen túl lévő hangközök már nem a kozmikus élethez való viszonyainkat, hanem a világgal, a más emberekkel való kapcsolatok tartományát jelképezik. A **szext** mint hangköz a szerelem és az érzelmek szimbólumaként jelenik meg áriákban, cavatinákban. A **szeptim** a legmagasabb fokú intuícióhoz, megérzésekhez, váratlan megvilágosodásokhoz köthető. Az **oktáv** a felsőbbrendű ént jelenti, amely nem az ego szintjén közelíti meg a létet. Az oktávon túli hangközök lényegében ugyanezeknek a jelentéstartalmaknak a magasabb szintű reprezentációi, szublimáltabb, megfoghatatlanabb régiókban.[63]

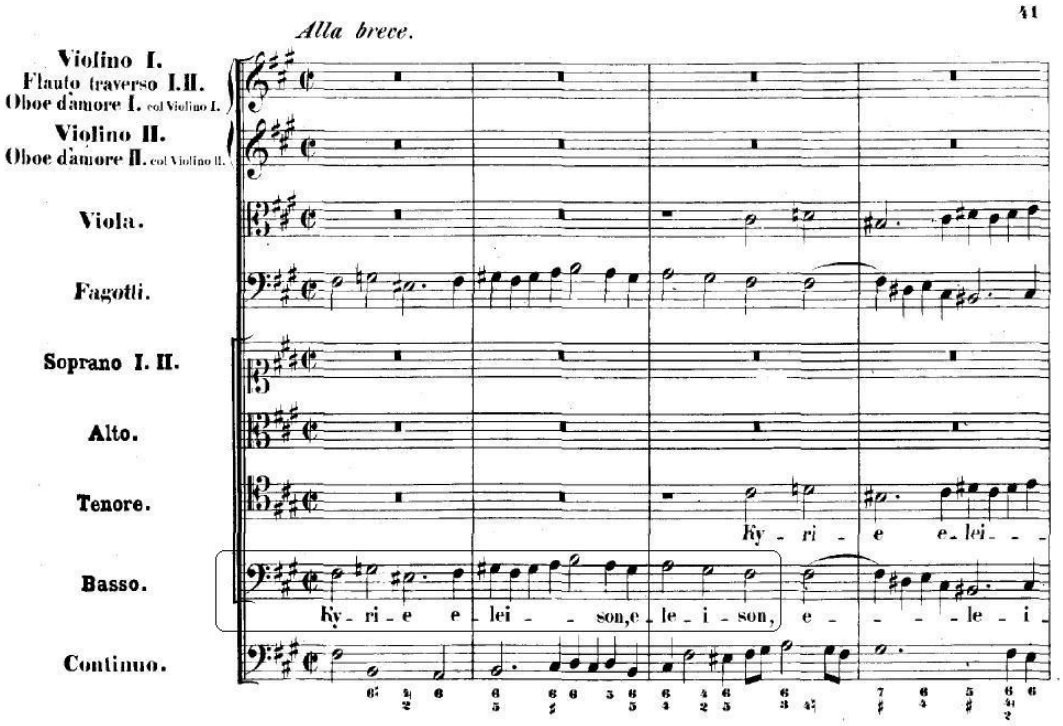
A hangközök megjelenésének gyakoriságából ezek alapján láthatjuk, hogy milyen irányba mutat a *monódia* tartalmi mondanivalója. A legtöbbször előforduló hangköz a N7, amely jelentéstartalmában a váratlan rálátások, intuíciók zónája felé emeli a *monódia* mögöttes közlendőjét. A tritonus és a k9 a kételkedés és a felfoghatatlanság összefüggéseit hordozzák, ugyanakkor magasabb spirituális tartalmakat jeleznek. Kis mértékben megjelenik a szerelem és az anyagi világ relációja (4-4 hangköz, terc, szext), láthatóan nem helyezve előtérbe ezeket a szimbólumokat.

A tritonus lépés lefelé és fölfelé is ötször jelenik meg. Bizonyos irányú kételkedés kiegyenlíti a más felé mutató elbizonytalanodást, ezáltal törekedve egyensúlyra. Ez a hangköz az egyetlen, amely mindegy, hogy fölfelé vagy lefelé lép, ugyanakkora távolságról, vagyis hét fél hang lépéséről beszélhetünk. Az összes többi hangköz megfordításuk során az ellenkező alakjára változik. A prim az oktávval, a szekund a szeptimmel, a szext a terccel, a kvint a kvarttal van összefüggésben: halál – felsőbbrendű én, spiritualitás – intuíció, anyagi világ – emberi érzelmek, múlt – jelen. A tritonusra visszatérve is hozhatunk példát: J. S. Bach: *h-moll miséjében (BWV 232)* a második *Kyrie* tétel fúgatémájának az ambitusa szintén tritonus. Szövege pedig megdöbbentően támasztja alá a hangköz jelentését *„Uram irgalmazz”*.

[63] Rudolf Steiner, Scheily Mária: *Euritmia – Látható beszéd és ének.* (Nemzetközi alternatív zenepedagógiai konferencia, Tatabánya, 1994)

10.18132/LFZE.2018.21

III. 1. kottapélda: J. S. Bach: *h-moll mise* III. tétel *Kyrie*



Palestrina zenéjében vagy a gregorián dallamokban hasonló összefüggéseket találhatunk, elsősorban a szekund hangközökre épülő jelentéstartalom vonatkozásában. A későbbiekben, a 17. század végén, a 18. század elején, amikor az európai kultúra egyértelműen az anyag felé fordul, mannheimi mesterek (Johann Stamitz, Johann Christian Bach stb.) zeneszerzői eszköztárában előtérbe kerülnek a hármashangzatok, a tercek és a szextek világa.

Visszatérve a *monódiához*, a tétel egészének hangközviszonyai megállapíthatóan az intuícióra és a spiritualitásra, illetve az ezzel kapcsolatos kételkedésre vonatkoznak. A többi jelentéstartalom (hangköz) felismerhetően háttérbe van szorítva.

A *monódia* második része.

A megjelenő számértékek (42 db hang – 41 hangköz, 54 hangfej és 47 db tizenhatod a hat alapérték szerint) megegyeznek az első részben már részletesen vizsgált értékekkel, elosztásuk azonban más.

Mint már többször említettem, a második egység tükörfordítás, méghozzá bő szekund, quasi kis terc távolságban. A bő szekund a szellemi szféra növelését jelenti. A tükörfordítás azonban az esetek legnagyobb részében csak a hangmagasságokra

10.18132/LFZE.2018.21

érvényesíthető; sem a sorok hosszára, sem a bennük levő ritmusértékek rendjére nem vonatkoztatható. Ugyan ez a rész is kilenc sorra tagolódik, de a felosztás már a második sortól kezdve más mint az első részben. Vagyis az idők itt más szerkezetbe rendeződnek, más a tördelés is, szinte átosztásra kerül az artikuláció.

A tükörfordítás valójában nemcsak egy technikai módszer, zenei eszköz. A zenetudomány ugyan nagyon sokszor így kezeli, de a zeneszerzői eszköztárat tekintve más dimenziókba is ajtót nyithatunk. Ha a tükörfordítás pontosan tükröz, akkor a térnek a szemünkkel, érzékszerveinkkel nem látható felét is képes reprezentálni. A tér nappali tudat számára bejárhatatlan és beláthatatlan részeire is betekintést nyerhetünk. J. S. Bach műveiben, ha tükörfordítást használ, akkor adott esetben olyan szövegek társulhatnak a zenei szövethez, melyekből világosan kiderül ez a szándék.

Ha a zenéhez nem párosul szöveg, akkor például az *a-moll hegedű-szólószonáta* fúgáját említeném, amelyben Helga Thone a már említett szövegkódokat véli felfedezni. (II. 3. fejezet: Számszimbolika)

Ebben a műben megtalálható egy úgynevezett „szenvedésprogram” is, ahogyan az életből a halálba átmegyünk, átalakulunk. A fúgatémák normál alakjukból, fokozatosan tükörfordításba mennek át a tétel záró szakaszában. Az a-moll szólószonáta fúgája centrális szerkezetű (nem aranymetszés vagy más arány jellemzi), így a középzóna után már elkezdődik az innenső térből a túlsó térbe való fokozatos átalakulás.

Dukaynál is az inversus egy ideig szabályos, hangi és ritmikai értelemben, majd fokozatosan átalakul. Valószínűsíthető az a szándék, mely szerint a „másik térbe” való transzformálódás csak a szellem síkján történik meg, fizikai síkon megmaradunk ebben a világban.

Megfigyelhetően a sorok zárása itt már nem az első részben megtapasztalt szimmetriát követi, a sorvégek iránya megváltozik, elsősorban lefelé hajlanak:

10.18132/LFZE.2018.21

8. Táblázat: nyitó és záró sorvégek

1. RÉSZ	2. RÉSZ
1. sor fölfelé nyit - 2. sor lefelé zár	1. sor lefelé zár - 2. sor lefelé zár
3. sor fölfelé nyit - 4. sor lefelé zár	3. sor lefelé zár - 4. sor lefelé zár
5. sor fölfelé nyit - 6. sor lefelé zár	5. sor lefelé zár - 6. sor fölfelé nyit
7. sor fölfelé nyit	7. sor lefelé zár
8. sor lefelé zár - 9. sor fölfelé nyit	8. sor fölfelé nyit - 9. sor fölfelé nyit

Az utolsó két sor, nyíló alakban indul a 3. rész felé.

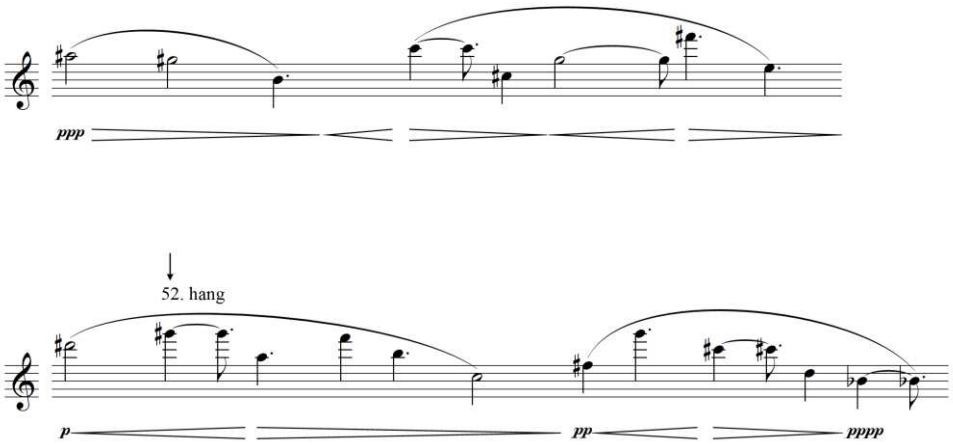
Az elemzés során kiderült, hogy a tükörfordításban van egy hiba. Feltételezhető, hogy a szerző tudatosan követi el ezt, ugyanis nem rossz lépésről beszélhetünk, hanem csak arról, hogy egy hang ki van hagyva, majd ezt követően minden tökéletesen folytatódik. A „hibától" kezdve leválik az időbeliség eredeti egységeiről, más síkra, más térbe emelve a szemlélődést. A 42 hangos szisztémát azonban megtartja oly módon, hogy a második rész végére beilleszt egy plusz hangot. Mivel az „elrontott" lépés, vagyis a kihagyott hang helyén egy négyvonalas D-nek kellene megszólalni, elképzelhető az is, hogy a szerző tudatosan óvja meg ettől a nehéz feladattól az előadót, különös tekintettel arra, hogy itt végig fojtott, halk dinamikai zónában folyik a játék. A *monódia* első és második részét egyben vizsgálva a „botlás" az **52.** hangnál történik. Mivel ez a lépés az inversus zónájában helyezkedik el, eljátszhatunk a szám tükrözésének lehetőségével is: **52 – 25**. Jelent-e valamit Dukaynál ez a szám, megjelenik-e a Bach által is oly sokszor elrejtett aláírás, megjelölés ezen a „kiemelt" ponton? Van-e más magyarázat is a játékos kímélésén kívül e hang elhagyására?

A *monódia* első két része 84 hang. Arányait tekintve a vizsgált átváltozás (hiba) az **52**-ik hangnál történik meg. Aranymetszés arányait tekintve: 84 x 0,618 = 51,912! Megállapítható, hogy a két formai résznek pontosan a pozitív aranymetszés pontján történik a változás, a dimenzióváltás, itt foszlik szét az addigi szabályos rendszer, a ritmusok különválnak a hangközfordításoktól.

10.18132/LFZE.2018.21

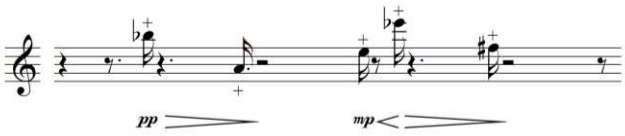
Dukay műve nem magyarázza önmagát, és nem hajlandó elvégezni azt a kockázatos munkát, amelyet befogadóinak kellene elvégeznie – a pontos beszéd minden definíciót lerombol. S éppen azért, mivel ez a zene nem önmagában, hanem az általa felvállalt szellemi állásfoglalásban alapozza meg magát, válik képessé arra, hogy szelíd kérlelhetetlenséggel vezesse tekintetünket önmagán túlra.[64] Mindenesetre érdekes egybeesésnek tűnhet, hogy a szerző 1950. július **25**-én született. Természetesen ezen meglátás csak a számokkal való játékok világát érinti…

III. 2. kottapélda: *monódia,* 2. rész



Ha megnézzük a *monódia* hangterjedelmét, akkor látjuk, hogy két oktáv és egy kvint távolságnyi ambitust tölt ki. Ez a keret szinte közrezárja az első és a második egységet, ami után váltás történik, és az addigi teljes egészében szünet nélküli játékmódot felváltja egy szaggatott, elsősorban szünetekre épülő zárószakasz. A hanghosszúságok helyét szünetek foglalják el, az érzékelhető, hallható, megszólaló hangok tizenhatodokra redukálódnak.

III. 3. kottapélda: *monódia,* 3. rész, 1. sor



[64] Dolinszky Miklós: *Az alázat bátorsága*. (http://ujforras.hu/az-alazat-batorsaga-dukay-barnabas-es-gado-gabor-zenejerol-es-zeneleserol/)

10.18132/LFZE.2018.21

A *monódia* harmadik része.

Bizonyos tekintetben a külső érzékelhető világhoz való vonatkozások egyik pillanatról a másikra megszűnnek és átlépnek a csend, azaz a belső viszony körébe. Ahhoz azonban, hogy a szünetek hosszúságát pontosan érezzük (a csend világában a befelé figyeléshez támpontokat szerezzünk), rövid, egy-egy pillanatra megszólaló hangok szükségesek. Ezek a tizenhatodok, pizzicatok, mint tagoló egységek is megjelennek, pontosan meghatározva a szünetek végét, ezáltal kettős szerepet töltenek be.

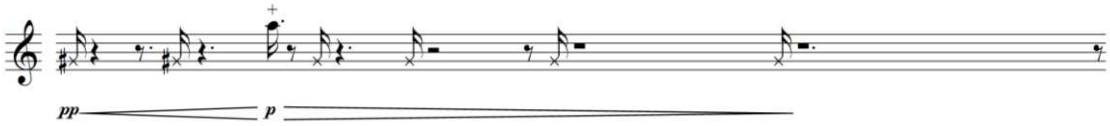
A harmadik egységben **24** hang található abban az értelemben, ha a peremhangok megszólaltatásával létrejövő speciális, felhangszerű effektust egy eseménynek tekintjük. Az összes többi hang, koppanás, pizzicato, glisszandó mind szeparáltan jelenik meg, ez a különleges hatás viszont olyan összetevőkből áll, amit nem lehet szétválasztani, ezért egy jelenségnek érdemes felfogni. Vagyis **24** jelenség, amely az első és második rész egyik kulcs számának, a **42**-nek fordított felírása. **24–42.**

Ezen a ponton érdemes megállapítani a három rész hangjainak az összértékét: **42+42+24=108.** Az Indiai klasszikus műzene ritmusrendszerében ez a szám, mint a legnagyobb lehetséges ritmusérték szerepel (108-nyi hossz). Ez természetesen csak idealisztikusan létezik, mert a legnagyobb mesterek is csak **54** egységnyi hosszat tudtak fizikailag a zenélésben megvalósítani. Az elragadtatott művészek **54** időegység beérzésére voltak képesek, ezen belül tudtak bármilyen ritmusosztásokat pontosan végrehajtani. Érdekes egybeesés – és talán nem véletlen a szerző szándéka –, hogy a *monódia* első egységében megjelenő kottafejek számának (az átkötött hangok természetesen kettőnek tekinthetők) összértéke is **54**. Az első és második részben lévő kottafejek számának összeadása által újra eljutunk a **108**-as számhoz.

A tördelés továbbra is követi az ötsoros szisztémát. A sorok zárása általában lefelé hajló, de fontos megemlíteni, hogy a *monódiában* mint tételben első alkalommal itt a 3. részben jelennek meg a prím hangközök. Visszaidézve a hangközök másodlagos, többlet jelentéstartalmáról írtakat, kijelenthetjük, hogy ekkor jelenik meg végérvényesen az elmúlás gondolata. Az anyagi világon túli, a halál és az azt követő állapotok megidézése, megjelenítése lehetett a szerző szándéka. A prímek megjelenésénél már csak úgynevezett billentyűzörejek, kopogtatások által kiadott hangmagasságok, effektusok szólnak.

10.18132/LFZE.2018.21

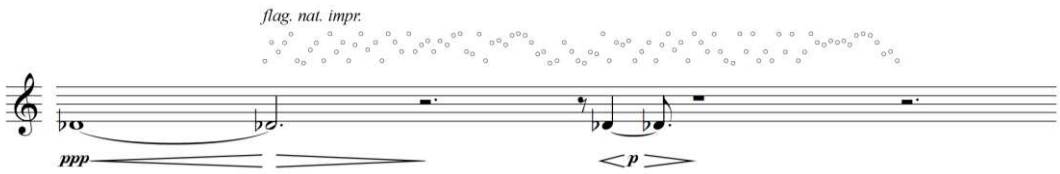
III. 4. kottapélda: *monódia* (3. rész) prímek megjelenítése billentyűzörejek által



Bizonyos értelemben szinte *„madrigalizmusként”*, képletesen ábrázolva leírják, megrajzolják az elmúlás folyamatát. Az ötödik zenei sorban (lásd **III. 4. kottapélda**) a szünetek összértéke **73** szünetegység tizenhatodokban mérve. Nagyon hosszú némasági zóna ez, szinte a szívverés, vagy a pulzus percenkénti átlag lüktetésének egységét megidézve.

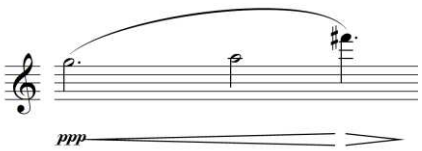
Az utolsó szegmensben megjelenik a tétel legmélyebb hangja, az *desz*[1] hang, mellyel egy időben a peremhangok vagy élhangok a 3. és 4. oktáv magasságába kiszámíthatatlanul hajladoznak, lebegnek, véletlenszerű mozgásokkal a technika sajátosságából adódóan. Elénk tárul az a tartomány, ahol az akaratra nézve az egyénnek nincs már megnyilvánulási lehetősége, vagyis kívül kerül a hangszeres technika is az ember által ellenőrizhető folyamatok körén.

III. 5. kottapélda: *monódia,* peremhangok



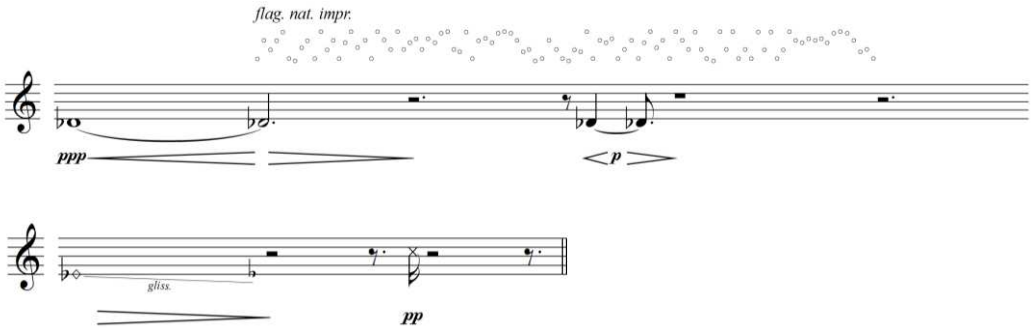
A szerző a csendek, a szünetek által csaknem végletekig szétdarabolt záró szakasz utolsó három hangján, visszaidézi a *monódia* kezdő hangjait, oktávon túli tritonusszal mélyebben.

III. 6. a) kottapélda: *monódia* kezdete



10.18132/LFZE.2018.21

III. 6. b) kottapélda: *monódia* vége



Mindhárom hangon, különleges technikát alkalmazva jelenik meg az elmúlás folyamatának leképezése, amely szinte más térbe viszi a hallgatót. A *desz*[1] fölött megszólalnak a lebegő peremhangok, majd a lehajló *esz* hang – sóhajszerűen kilélegezve (leheletszerű glissandó), amely után váratlanul jelenik meg az éles, „meditációt lezáró", koppanásszerű effektus, kétvonalas *c*[2] hangon. Átlényegülés minden tekintetben. A túlvilági fények, színek, megnyugtató dimenziója után (peremhangok) az utolsó kilégzés (levegőzörej) is megtörténik, befejezve a lélek evilági küldetését.

DINAMIKA – HANGERŐ

Alapvetően hat féle dinamikai jelzéssel találkozhatunk. A hatos (**6**) szám ismételt megjelenése a dinamika oldaláról is megerősíti a múlandóság és az azzal való érzelmi megbékélés szükségességét. (*pppp; ppp; pp; p; mp; mf*)

Megfigyelhető, hogy a tétel dinamikai tartománya súlyozottan a halk területre korlátozódik. A dinamika hullámzása, vagyis a fokozatos erősítés (crescendo) és halkítás (decrescendo) sem lép ki ebből a zónából. Finoman, árnyaltan adagolt hullámzásról beszélhetünk, a rezdülés alig érzékelhető rétegének simogató érzését, neszét sugározva. Lao-ce: *Tao te King*-jében, az *Út és Erény* könyvében olvasható a következő rövid részlet, amelyet most többféle fordításban idézünk:

„a nagy zene épp csak hogy énekel"[65]

„halkan zenél a Nagy Zene"[66]

„A fenséges tao olyan mint a végtelen nagy hang, amely ritkán hallható"[67]

[65] Karátson Gábor fordítása, (Budapest: Q.E.D. Kiadó, 2002): 48. oldal / ISBN 963204648/
[66] Hatvany Bertalan fordítása, (München: Újváry „Griff" Verlag, 1977): 76. oldal
[67] Ágner Lajos fordítása, (Budapest: Officina könyvtár, 1943): 32/33 56. oldal

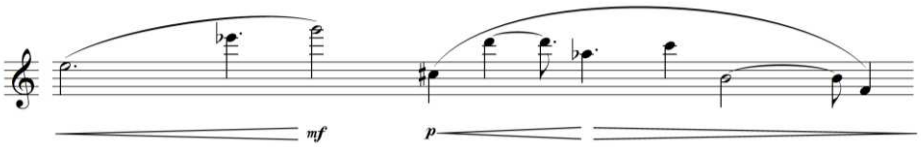
10.18132/LFZE.2018.21

„a hatalmas zene (ta-jin) alig ad hangot”[68]

„a végtelen zengésnek hangja nincsen”[69]

A legmagasabb dinamika, a *mf* tizenhatodra pontosan az első rész mértani közepére esik. Vagyis az árnyalt hullámmozgáson kívül, egy kétrészes, nagyobb léptékben gondolkodó dinamikai tagolás (erősödés – halkítás) is megfigyelhető.

III. 7. kottapélda: *monódia*, első rész 3. kottasor



HANGSZÍN

Az egész *monódia* a speciális segédfogások által olyan hangszíneket jelenít meg, amely a hagyományos, klasszikus hangképzéstől gyökeresen eltérő. Elsősorban befelé forduló, fojtott, kvázi szordínó-szerű hangzás, de mégis nagyon élő, szinte virágzó, felhangdús színek jelennek meg. Ebben az esetben a szerző a játékosokra bízza a különböző technikák megválasztását. Ilyen módon élő jelleget kölcsönözve az előadói szándéknak, elképzelésnek, miszerint a játékos saját esztétikai szűrőjén keresztül jelenítheti meg a befelé szemlélődést. A részhangok és különböző segédfogások alkalmazása, esetleg a hangok visszafojtása és ezek kombinációi, mind-mind választható alternatívákként jelentkezhetnek.

[68] Tőkei Ferenc fordítása, In: *Kínai filozófia. Ókor II. kötet*. (Budapest: Akadémiai kiadó, 1980): 32. oldal ISBN 963 05 2358 2

[69] Weöres Sándor fordítása, Tőkei Ferenc prózafordítása után. (Budapest: Balassi kiadó, 1996): 69. oldal ISBN 963 506 0947

10.18132/LFZE.2018.21

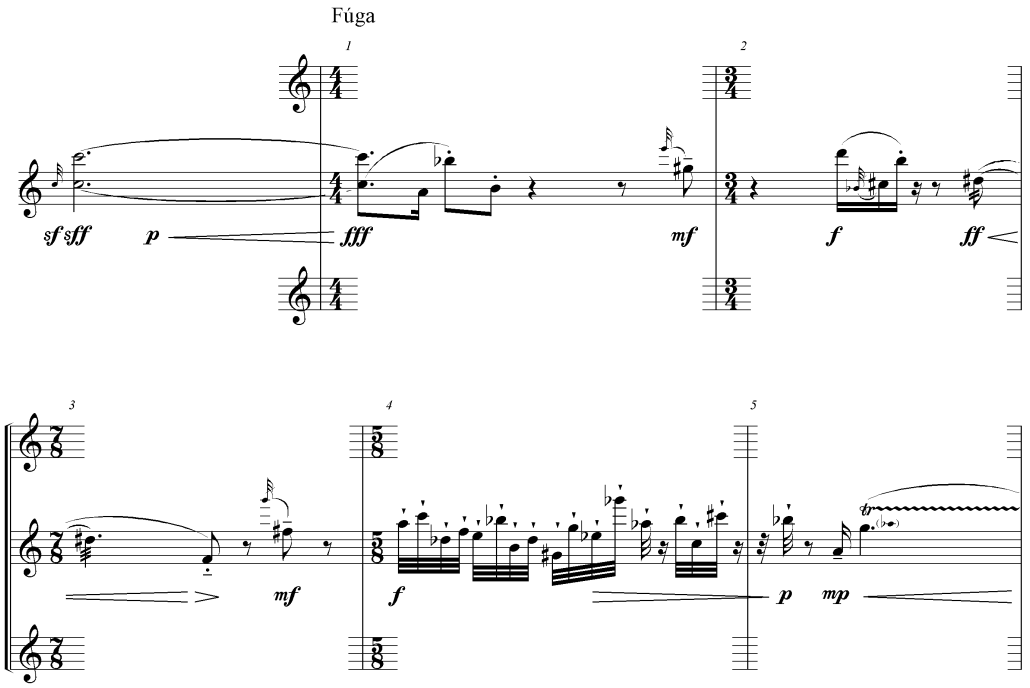
III. 7. Fúga

Fúgatéma:

A legfontosabb elemzési szempont, amely minden fúga elemzésekor az élre kívánkozik, a fúgatéma vizsgálata. Ebben a megközelítésben is elsődleges, hogy a szólószonáta fúgatémáját milyen közegbe helyezi a zeneszerző. A hangrendszer és a stílus határai miatt (ami a motívumok felépítését, struktúráját illeti) a barokk aspektus természetesen nem jöhet szóba. Viszont az elrendezés, a téma felépítése és egyéb mozzanatok erőteljesen utalnak a barokkal való szoros rokonságra. Ilyen elemek lehetnek például a fúgatéma fejmotívuma vagy a téma végén lévő trilla.

A fúgatéma, a hangszer lehetőségeit figyelembe véve, nem egy folyamatos hangzó anyagból, hanem szünetekkel tagolt, tördelt szövetből áll. Ennek a háromszólamúság létrehozása az egyik, ha nem is az egyetlen oka.

III. 1. kottapélda: fúgatéma

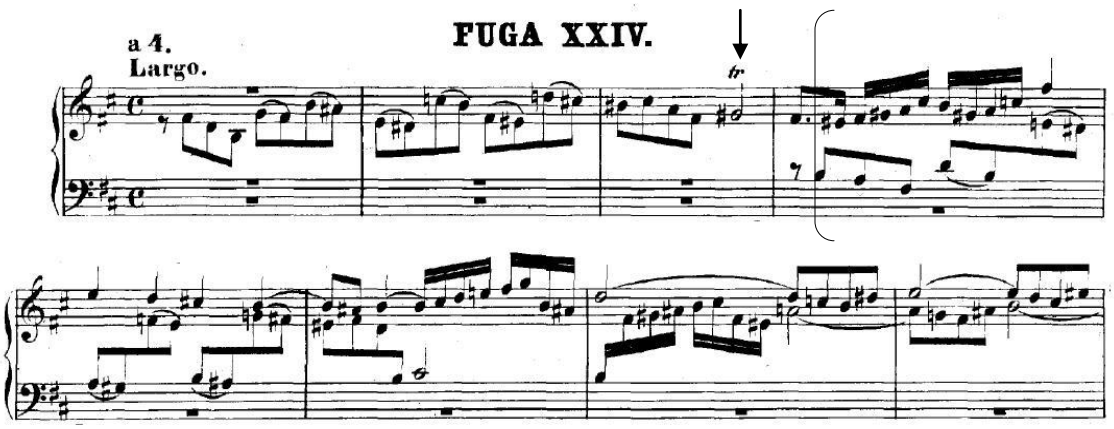


10.18132/LFZE.2018.21

A téma időbelisége.

A téma összesen öt ütem hosszúságú. Egy 4/4-es, egy 3/4-es, egy 7/8-os és két darab 5/8-os ütemből áll. Nyolcadba átszámolva 31/8-ot találunk. Nem időbeli megjelenésük, hanem hosszúságuk szerint felírva 5/8- 6/8-, 7/8,- 8/8-os sorozatot láthatunk. Nyilvánvaló az is, hogy a *g-asz* trilla nem záróhangja a témának. A Dux záróhangja a Comes kezdőhangja is egyben, vagyis az egybeesés miatt úgynevezett elízió[70] jön létre. Így az elízió miatt a 31darab nyolcadhoz csatlakozik egy záró 32. nyolcad. Bachnál is találunk olyan fúgatémákat, amelyeknek a végén trilla van, például a *Das Wohltemperierte Klavier* I. kötet*: h-moll prelúdium és fúga (BWV 869)* fúgatémája.

III. 2. kottapélda: J. S. Bach: *h-moll fúga*



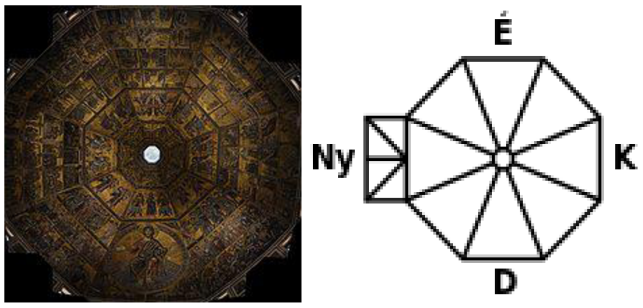
Továbbá megállapítható, hogy 9 hangcsoportot 8 db. szünet tagol. A csöndekkel reprezentált 8-as egység, hasonlóan a *monódia* harmadik részéhez, fontos többletjelentéssel bír. A középkori keresztelő kutak vagy keresztelő kápolnák általában mind nyolcszög alakúak voltak. Eklatáns példa erre a Szent János-keresztelőkápolna (olaszul *Battistero di San Giovanni Battista*, röviden: *Battistero*), amely Firenze történelmi központjában található. A kápolna, Firenze védőszentjének, Keresztelő Szent Jánosnak[71] fölajánlott nyolcszögletű építmény. A *monódia* gyásza után, Dukay szándékai finom, de egyértelmű utalásként jelennek meg. A keresztségben

[70] Böhm László: *Zenei műszótár*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1961), Elízió (o. = Elisione) „kihagyás" az a jelenség, amikor a várt feloldás kimarad, és helyette rögtön a következő hang vagy akkord jelenik meg.

[71] Keresztelő János – a katolikusoknál Keresztelő Szent János (ógörögül: Ιωάννης ο Βαπτιστής, latinul Ioannes Baptista), (*Kr. e. 7 körül – †Kr. u. 29, (Iosephus Flavius szerint a Jordántól keletre eső erődben, Mahérusz várában halt vértanúhalált) a kereszténység fontos, szimbolikus alakja.

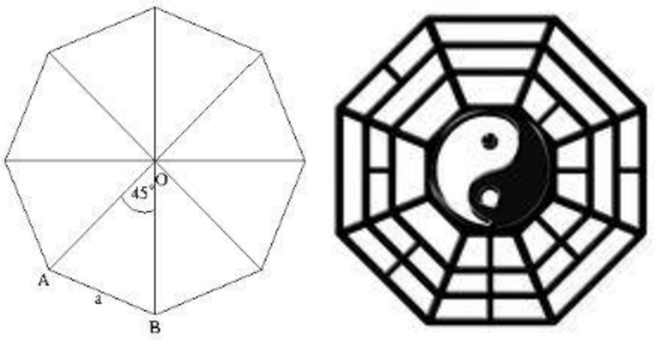
10.18132/LFZE.2018.21

megszentelődött gyermek vagy felnőtt, beleléphet a nagy közösségbe, amely megtisztulás keretében lehetőséget kap az újjászületésre.



10. Ábra**:** Firenzei Szent János-keresztelőkápona: mennyezeti mozaik, alaprajz

A nyolcszög alakú formákban a középpont által képviselve van a 9-es szám is. Ugyan láthatatlan dimenzióban, de minden csúcstól egyforma távolságban, a közép köré rendezve érzékelhetjük ezt.



11. Ábra**:** nyolcszög alakú formák

A fúgatémában megfordul a hallhatóság–hallhatatlanság viszonya: 9 érzékelhető, (hangcsoport), és 8 néma (szünet) egységet alkotva.

A 8 továbbá a teljesség előtti utolsó lépcsőfok. Utána már csak a 9 következik, amely az egyjegyű számok sorozatát végérvényesen lezárja a tízes számrendszerben (9 hangcsoport). Az őt követő kétjegyű szám a 10-es, már a tudatosan vállalt dualitás színterét képviseli.

A téma 9 egységének felosztása, előkék nélkül: 4 hang ; 1 hang ; 3 hang ; 2 hang ; 1 hang ; 13 hang ; 3 hang; 1 hang ; 2 hang.

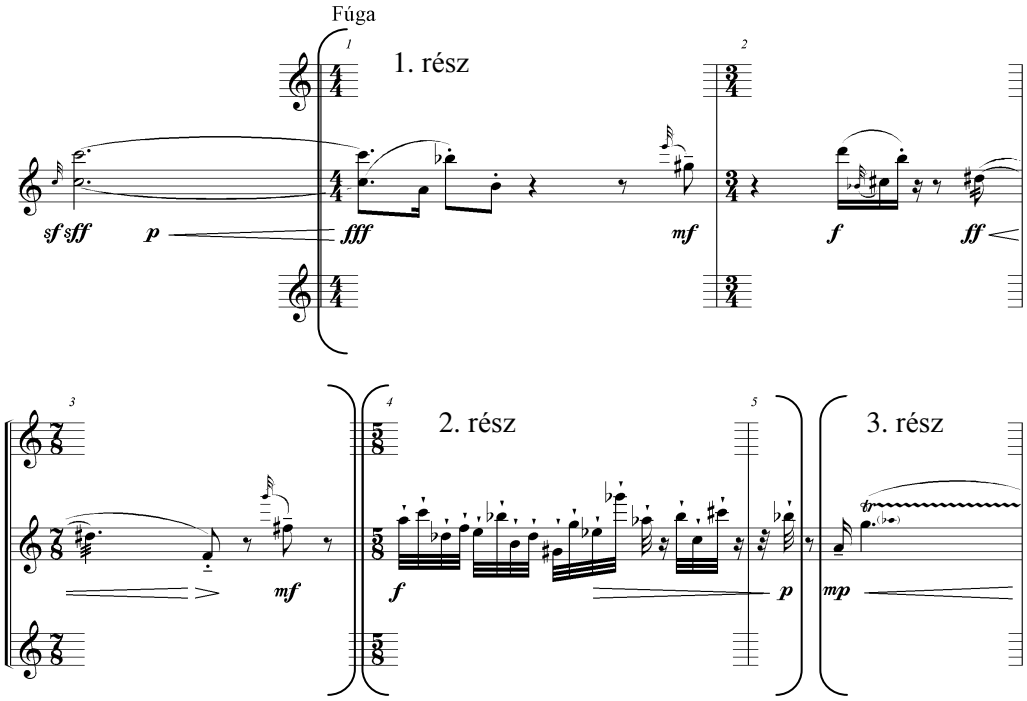
Összesen tehát 30 hangból áll a téma. A 30-as, Dukay számszimbolikában megnyilvánuló, rejtett törvényszerűségeket megmutató szemléletében a földi

10.18132/LFZE.2018.21

értelemben vett teljesség száma, az idő egy teljes köre az emberi lény élete szempontjából.

A fúgatéma három elkülöníthető részből alakul ki.

III. 3. kottapélda: a fúgatéma részei



Az első egység az 1–3 ütem, a második a 4. ütem és az 5. ütem első hangja, a harmadik csoport az 5. ütem trillája felütéssel.

Az első és a második csoport 11 és 17 hang (előkék nélkül), amelyek összege 28. Ez a szám az úgynevezett lunáris mozgások jellemzője a földön, azaz a Hold teljes végigfutása pályáján ugyanattól az állócsillagtól, ugyanaddig az állócsillagig (1.-2. csoport). A Hold 27.33 nap alatt kerüli meg a Földet, de mivel közben a Föld is mozog a Nap körül, a két mozgás együttes eredménye 29.53 nap teliholdtól, teliholdig. A harmadik rész plusz két hangja kerekítve kiadja a 30-at.

A magyar népmese is világosan fogalmaz: „A királyúrfi pedig azóta boldogan él a halhatatlanság országában, meg sem hal, míg e világ s még két nap.”[72]

Ha ezekhez a főhangokhoz hozzáadjuk a 3 db. előkés hangot, akkor összegében ismét a Krisztusi 33-as számot láthatjuk. Az egész fúgatéma az idő különböző léptékeire

[72] Benedek Elek: *Magyar mese- és mondavilág.* (Debrecen: Puedlo könyvkiadó, 2000)

10.18132/LFZE.2018.21

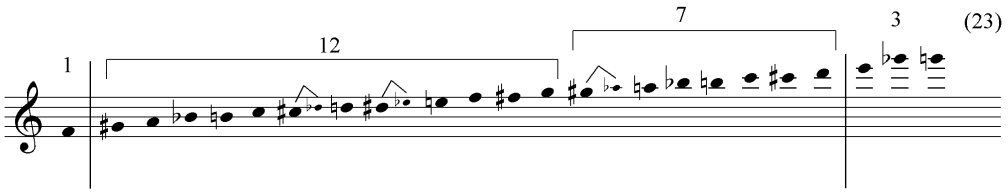
utal ezáltal, az elmúlásra és az újjászületésre emlékeztetve, ugyanakkor figyelmeztetve az életünk jellegéből adódó időszakos létformára, amelynek mindannyian részesei vagyunk.

Ha az előkéken túl a trilla második hangját is külön számoljuk, 34 db. hangot kapunk. A 34-es szám a Fibonacci számsor 9. eleme, amely érzékletesen visszaköszön a már elemzett hangcsoportok számában (9). Mivel az egész mű nemcsak J. S. Bach zenei, hanem szellemi tevékenységéhez is kötődik, nyilvánvaló, hogy kompozíciós eljárásainak szimbolikus tartalmait is hordozza Dukay középpontba állított fúgája.

A téma hanganyaga, hangkészlete, hangterjedelme.

Hallhatóan 12 hangú zenei anyag, de ebben az esetben nem dodekafóniáról, hanem szabad tizenkétfokúságról beszélhetünk.[73] Vagyis nem Reihe-kből,[74] hanem bizonyos törvényszerűségeken nyugvó, de a szabadság érzetét keltő hangcsoportokból építkezik a szerző. Ha megvizsgáljuk a téma hangkészletét, és a hangkészlet ambitusát, akkor láthatjuk, hogy a téma legmélyebb hangja az f^1, a legmagasabb hang pedig a g^3. Vagyis két oktáv plusz egy nagy szekund a hangterjedelem. Ha ezen túl számításba vesszük a fúgatémában szereplő hangok rendjét, akkor azt is megállapíthatjuk, hogy a $gisz^1$-től, a d^3-ig minden hang szerepel. A kromatikus sor, egy oktávon túli tritonus távolságot tölt ki (12 félhang + 7 félhang). A $gisz^1$ alatt csak egy hangot találunk, az f^1-et. A háromvonalas d^3 fölött diatónikusan következnek a hangok e^3, $gesz^3$ és g^3.

III. 4. kottapélda: fúgatéma hangjai, 23 darab



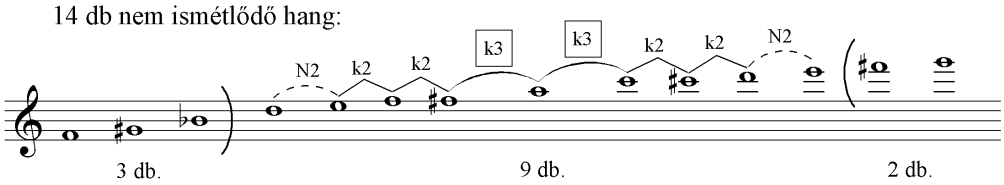
Visszatekintve láthatjuk, hogy az elízió miatt a téma nyolcadokban számolt hossza 32 nyolcad, amely 23 különböző hangból szerkesztődik. 23–32! Vagyis ismét a számok megfordításából adódó utalást találunk. Ez a számpár szintén analógiába állítható a Bach nevéhez fűződő 14-es, és a J. S. Bach-ot kiadó 41-es számmal.

[73] Böhm László: *Zenei műszótár*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1961), Tizenkétfokú hangrendszer – az újabb zenének az a szemlélete, amely a kromatikus skálában nem tesz különbséget diatonikus és alterált hangok között, hanem mind a 12 fokot egyenrangúnak tekinti. Nemzetközi neve: dodekafónia.
[74] Sor – (n= Reihe) a szeriális zenében a hangok (hangközök) meghatározott sorrendje.

10.18132/LFZE.2018.21

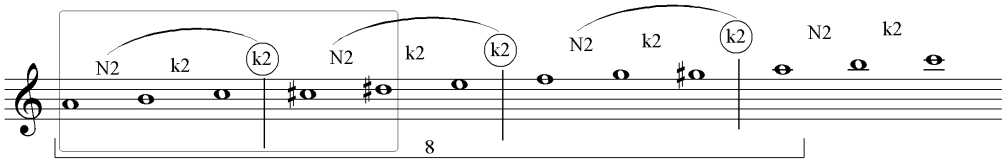
Megfigyelhetjük továbbá, hogy az említett 23 hangból, 9 hang ismételt (legalább kétszer vagy háromszor), míg a maradék 14 (!) csak egyszer jelenik meg.

III. 5. kottapélda: egyszer megjelenő hangok a fúgatémában

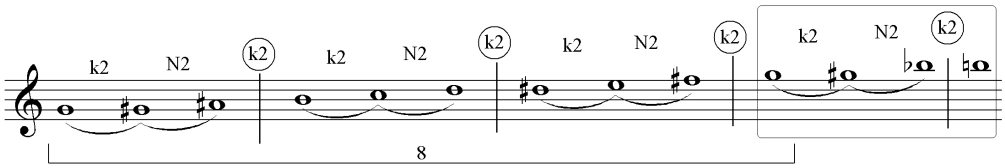


Az ismételt hangok elhelyezkedését is érdemes megvizsgálni. *a-h-c-cisz-disz*, távolabb egy szűk kvarttal pedig *g-gisz-b-h*. (*a-h-c-cisz-disz* = n2-k2-k2-n2; *g-gisz-b-h* = k2-n2-k2) Láthatóan belső szimmetriát sejtetnek. Modellskála szerű elrendezés is kivehető a háttérben (Liszt, Bartók, Messian).

III. 6. a) kottapélda: ismételt hangok– modellskála alapminta 1 (*a-h-c-cisz-disz*)



III. 6. b) kottapélda: ismételt hangok– modellskála alapminta 2 (*g-gisz-b-h)*



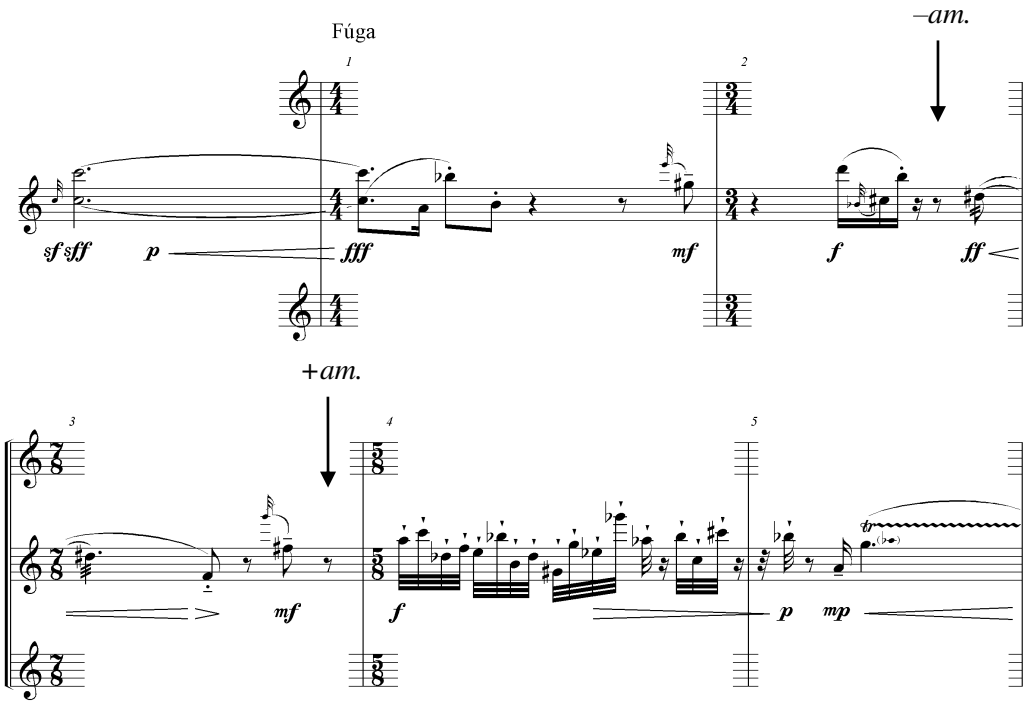
Az egyszer megjelenő 14 hang is ad egy lényegi programot, ami szintén jól látható belső szimmetriára utal.

Az alsó három és a fölső két hang nem szerepel ebben a szimmetriában, a megmaradt 9 a^2 centrummal, d^2 és e^3 között legyezőszerűen rendeződik a korábban említett modellskálákkal azonos belső szerkezettel (N2 k2 k2 illetve k2 k2 N2). Az ismételt hangok is 9-en vannak, de az ismétléssel közülük 7 hang kétszer, 2 hang háromszor, azaz összesen hússzor jelenik meg. Így lesz 20:14 az arány, ami 21:13 elrejtve. (**III. 5. kottapélda)**

10.18132/LFZE.2018.21

A téma hangkészletének két különös, sajátos játékelemét érdemes megemlíteni. Az egyik a frullátós hang, a másik a harminckettedekben való gyors mozgás, mintegy izgalmas felületet képezve. Mindkét jelenség egyszer szerepel a fúgatémában. Ha berajzoljuk a téma két időbeli aranymetszéspontját (negatív és pozitív), akkor a következőt láthatjuk.

III.7. kottapélda: frullátós hang és harminckettedek (neg. 13. nyolcad és poz. 20. nyolcad, *am.*)



Tulajdonképpen mindkét sajátos esemény, az aranymetszéspontok után jelentkezik. A negatív pont után a frullátó, ahol a hang önmagán belül, a pozitív pont után a harminckettedes „villámlás”, ahol már a hangtesteken kívüli térben mozog. Tehát a negatív aranymetszési pont a befelé figyelés szinonímája, a pozitív pedig az expanzionált mozgást, a magunkból kifelé törekvést ábrázolja.

Természetesen zenehallgatás közben ez a belső struktúra a mai hallgatóban nem tudatosodik, viszont a szerkezet a hangzó térben és a hallgató tudattalanjában uralkodóan jelen van.

A téma tagolása.

Az első négyhangos egység, azaz a témafej, megjeleníti az egész darab alapmotívumát a B-A-C-H-t. Ez a Motívum, mint négyhangos szerkezet, 24 féle sorrendben írható le:

10.18132/LFZE.2018.21

9. táblázat: 24 permutációs sorrend

1	B-A-C-H	7	A-B-C-H	13	C-B-A-H	19	H-B-A-C
2	B-A-H-C	8	A-B-H-C	14	C-B-H-A	20	H-B-C-A
3	B-C-A-H	9	A-C-B-H	***15***	***C-A-B-H***	21	H-A-B-C
4	B-C-H-A	10	A-C-H-B	16	C-A-H-B	22	H-A-C-B
5	B-H-A-C	11	A-H-B-C	17	C-H-B-A	23	H-C-B-A
6	B-H-C-A	12	A-H-C-B	18	C-H-A-B	24	H-C-A-B

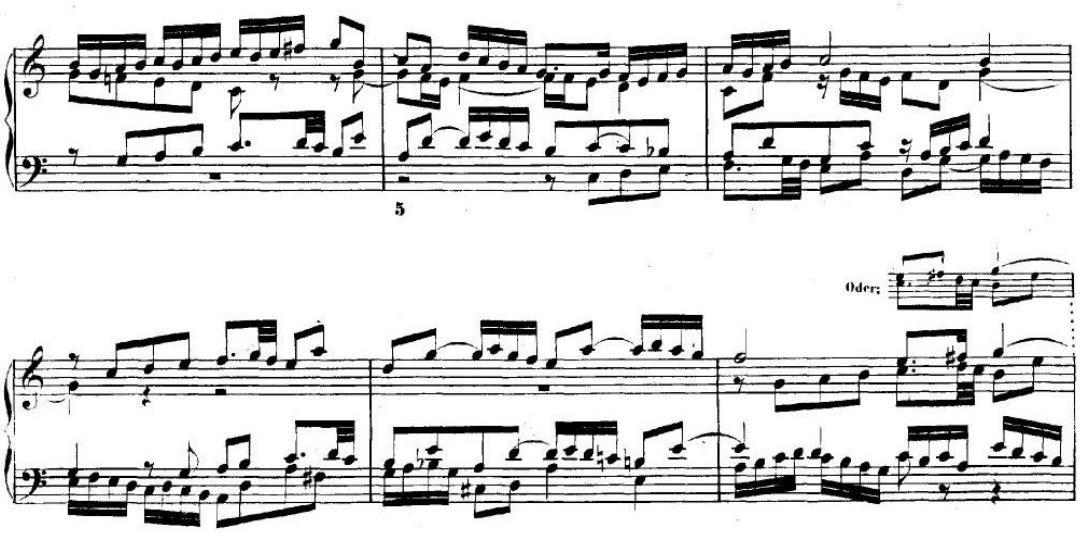
Ezen a helyen a 15. variánst használja Dukay (3,2,1,4 azaz C-A-B-H). Megállapítható, hogy a variánsokból az a sorrend van kiválasztva, amely a pozitív aranymetszésponton helyezkedik el, a huszonnégyes mezőben (24x0,618 =14, 832~15).

Nyilvánvaló, a szólószonáta fúgájának szerkesztése a szerzőnél a kiérlelt barokk mintát követi. A barokk fúgaszerkezet rendkívül változékony, ugyanakkor jelentős zeneszerzők is többféle módon kezelik a formát. A későbbi korokban általában nem a tiszta mintákat követték. Sok esetben eltávolodtak a tonális és funkciós háttértől, mert más ideák mozgatták már a szerzői szándékot. (Például Liszt: *Krisztus oratórium I. tétel, Rorate coeli…;* Bartók: *I. hegedűverseny, I. III. vonósnégyes*, *szólószonáta, zene ütőhangszerekre és cselesztára*; Lutoslawsky: *Preludiumok és Fúga*)

A fúgaforma szerkezete kikristályosodott állapotában – melynek nyilvánvalóan J. S. Bach volt a legnagyobb mestere – alapvetően duális elvre épül: vagyis tematikus és közjáték területekre oszlik. A két építőelem egymáshoz viszonyított arányára egészen extrém példák is adódnak (Bach: *Das Wohltemperierte Klavier* I. kötet *C-dúr fúgája, (BWV 846),* amelyben alig van közjáték, szinte folyamatosan tematikus területeken haladunk).

III. 8. kottapélda: *Das Wohltemperierte Klavier* I. kötet *C-dúr fúgája, (BWV 846)*

10.18132/LFZE.2018.21



A tematikus és közjáték területek váltakozva követik egymást. A tematikus területek témát és ellenpontokat tartalmaznak. A közjáték lehet tematikus vagy *divertimento* (szórakoztató) típusú. A tematikus közjáték a téma elemeiből építkezik, míg a *divertimento* típusú közjátékot az jellemzi, hogy olyan anyagokat használ fel, amelyek nem fordulnak elő tematikus területeken. Teljesen idegen anyagból, új szövedéket teremt (például figurációs passzázsok, virtuóz hangszeres területek, stb.).

Általában a fúga témája sokoldalú feldolgozásra kerül, ezért legalább két motívumból áll.

Gárdonyi Zoltán így ír J. S Bach fúgatémáiról:

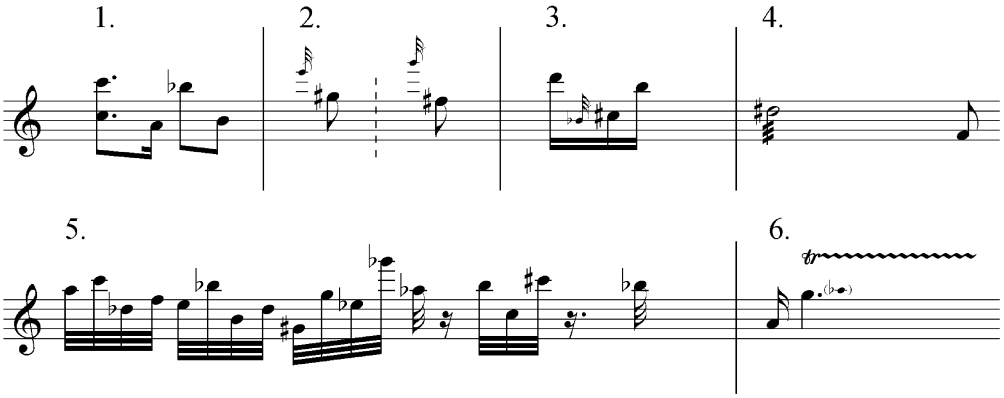
„Bach fúga-témáinak a zöme olyan egyszólamú zenei anyag, amelyik több, egymást követő, egymást ellentétesen kiegészítő motívumból áll. (Szukcesszív kontraszt). A szukcesszív kontraszt mind a ritmikai, mind a dallami elemeket jellemzi. A témák jellegzetes dallamai, ritmikai és metrikai alakjuknál fogva első hallásra jól emlékezetbe véshetők, és a fúga folyamán sorrakerülő további elhangzásaik könnyen felismerhetők.”[75]

Dukay fuvoladarabjának fúgatémájában is (mivel itt nem tonális és funkciós zenéről beszélünk) a motivikai szerkesztés adja a rend legszilárdabb alkotóelemét, többféle motivikai egység egymás mellé rendezése, amelyek komplex tartalmakat hordoznak.

[75] Gárdonyi Zoltán: *J. S. Bach kánon- és fúgaszerkesztő művészete* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972): 28. o.

10.18132/LFZE.2018.21

III. 9. kottapélda: a téma motívumai



A témában résztvevő elemek 6 csoportra oszthatóak, de hét jól elkülöníthető egységet alkotnak.

A fúga alapvetően háromszólamú, (fuga a3) és nem használ divertimento típusú, csak tematikus közjátékot. A tematikus területen fúga témákat találunk többnyire teljes hosszúságban ellenponttal, míg a közjáték területeken, a fúgatéma és kontraszubjektuma elemeit láthatjuk, például változtatott alakban.

Ha tovább folytatjuk a barokk fúgatémák vizsgálatát megállapíthatjuk, hogy azok jellegükben három csoportra oszthatóak. A fúgatémák hossza tekintetében az alábbi típusok jelenhetnek meg:

- *attacco témák:* a legrövidebb, néha alig tagolható „kezdet”, olaszul *attacco* jellegű témák, amelyek legalább két motívum-ízre bonthatók, de előfordul egy motívumot tartalmazó téma is;

- *soggetto típusú témák:* közepes hosszúságúak, sokszor archaizáló alakban jelennek meg, terjedelemre akkorák, mint egy *soggetto* (cantus firmus) imitációs feldolgozásra alkalmas rész *Das Wohltemperierte Klavier* II. kötet, *E-dúr fúgája (BWV 878)*;

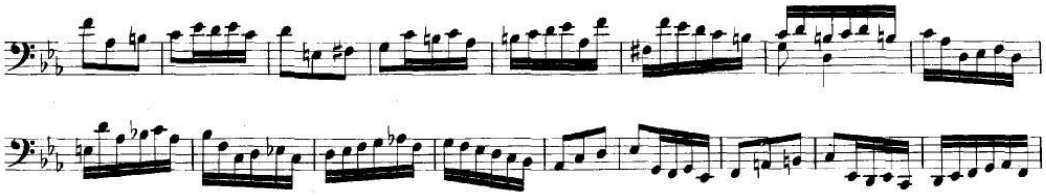
- *andamento típusú témák:* a leghosszabb fúgatémák szekvenciával vagy szünetekkel tagolt, a későbbi klasszikus perióduséhoz hasonló terjedelmű „menet”-ek, olaszul *andamento*-k. Ezek között megtalálhatóak a széles

10.18132/LFZE.2018.21

időértékekben mozgó dallamos témák és az aprózott ritmusú, figuratív jellegűek is.[76] Bach: *Die Kunst der Fuge* (X-es contrapunctus témája).

Jelen esetben nyilvánvalóan *andamento* típusú fúgatémát látunk a benne szereplő elemek számossága miatt is. Ahhoz, hogy a fuvolán – amely általánosságban mégiscsak egyszólamú hangszer – felfogható legyen a fúga háromszólamúsága, Dukay a zenei anyagot osztja fel, részben a motívika típusa szerint, részben a dinamikát segítségül véve. Így éri el a szólamok világos elkülönülését. J. S. Bach: *c-moll csellószvitjének prelúdiumában* található hasonlóan felépített többszólamúság (4 szólamú fúga), amelyben a záróakkord négy hangját leszámítva, alig szólal meg egyszerre több hang.

III. 10. kottapélda: J. S. Bach: *c-moll csellószvit prelúdium (BWV 1011)*

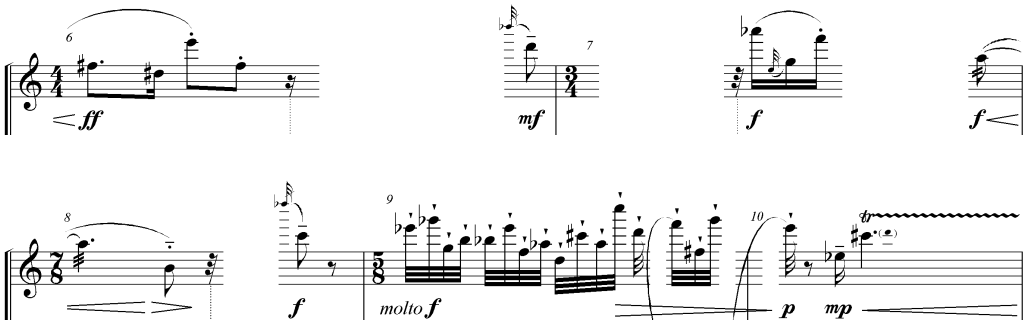


Első tematikus terület: 1-10. ütem

Az első téma – a Dux – a középső szólamban c^2 hangról indul és 5 ütem terjedelmű. (lásd **III. 1. kottapélda**)

A második téma – a Comes – a felső szólamban, tritonussal magasabban, *fisz*^{2} hangon jelenik meg.

III. 11. kottapélda: fúgatéma Comes alakja



[76] Gárdonyi Zoltán: *J. S. Bach kánon- és fúgaszerkesztő művészete* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972): 33. o.

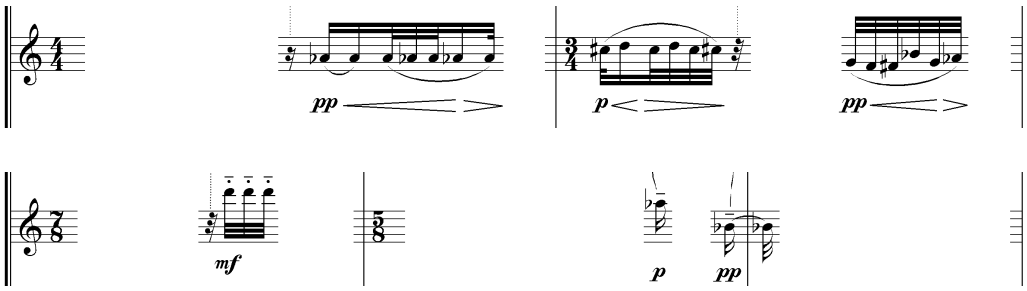
10.18132/LFZE.2018.21

Szintén 5 ütem, pontosan imitálva a Dux-ot. A helyzet olyan, mint a tonális funkciós közegben reális válasz esetén, amiről itt abban az értelemben persze nem beszélhetünk.

Az első tematikus területnek ezen a részén a középső szólam ellenpontot játszik a témához (minden olyan ellenpontot, amely nemcsak egyszer szólal meg a mű folyamán, kontraszubjektumnak nevezünk). A további elemzés során kiderül, hogy itt is erről van szó. A fúgában nem törvényszerű a kontraszubjektum használata, de ha mégis találunk, akár többféle is lehet.

Jelen esetben az ellenpontnak, illetve kontraszubjektumnak, van egy nagyon szembetűnő sajátossága. Míg a téma rendkívül nagy hangközökben mozog, (7, 9, 10) addig a kontraszubjektum főleg kis lépésekből (1, 2, 3), hangismétlésekből építkezik. Szinte önmagán belül forogva jelenít meg egy szűk menzúrájú motivikus anyagot.

III. 12. kottapélda: kontraszubjektum



Az első tematikus terület vége a Comes végével esik egybe, így 62 nyolcadból áll. Szabályos fúgaindítást hallhattunk eddig. A szokásnak megfelelően most úgynevezett közjátékterület következik, a háromszólamú fúga bevezető szakaszában, a harmadik, ez esetben alsó szólam, témával való belépése előtt.

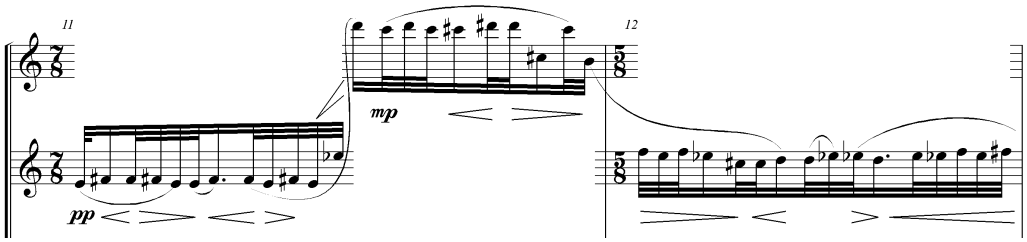
Első közjáték: 11-12. ütem

A tematikus területek közötti rövidebb-hosszabb részek – közjátékterületek – tematikus típusú közjáték esetén olyan motívumokból épülnek fel, amelyek vagy a témából vagy annak ellenszólamaiból, vagy – ha van a téma végén –, a kodettából erednek.

10.18132/LFZE.2018.21

Csakúgy mint a témás szakaszok, a közjátékok is szerves alkotórészei a fúga-szerkezetnek.[77]

III. 13. kottapélda: 1. közjáték



A közjáték anyaga láthatóan az ellenpont szövetéből származik, ezért tematikus típusú közjátékról beszélünk. Rövid, a 62/8-os tematikus területhez képest, összesen 12/8. Bachnál is láthatunk hasonló megoldásokat, amikor annak érdekében, hogy a mű elején a témák ne torlódjanak egymásra, egy rövid közjátékot iktat be.

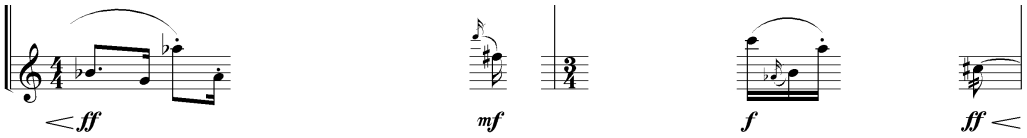
A fúgatéma belépése három szólam esetén értelemszerűen 6 féle sorrendben történhet: 1-2-3; 1-3-2; 2-1-3; 2-3-1; 3-1-2; 3-2-1 (1 = felső szólam, 2 = középső szólam, 3 = alsó szólam).

Bach használja az összes változatot különböző háromszólamú fúgáiban. A négyszólamú fúgáknál, ahol 24 lehetőség van, legalább 10 féle indítást tapasztalhatunk.

Második tematikus terület: 13-17. ütem

Az alsó szólamban lép be a fúgatéma, b^1 hangon (lényegében kis szext távolságban lefelé a második téma belépésétől, valójában bővített kvintként).

III. 14. kottapélda: az alsó belépése a témával



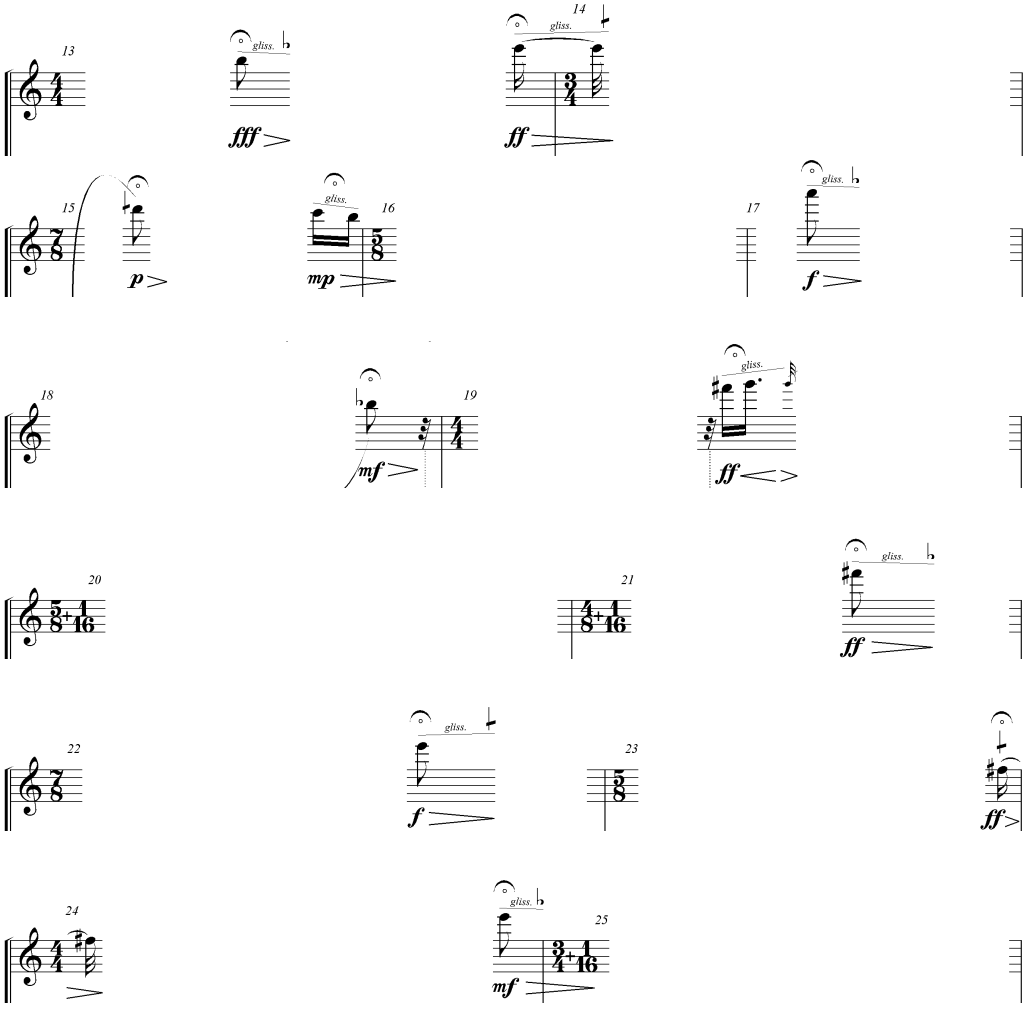
Láthatjuk, hogy itt eltérve a szabályszerűségtől a középső szólamban jelenik meg újfent a kontraszubjektum (a felső szólam helyett). A felső, mint ellenpontot játszó

[77] Gárdonyi Zoltán: *J. S. Bach kánon- és fúgaszerkesztő művészete.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972), A komponálás fejlődéstörténetében is nagyon lényeges a fúga-közjátékok szerepe: innen vette a kiindulását mindaz a „motivikus munka” és „tematikus feldolgozás”, ami a későbbi klasszikus szonáta és rondó formai felépítésében majd külön feldolgozási rész keretében folyik le.

10.18132/LFZE.2018.21

szólam egyrészt a megmaradt szüneteket tölti ki, másrészt a fúga anyagától idegen, konkrét zenei idézetet hordoz.

III. 15. kottapélda: idézett zenei anyag



Ez az idézet Johann Sebastian Bach szólistákra, kettős kórusra és zenekarra írott *Máté-Passió*-jának (BWV 244) egyik koráldallama, illetve annak első két sora. A mű gerincét Jézus Krisztus szenvedésének és halálának Máté evangéliuma szerinti elbeszélése szolgáltatja. Ezt egészítik ki közbeékelt passió-korálok, valamint Picander[78] nevelő célzatú, áhítatos költeményei, szabad kórustételek és áriák formájában megzenésítve.

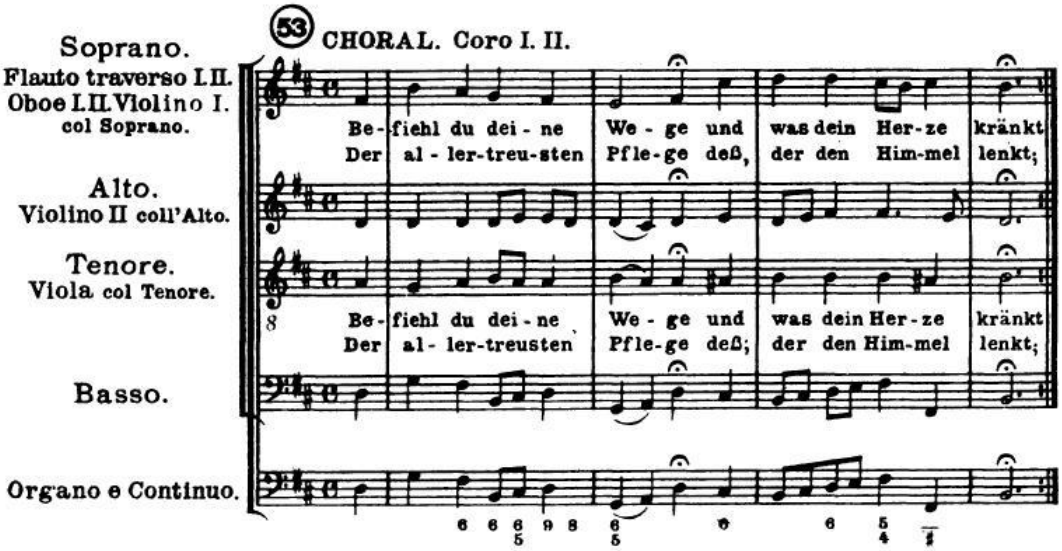
A szerző által átemelt dallam (ez esetben a korál már említett első két sora) a *Máté-Passióban* mindig akkor szólal meg, amikor Jézus életében valami fontos

[78] Brockhaus–Riemann: *Zenei lexikon.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), Henrici, Christian Friedrich (álnéven Picander), 1700. I. 14. Stolpen (Szászország) – 1764. V. 10. Lipcse: német költő. A korálkantáta-költészet betetőzője; a korál közbülső strófáit szabad átköltéssel áriákká és recitativókká formálta, megtartva a kezdő és záró strófát. J. S. Bach számos egyházi kantátájának és Máté-passiójának szövegírója.

10.18132/LFZE.2018.21

esemény történik, fordulóponthoz érkeznek a dolgok. Az úgynevezett vezér korál, 5 alkalommal hallható, legalább 4 féle harmonizálással, 5 különböző hangnemben (E-dúr; Esz-dúr; D-dúr; d-moll–F-dúr; a-moll), utalva az 5 szent seb jelképére, amelyeket Krisztuson ejtettek keresztre-feszítésekor.

III. 16. kottapélda: J. S. Bach: *Máté passió,* vezérkorál



A második tematikus terület 5 ütemből áll. A koráldallam első sora 7 hang. Az utolsó hang már nem a tematikus területre esik, hanem a következő közjátékba helyeződik. Dukaynál a korálsor záró hangja előtti utolsó hang nem abban a regiszterben jelenik meg, ahol az összes többi, hanem egy oktávval följebb. Ezzel az ugrással egyfajta záró jelleget ad, érzékletessé téve a megállást.

Szintén rendkívül fontos, hogy a vezérkorál dallamának hangjai egy specifikus színbeli megközelítésben jelennek meg. A latin eredetű passió szóval (amelynek jelentése szenvedés), Jézus életének utolsó néhány napját szokták jelölni. Az evangéliumok tanúsága szerint ezek a napok – tartalmukat tekintve – Jézus elárulásától a kivégzéséig terjedő időszak eseményeit, kínszenvedéseit ölelik fel. Ennek megidézésére, Dukay glisszandószerű effektusokat használ. Fájdalmas felkiáltások, sóhajtozó, síró, jajgató segélykérések képe jelenik meg ennek következtében. Negyedhangos eltolások mögé rejti szándékát, nem áll meg a hang egy fix ponton vagy tiszta intonáción. A hangzás állapotát mindig enyhén eltorzítja az úgynevezett „elcsukló” hangok használata. A szenvedés olykor mérhetetlen súlyának megjelenítését igyekszik beemelni az egész tétel mélyebb mondanivalójába.

10.18132/LFZE.2018.21

A koráldallamot nyugodtan nevezhetjük egy második ellenpontnak. Itt látszik a szabályszerű megoldástól való eltérés oka, azaz, hogy az alsó szólam témával való belépésekor miért ismét a középső szólam játssza az immár kontraszubjektummá vált ellenpontot. Dramaturgiáját tekintve a legmélyebben megjelenő fúgatéma fölött szólal meg a korál, mintha, monumentális kupolát képezne a terület fölé. A koráldallam két sora összesen 14 hang, itt is utalva a B-A-C-H motívum 14-es számösszegére.

Összefoglalva világosan látható, hogy a fúgatéma nagy hangközeivel válik jól felismerhetővé. A kontraszubjektum a kis lépések segítségével teremti meg jellegzetességét, a második ellenpont (a vezérkorál dallama) a lehajló, glisszandózó játékmóddal és színnel lesz elkülöníthető. Ezek a karakterek érzékletesen teremtik meg a polifóniát, létrehozva ezáltal a három szólam érzetét.

Második közjáték: 18-27. ütem

A második közjátékban a legfelső szólam átnyúlva a formarészek határán, továbbra is a koráldallamot játssza, mégpedig az első sor záró hangját és a teljes második sort. Ez a közjáték 10 ütem hosszúságú, 61/8 és 1/32.

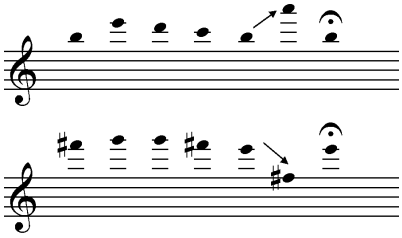
Mivel az első tematikus terület 62/8 volt, az azt követő első közjáték 12/8, a második tematikus rész pedig 31/8, így ez a most megjelenő hosszabb közjáték (61/8+1/32) bizonyos szempontból egyensúlyt teremt a részek terjedelme között. Természetesen itt a váltakozó hosszúságú ütemek csak bizonyos zenei anyagok eloszlását teszik demonstratívvá, anélkül, hogy súlyviszonyokat jelölnének. Ez a fúga alapvetően absztrakt zene, vagyis nem a testi mozgás az ideája, s ebből fakadóan nem a táncbéli súlyviszonyok a fontos pillérei.

A második közjáték is tematikus, mivel ugyanazokból a zenei anyagokból építkezik, mint a témás részek.

A legfelső szólam tehát a koráldallamot folytatja 7 ütemen keresztül (majd szünet következik 3 ütemen át). Itt ismételve látjuk az első korálsor végén már követett eljárást, azaz, hogy a második korálsor 6. hangja is kilép az eddig használt regiszterből, ezen a ponton azonban lefelé mozdulva (emlékeztetőül: az első sorban fölfelé történik regisztertörés). A szerző láthatóan itt is a kiegyenlítés, az egyensúlyteremtés szándékával használja zeneszerzés-technikai eszközeit.

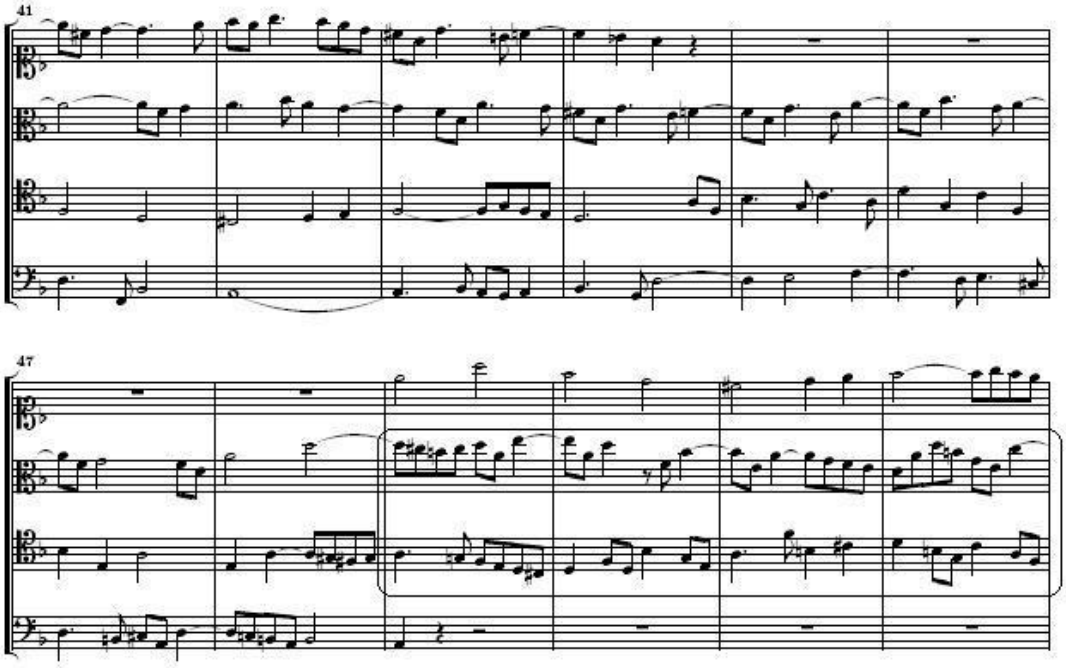
10.18132/LFZE.2018.21

III. 17. kottapélda: a két korálsor zárómotívumának szimmetrikus kezelése



A középső és az alsó szólam anyaga nyilvánvalóan a téma és a kontraszubjektum elemeiből alakul ki, szabad polifónikus szerkezetbe rendezve. Ezt a fajta szerkesztésmódot *floridáló* eljárásnak nevezzük, amely fantáziaszerűen, szabadon hullámozva, de a polifón szerkesztés szabályait messzemenően figyelembe véve építkezik. Hasonlóan szerkesztett területeket találunk többek között *Bach: Die Kunst der Fuge* című művének *1. Contrapunctus*-ában.

III. 18. kottapélda: floridáló ellenpont



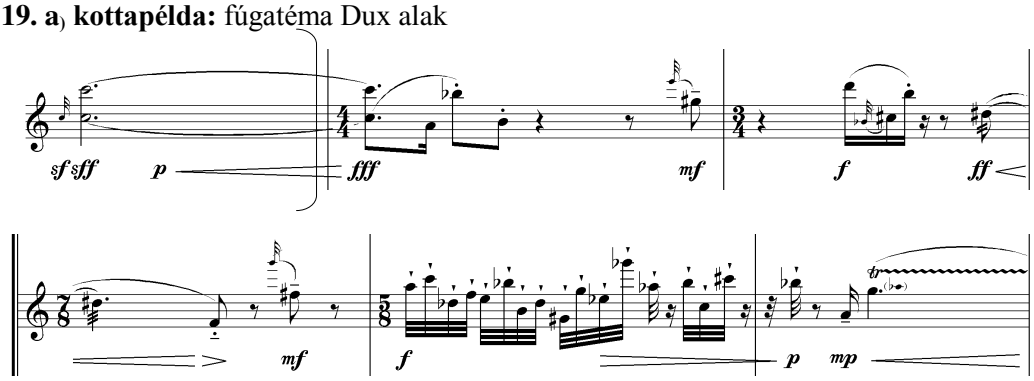
Harmadik tematikus terület: 28-35. ütem

Ez a rész 8 ütem hosszúságú (51/8+1/16). A 35. ütem végén *general pause* található, s az azt követő tizenhatod felütés már a következő közjáték része (amely előkeként kapcsolódik a trillához).

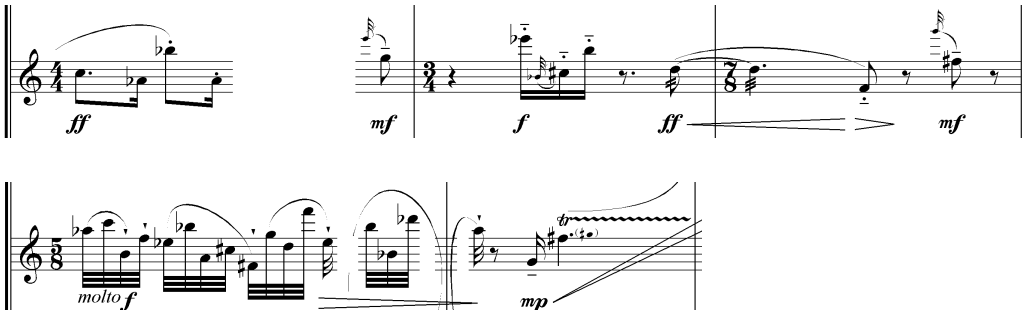
10.18132/LFZE.2018.21

A középső szólamban c^2 hangon jelenik meg a téma, hasonlóan a Dux-hoz. Jelen esetben azonban téma-transzformációt hallunk, melynek következtében a hangközök egy része módosul eredeti alakjához képest (láthatóan elsősorban „nagyítódnak”).

III. 19. a) kottapélda: fúgatéma Dux alak



III. 19. b) kottapélda: fúgatéma transzformált alak



A téma eredeti 5 ütemes hosszúsága megmarad. Az alsó szólamban – töredezett alakban – a téma és a kontraszubjektum egy-egy eleme „villan” be, mintegy ellenpontként *retrográd* és *transzformált* pozícióban.

III. 20. a) kottapélda: retrográd motívum

III. 20. b) kottapélda: transzformált motívum

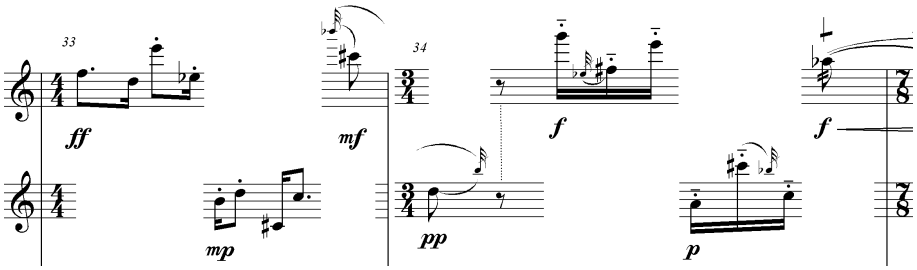
A 33. ütemtől, a *transzformált* téma befejezése után újabb témabelépés következik a fölső szólamban. A témafej elhangzását követően a középső szólam ismét témával jelentkezik. Nagyon közeli tématorlasztást hallunk (úgynevezett szűk menetet), ami magasabb szintre emeli a kontrapunktikus feszültséget. Ez egy viszonylag ritkán használt zeneszerzői eljárás (a téma önmaga ellenpontjává válik). Ennek következtében nem érzelmi vagy akarati, hanem intellektuális minőségváltozás következik be.

10.18132/LFZE.2018.21

Mindezeken túl a szűk menet további jellemzője, hogy a középszólamban nem alaphelyzetű (*rectus*), hanem tükörfordítású téma (*inversus*) szólal meg. Az úgynevezett *sztrettá*-ban belépő témák kezdőhangjainak távolsága f2 és h1. A *tritonus* távolság e két kezdőhang között azért említendő, mert a *Dux* és a *Comes* viszonya egymáshoz képest hasonló (ott mindkét téma természetszerűleg *rectus* alakban hangzik el).

A tükörfordítás különös sajátossága, hogy két különböző irányú olvasatot egymásra vetítve működtet. Az *inversus* alak a motívum csoportokon belül ritmikailag *retrográd* haladású.

III. 21. kottapélda: torlasztás, rectus – inversus



A torlasztás területe két ütemnél valamivel több, a *frullato* és az azt követő nyolcadok pedig kiteljesítik a harmadik tematikus területet.

Harmadik közjáték: 35. utolsó tizenhatod – 39. ütem

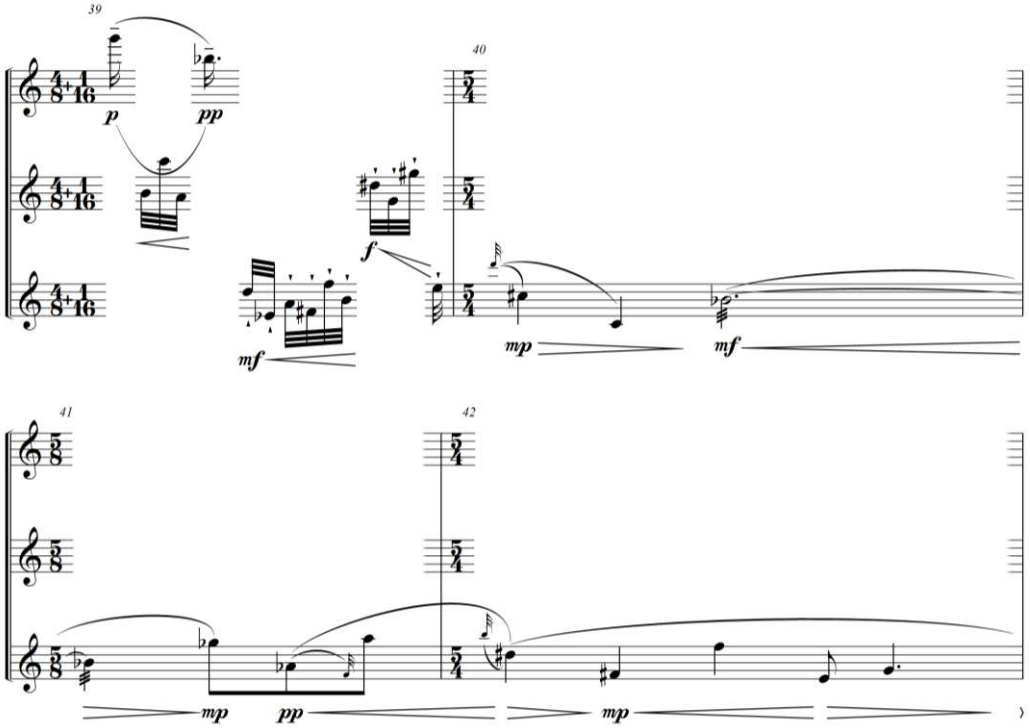
Ez is tematikus közjáték, mely 4 ütem hosszúságú (21/8 és 1/32).

Itt a kontraszubjektum motívikája nem jelenik meg, kizárólag tematikus elemek fordulnak elő. Trillák, gyorsan mozgó harminckettedek különböző alakzatai, nyolcad és tizenhatod hangok. Mindhárom szólamot ezek alkotják. Az alsó szólamban, a 39. ütemben egyedi megoldás veszi kezdetét. A téma retrográd alakja jelenik meg egy kvarttal mélyebbre transzponálva.

A középső szólam közbeszúrt három hangja is megtalálható a téma utolsó előtti motívumában, ez esetben szintén retrográd alakban. Ez a retrográd terület szorosan összekapcsolja a közjátékot a következő témás szakasszal. Az itt megkezdett téma folytatása adja az utolsó tematikus terület egyedi megoldását.

10.18132/LFZE.2018.21

III. 22. kottapélda: retrográd és augmentált téma



Negyedik tematikus terület: 40-42. ütem

Az ütemek hossza összesen 25/8. Itt a téma jelenik meg egymagában az alsó szólamban. Nincs ellenpont, ennyiben eltér a szabályszerűségtől. Tulajdonképpen a tiszta kvarttal mélyebbre transzponált *retrográd* téma folytatódik *augmentált*[79] alakban (minden ritmusérték duplájára növekszik). (lásd: **III. 22. kottapélda)**

A témában lévő három előke közül kettő – az első és a harmadik – nincs megfordítva a helyét illetően, szemben a középső előkével, mely a retrográd fordításnak megfelelően jelenik meg. Ezen a területen és közvetlenül előtte a harmadik közjáték végén a téma hangjainak túlnyomó többsége megtalálható.

Negyedik közjáték: 43-46. ütem

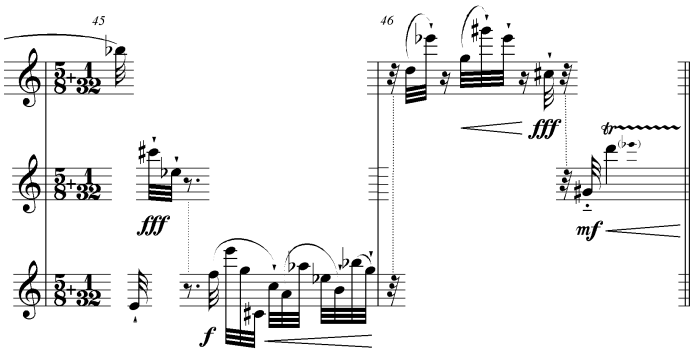
A *fúga* utolsó része tematikus közjáték, négyütemnyi hosszúságban. Mindhárom szólamban a kontraszubjektum és a különböző téma elemek váltakozva követik egymást, az utolsó két és fél ütemben a tematikus motívumok erős dominanciájával.

[79] Böhm László: *Zenei műszótár.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 1961), Olaszul = augmentazione: nagyobbítás: valamely zenei részlet ritmusértékének többszörösére való növelése. Nagy szerepe van a kontrapunktikus zenében (fúga). Mint ilyennek ellentéte a diminúció.

10.18132/LFZE.2018.21

A szakasz végén, mintha a téma vége volna, megszólal az utolsó trillás motívum, amely után attaca következik a *postlúdium*. Az egész közjáték némileg emlékeztet a *fúga* „*Comes*” szakaszára, így kissé ismétlés, esetleg visszatérés jellege is lehet.

III. 23. kottapélda: 4. közjáték vége



Összegzés:

A *fúga* tehát négy tematikus terület és négy közjáték additív láncolatából áll. Összerendezve az így kapott anyagokat láthatjuk, hogy a tematikus területek együttesen hosszabbak, mint a közjátékok. Ez jellemző tendencia a barokk fúgákban is. Jelen darabban, kétharmad-egyharmad arányban viszonylik egymáshoz a két építő elem.

10. táblázat: a) tematikus területek hosszának összegzése:

1. tematikus terület:	62/8
2. tematikus terület:	31/8
3. tematikus terület:	51,5/8
4. tematikus terület:	25/8
	összesen: 169,5/8

10. táblázat: b) közjáték területek:

1. közjáték terület:	12/8
2. közjáték terület:	61/8 + 1/32
3. közjáték terület:	21/8 + 1/32
4. közjáték terület:	31/8
	összesen: 125,5/8

Tematikus és közjáték területek összesen: 295/8

10.18132/LFZE.2018.21

Ha megvizsgáljuk ezeket a számokat, azt látjuk, hogy a 169 a 13 négyzete, míg a 125 az 5-nek a köbe. Ilyen módon a 13 és az 5 különleges jelentéstartalommal bírnak: a 13-as a mesternek és a tanítványainak a konglomerátuma, míg az 5-ös szám az ikonográfia szerint Krisztus szent sebeire utal. A közjátékok a földi területre vetítenek fényt, míg a tematikus területek a szellemi, égi területre utalnak.

A tematikus területek cirka 3/5-ét teszik ki a fúgának, míg a közjáték területek a maradék 2/5-ödöt képviselik. A 2-3-5-ös sorozat tendenciájában a *monódiában* már említett Fibonacci számsorra és az aranymetszésre, mint az élő formák és az élő formák által létrehozott formák egyik alapvető arányára mutat.

10.18132/LFZE.2018.21

IV. A kiterjesztett fuvolatechnika Dukay Barnabás darabjában

A klasszikusnak mondott fuvolahang mindig egyfajta arányos középértékre törekszik, amely ugyan a természetesség és a könnyedség érzetét kelti, de sokszor kevésnek bizonyul szélsőséges dinamikák, hangszínek, különleges hanghatások megszólaltatásához. Az újszerű kifejezést elősegítő eszköztár – aminek elsősorban a hangszer adottságai, másodsorban az előadók és a zeneszerzők felkészültsége, kreativitása, fantáziája szab határt – az utóbbi időben jelentősen kibővült. Az a nyitott szemlélet, amely nemcsak elfogadja a meglévőt, hanem kíváncsi próbálgatásra is ösztönzi az előadót, a technikai és a zenei eszköztárunk gazdagodásához vezetett. A Böhm-fuvola adta lehetőségek kiaknázásában, új hangzásélmények keresésében, valamint a hangszer szerkezeti és akusztikai tulajdonságainak megismerésében, Matuz István úttörőmunkát vállalt. A világon számos hangverseny és előadás került megrendezésre, tanulmány látott napvilágot, ahol a kiterjesztett fuvolatechnikák kiemelt szerepet kaptak. Magyarország példaértékű e téren, a magyar fuvolások közül főképp Matuz István, Gyöngyössy Zoltán és Ittzés Gergely kompozíciós tevékenységét, szuggesztív kísérletező művészetét, finom zenei ízlését, páratlan fuvolajátékát fontos megemlíteni, amely sokszor inspirálója volt a kortárs zeneszerzőknek.

A modern fuvolatechnika mint kifejezés napjainkban egyre kevésbé megfelelő. E technikai eszközök használata a fuvolások körében mára egyre inkább általánossá válik, ismeretük minden felkészült, hangszerét és hangszere irodalmát ismerő fuvolás számára szinte elengedhetetlen. Nagy Katalin így ír erről Doktori disszertációjában: „…e technikák leírására az angol „extended techniques” azaz „kiterjesztet technikák” kifejezés lesz egyre inkább helytálló, amiben a kiterjesztés fogalma dinamikus, állandó terjeszkedésre utal.”[1]

Dukay Barnabás darabjában a modern fuvolatechnika eszköztárából több elemet is felhasznál. Érdemes tehát megvizsgálni azokat az újszerű hangkeltési módokat, kiterjesztett technikai elemeket, amely ezeknek a hangzásoknak a megszólaltatásához, uralásához szükségesek. Dolgozatom ezen fejezetében csak a szerző által használt

[1] Nagy Katalin: *A kiterjesztett fuvolatechnika.* (Budapest: LFZE, Doktori értekezés, 2010)

10.18132/LFZE.2018.21

technikák bemutatására, elemzésére, ismertetésére szorítkozom, a teljes átfogó vizsgálódás az alaptémától való eltávolodás veszélyét hordozná magában. Ennek ellenére egy táblázatban összefoglalom a legtöbbet használt technikákat.

12. Ábra**:** Kiterjesztett fuvolatechnika

IV. 1. Ki- és befordított játék, mikrointervallumok

A modern zenei nyelv világában a zeneszerzők egyre többször alkalmaznak kompozícióikban negyedhangú skálát vagy annál is kisebb hangközöket, úgynevezett mikro-intervallumokat. A kortárs szerzők tehát nem elégszenek meg a tizenkét félhang használatával, gyakran merészkednek az ennél kisebb hangtávolságok területére is. Míg a negyedhangú skála a kis szekundot két egyenlő részre osztó hangközökből felépülő hangsor, a mikro-intervallumok ennél is apróbb hangtávolságok, melyek nagyságát a zeneszerző igényei határozzák meg. Dukay darabjában pontosan meghatározza az eredeti hangmagasságtól való elhangolás mértékét.

13. Ábra**:** elhangolás jelölései a fuvola szólószonátában

10.18132/LFZE.2018.21

A fuvola *ki-és befordításakor* a fuvola befúvó nyílásának távolabbi peremét távolíthatjuk a felső ajkunktól, illetve közelíthetjük ahhoz, amelyet a hangszer forgatásával vagy a fejünk „bólintásával" érhetünk el. Mindeközben ajkunk kifordításkor kevesebbet, befordításkor többet takar el a befúvónyílásból, ezzel szabályozva a kicsapódási felületet. Számolni kell azonban azzal, hogy a befordított cső halkabban és fojtottabban, a kifordított pedig „színtelenül", levegősebben fog szólni, mivel veszít fókuszáltságából. Az elérhető maximális intonációs különbség minden fuvolás esetében más és más, egyrészt függ az előadó által használt alap hangképzés módjától, másrészt eltérő fizikai adottságaink is befolyásolják. Általánosságban megállapítható, hogy míg a hang lefojtása (befordított befúvónyílás) bizonyos esetekben (és csak nagyon halk dinamikával) akár egy kvartnyi mélyítést is elérhet, addig a „magasítással" (kifordított befúvónyílás) legfeljebb negyedhangot tudunk intonálni felfelé.

Amennyiben egy adott hangmagasságnál csak kis mértékben mélyebb vagy magasabb hangot – kis szekundnál kisebb hangközt: negyedhangot vagy *mikro-intervallumot* – kívánunk elérni, a legtöbb esetben azokat rendhagyó fogásokkal képezzük. Részben fojtó fogásokkal (hozzázárással, úgynevezett soros zárással),[2] részben pedig a billentyű kis nyílásainak segítségével, továbbá túlfavorizált átfújásokkal, amikor is egy felhanghoz a megfelelő csomópont (ventilpont) környékén, bizonyos nyílás(oka)t hozzányitunk.

IV. 2. Glissando

Glisszandón két, egymástól bizonyos távolságra lévő hang közötti folyamatos átmenetet értünk. Vagyis minden lehetséges hangmagasságot fokozatosan érintve (csúszva) érünk el a kiinduló ponttól a kívánt magasságig. Nagy Katalin szerint: „a glisszandót tulajdonképpen frekvencia-rallentandónak és frekvencia-accelerandónak is felfoghatjuk, hiszen a periódusidő szempontjából folyamatos lassulásról vagy gyorsulásról van szó."[3]

A hangok közötti folyamatos csúszás nem elterjedt a fuvolások körében. Ez főként a hangszer adottságaiból fakad, ugyanis a billentyűk miatt igen nehézkes a megvalósítás, (pedig a vonósok vagy a rézfúvósok nyomán, alkalmanként mi is

[2] Soros zárásnak a nyitva hagyott első hangnyílás után sorban következő nyílások lezárását nevezzük.
[3] Nagy Katalin: *A kiterjesztett fuvolatechnika.* (Budapest: LFZE, Doktori értekezés, 2010)

10.18132/LFZE.2018.21

használhatnánk finom hajlításokat bizonyos stílusokban). Kis hangközök esetében a már tárgyalt ki-vagy befordítás technikájának segítségével érhetjük el a kívánt hatást, nagyobb hangközök esetében azonban az ujjaink csúsznak a billentyűkön. Ehhez elengedhetetlen egy olyan kéz-oldalmozgás kialakítása, amely segítségével a billentyűk fokozatosan (nem fogaskerékszerűen) emelkednek vagy csukódnak. Lehetőleg mindig néhány nyílással meg kell előznünk az aktuális csőszakasz végét, fokozatosan, egy időben több nyílást kinyitva vagy lezárva, a csúszás irányától függően. A zökkenőmentes csúszás létrehozásának többnyire nélkülözhetetlen feltétele a nyitott billentyűs fuvola.[4]

IV. 3. Vibrato

Egy bizonyos frekvenciájú alaphangnak a mellette lévő alsó és felső váltóhang felé való állandó, többnyire egyenletes, periodikus, igen csekély lebegését, kimozdulását vibrátónak nevezzük. Akusztikai hátterét tekintve a levegő áramoltatását szabályozzuk e technika alkalmazásakor, szinte hullámoztatjuk a levegőadagolást, ezáltal érve el a kívánt lebegést a létrehozott hangban. A fuvolán alap esetben kétfajta vibratót különböztetünk meg: az úgynevezett rövid (sűrű) és hosszú amplitúdójú vibrátót. A folyamatosan gyorsuló vagy lassuló lebegés feltétele az alaphelyzetek fölötti uralom. A technika alkalmazása, folyamatos hangszínváltozással is járhat, hiszen nincs mód a hol erősebb, hol gyengébb légnyomás okozta hangszínkülönbségeket ajkakkal kompenzálni.

A levegőnyomás pulzálását többféleképpen is elérhetjük. A barokk korban használt úgynevezett *ujjvibrátót és nyelvvibrátót* napjainkban egyre kevesebbet használják a fuvolások. A *kar és kéz* mozgatása által előidézett vibrált hangot vagy az *ajkak és az áll* együttes mozgatása, remegtetése által létrehozott hullámoztatást szintén ritkán alkalmazzák, és többnyire rossz technikának tekintik. Gyakran használatos az úgynevezett *gégefő*-vibrató, amely a gégefő gyorsan változó szűkítése és nyitása által hozható létre, ezáltal váltakozó nyomást gyakorolva a kiáramló légsugárra. Ha a gégefő záróizmainak váltakozó mozgása „túlszabályozott”, nem egyenletes, akkor csúnya, „mekegő” hangot kapunk (*torokvibrató*), amely hibaként is értelmezhető. Megfelelő

[4] Ittzés Gergely: A modern fuvolatechnika módszertani alkalmazása. *Fuvolaszó*, XIII/41 (2004. 2) 26–29.

10.18132/LFZE.2018.21

helyen, a zenei kompozíció függvényében alkalmazva azonban, különleges hangszínt és töltetet adhat egy-egy zenei részletnek. A legelterjedtebb (a gégefő-vibrátóval gyakran együtt alkalmazott eljárás) *a rekeszvibrátó*, amely a rekeszizmok ritmusos mozgatásával hozható létre. Ha a rekeszizom egyenletes, lökésszerű mozgásai a tüdőből kiáramló légsugárra, váltakozó erősségű nyomást gyakorolnak, vibrált hang keletkezik. Összefoglalva megállapítható, hogy a száj vagy kéz segítségével képzett esetleg torokból kiinduló vibrató nyersebb, rugalmatlanabb a rekeszvibrátónál, így azokat csak elvétve alkalmazzuk.

Míg korábban a vibrató alkalmazása teljességgel az előadó személyes joga volt – mint egyéniségének legközvetlenebb kifejezőeszköze, amely segítheti a zenei előadás elmélyítését –, manapság a zeneszerzők gyakran ezt is felügyeletük alá kívánják vonni. A szólószonátában Dukay a vibrató sebességének és amplitúdójának (kilengésének) precízebb jelölésére is vállalkozik, de több alkalommal *senza vibrato* feliratokkal találkozhatunk.

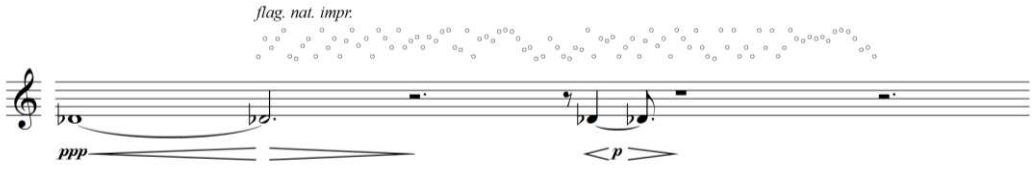
14. Ábra**:** a vibrató jelölései a fuvola szólószonátában

IV. 4. Élhangok – Peremhangok

Az élhangok vagy peremhangok a természetes felhangrendszer szabályai szerint működnek. Ugyan hangerejük többnyire gyenge, mégis egészen magas részhangokig juthatunk el, amely felhangok a 3–4. oktáv tartományában, távoli fütyülésre emlékeztetnek. Különlegességük, hogy tényleges állóhullám és rezonancia ebben az esetben nem keletkezik a csőben, így gerjesztésükhöz is a megszokottnál kevesebb energia szükséges. Mivel a hangerő a levegő mennyiségével egyenesen arányos, ezért az élhangok megjelenésének alapfeltétele a rendkívül lassú levegőáramlás. Ennek érdekében szájüregünket szükséges a végletekig kitágítani, ajkainkat szokatlanul szétnyitni, nyelvünket rendkívüli módon leengedni, a hangszert némileg kifordítani. Az ilyen módon képzett hangok felhangjai függetleníthetők, azaz az alaphang jelenlétének érzékelése nélkül képezhetőek, viszont sokkal nehezebben stabilizálhatók, mint a normál átfújások: a szomszédos részhangok közti szinte állandó véletlenszerű átbillenések jönnek létre. Ezt a jelenséget használja ki Dukay Barnabás is darabjában.

10.18132/LFZE.2018.21

IV. 1. kottapélda: peremhangok



A peremhangok jelölésére rombusz formájú, normál kottás vagy a hangok fölötti kör alak lejegyzést szokás alkalmazni, mely az angol *whistle tone* (füttyhang) elnevezésből adódó *W.T.* jelöléssel egészülhet ki.

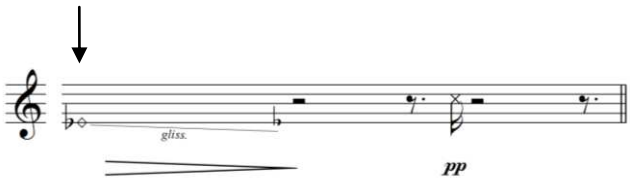
IV. 5. Pergőnyelv

A *Flatter Zunge* (német) vagy *frullato* (olasz*)* hangmódosító technikáját már a 19. század első felében kezdik használni a művészek és a zeneszerzők. Két változata ismert, melyek szoros összefüggésben vannak az anyanyelvvel és az egyéni adottságokkal is. Az elől képzett, pergetett „r” hang, erős, tremoló jellegű hangzása és a hátul létrehozott *uvuláris*[5] „r” lassabb, lágyabb, gyöngyöző „gurgulázása” ismert. Mindkét esetben a levegő kifújásával egyidőben egy folyamatos, hosszú „r” hangzót mondunk, ezáltal módosítva a fuvolába érkező légáramot, így a megszólaló hangzást is.

IV. 6. Levegőzaj

Az ilyen irányú hangmódosítások során az alaphang frekvenciájával némileg keveredő, szélszerű hangzást állítunk elő. Ennek előfeltétele, hogy a szemközti peremtől eltávolodva, valamely mássalhangzó pozícióján keresztül („s” vagy „f”), mély sóhajszerű kilégzés közben préseljük a levegőt a fuvolába. Maga a játékos vagy a zeneszerző is meghatározhatja, milyen mértékben vegyüljön zaj a tiszta hangba.

IV.2. kottapélda: levegőzaj



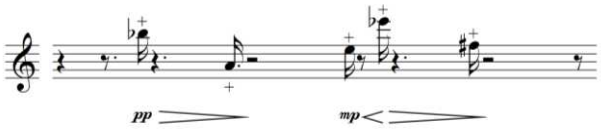
[5] Ittzés Gergely: A modern fuvolatechnika módszertani alkalmazása. *Fuvolaszó*, XIII/41 (2004. 2) 26–29.

10.18132/LFZE.2018.21

IV. 7. Nyelv-pizzicato

Nyelv-pizzicato (*slap*). A fafúvósoknál is gyakran használt technika a vonósok pengetéséhez hasonló hangot eredményez. A nyelvet erőteljesen a felső fogsorhoz nyomjuk, miközben nagy légnyomást helyezünk rá. Amikor hirtelen felengedjük a nyelvünket, rekesszel azonnal megállítjuk a levegőt, hogy csak a szájüregünkben lévő levegő csapódjon a hangszerbe. Ezáltal perkusszív, száraz, kicsengés nélküli hangzás jön létre. A nyelv-pizzicatonak többféle jelölése terjedt el: vagy a normál kottafej feletti kereszt, esetleg a kottafejet helyettesítő x jelöli. Sok esetben azonban a kotta alá vagy fölé betűvel kiírt *pizz.* vagy *slap.* felírást láthatunk.

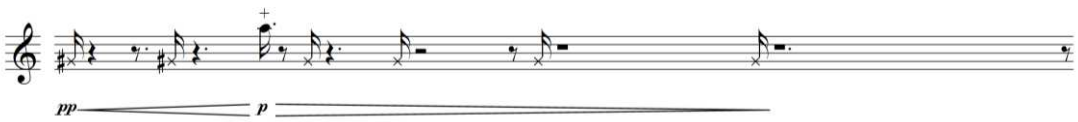
IV.3. kottapélda: nyelv-pizzicato (pizz. / slap.)



IV. 8. Billentyűzörej

Az erősen lecsapódó billentyű által gerjesztett, konkrét hangmagassággal rendelkező ütőhangszerszerű hang. A hangmagasság a cső hosszától függően változik. Sokszor a normál hang indítását erősítendő kéri a szerző. Ennek egyik első példája *Varése: Density 21,5* című darabja. Előfordul, hogy a nyelv-pizzicatoval egyidejűleg szükséges alkalmazni, így érve el még dominánsabb megszólalást. Jelölése általában a kottafejet helyettesítő x jel.

IV.4. kottapélda: billentyűzörej



10.18132/LFZE.2018.21

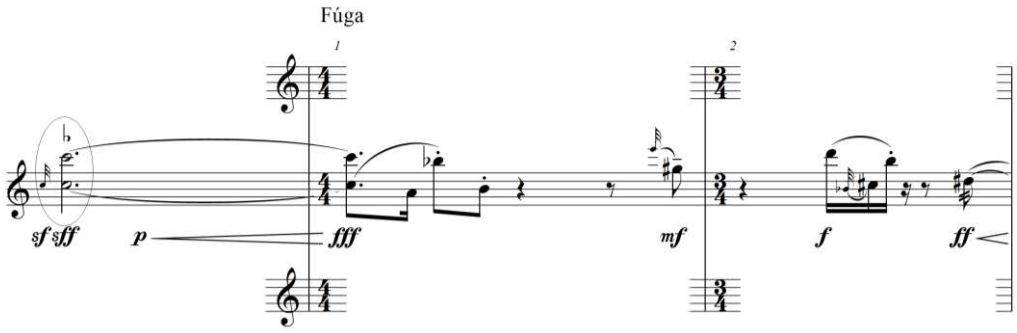
IV. 9. Ál-multifonia

Bár evidenciaként kezeljük azt a tényt, hogy a fuvola egyszólamú hangszer, mégsem nehéz bebizonyítani, hogy szigorúan vett egyszólamúság nem létezik. Elsősorban azért nem, mert az alaphangokban mindig jelen vannak azok részhangjai. A felhangsor az alap hangrezgés egész számú többszöröseiből épül fel. Az emberi fül, az egyes hangok különböző felhangösszetételét általában hangszínként fogja fel, ennek ellenére többnyire jól elkülöníthetőek a legerősebben érzékelhető felhangok. Amennyiben a hangkeltő energiát, azaz a levegő sebességét csak fokozatosan növeljük, az egyes részhangok közötti váltás nem ugrásszerű. A szomszédos részhangok között létezik egy sáv melyen belül mindkét hang egyszerre képes megszólalni. Vagyis a természetes felhangrendszeren belül maradva, azonos fogással, több frekvencián gerjeszthető a fuvolacső. Ezt a jelenségek *ál-multifóniának* nevezzük.

IV. 9. Multifonia

Speciális fogáskombinációkkal, (adott nyitott billentyű után, további hangnyílás(oka)t fedünk be) olyan összetett cső arányokat hozhatunk létre, amelyek egészen más felhangrendszert produkálnak. Így egymással felhangrokonságban nem levő hangmagasságok és azok (módosult) felhangjai szólalnak meg az eltorzított felhangsorban, merőben új hangközarányokat létrehozva.

IV.5. kottapélda: multifónia



10.18132/LFZE.2018.21

V. A kottagrafika érdekességei

Dukay szólószonátája eddig a pillanatig csak kéziratos formában, a szerző sajátkezű lejegyzésében volt elérhető. Dolgozatom megírásakor már az első pillanatban eldöntöttem, hogy a grafikai munkát is magamra vállalom. Két nyomós ok is e-mellett szólt. Egyrészt évek óta foglalkozom kottagrafikával a kortárszenei notáció lehetőségeit kutatva, másrészt az eredeti lejegyzésben megtalálható kisebb-nagyobb pontatlanságok, időközbeni változtatások is a rendszerezés, a pontosítás, a végleges kottakép kialakítását sürgették. Kihívás volt továbbá a darab megértésén túl annak zenei szándékát, mondanivalóját, hangulatát, mélyebb rétegeit a lehető legérthetőbben megjeleníteni vizuális formában.

Napjainkban a lejegyzés, a hangjegyírás (notáció) szinte önálló grafikai tevékenység lett, a különböző módon vizualizált kottaképek pedig gyakran képzőművészeti magasságokba emelkedtek. Valóban, az új hanghatások megteremtéséhez, megszólaltatásához a hagyományostól eltérő, a zeneszerző által részletesen és pontosan meghatározott útmutatások szükségesek. Ehhez a 19. sz. végére kialakult jel- és szókészlet napjainkban már nem mindig elegendő. A lejegyzés eszközkészletét ezért gyakran kibővítik új előadási utasításokkal, jelekkel esetleg képekkel. Ennek következtében a notáció – a zeneszerzők szándékával megegyezően – manapság már optikai hatásra is épít, olykor zenén kívüli, „grafikai vonzerőt” is felhasznál az élmény kifejezésére. E törekvések eredményeként szembeötlő, hogy az avantgarde művek notálásának eszközrendszere néha egészen egyedivé vált.

Az elmúlt több mint egy évezredben a notáció kialakulását, majd megtett útját figyelembe véve a zene lejegyzésében három eltérő hosszúságú időszak különíthető el:

- az első időszak nagyjából a 9. századig tartott, amikor a hangviszonyok grafikus ábrázolása végigjárta azokat az állomásokat, amelyeket az írás is megtett a betűírás kialakulásáig;
- a második, igen rövid periódus a gótikus hangjegyírás alkalmazásának időszaka (10–11. sz.). Ekkor a notáció és a betűírás – elsősorban a formai jegyeket tekintve – együtt fejlődött;

10.18132/LFZE.2018.21

- a harmadik szakasz két részre bontható:

– az első periódusban (13–18. sz. végéig) a notáció fokozatosan megalkotta saját formanyelvét, megteremtette a tartalmi megjelenítés lehetőségeit, létrehozva ezzel a betűírással egyenrangú – de attól mát teljesen eltérő – önálló, független, mégis speciális, mindenki számára azonosan értelmezhető írásrendszerét;

– a második, még napjainkban sem lezárt időszakban (19. sz.-tól napjainkig) a jelzéskészlet differenciálódásával a hangjegyírás a zenei szándék leg-részletekbe menőbb rögzítésére is alkalmassá válik.[1]

Dukay darabjánál igyekeztem megtartani a hagyományos lejegyzés vívmányait, ugyanakkor a konvencionálistól eltérő részek megjelenítésben, valamiféle asszociációs mezőt kívántam teremteni, amely egyfajta kiindulópontot, kulcsot adhat a hangszeres előadónak a zenei szövet pontos értelmezéséhez. A különböző hosszúságú sorok, a szünetek vagy csendek „foltszerű” jelölése, a tételekben az alapvető kottaképi elemek méretbeli különbözősége, a ritmusok időbeli viszonyainak pontos térbeli megjelenítése, a többszólamúság képi megteremtése, az oldalak tördelése mind-mind az előbb említett kiindulópont részletesen megszerkesztett notációs-értelmezőszótára.

[1] Löblin Judit: *A hangjegyírás a kezdetektől a tipográfiáig*.(http://mek.oszk.hu/00200/00207/index.phtml)

10.18132/LFZE.2018.21

VI. Recenzió – Matuz István hanglemezfelvétele

Matuz István 1978-ban rögzítette lemezre Dukay Barnabás darabját. A mű ekkor még a +α címet viselte. Alpha, (α) mint a görög abc kezdő betűje, az alap, az indulás szimbólumaként. Visszalépni térben és időben ahhoz a nullponthoz, ahonnan elindulva, hamis tapasztalásaink bénító gátjainak rabságából felemelkedhetünk. Ezáltal (elengedett vágyaink energiáit összpontosítva) újjáépíthetjük a látható és láthatatlan világhoz kapcsoló harmóniaterünket. A zene ebben a kiindulópont, amely az időtlennel igyekszik szoros kapcsolatot létrehozni. A kezdetekhez való visszacsatolás mozzanatával ismét szemünk elé tárul az őstudás, amely megtanít az alaptörvényre: az idő csakis az időtlenből nyerheti valóságát. Ez a mágikus cél, amely visszavezet az alapréteg tartalmatlan gazdagságához.

Matuz István több mint öt évig foglalkozott a darabbal mielőtt a nagyközönségnek eljátszotta. Természetesen a szólószonáta technikai, zenei, intellektuális és szellemi értelemben is óriási kihívás az előadónak. De mindezeken túl annak a lenyomatnak vagy viaszpecsétnek a jelenléte, amelynek feltörése őszinte válaszadásra készteti a művészt, talán magyarázat a hosszú felkészülésre. Dukay darabjában elementáris erővel nehezedik az előadóra a zene eredendő természete: a zene elsődlegesen nem zenei jelenség, hanem egyfajta szellemi struktúra igazságának mintázata. Vagyis a zene értelmét sohasem a darabban hanem – a hangokat segítségül hívva – önmagunkban kell keresni. Játszani, eljátszani annyi, mint történetesen a hangok segítségével elveszíteni (majd megtalálni) önmagunkat. Ide kapcsolódik Dukay egyik szerzői korongjának mottóját alkotó Ramajana-beli idézet: „ha elfelejtem, ki vagyok, akkor önmagam vagyok. Ha emlékszem, ki vagyok, akkor te vagyok”[1]

A végleges cím, *A kő lobogó lángja,* mint alkimista szimbólum, ugyanezeket a valóságtartalmat hordozza. Az alkímista kemencében, az *Athanor*-ban (az *Athanor* természetesen maga az emberi test) égő tüzet táplálni kell, hogy megszülethessen az *occultum lapidem*, a rejtett kő. Ez az Isteni mag, amihez alá kell szállni az *Athanor* mélységeibe.

[1] Dolinszky Miklós: *A talán bizonyossága. Misztikus tapasztalat Dukay Barnabás művészetében*. http://ujforras.hu/dolinszky-miklos-a-talan-bizonyossaga-misztikus-tapasztalat-dukay-barnabas-muveszeteben/

10.18132/LFZE.2018.21

A *kő* mint anyag, amely teremtő energia, a *láng* mint érzelem, melynek központja a szív, a *lobogás* mint cselekvés vagy mozgás, mely maga az ÚT. Az ÚT, amelynek iránya önmagunkon túlra, Isten valóságosságának tapasztalása felé vezet. Itt nem elég megérteni és eljátszani a darabot (jól vagy rosszul) hanem elengedhetetlen a közös hullámhossznak való engedelmesség, amely a zeneszerző, az előadó és a szellemi hagyományok között kérlelhetetlenül feszül.

Matuz István felvállalja ezeket a kockázatokat. Odaadja magát, mintegy közvetítő térként annak a hatalomnak, amely nála sokkal erősebb. Kilép abból az érdekeltségi körből, amely máskor a legnagyobb biztonságot szolgáltatja az előadónak. Tulajdonképpen vállalásával feladja és átadja testét egy olyan technikán túli erőtérnek, ahol másodlagossá redukálódik személyiségének lenyomata. Matuz felismeri és megvalósítja azt a törvényt, amely szerint a játéktechnika feladata voltaképp az, hogy a játékost önmagától, egyéni létének esetlegességeitől megszabadítva, lényét áttetszővé téve, eltüntesse az akadályokat a magasabb hatalom áramlásának útjából.

Ezáltal valósul meg az a mindent átfogó időérzék, amellyel a darab struktúráját nem csak megteremti, hanem hallható és szinte látható idő- és egyensúly-szerkezetté formálja. Mindezt olyan energikus lágysággal, indulatos békességgel, megfeszített elengedettséggel, rohanó mozdulatlansággal teszi, hogy valóban azt érezzük, nincsenek akadályok zeneszerző, előadó, hangszer és szakrális tér között. Hangszíngazdagságának, hangszínskálájának szinte végtelen összetevőiből, olyan szivárványszerű hangképeket alkot, amelyek minden pillanatban képszerűvé formálják a hangzó teret.

Festmény ez, a hangok különlegesen kevert színeiből, mely előtt állva lassan megelevenedik, majd összeáll a történet:

A *prelúdium*ban szinte ecsetvonásonként felfestve tárul elénk a B-A-C-H erőtere, amely minden megszólaláskor (legyen az szűk vagy tágfekvés, torzított vagy átváltoztatott forma) ugyanazon színekkel, képekkel jeleníti meg a motívumot. A második rész gyors figurái, rohanó, vibráló, cikázó futamai, Matuz előadásában, gazdagon díszített barokk szonátát idéznek, melyet lenyűgöző technikai biztonsággal szólaltat meg. Megmozdul minden a képzeletbeli festményünkön, de minden mozgás alkotó rendbe formálódva jelenik meg a vásznon. Meghökkentő ez a bevezetés, amely után egy pillanatnyi időnk sincs felocsúdni.

10.18132/LFZE.2018.21

Az elillanó hangfoszlányok távlatából, végtelen messzeségből, hirtelen egy másik térből, dimenzióból tárul elénk a *monódia*. Az elmúlás zenéje, a gyász pillanata a belenyugvás mélyről jövő, lassan felszakadó kérdéseivel. Kérdések végtelen sora, amely kérdések Matuz fuvolás hangképzésének felfoghatatlan színei által, leginkább emberi beszédnek hatnak. Az összeszorított fogak, a visszafojtott zokogás, a megrendültség állapota, amely a *tétel* harmadik részében megjelenő csendek által lassan oldódni kezd. Hirtelen egy buddhista templomban találjuk magunkat, a meditáció megtisztító erejének és energiáinak terében, ahol a mozdulatlanság és a csend harmóniái, szinte a szférák zenéjét idézik. A különleges hangszínek (peremhangok, pizzicato-k, sóhajok) lazító és nyugtató energiáinak hatása mindent harmóniába rendez. Matuz itt is biztos arányérzettel használja a tér, forma- és hangzóvilágát, amelyben biztonságban érezhetjük magunkat, mindeközben egy pillanatra sem lankad a figyelmünk. De dolgunk van, folytatni kell utunkat – jelzi az elrévülést lezáró csattanás – és a multifónia felrázó erejének lendületével tovább haladunk a belső mag világa felé.

Megjelenik az a sodró lendületű *fúga,* amely Matuz előadásában a fuvola egyszólamú mivoltát szinte meghazudtolja. A polifon szerkesztésből adódó többszólamúságnak és az előadó hangszeres zsenialitásának köszönhetően, néha azt érzékeljük, hogy itt nem csak egy hangszeres játszik. A szerző és az előadó által festett képen, színes sokaság, közönségesség, hideg brutalitás, jajkiáltások sokasága, arctalanul hömpölygő tömeg jelenik meg, amelyből minduntalan figyel VALAKI, egy szempár, akinek nézését soha nem tudjuk kitörölni lelkünkből.

Így érkezünk a lezáráshoz, a *posztlúdium* képéhez, amely visszavezet a kezdetekhez, az alpha-hoz (+*α*), Matuz kifejezőerejének segítségével rámutatva a változás változatlanságára (*A kő lobogó lángja*). Mindezen végigjárt „ÚT” által megtisztulva, átalakulva – fejünket, figyelmünket más irányba fordítva – intőleg, „némán” felkiált a befejezés…!!!

„Aki megtalálja életét, az elveszíti azt, aki pedig elveszíti életét énértem, az megtalálja azt.” (Máté 10,39)[2]

ὁ εὑρὼν τὴν ψυχὴν αὐτοῦ ἀπολέσει αὐτήν, καὶ ὁ ἀπολέσας τὴν ψυχὴν αὐτοῦ ἕνεκεν ἐμοῦ εὑρήσει αὐτήν. (ΚΑΤΑ ΜΑΘΘΑΙΟΝ 10,39)[3]

[2] Biblia (Budapest: Kálvin kiadó, 1992)
[3] Nestle-Aland: Novum Testamentum Graece (Stuttgart: Deutsche Bibelstiftung, 1979)

10.18132/LFZE.2018.21

Bibliográfia

Apagyi Mária: *A „zongorálom" értelmezési lehetőségeiről.* Pécs: Creative Grafikai Műhely, 2012.

Aranymetszés. Wikipédia http://hu.wikipedia.org/wiki/Aranymetszés

Balázs István (szerk.): *Zenei lexikon.* (Balázs István: *Középiskolai zenei lexikon* c. könyvének átdolgozott és kibővített kiadása) Budapest: Corvina Kiadó, 2005. 219–220.

Bartha Dénes: *J. S. Bach.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967.

——————: *J. S. Bach*, *Bach kamarazenéje.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967. 337.

Benedek Elek: *Magyar mese- és mondavilág.* Debrecen: Puedlo könyvkiadó, 2000.

Biblia. Budapest: Kálvin Kiadó, 1992.

Boronkay Antal: J. S. Bach C-dúr csellószvit. *A hét zeneműve,* Budapest: Zeneműkiadó, 1974/4.

Böhm László: *Zenei műszótár.* Editio Musica Budapest, 2000.

Brockhaus–Riemann: *Zenei lexikon,* II. kötet G–N, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1984.

————————————: *Zenei lexikon,* III. kötet O-Z, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1985. 148–149.

Burrows, John (főszerk.): *A klasszikus zene* (ford.: Gellért Marcell) Budapest: M-érték Kiadó, 2006. 192.

Dalos Anna: Kézjegy és hagyomány. *Muzsika* (2006. január)

Dante, Alighieri: *Isteni színjáték.* (ford. Babits Mihály) Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1986.

Darvas Gábor (szerk.): *Zenei zseblexikon.* Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 10.

10.18132/LFZE.2018.21

Dolinszky Miklós: *Az alázat bátorsága*. (http://ujforras.hu/az-alazat-batorsaga-dukay-barnabas-es-gado-gabor-zenejerol-es-zeneleserol/

Dolinszky Miklós: *A talán bizonyossága. Misztikus tapasztalat Dukay Barnabás művészetében*. http://ujforras.hu/dolinszky-miklos-a-talan-bizonyossaga-misztikus-tapasztalat-dukay-barnabas-muveszeteben/

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

Finscher, Ludwig–Blume, Friedrich: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. In: *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil, Band–7, Bärenreiter Metzler, 1997. 1791–1799.

Földes Imre: *Johann Sebastian Bach élete és művei.* Budapest: Tankönyvkiadó, 1980.

Gárdonyi Zoltán: *J. S. Bach kánon- és fúgaszerkesztő művészete.* Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 28. ; 33.

Dr. Gilyén Nándor: *Szerkezet és forma az építészetben.* Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1982. ISBN: 963-10-4220-0

Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene*. Budapest: Editio Musica, 1988. 198–206.

——————————: *Zene mint párbeszéd.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002. 34–35.

Harding, Douglas Edison: *A világ vallásai.* (ford. Malik Tóth István) Budapest: Filosz-Human Bt., 2008.

Határ Győző: *A Fény megistenülése.* Budapest: Terebess Kiadó, 1998.

Holopova, Valentyina: *A 20. századi zene ritmusproblémái*. Budapest: Zeneműkiadó, Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1975.

Ittzés Tamás: *A német barokk szólóhegedű irodalom Bibertől Bachig*. Budapest: LFZE, Doktori értekezés, 2008.

Ittzés Gergely: A modern fuvolatechnika módszertani alkalmazása. *Fuvolaszó*, XIII/41 (2004. 2) 26–29.

Jász Dezső: Max Regel, *Figyelő*, http://epa.oszk.hu/00000/00022/00049/01303.htm

10.18132/LFZE.2018.21

Kelemen Imre: *A zene története 1750-ig*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998.

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

Kornfeld Zoltán: *A szvit műfajának megjelenése Bach életművében, a gordonkára írt Hat Szólószvit elemzése (BWV 1007-1012).* Pécs: PTE, DLA értekezés, 2012.

Laczkor-Kocsis Krisztina: *J. S. Bach: a-moll partita szólófuvolára (BWV 1013).* Budapest: LFZE, Doktori értekezés, 2013.

Lao-ce: *Tao te king*. (ford. Ágner Lajos) Budapest: Officina könyvtár 1943. 32/33 56.

———: *Tao te king* (ford. Hatvany Bertalan) München: Újváry „Griff" Verlag, 1977. 76.

———: *Tao te king* (ford. Karátson Gábor) Budapest: Q.E.D. Kiadó, 2002. 48. ISBN 963204648

———: *Tao te king* (ford. Tőkei Ferenc) In: *Kínai filozófia. Ókor II. kötet*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1980. 32. ISBN 963 05 2358 2

———: *Tao te king* (ford. Weöres Sándor, Tőkei Ferenc prózafordítása után) Budapest: Balassi kiadó, 1996. 69. ISBN 963 506 0947

Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola: *Fafúvós hangszerek tanításának módszertana.* Budapest: Tankönyvkiadó, 1978.

Löblin Judit: *A hangjegyírás a kezdetektől a tipográfiáig* http://mek.oszk.hu/00200/00207/index.phtml

Ludmány Emil: *Tények, kérdések és gondolatok J. S. Bach basszuskíséret nélküli szólóhegedűre komponált hat műve kapcsán*. Budapest: LFZE, Doktori értekezés, 2006.

Máriássy István, Kovács Lóránt (szerk.): *300 év fuvolamuzsikája*. *A nagybarokk*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989. Z. 13 535.

Matuz István: *The New Flute.* Budapest: Hungaroton, 1978, SLPX 11920

Nagy Katalin: *A kiterjesztett fuvolatechnika.* Budapest: LFZE, Doktori értekezés, 2010.

Nettesheim, Agrippa von: *Okkult filozófia (De Occulta Philosophia).* Miskolc: Hermit Könyvkiadó, I. II. III. kötet

10.18132/LFZE.2018.21

Palisca, Claude Victor: *Barokk zene.* Budapest: Zeneműkiadó 1976.

Pándi Marianne: *Hangverseny kalauz, Versenyművek.* Budapest: Zeneműkiadó, 1973.

_____: http://fidelio.hu/koncertkalauz/kamaramuvek/249/.

Plótinos: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.

Püthagoras: *Püthagorasz Aranyversei.* Miskolc: Hermit Könyvkiadó, 2002.

Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola.* Budapest: Argumentum, 2011.

Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicans.* Oxford: Grove, 2007. 210–214.

Schonberg, Harold Charles (szerk.): *A nagy zeneszerzők élete.* (ford. Szilágyi Mihály, Szabó Mária, Gy. Horváth László) Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.

Süpek Ottó: „Anonymus műve és személye". In: Szabó Zoltán (szerk.), *Nyelv és irodalomtudományi közlemények.* Kolozsvár: Román Akadémia Könyvkiadója, 1993. 8.

Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei lexikon*. dr. Bartha Dénes (főszerk.), Tóth Margit (szerk.) III. kötet Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965. 146– 147.

Thoene, Helga: *J. S. Bach CIACCONA – Tanz oder Tombeau? Eine analytische Studie.* München: Prof. Dr. hc Helga Thoene, 2001. ISBN: 3-935358-06-1

Winkler Nemes Gábor: Tetragrammaton az almában. *Remény,* (2012. 3. szám)

Wirth, Oswald: *A Tarot.* Miskolc: Hermit Könyvkiadó, 2004.

Wolff, Christoph: *Grove monográfiák, A Bach-család.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 263.

——————: *Johann Sebastian Bach: A tudós zeneszerző.* (ford. Széky János) Budapest: Park Kiadó, 2009. 163.