10.18132/LFZE.2014.18

LANCZKOR-KOCSIS KRISZTINA

J. S. BACH: A-MOLL PARTITA SZÓLÓFUVOLÁRA (BWV 1013)

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

10.18132/LFZE.2014.18

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti

tudományok besorolású doktori iskola

J. S. BACH: A-MOLL PARTITA SZÓLÓFUVOLÁRA (BWV 1013). A MŰVEL KAPCSOLATBAN FELMERÜLŐ ÁLTALÁNOS KÉRDÉSEK VIZSGÁLATA

LANCZKOR-KOCSIS KRISZTINA

TÉMAVEZETŐ: SCHOLZ ANNA (DLA)

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

10.18132/LFZE.2014.18

TARTALOMJEGYZÉK

Rövidítések	IV
Kottapéldák jegyzéke	V
Köszönetnyilvánítás	VI
Bevezetés	VII
1. A kézirat	1
2. Vitás helyek a kéziratban	8
3. Allemande	37
4. Corrente	65
5. Sarabande	80
6. Bourée Angloise	98
7. A mű keletkezési idejének meghatározása	118
8. A hangnem	133
9. Francia címadás	153
10. A darab műfaja	163
11. *Solo*	182
12 Szólóművek fuvolára	197
13. Hangszerválasztás	222
14. A fuvola felépítése	232
15. Bach fuvolás ismerősei	245
16. Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói	260
Függelék	308
Bibliográfia	311

10.18132/LFZE.2014.18

RÖVIDÍTÉSEK

BD	*Bach-Dokumente*. Lipcse–Kassel: 1963–1972
BD I	Werner Neumann–Hans-Joachim Schulze: (szerk.): *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Bach-Dokumente,* I. 1963 (*NBA* IX/1).
BD II	Werner Neumann–Hans-Joachim Schulze: (szerk.): *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Kritishe Gesamtausgabe. Bach-Dokumente,* II. 1969 (*NBA* IX/2).
BD III	Hans-Joachim Schulze (szerk.): *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bach, 1750-1800*. *Bach-Dokumente,* III. 1972 (*NBA* IX/3)
BJ	*Bach-Jahrbuch*. Lipcse–Berlin, 1904–. Szerk. Arnold Schering (1904–399, Max Schneider (1940–52), Alfred Dürr–Werner Neumann (1953–74), Hans Joachim Schulze–Christoph Wolff (1975–)
BGA	*Bach-Gesellschaft Ausgabe*. Lipcse: Breitkopf & Härtel: 1851–1899.
BRL	Carl Dahlhaus–Hans Heinrich Eggebrecht–Boronkay Antal: *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983–1985.
MGG	Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel: Bärenreiter Metzler.
NBA	Johann Sebastian Bach: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke.* a Johann-Sebasian-Bach-Institut Göttingen és a Bach-Archív Leipzig gondozásában. Kassel–Lipcse, 1954–. [*Neue Bach-Ausgabe.*]
NBR	Hans T. David–Arthur Mendel–Christoph Wolff (szerk.): *The New Bach Reader*. London: W. W. Norton & Company, 1998.
Grove	Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicans.* Oxford: Grove, 2007–.

10.18132/LFZE.2014.18

KOTTAPÉLDÁK JEGYZÉKE

C. Ph. E. Bach: a-moll szólószonáta (H.562, Wq.132) Berlin: 1763.

J. S. Bach: a-moll partita szólófuvolára. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußicher Kulturbesitzben *Mus. ms. Bach P 968*

J. S. Bach: Hegedű-szólószonáták és -partiták (BWV 1001–1006) – Autográf

J. S. Bach egyéb műveinél: *Bach-Gesellschaft Ausgabe.* Lipcse: Breitkopf & Härtel: 1851–1899.

II. (Nagy) Frigyes: *Das Flötenbuch*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1934/1962. Nr. 5606, 30644

J. Mattheson: *Der brauchbare Virtuoso*. Hamburg: 1720.

G. Ph. Telemann: fisz-moll ouverture (TWV 55: fis1) Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt *BRD DS Mus.ms 1034/52*

G. Ph. Telemann: *Fantasie per il Violino, senza Basso* (TWV 40:2–13)

G. Ph. Telemann: G-dúr trió (1718; TWV 42.G1) Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt *BRD DS Mus.ms 1042/91*

J. J. Quantz: *Fantasier og Preludier. 8. Capricier.* 6310.0860.

.

10.18132/LFZE.2014.18

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Disszertációm sokak segítségének köszönheti megszületését. Köszönet illeti mindenek előtt Scholz Annát, aki figyelmes és segítőkész témavezetőként inspiráló ötletekkel, támogató javaslatokkal kísérte végig munkámat. Köszönöm Dalos Annának a témaválasztásban nyújtott kezdeti útmutatást.

Köszönöm végül férjemnek és kislányomnak a kitartást és a végtelen türelmet, valamint családom minden egyes tagjának az értékes bíztatást posztgraduális tanulmányaim kezdetétől fogva egészen a disszertáció befejezéséig.

Lanczkor-Kocsis Krisztina

Balatonhenye, 2013. november 10.

10.18132/LFZE.2014.18

BEVEZETÉS

Johann Sebastian Bach szólófuvolára írt a-moll partitája (BWV 1013) a fuvolairodalom kétségkívül egyik legjelentősebb darabja. A mű alapköve a fuvolás repertoárnak, hasonlóképpen, mint a vonósok számára a hat-hat Bach-szóló. Sőt, itt a figyelem nem oszlik meg egy sorozat több műve között, hanem egyetlen pontba, egyetlen partitába sűrűsödik. A különböző közreadások nagy száma is bizonyítja a mű előkelő helyét a fuvolairodalomban. Talán a fuvoladarabok között nincs még egy, aminek ennyiféle kiadása létezne.[1]

A sok elemzés, illetve a kiadásokhoz írt elő- vagy utószavak olvasásakor rendszerint az volt a benyomásom, hogy a szerzők talán a terjedelmi korlátok miatt, de elég szűkszavúan írnak magáról a műről, és csak a saját álláspontjuk felállításához és kifejtéséhez szükséges forrásokat említik meg. A disszertációmmal olyan összefoglaló jellegű munkát szeretnék az Olvasó kezébe adni, amely a lehető legtöbb információt és hipotézist tartalmazza a darabról. A műről alkotott különféle véleményeket a dolgozat folyamán az áttekintés mellett összevetem, ütköztetem. Az értekezés megírását elsősorban éppen ezek az egymástól sokszor nagyon is eltérő, sőt egymásnak ellentmondó vélemények indokolták. . A már létező elméletek mellett igyekeztem további bizonyítékokat gyűjteni, a feltételezéseket továbbgondolni, és minden lehetséges ok-okozati összefüggést fölvázolni a különböző témák elemzése során. Kutatásaim során be kellett látnom, hogy a legtöbb felmerülő kérdés végleges tisztázása valójában lehetetlen vállalkozás: közel háromszáz év távlatából, minden kétséget kizáróan szinte lehetetlen kimerítően megoldani a problémákat. Így számos esetben általános módszerként inkább megpróbáltam a bizonyos nézeteket cáfolni, melynek sikere vagy sikertelensége mutatja az adott elmélet érvényességét. Kutatásaim során nem egy „fehér”, a szakirodalom által még nem tárgyalt területbe ütköztem; ezeket igyekeztem lehetőség szerint kitölteni, és reményeim szerint ezekben a kérdéskörökben munkám hiánypótlónak bizonyul. Például a partita tágabb kontextusba helyezéséhez összegyűjtöttem és áttekintettem Bach összes allemande, corrente, sarabande, bourrée tánctételét, az a-moll hangnemű hangszeres illetve hangszereket alkalmazó vokális műveit, szvit, partita vagy szonáta műfajú darabját. Az elemzések során nem zárkóztam el a kétes vagy vitatott hitelességű művek

[1] A fontosabb kiadásokat áttekintjük a „Vitás helyek a kéziratban” című fejezetben.

10.18132/LFZE.2014.18

számba vétele elől sem, mivel azt tapasztaltam, hogy a különböző források ugyanarról a műről nagyon eltérően vélekednek, és ugyanaz a szerző (például Christoph Wolff a Grove-lexion szócikkének szerkesztésekor) újra meg újra felülbírálja önnön kijelentéseit: a magyar nyelven ismert, 1989-ben megjelent, a Bach családról szóló *Grove monográfiák* és a lexikon legújabb (2007) kiadása között is számos eltérést tapasztalunk, nemcsak a művek datálását illetően, hanem azok hitelességének tekintetében is.[2] Másrészt, mint majd a dolgozatban rámutatok, a fuvolapartita több szempontból is egyedülálló Bach művészetében (például a magas *a'''* használata vagy a tánctételek ütemszámait illetően), és mint kiderül, az többször pont e kétesnek vélt művekkel mutat rokonságot. Mindazonáltal azt, hogy valóban Bach írta-e művet mégsem vitatom, a darab eredetiségére bizonyíték a megannyi tematikai, harmóniai egyezés a szerző más kompozícióival.[3] A jelenleg kétes vagy vitatott hitelességűnek tartott művek tárgyalásakor az eredetiségük bizonytalanságát mindig jelzem. A dolgozat során, ha másképp nem hivatkozom, mindig a Grove-lexikon e friss kiadásában szereplő dátumokat és megnevezéseket alkalmazom.

A disszertáció írásakor nemcsak magára a műre koncentráltam, hanem megpróbáltam minél árnyaltabban megrajzolni azt a környezetet, amelyben megszületett. Így sokszor talán úgy tűnhet, messzire elkalandoztam a háttér megvilágítása közben, mégis úgy gondolom, ezek az információk segítenek abban, hogy a fuvolások hitelesebben adják elő a művet, vagy, hogy jobb döntéseket hozzanak a vitás kérdésekben. Célom volt minél több korabeli idézetet belefűzni a szövegbe, és azokat eredeti nyelven is közölni a lábjegyzetekben, hogy így a lehető legtöbb autentikus forrásra támaszkodhassak. Amellett, hogy a korabeli szerzők szavai az érvelések, a háttérinformációk szempontjából nagyon fontosak, disszertációm témájának kutatásakor magam is örömömet leltem ezekben a szövegekben, remélem dolgozatom Olvasója is hasonlóan viszonyul az idézett részletekhez.

A disszertáció szükségszerűen sorszámozott fejezetekből áll, melyek szorosan összefüggnek, szervesen kapcsolódnak egymáshoz. A dolgozat felépítése a következő elrendezést követi (zárójelben a fejezetek sorszáma): legelőször a kéziratot mutatom be és annak készítőit (1). Ezután kritikus szemmel viszonyulva a

---

[2] Így például a g-moll szvit (BWV 822), az F-dúr prelúdium és partita (BWV 833) és a *Sarabande con partite* (BWV 990) esetében.

[3] Egy, még 1950-ből való írásban az áll a művel kapcsolatban, hogy nem teljes körűen bizonyított, hogy Bach műve. Francis, 1950: 52.

10.18132/LFZE.2014.18

fennmaradt kottához, rávilágítok annak esetleges hiányosságaira, következetlenségeire (2). Majd az egyes tételek elemzésekor azok jellegzetességeit egy tágabb körben, a korszak táncfajtáival, illetve Bach azonos megnevezésű tételeivel közös halmazba téve keresem a hasonlóságokat, illetve különbségeket (3–6). A dolgozat megkerülhetetlen feladata a mű keletkezési idejének minél pontosabb meghatározása (7), majd az a-moll hangnem karakterjegyeivel foglalkozom (8). Visszatérve a kézirathoz és annak fejlécéhez, előbb a francia hatást vizsgálom meg Bach környezetében (9), majd a darab helyes megnevezését, műfaját igyekszem meghatározni (10). Ezután a kíséret nélküli, szólóhangszeres játékmód kialakulását mutatom be (11), többek között fuvolás művekből vett példákkal is (12). Rövid indoklás után (13) a dolgozat végén a fuvolát mint hangszert érintő kérdéseket veszem szemügyre: a barokk hangszer (14) és annak a szerző környezetében élő játékosainak megismerése (15) után Bach további fuvolaműveinek elemzésével (16) zárom a disszertációt.

A disszertáció végére érvén azt remélem, hogy a felkínált válaszok mellett, az Olvasóban számos újabb, addig ismeretlen, nem ritkán megválaszolhatatlannak tűnő kérdés is felmerül majd a darabot illetően, és hogy az addig számára megdönthetetlennek látszó elméleteket ennél árnyaltabban fogja látni. Azt is remélem továbbá, hogy dolgozatom nem marad szűk körön belül, és megtalálja az érdeklődő Olvasóit, mivel célom a fuvolairodalom e megkerülhetetlen művével kapcsolatos minél teljesebb információk megosztása a zenéről olvasó közönséggel.

10.18132/LFZE.2014.18

1.

A KÉZIRAT

Johann Sebastian Bach a-moll fuvolapartitájának nem maradt fent szerzői autográf kézirata.[4] Sőt, az egyetlen dokumentum, amiből e művet ismerhetjük, a 20. század elején került elő. (A kézirat a függelékben teljes terjedelmében látható.) Alábbiakban ismertetem a kotta állapotát, megtalálásának történetét, illetve bemutatom a kopistákat.

A kézirat jelenleg a Staatsbibliothek zu Berlin – Preußicher Kulturbesitzben *Mus. ms. Bach P 968* jelzéssel található, 1917-ben került a Deutsche Staatsbibliothek birtokába az özvegy Olga Rust lipcsei hagyatékából.[5] A kottát Karl Straube, a Tamás-templom akkori karnagya kereste elő;[6] Alfred Einstein az ő szavait idézve írja a következőket a dokumentum eredetéről: „Maria Rust kisasszony közlése nyomán a dessaui Rustok tulajdonában volt, onnan jutott Wilhelm Rust kántorhoz."[7] Wilhelm Rust (1822–1892) nem csak a lipcsei Tamás-iskola tanára, a Tamás-templom orgonistája, majd karnagya volt, hanem a Johann Sebastian Bach műveit összefoglaló 26 kötetes kritikai kiadás szerkesztője is, bár ez utóbbi munkájában felmerül a gyanú, hogy nem mindig járt el hitelesen.[8]

Günter Hausswald és Rudolf Gerber a hegedűművek kritikai kiadásában részletesen jellemzik a fuvolaművet is tartalmazó kézirat küllemét, állapotát, a következő leírásban az ő véleményükre hagyatkozom.[9] A könyv kartonkötésű, a gerincén levő fehér pergamen mindkét fedelet átfogja, a címet aranynyomással készítették. A fedőlapot kívül-belül barna papír borítja, az előzéklapok világosbarna

---

[4] John Francis még szerzői kéziratként említi a fuvolapartita kottáját. Francis, 1950: 52.

[5] Schmitz, 1963: 7.

[6] (Montgomery Rufus) Karl (Siegfried) Straube (1873. Berlin – 1950. Lipcse): orgonista, tanár, karnagy. 1902-től a lipcsei Tamás-templom orgonistája, 1918 és 1939 között kántora. 1904 és 1923 között hatszor szervezett Bach-fesztivált, hetente adott elő elődje műveiből, 1931 és 1937 között az összes Bach-kantátát vezényelte. Dorfmüller (*MGG*), 2006: 5–6; Worbs–Anderson (*Grove*).

[7] Alfred Einstein (szerk.): *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, (Leipzig, 1918-19). I. 145.: „nach Mitteilung von Frl. Maria Rust soll sie im Besitz der Dessauer Rusts gewesen sein und von dort zum Kantor Wilheim Rust gekommen sein." Vö. Schmitz, 1963: 7.

[8] Wilhelm Rust halála után kiderült, hogy nagyapja, Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796) zeneműveinek kiadásakor belehamisított azokba, minden bizonnyal azért, hogy így korát megelőző lángelmeként tüntethesse fel őt. Felmerül a kérdés, hogy Bach műveinek szerkesztésekor mennyire maradt hű az eredeti kottához, vagy pedig azt is javította esetleg. A témáról bővebben lásd: Marshall, 1983: 183–191. Életéről: Buchmann (*Grove),* 2007; Hinrichsen, 2000: 460; Kolneder, 1982 (Székely, 1988): *„Rust",* 269.

[9] Hausswald–Gerber, 1958: 20–21.

10.18132/LFZE.2014.18

színűek. Az első oldalon kék címer és jelzet látható. Tizenkilenc könyvtári számozású, illetve további három (a) jelzéssel ellátott, beragasztott lapot tartalmaz. Az összesen 41 oldalt felhasználó kézirat elején, 1-től 18-ig számozott lapokon, illetve további három, 8(a), 12(a), 14(a) jelzésű oldalakon a hegedűművek szerepelnek, az utolsó két lapon, a 18. hátulján illetve a 19. mindkét oldalán a fuvolapartita látható.[10] A kötet 31x26,5 cm nagyságú. A jó minőségű, sárgásbarnás, félíves papír vízjelét (keresztezett kulcsok és monogram) pontosan nem lehet azonosítani, mivel közvetlenül a gerincpárkányon található. A penészfoltok ellenére a kézirat jó állapotú.

A fuvola-szólóművet is tartalmazó *Mus. ms. Bach P 968* fedéllapján a következő felirat található: „J. S. Bach: Sonaten f. Viol. solo". A címből több fontos megállapítást szűrhetünk le, melyek e dolgozat további fejezeteinek témáját is adják: (1) bár a kötet megnevezése német nyelvű, mint látjuk majd, a fuvolapartita felirata attól eltérően francia; (2) készítője a kottában szereplő művek műfaji különbségeinek megjelölését nem tartotta fontosnak, itt csak szonátákat említ, partitákat nem; (3) emellett megelégszik a *solo* felirattal, anélkül, hogy pontosabban utalna a basszuskíséret esetleges hiányára.[11] A gyűjtemény belsejében már részletesebb meghatározást használ a hegedűművek másolója kompozíciók elején: *Sonata 1ma â Violino Solo senza Baßo di J S Bach*; *Partia Ima*; *Sonata IIda â Violino Solo senza Baßo*; *Partia Prima* [kijavítva:] *2da â Violino Solo Senza Baßo*; *Sonata Terzia â Violino Solo senza Baßo*; *Partia IIItia â Violino Solo Senza Baßo*. Mint látjuk, a másoló egy kivétellel az összes hegedűdarabnál kiírja a *senza Baßo* utasítást. A fuvolamű esetében a fejléc baloldalán szerepel a *Solo* felirat, középen a *pour la Flute traversiere* aláhúzva, jobb oldalon pedig a *par J. S. Bach* áll. Megjegyzendő, a *pour la Flute* teteje a lap felső szélénél levő metszés miatt alig olvasható.

1.1. ÁBRA

A fuvolapartita fejléce a kéziraton

[10] A számmisztikával foglalkozók szerint a 41-es szám nem véletlen: J-S-B-A-C-H = 9+18+2+1+3+8, tehát 41. Kolneder, 1982 (ford. Székely1988): „számszimbolika", 283; Ittzés T., 2008: 97.

[11] Lásd részletesen a „Francia címadás", „A darab műfaja" és a „Solo" című fejezetekben.

10.18132/LFZE.2014.18

A címzésből megfigyelhetjük, hogy bár a szerző németajkú és a kötet felirata is német nyelvű, mégis a fuvoladarab ajánlása francia nyelvű; illetve, hogy a kötet címéhez hasonlóan itt sincs feltüntetve a kíséret hiányára egyértelműen utaló *senza basso* kifejezés. Mint már fent említettem, a fuvoladarab a kéziratban két lap három oldalára került. A mű a 18-as lap hátoldalán kezdődik. Az első oldalon az *Allemande* tizenkét sora, negyvenegy üteme látható. Ebből öt sor az első másoló munkája, vastag tollvonásai olykor olvasási nehézséget okoznak. A hatodik sortól folytatja a másik kopista, rögtön hibákat vét, melyeket átírással javít. A következő lap (19.) elülső oldalán található a tétel utolsó sora, majd a maradék tizenegy sorban a teljes *Corrente*. A lap alján, jobb oldalon *Volti* felirat olvasható. Az utolsó oldalon az első hat sort a *Sarabande*, a következő hetet pedig a *Bourée Angloise* foglalja el.

Bár a fuvolapartita egyik kopistájának némely tollvonása rokonságot mutat a kötet hegedűműveinek másolójáéval, mégsem azonos a kettő. A hegedűszólók a szakirodalomban „E forrás”-nak nevezett kottájának készítője Emanuel Leberecht Gottschalck.[12] A kötheni Agnuskirche orgonistája 1719 áprilisától az udvari zenekar kottamásolója lesz, emellett Lipót herceg személyi inasa is.[13] Gottschalck szállította azt a berlini csembalót, amit Bach 1719 elején Berlinben vásárolt a kötheni udvar számára.[14] Nincs adat arra nézve, hogy Gottschalck mikor készítette a hegedűszólók kéziratát, annyi viszont tudható, hogy két másik Bach-mű Gottschalck írásával fennmaradt másolata – a BWV 21 *Ich hatte viel Bekümmernis*[15] (*St 354*) és a BWV 184a [szövege ismeretlen][16] (*St 24*) kantáta – 1717 és 1723 között keletkezett. J. S. Bach saját tisztázata a hegedűszólókról (a szakirodalomban „A forrás”) 1720-ban készült.

---

[12] A különböző források eltérően írják nevét: Emanuel Lebrecht Gottschalck: *BD* II: no.277; 203, 535. Emanuel Lebrecht Gottschalk: König, 1959: 163.

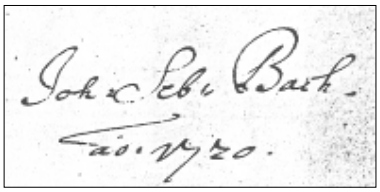
[13] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 229.

[14] Gottschalk 1719. március 14-én 8 tallér fizetést kapott „a berlini *Claveçyn*” szállításáért (*BD* II: no.95, 74. o.). Bach valószínűleg ezen az úton találkozott Keresztély Lajos brandenburgi őrgróffal, aki számára két év múlva összeállította a *Brandenburgi versenyművek*et, s ugyanekkor talán játszott is a porosz királyi udvarban. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 246.

[15] Bach először 1713 őszén, Hallében mutathatta be, majd 1714-ben a Szentháromság ünnepe után 3. vasárnapon előadták, de később Bach többször is felújította, minden bizonnyal a kötheni időszak alatt is. Johann Mattheson kritikát írt a műről 1725-ben, melyet talán Bach 1720-as hamburgi utazásának alkalmával ismerhetett meg. *BD* II, no.200, 153–154; *NBR*: no.319, 325; Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 349–355.

[16] A BWV 184a első előadása valószínűleg 1721. január 1-je; csak néhány hangszeres szólam maradt meg belőle. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 319–321. A *St 24* (az ötödik tétel kivételével) tartalmazza a teljes fuvolaszólamot. Kobayashi–Beisswenger, 2007: no.24, 11. A kantátáról lásd részletesen a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói” című fejezetet.

10.18132/LFZE.2014.18



1.2. ÁBRA

A hegedűművek autográfjának datálása

A két forrás egy időben került – később, mint a többi kilenc – a berlini könyvtár tulajdonába (iktatási számuk: *1917.393*, illetve *1917.394*).[17] Eredetileg mindkettő Olga Rust tulajdonában volt.[18] Andreas Moser véleménye szerint Gottschalck munkája az autográfnál aligha lehet korábbi, tehát csak 1720 után készülhetett.[19]

A fuvolapartita két másoló munkája. Georg von Dadelsen szerint az első tizenkilenc ütemet és valószínűleg a címet is ugyanaz a személy írta, aki a *P 53, P 270, P 809, P 1092* és esetleg a *P 219, P 401, P 418, P 1072* számozású másolatokat is készítette.[20] Hans-Peter Schmitz, az *NBA* fuvolaművekkel foglalkozó részének szerkesztője is Dadelsen írására hivatkozik a kritikai kiadásban.[21] Schmitz a vízjelre és a szövegkritikára hivatkozva arra a következtetésre jut, hogy a másolat 1722–1723-as években, Köthenben keletkezhetett és *Anonymus 5* névvel illetett kopista korai kézírását tükrözi.[22] Marianne Helms ezzel szemben azt feltételezi, hogy a fuvolapartita első másolója nem *Anonymus 5*.[23] Szerinte az öt sorban előforduló hangjegyek száma kevés a pontos meghatározáshoz és azok több kötheni Bach-kopista kéznyomához is hasonlítanak. Részletesebben nem fejti ki érveit, se a másoló személyének további lehetőségeit, így a kérdés Helms határozott kijelentése ellenére további kutatást igényel. Yoshitake Kobayashi egy személyes beszélgetés során 1988-ban – tehát hét évvel a Helms-cikk megjelenését követően – megemlítette Barthold Kuijkennek, hogy a Partita első öt sorát lehetséges, hogy *Anonymus 5*

[17] Hausswald–Gerber, 1958: 25–29.

[18] Az autográf kalandos útját annak 20. századi azonosításáig lásd: Hausswald–Gerber, 1958: 25–26. Arról nincs információ, hogy a két kézirat végig együtt kallódott, vagy csak a Rust-család birtokában kerültek össze.

[19] Hausswald–Gerber, 1958: 29. Andreas Moser (1859–1925) hegedűművész, Joachim József tanítványa és asszisztense. Az autográfról 1906-ban Joachim József mutatta ki, hogy J. S. Bach saját kezű írása.

[20] Dadelsen, 1957: 14. A művek megnevezéseit lásd az 1.1. táblázatban.

[21] Schmitz, 1963: 7.

[22] Schmitz,1963: 8. A Kobayashival történt személyes beszélgetés leírásánál *Anonymus 5* személyére hivatkozva állítja Kuijken, hogy a Partitát nem írhatták 1731 előtt. Sajnos nem fejti ki részletesebben az okát. Az általam összeállított táblázatban egyetlen mű kivételével az összes másolat 1731 előtt készült.

[23] Helms, 1981: 193.

10.18132/LFZE.2014.18

készítette.[24] 2003-ban Andrew Talle a szakirodalomban *Anonymus 5* és *Anonymus Ih* névvel illetett másolót Bernhard Christian Kayserrel azonosította.[25] Mivel Talle a *P 968*-at Kayser másolatai között nem jelzi, csupán a fent említett Kobayashi–Kuijken beszélgetés alapján nyomozhatunk tovább Kayser ügyében a fuvolapartita kézírójának keresésekor.[26] Kayser 1705-ben született Köthenben, s ugyanitt temették el 1758-ban. Tizenkét éves korától, 1717-től tanult Johann Sebastian Bachnál. 1724. július 7-én iratkozott be a lipcsei egyetemre, de az is elképzelhető, hogy már korábban, 1723-ban követte tanárát Lipcsébe. 1728 táján visszakerült Köthenbe, ahol orgonistaként és kamarazenészként működött.[27]

1.1. TÁBLÁZAT: Kayser nevéhez köthető másolatok Bach műveiről[28]

Kéziratszám	Jegyzékszám, cím	Dátum
P 53	BWV 186 *Ärgre dich, o Seele, nicht*	1723. VII. 11.
P 130	BWV 154 *Mein liebster Jesus ist verloren*	1724. I. 09.
P 219	BWV 772–801 *Invenciók és Sinfoniák*	1723
P 270	BWV Anh. 173–176 Bonporti: *Inventionen*[29]	1723
P 401	BWV 846–869, (923) *Wohltemperiertes Clavier I.*	1723
P 418	BWV 812-815, 818, 819, 819a *Francia szvitek*	1722–1731
P 809	BWV 831 *Francia Ouvertüre*	1736 körül
P 1072	BWV 806–811 *Angol szvitek*	1717–1725
P 1092	BWV 572 *Pièce d'Orgue*	1722 végén
Laichmann[30]	BWV 548 *e-moll prelúdium és fúga,* BWV 830 *VI. Partita*	1730–1731

A fenti táblázatból láthatjuk, hogy Kayser legtöbbet 1723 környékén dolgozott Bachnak, de sokáig, 1717 és 1736 között majdnem két évtizeden keresztül készített műveiről másolatokat.[31] Mint feljebb láttuk, Schmitz *Anonymus 5* (vagyis Kayser)

[24] Kuijken, 1990: 11, 21.j.; 15, 21. j.
[25] Talle, 2003. 143–172. Talle sajnos nem tesz említést a *P 968*-ról, tehát a fuvolapartita kéziratáról. *Anonymus 5:* Kast, 1958: 56, 138. Kast *An 5a*-t *An 5b*-vel azonosítja, véleménye szerint mindkettő *Anonymus 5* kézírásának egymástól időben eltérő stádiuma. *Anonymus Ih:* Dürr,1957: 150.
[26] Kobayashi–Beisswenger 2007-es Bach kopistáiról szóló katalógusa sajnos a fuvolapartita kéziratáról nem tesz említést.
[27] Talle, 2003. 143–172. Kobayashi–Beisswenger, 2007: no.49, 60.
[28] A következők alapján: Dadelsen, 1957: 14., Helms, 1981: 193–194., Talle, 2003. 156–157.
[29] Nem hagytam ki a felsorolásból Bonporti műveit, mivel Bach feltételezhetően ebből a kötetből kölcsönözte a címet két- és háromszólamú invencióihoz. Fazekas, 2012: 92. o: 115. lj.
[30] Walter Laichmann bécsi magángyűteménye.
[31] Kobayashi–Beisswenger katalógusában a Bach-művek Kayser-féle másolatainak felsorolásánál csak a kantátákat BWV 154, 186) találjuk, így e szerint Kayser csak az 1723-as év körül számít Bach-kopistának. Kobayashi–Beisswenger, 2007: no.49, 60

10.18132/LFZE.2014.18

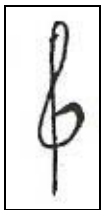
korai kézírásáról beszél, Helms pedig úgy érvel, hogy a kézírás több, más kötheni másolóhoz köthető. Ezekből a kijelentésekből arra következtethetünk, hogy talán 1723-ig, tehát már Köthenben elkészült a kézirat. Mégsem jelenthetjük ki biztosan, hiszen Kayser feltehetően Bach-hal azonos időben távozott Lipcsébe, ahol ugyancsak készített tanára műveiről másolatokat.

A másik kopistáról, aki a fuvolamű további és nagyobb részét készítette, még kevesebbet tudunk. Az egyetlen forrás, amiből némi információhoz juthatunk, az a már fent említett Dadelsen-tanulmány. Dadelsen a *P 267*-es dokumentum elemzésében valószínűsíti, hogy másolója megegyezik a fuvolamű második részének, illetve a *St 47a* blockflöte szólamának kézírójával, továbbá megjegyzi, hogy a másolatok feltehetőleg az 1720-as évek első felében keletkezhettek.[32] A *P 267* az egész szólóhegedű-sorozatot tartalmazza (a szakirodalom „C-forrás”-ként tartja számon), de több, különböző kézírás látható benne. Dadelsen csak a d-moll hegedűpartita (BWV 1004) másolatát említi. A Hausswald–Gerber-féle kritikai kiadás nem azonosítja e darab kopistáját, a zenetörténészek pedig az autográf létezésének tükrében talán jogosan nem foglalkoznak e változat további kutatásával.[33] A Dadelsen említette másik, *St 47a* számú kézirat a *Himmelskönig, sei willkommen* (BWV 182) kantáta másolata. A Kobayashi–Beisswenger katalógus a *St 47a* számon az 1724. március 25-ei előadás másolatait említi.[34] A kottán hárman dolgoztak: Johann Sebastian Bachon kívül Johann Andreas Kuhnau és *Anonymus Ip*.[35] A kantáta furulyaszólamáról a kottát Johann Andreas Kuhnau készítette. Kuhnau a lipcsei Tamás-templom kántor, Johann Kuhnau unokaöccse. 1703-ban született, 1718 és 1728 között a Tamás-iskola növendéke. Korábbi forrásokban *A* másoló (Dürr, 1976) és *Anonymus 3* (Kast, 1958) névvel találjuk. Kuhnautól még 1723. február 2. és 1725. december 30. közötti időszakból maradtak fenn másolatok Bach-művekről.[36] Bár a fuvolapartita második másolójának violinkulcsa kétség kívül hasonlít Kuhnauéra, sehol sem találtam arra nézve utalást, hogy ő lenne e második kéziró.

---

[32] Dadelsen, 1957: 15.
[33] Hausswald–Gerber, 1958: 13–14. Kobayashi–Beisswenger (2007) nem ír a *P 267*-es dokumentumról.
[34] A mű 1714-es és 1728-as előadásai *St 47* számon szerepelnek.
[35] *Anonymus Ip* 1723. december 27. és 1725. május 10. között – más datálás szerint 1724 májusától 1725 végéig – készített Bach-művekről másolatokat. Kobayashi–Beisswenger, 2007: no.62, 67.
[36] Kobayashi–Beisswenger, 2007: no.37, 27.

10.18132/LFZE.2014.18



3a ÁBRA

Kayser violinkulcsa[37]

3b ÁBRA

2. másoló violinkulcsa

A darab keletkezési idejének meghatározásához fontos lenne tudnunk, mikor készült a másolat. Mint feljebb láthattuk a hegedűszólók tisztázata 1720-ra, a *P 968* csak ezután, annak fuvola része pedig valószínűleg még később készült el. Ugyancsak már szó volt arról, hogy Schmitz, és Helms is egy kötheni másolónak tulajdonítja a kézirat első részét, a második, nagyobb része pedig Dadelsen feltételezése szerint az 1720-as évek első felében keletkezett. A megállapítások bizonytalansága számos feltételezést ihletett meg a kérdéssel kapcsolatban, ezeket részletesen bemutatjuk a dolgozat egy későbbi, „A mű keletkezési idejének meghatározása” című fejezetében.

[37] Kobayashi–Beisswenger, 2007: no.37, 27 alapján.

10.18132/LFZE.2014.18

2.

VITÁS HELYEK A KÉZIRATBAN

Mint az előző fejezetben láttuk, a fuvolamű csupán egyetlen kéziratban maradt fenn. A különböző kiadások a másolatot egymástól eltérően értelmezték. Nem véletlenül, hiszen a kottában sok következetlenségre utaló hangot, jelet, motívumot találunk, amiről igazából nem tudhatjuk biztosan, hogy az éppen az előző elhangzás egy variánsa, esetleg egy érdekes zeneszerzői fogás vagy egyszerűen csak másolói tévedés.

A kézirat vizsgálata mellett megpróbáltam összegyűjteni a fontosabb kiadásokat, megnézni melyik miként határozott egy-egy felmerülő probléma esetén, bár az alábbiakban statisztikát nem készítettem arról, hogy az általam elemzett közreadók hány százaléka döntött egyik vagy másik variáció mellett, mivel nem biztos, hogy a nagyobb arányszám a helyes megoldáshoz közelebb vinne.

A vizsgált kiadások a megjelenés időrendjében és rövid jellemzésük:

2. 1. TÁBLÁZAT: A fuvolapartita fontosabb kiadásai

Schwedler–Schreck, 1917:	A mű legelső kiadása, közreadója az egykor lipcsei fuvolás Maximilian Schwedler (1853–1949), amihez az orgonista Gustav Schreck (1849–1918) készítette a zongoraszólamot. A kiadás az akkori szokásoknak megfelelően előadási jelekkel aprólékosan kidolgozott. Az Allemande alcíme: „Frisch und bewegt”, a tétel alapdinamikája *mf*, az utolsó hangra *ff* nyitással, amúgy *sempre staccato* néhol *marcato* jelekkel. A Corrente „Lebhaft”, a Sarabande „Anmutig und langsam”, a Bourée Angloise „Freudig und schnell” feliratú. Ez utóbbi három tételben bőségesen találunk úgy artikulációs, mint dinamikai és tempóváltoztatásra vonatkozó jeleket. Lipcse: Peters, 10054.
Schmitz, 1963:	Hans-Peter Schmitz az *NBA* (*Neue Bach-Ausgabe*) 1963-as, fuvolaművekről szóló kötetének (VI/3) szerzője. Urtext kiadás. Lipcse: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1963: BA/DVfM 5022; és ezzel egy időben, ugyanezzel a szövegtükörrel, illetve

10.18132/LFZE.2014.18

	ugyancsak Schmitz előszavával egy másik kiadás: Kassel: Bärenreiter, 1963. 4401.
List, 1964/1965:	Erich List közreadása az első oldal alján metronómszámot is ajánl a tempót illetően (kb. 66 = az Allemande és a Sarabande negyed-, a Corrente pontozott negyedhangjával, a Bourée Angloise egy teljes ütemével. Artikulációs és dinamikai jel mind a négy tételben előfordul, utolsó kettőben pár ütemre még tetszőleges oktávváltást is ajánl. A Sarabande első felének zárásakor a pontozott fél helyett csak egy félértékű hangot ír ki egy negyednyi szünettel. A „Bourrée anglaise" 50. ütemében zárójelben jelzi az alsó *c'*-t alternatívaként. A darabhoz utószóként írt megjegyzéseket 1964-ben írta. Lipcse: Peters, 1965. Nr. 9023.
Rampal, 1967	Jean-Pierre Rampal bőségesen alkalmaz dinamikai jeleket Az Allemande alapkaraktere *Détaché espressivo*, záróhangjának dinamikája itt is *f*. Egyik tétel végén sem írja ki a második rész ismétlésére utaló jelet. A Sarabande-ot hosszú, több ütemet is átfogó *legato* ívek jellemzik. A List-kiadáshoz hasonlóan a Sarabande első felének utolsó *c''* hangja itt is rövidebb, csupán fél értékű, egy negyed szünettel kitöltve az ütem maradék részét. A „Bourrée anglaise" 50. ütemében *c''* helyett egy oktávval lejjebbi *c'*-t ír, a tétel utolsó két ütemét pedig egy oktávval magasabbra írja, egyik helyen se jelezve az eredeti szövegtől való eltérés tényét. New York: International Music Company, 1967. No. 2380
Rauterberg, (1996) 1980	Frauke Rauterberg 1996-ban megjelent cikke („Die Klangrede einer Soloflöte: Zur rhetorischen Dispositio in der Allemande aus J. S. Bachs Partita a-moll BWV 1013". *Musica* 50/1, 1996. Jan-Febr: 2–8.) az Allemande retorikus megközelítésével foglalkozik. Az ütemeket következőképpen osztja el: 1–3 *Exordium*, 4–8 *Narratio*, 9–16 *Propositio*, 16–19 *Confutatio*, 20–31 *Confirmatio*, 31–33 *Confutatio*, 33–41 *Confirmatio*, 41–43 *Confutatio*, 43–46. *Peroratio*. A cikk több apró motívum-megfelelésre is felhívja az olvasó figyelmét, amiből a dolgozatom során a legfontosabbakat megemlítem. Az írás végén közölt teljes tétel a következő urtext-típusú kiadáson alapul: Winterthur/Schweiz: Amadeus Verlag (Bernhard Päuler), 1980. BP 2460.
Braun, 1984/1985	Gerhard Braun közreadásában a partita a C-dúr szonátával (BWV 1033) egy kottában jelenik meg, mindkettő kíséret nélkül, Robert

10.18132/LFZE.2014.18

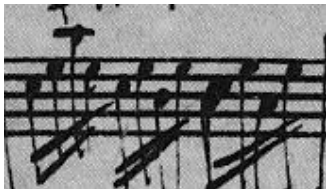
	L. Marshall elméletére hivatkozva. A kottában rövid előszó szerepel a művekről. A kiadásban nincsenek beírt dinamikai jelek, a hozzáadott kötőívek is mind szaggatott vonallal készültek. Az előszó 1984-ben készült. Bécs: Universal Edition, 1985. UE 18023
Máriássy–Kovács, 1989	A Zeneműkiadó gondozásában, Máriássy István és Kovács Lóránt közös közreadásában a *300 év fuvolamuzsikája* című sorozat *A nagybarokk* című kötetében megtaláljuk a fuvolapartitát is. A kiadás dinamikára vonatkozóakat nem, csak artikulációs és lélegzetvételi jeleket tartalmaz. Az eredeti szöveg javítását több helyen is kiskották mutatják. Budapest: Zeneműkiadó, 1989. Z. 13 535.
Kuijken, 1989/1990	Az urtext kiadás végén található, 1989-ben készült utószóban Barthold Kuijken rendkívül értékes információkat közöl a művel kapcsolatban. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel: 1990. 8550, Wb.2088.
Eppstein, 1990	Hans Eppstein urtext kottát adott közre, melynek végén a kézirat kérdéses helyeit pár sorban összefoglalja. München: Henle, 1990.
Graf, 2000	Peter-Lukas Graf cikke („Vom Zwang der Metrik befreit: Zur Interpretation von Johann Sebastian Bachs Allemande für Soloflöte BWV 1013”. *Das Orchester* 48/5, 2000: 19–23.) az Allemande 4/4-es metrumát az ütemvonalak képzeletbeli átrakásával 2/4, 3/4 vagy éppen 4/4-es új ütemekké alakítja. Véleménye szerint a tétel első három hangja domináns s csak a következő ütés tonika, majd ismét megjelenik a domináns és a tonika az ütem végéig.
Mather–Sadilek, 2004	Betty Bang Mather és Elizabeth A. Sadilek közös munkája (*Johann Sebastian Bach: Partita in A minor with emphasis on the allemande. Historical clues and new discoveries for performers*.) az Allemande tételnek szentel kitüntetett figyelmet, de mindeközben átfogó elemzést ír a mű egészéhez. Nashua: Falls House, 2004.

A második másoló több helyen is maga javította tévedéseit:

10.18132/LFZE.2014.18

2.1. KOTTAPÉLDA: A második másoló javításai

a) A Corrente 51. ütemének 9. hangja *a'*-ról *c''*-re



b) A Sarabande első felének zárlatánál az eredetileg kiírt koronát törölte

c) A Bourée Angloise 48. ütemének 1. hangja *f''*-ről *g''*-re

c) A Bourée Angloise 64. ütemének tizenhatod-gerendáját nyolcadosra javította

A vitás helyek, amiket az alábbiakban részletesen tárgyalok, a következőek:

Allemande

- 17. ütem 14. hangja *f''* vagy *fisz''*
- 20. ütem 9. hangja *fisz'* vagy *e'*
- második felének ismétlése

Corrente

- artikuláció (kötőív meddig tart, staccato pont van-e)
- 19. ütem 8. hangja *d''* vagy *disz''*

Sarabande

- 10. ütem ritmusa

10.18132/LFZE.2014.18

- hiányzó ütemek

Bourée Angloise

- cím betűzése
- 10. ütem hangjai
- 34. ütem ritmusa

ALLEMANDE

<u>A 17. ütem 14. hangja *f''* vagy *fisz''*</u>

2.2. KOTTAPÉLDA: Az Allemande 17. üteme

2.2. TÁBLÁZAT: Az Allemande 17. ütemének 14. hangja *f''* vagy *fisz''*

Schwedler–Schreck, 1917	*fisz''*
Schmitz, 1963	*f''*
List, 1964/1965	*f''*
Rampal, 1967	*fisz''*
Rauterberg, (1996) 1980	feloldójel zárójelben az *f''* előtt
Braun, 1984/1985:	*f'*
Máriássy–Kovács, 1989	*f''*
Kuijken, 1989/1990	*f''*
Eppstein, 1990	*f'*
Graf, 2000	feloldójel zárójelben az *f''* előtt
Mather–Sadilek, 2004	*f''*

A 17. ütem 14. tizenhatoda előtt nincs külön feloldójel, így a mai írásmóddal nézve *fisz* lenne, minthogy az ütemben már előforduló ugyanezen hangmagasság előtt (7. hang) is van kereszt. Az indok, amiért a *fisz''* nem azonnal elvetendő az, hogy e-moll zárlat felé közeledünk. Összevetve a tétel végén már tonikában megszólaló

10.18132/LFZE.2014.18

ugyanezen szekvenciával, láthatjuk, hogy ott viszont ki van írva egy bé, bár az már a másik másoló munkája.

2.3. KOTTAPÉLDA: Az Allemande 41. üteme

A helyes megfejtést kutatva Robert Donington könyvéhez fordultam segítségért. Még egy 1678-as, de 1732-ben is kiadott forrás szerint a módosító jel „csak arra az egy hangra vonatkozik, amely elé ki van téve."[38] Geminiani 1751-es könyve is ugyanezt a szabályt fogalmazza meg,[39] majd csak Türk írásában (1789) észlelünk változást: „[A módosító jelek] egy ütemre érvényesek, ezt a szabályt azonban nem szabad túl szigorúan vennünk, mert egy-egy módosító jel gyakran több ütemen keresztül is érvényes marad, vagy akár mindaddig, amíg egy feloldójel érvénytelenné nem teszi."[40] A mai írásmód csak a 19. század elejétől általános. Vizsgálva a kottát, elmondhatjuk, hogy az első másoló (aki az Allemande első felét jegyezte le) három hely kivételével az összes létező módosítandó hang elé tett jelzést. Így jöhetett létre egy mai szemmel igen különös leírása például az Allemande 10. ütemének.

2.4. KOTTAPÉLDA: Az Allemande 10–11. üteme

Az ütemen belül négyszer ismételte a már kiírt bét. Érdekes, hogy az utolsó alkalommal már nem látjuk, sőt szigorúan tekintve a következő ütem 7. hangja előtt

[38] Ford. Karasszon, 1978 (Donington, 1975): 111. „it serves only for that particular Note, which before it is placed." Simpson, 1724, 1732: 5.
[39] Geminiani, 1751: 3.
[40] Ford. Karasszon, 1978 (Donington, 1975): 127. „gelten eigentlich nur Einen Takt hindurch; doch muß man diese Regel nicht zu streng beobachten wollen, denn oft bleibt ein folches Versetzungszeichen mehrereTakte hindurch, oder wohl so länge gültig, bis es durch ein ♮ widerrufen nicht." Türk, 1789: 46.

10.18132/LFZE.2014.18

is hiányzik a jel. Minden bizonnyal a 10. ütem második ütésénél kiírt két bé után a másoló, már megelégedett az ütésenkénti egy jelzéssel. Mather–Sadilek elemzésében azt olvassuk, hogy Bach idejében a módosító jelek csak egy ütésig voltak érvényesek, így egy hangmagasság alterációja nem változtatta meg az ütem egy későbbi ütését; a másolóknak meg kellett ismételniük az előjegyzést, ha érintette az ütem egy későbbi ütésén ugyanazt a hangmagasságot.[41] Ugyanezt az ütésenkénti egyszeri jelzés szándékát figyelhetjük meg már korábban is: az 5. ütem 3. hangja előtt nem látunk újabb keresztet.

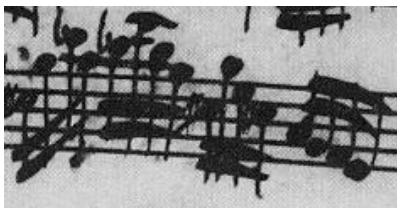
2.5. KOTTAPÉLDA: Az Allemande 5. üteme

Az ütésenkénti módosító hang kiírását nem tekinthetjük kizárólagos szabálynak az első másoló esetében a 10. ütem 2. ütése miatt, ahol – mint láttuk (2.4. kottapélda) egymás után kétszer is szerepel a bé. Emellett még számos, egy ütésen belül kiírt módosító jellel is találkozunk, amik szintén az elmélet ellen szólnak:

2.6. KOTTAPÉLDA: Az első másoló egy ütésen belül többször kiírt módosító jelei az Allemande-ban

a) 10. ütem 2. ütés:

b) 11. ütem 3. ütés:



[41] Mather–Sadilek, 2004: 11.

10.18132/LFZE.2014.18

c) 13. ütem 3. ütés:

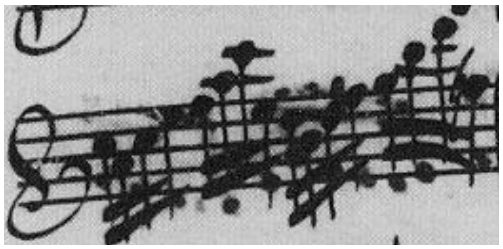
d) 14. ütem 3. ütés:

e) 15. ütem 2. ütés (oktávváltás közben):

f) 18. ütem 2. ütés:

Mi a helyzet a feloldójelekkel? A 8. ütem utolsó hangja elé a másoló rakott egy feloldójelet, hogy a 12. hang előtt levő kereszt ne zavarja meg az *f''*-et.

2.7. KOTTAPÉLDA: Az Allemande 8. üteme



Viszont a 13. ütem 14. hangja előtt nincs feloldójel.

2.8. KOTTAPÉLDA: Az Allemande 13. üteme

Ha tehát a 17. ütem utolsó ütésénél *f''* hangot játszunk, feltételezzük, hogy a módosítójelek (a fenti két kivétellel) csak egy hangra érvényesek. Amennyiben mégis a *fisz''* hangot tekintjük helyesnek, egy másik hang, a *gisz''* is létjogosultságot

10.18132/LFZE.2014.18

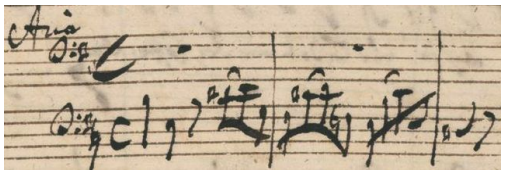
kapna. Figyeljük csak meg, a harmadik hang előtt kiírt kereszt érvényes lenne a 10. hangra is, ahol pedig senkinek nem jut eszébe *gisz*t ajánlani.

Még egy utolsó indok az *f'*-re: Donington a *Schweigt stille, plaudert nicht* (BWV 211; Kávé-kantáta; 1734 k.) hatodik, „Mädchen, die von harten Sinnen" basszus ária tételét hozza példának, amikor a következő szabályt fogalmazza meg: „a zene lényege egy kromatikus szekvencia, ami kizárja azt, hogy a módosítójelek a közbeeső hangok után is érvényesek legyenek".[42] Az autográfban valóban nem szerepel a második ütem harmadik és hetedik hangja előtt feloldójel.

2.9. KOTTAPÉLDA: *Schweigt stille, plaudert nicht* (BWV 211) hatodik tételének indulása (a), ennek autográf kézirata (b)

a)

b)



Az Allemande 20. ütem 9. hangja *fisz'* vagy *e'*

2.10. KOTTAPÉLDA: Az Allemande 20. üteme

2.3. TÁBLÁZAT: Az Allemande 20. ütemének 9. hangja *fisz'* vagy *e'*

Schwedler–Schreck, 1917		*fisz'*
Schmitz, 1963		*fisz'*
List, 1964/1965		*fisz'*
Rampal, 1967	*e'*	
Rauterberg, (1996) 1980		*fisz'*

[42] Donington, 1975 (Karasszon, 1978): XIII.5.c. 113; /7. kottapélda, 114.

10.18132/LFZE.2014.18

Braun, 1984/1985:	*fisz'*
Máriássy–Kovács, 1989	a *fisz'* alatt kiskottával az *e'*
Eppstein, 1990	*fisz'*
Kuijken, 1989/1990	*fisz'*
Graf, 2000	*fisz'*
Mather–Sadilek, 2004	*fisz'*

Éppen ez az a pont, ahonnan a második másoló folytatja a darab lejegyzését. A harmadik tizenhatod-csoport hangjai eredetileg: *e''–g''–e''–h'*, amit később jól láthatóan *fisz'–h'–e''–disz''*-re javít. Az a kérdés merül fel, hogy miért nem a tétel első üteméhez hasonlóan csak a moll hármashangzat hangjaival találkozunk, tehát, hogy a harmadik tizenhatod-csoport első hangja miért *fisz'*, *e'* helyett. Kuijken szerint nagyon valószínűtlen, hogy a *fisz'* hiba lenne, hiszen a három egymás után következő *e'* (a 20. ütem első és harmadik, valamint a 21. ütem első ütésén) zeneileg nem túl meggyőző.[43]

Bár lehet, hogy téves hang, mégis a fuvolások körében ezzel a *fisz'* hanggal ismeretes ez az ütem, és ebben a szűkebb szakmai körben ez számít elfogadottnak. Amennyiben a tétel második felének ismétléséről döntünk (alább ezt pontosabban kifejtem), akkor véleményem szerint másodjára a *fisz'* helyett szebb, ha *e'*-t játszunk. Első alkalommal az előtte levő hosszú és erős zárlat folytán az *e'* hangot nem zavarja meg a *fisz'*, sőt kissé valóban változatossá teszi; a második rész ismétlésekor viszont az *a* alap után a *fisz'* talán csak zavarólag hatna.

Az Allemande második felének ismétlése

2.11. KOTTAPÉLDA: Az Allemande utolsó, 46. üteme

[43] Kuijken, 1989/1990: 11, 15.

10.18132/LFZE.2014.18

2.4. TÁBLÁZAT: Ismétlés az Allemande végén

Schwedler–Schreck, 1917		nincs
Schmitz, 1963	van	
List, 1964/1965	van	
Rampal, 1967		nincs
Rauterberg, (1996) 1980		nincs
Braun, 1984/1985:		nincs
Máriássy–Kovács, 1989		nincs
Kuijken, 1989/1990	van	
Eppstein, 1990	van	
Graf, 2000		nincs
Mather–Sadilek, 2004	van	

Schmitz szerint, bár a tétel végén ismétlőjel látható, mégsem szükséges betartani, mivel az erre vonatkozó szabály a 18. század első felében vesztett érvényességéből. Példának hozza Georg Friedrich Händel Op. I, Nr. 11 (Amszterdam, 1722 körül) utolsó tételét és Jean-Marie Leclair Op. II, Nr. 8 (Párizs, 1728 körül) *Allegro assai* tételét.[44] (Megjegyzendő, a Schwedler–Schreck és a Rampal-féle kiadás egyik tétel végére sem rak ismétlőjelet.)

Amennyiben mégis ismételnénk, a kézirat nem ad egyértelmű választ arra, hogy hogyan is tegyük azt. A tétel első felének utolsó üteme egyben az első másoló utolsónak lejegyzett üteme, talán ezért nem precíz a kotta.

2.12. KOTTAPÉLDA: Az Allemande utolsó 19. üteme

Ez alapján az ismétlés a 19. ütem közepén levő kettősvonalig menne vissza, minthogy ott találunk erre utaló jelet. Ez nyilvánvalóan zeneileg logikátlan lenne. Az

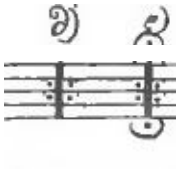
[44] Schmitz, 1963 „Vorwort”.

10.18132/LFZE.2014.18

ismétlést szorgalmazó kiadások többsége szerencsére különféle megoldásokkal egyértelműsíti a második rész kezdetét az elsőhöz hasonló tizenhatod-szünet indulással.

Quantz a következő szabályt írja le: „Ha két vonal mellett mindkét oldalon pont áll (d), akkor ezek azt jelentik, hogy a darab két részből áll, és mindegyik részt kétszer kell játszani. Ha azonban végül egy vagy két félkör áll egy ponttal (e), ez azt jelenti, hogy a darab itt végződik."[45]

2.13. KOTTAPÉLDA: Ismétlőjelek Quantz *Fuvolaiskolá*jából



A másoló minden bizonnyal gondatlan volt, vagy azért, mert nem törődött a visszaismétlés tisztázásával, vagy pedig – amennyiben a szerző mégis ismétlés nélkül gondolta eredetileg – amiért a tétel végén nem vett tudomást a zárójel fajtájáról. A másoló gyakorlatlanságára több bizonyíték van: a sok javítás mellett ismeretlensége is nyilvánvalóan erre utal.

Ugyancsak elgondolkodtató, hogy a leírás miért nem alkalmaz a végén is *prima* és *secunda voltá*t. Ha jobban megfigyeljük, a tétel a 43. ütem 9. hangján lezáródhatna, mivel a 17–18. ütem kvarttal magasabban elhangzó párjaként a 41–42. ütem esetében is a korábban már kétszer hallott szekvencia végén már megszokottá vált záróakkordot várjuk.

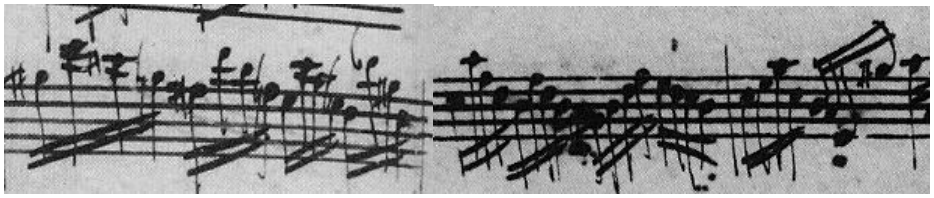
2.14. KOTTAPÉLDA: Az Allemande 17–19. (a) és 41–43. ütemei (b)

a)

[45] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 80. „Wenn neben zweenen Strichen auf einer jeden Seite zweene Puncte stehen, s. (d), so bedeuten sie, daß das Stück aus zweenen Theilen bestehe; und daß ein Jeden Theil zweymal wiederholet werden müsse. Wenn aber zuletzt ein oder zweene halbe Cirkel mit Puncten stehen, s. (e); so bedeuten sie daß das Stück allda schließe." Quantz, 1752: 60–61, (V/27).

10.18132/LFZE.2014.18

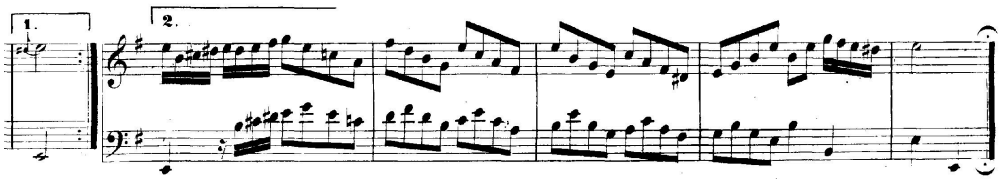
b)



Ebben az esetben a 20. ütem 9. hangjaként megszólalhatna a *fisz'* helyett az *e'*, a záróhang csupán egyszeri megszólaltatásával pedig az *a'''* különlegessége sem veszne el.

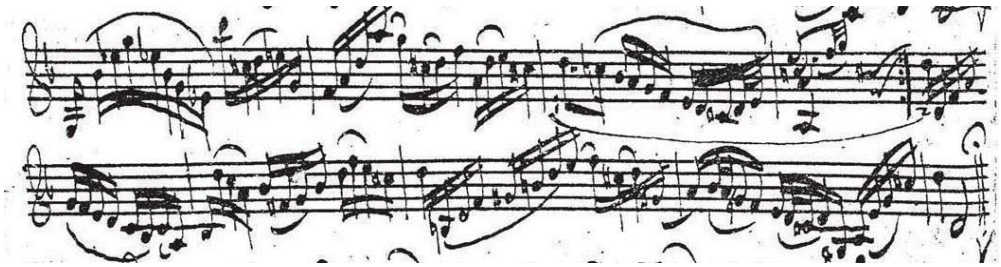
Coda-jellegű *secundó*t más Bach-műben is találunk. Példa erre az e-moll partita (BWV 830; *Clavier-Übung* I. Nr. 6) *Air* tételének a vége,

2.15. KOTTAPÉLDA: Az e-moll partita (BWV 830) negyedik, *Air* tételének 28–32. üteme



a d-moll partita szólóhegedűre (BWV 1004) Sarabande tételének záródása,

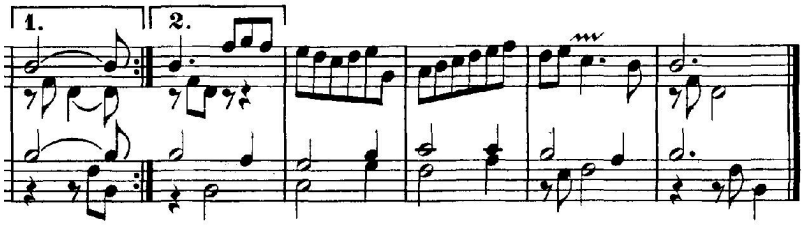
2.16. KOTTAPÉLDA: A d-moll hegedűpartita (BWV 1004) harmadik, Sarabande tételének utolsó két sora az autográfból



illetve a B-dúr szvit (BWV 821) Courante tételének esete.

10.18132/LFZE.2014.18

2.17. KOTTAPÉLDA: A B-dúr szvit (BWV 821) harmadik, Courante tételének 24–28. üteme

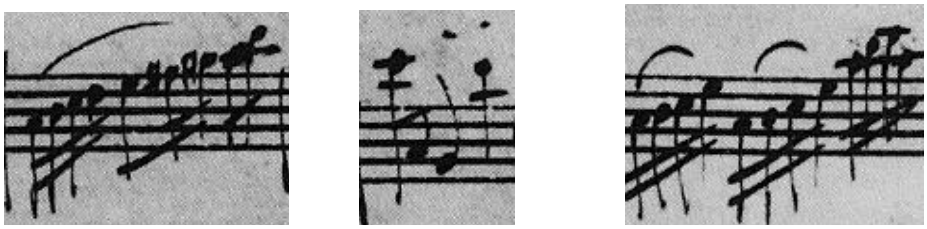


CORRENTE

Artikuláció

2.18. KOTTAPÉLDA: A Corrente 1. (a), 2. (b) és 16. üteme (c)

a) **b)** **c)**



2.5. TÁBLÁZAT: Artikuláció a Correntében

	1. ü. *legato*	2. ü. *staccato*	16. ü. *legato*
Schwedler–Schreck, 1917	7 hang	marcato van	4 hang
Schmitz, 1963	7 hang	nincs	4 hang
List, 1964/1965	7 hang	marcato van	4 hang
Rampal, 1967	4+3 hang	nincs	4 hang
Braun, 1984/1985:	7 hang	nincs	4 hang
Máriássy–Kovács, 1989	7 hang	nincs	4 hang
Kuijken, 1989/1990	7 hang	van	4 hang
Eppstein, 1990	7 hang	van	4 hang
Mather–Sadilek, 2004	7 hang	van	4 hang

Kiírt artikulációs jelekkel az egész Partitában csak ebben a tételben találkozunk: összesen három *legato* ívet (egyet az első ütemben, kettőt a tizenhatodikban), valamint két *staccato* pontot láthatunk a kéziratban (mindkettőt a második ütemben).

10.18132/LFZE.2014.18

Kuijken nehezteli, hogy sok kiadás figyelmen kívül hagyja a *staccato* pontokat a második ütem második és harmadik negyedén (*g'* és *h''*), habár szerinte tisztán látszik, hogy azok nem tintafoltok.[46] Néhány kiadásban ezeket a jeleket *marcató*ként adják közre (tehát nem ék alakú *martellato*, hanem kacsacsőr alakú jelként). Donington idevágó tanácsa ezzel szemben: „A pont, a vonalka és az ék egymástól nem megkülönböztetett staccato-jelek."[47]

A kötőívek hosszát szinte lehetetlen pontosan meghatározni. Az első ütemben a kiadások általában egységesen az első hét hangot kötik, a 16. ütemben pedig négyesével tagolnak. Donington *A barokk zene előadásmódja* című könyvében a következőt olvashatjuk: „Kötőívek előfordulnak ugyan néha a lejegyzésben, de inkább javaslatként, mint utasításként, és rendszerint nem végiggondoltan, hanem következetlenül."[48] Ez a gondolat minden bizonnyal elsősorban nem Bach műveivel kapcsolatban született, akinek az esetében Johann Adolph Scheibe a következő kritikát fogalmazta: „Minden manírt, minden apró díszítést, mindent, amit [játék]modoron értünk, külön hangjegyekkel fejez ki"[49]. Johann Abraham Birnbaum a védőbeszédében is elismeri ugyanezt: „Az Udvari Komponista úr is jogot formált arra, hogy a tévelygőket a helyes útra terelje a saját szándékainak megfelelő modor előírásával, s ekként gondoskodjon saját becsületének megőrzéséről."[50] A fuvolapartita kottája azonban csak részben tekinthető teljesnek. A második rész kezdetének motívuma a tétel első ütemeit idézi, mégse találunk *legató*ra vagy *staccató*ra utaló jelzést.

2.19. KOTTAPÉLDA: A Corrente 23–24. üteme

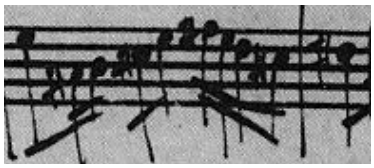
[46] Kuijken, 1989/1990: 11, 15.
[47] Donington, 1975 (ford. Karasszon): XX.2b, 279.
[48] Donington, 1975 (ford. Karasszon): XX.2b, 279.
[49] Ford.: Fazekas, 2012: 32. „Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen verstehet, druckt er mit eigentlichen Noten aus" (Hamburg, 1737. május 14.) *BD* II: no.400, 286; *NBR*: no. 343, 338. Vö. Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 65; Kolneder, 1982 (Székely, 1988): „Scheibe", 271.
[50] Ford.: Fazekas, 2012: 33. „so ist ja wohl ein jeder componist, und also auch der Herr Hof-Compositeur befugt, durch vorschreibung einer richtigen und seiner absieht gemäßen methode, die irrenden auf den rechten weg zu weisen, und dabey auf die erhaltung seiner eigenen ehre zu sorgen." *BD* II: no.409, 304–305.

10.18132/LFZE.2014.18

Ez az azzal függhet össze, hogy a tételben, sőt az egész darab során csak a fent említett három ütemben találunk kiírt artikulációt. Ezt a hiányos lejegyzésmódot sugallja a dinamikai jelzések nemléte is. A hegedűszólók kottájának tanulmányozása segíthet e problémát áthidalni, hiszen az autográf, gondosan leírt tisztázat, következetesen kiírt artikulációs és dinamikai jelekkel.

A Corrente 19. ütem 8. hangja *d''* vagy *disz''*

2.20. KOTTAPÉLDA: A Corrente 19. üteme



2.6. TÁBLÁZAT: A Corrente 19. ütem 8. hangja *d''* vagy *disz''*

Schwedler–Schreck, 1917	*d''*	
Schmitz, 1963		*disz''*
List, 1964/1965		*disz''*
Rampal, 1967		*disz''*
Braun, 1984/1985:		*disz'*
Máriássy–Kovács, 1989		*disz''*
Kuijken, 1989/1990	*d''*	
Eppstein, 1990	a kereszt csak zárójelben	
Mather–Sadilek, 2004	*d''*	

A fuvola-corrente 19. üteme egyértelműen h-mollnak látszik, a következő, 20. ütem pedig e-mollnak. Ezzel nem is lenne semmi probléma, csak a hosszú tizenhatod-futamok után hosszúnak tűnő, magas, háromvonalas *disz*re való megérkezés (17. ütem), majd a 18. ütemben az e-moll zárlat felé való törekvés továbbfokozódása erős megérkezést éreztet a 19. ütem egyére. A *d* hang miatt hirtelen visszazökken a zene h-mollba, de mielőtt beletörődhetne a hallgató a 20. ütem egyén található *disz''* miatt már újra e-mollban találja magát. A hirtelenséget az alaptempó lassabbra vétele talán tompíthatná, de a *Corrente* felirat inkább virtuóz előadást kíván, mintsem elmélkedőt

10.18132/LFZE.2014.18

a különböző hangnemek közötti modulációkon. Emiatt a h-moll helyett talán szerencsésebb H-dúrként értelmezni a 19. ütemet, vagyis *disz*-t játszani. Vizsgáljuk meg alaposabban összhangzattanilag a 19. ütemet. Az *aisz'–cisz''–e''* szűkített hármashangzat léte egyértelmű. A kérdés, hogy ebbe az akkordba negyedik hangként mit képzelünk el. Első látásra adott a helyzet, ott van a *fisz''* az ütem második legfontosabb ütésén, ráadásul a dallam erről a hangról fordul vissza, így még inkább kitüntetett figyelmet kap. Az 19. ütemben található akkord így *aisz'–cisz''–e''–fisz''*, egy *Fisz* alapú kvintszext akkord, tehát domináns lehet h-mollnak vagy H-dúrnak. A következő (20.) ütem harmóniájának meghatározásában egyeznek a különböző elemzések: az *a'–h'–disz''–fisz''* tulajdonképpen egy *H* alapú domináns szeptim szekund helyzetben.[51]

2.21. KOTTAPÉLDA: A Corrente 20. üteme

Térjünk vissza a 19. ütem harmóniájához! Az *aisz'–cisz''–e''* hangok tulajdonképpen egy szűkített hármashangzat, s egy *g*-vel kiegészülve az e-moll IV. fokú szűk szeptimeként értelmezhetjük.[52] A *g* hangot természetesen ebben az esetben csak az előző ütem e-moll zárlat felé törekvő utolsó ütéséből hallhatjuk ki.

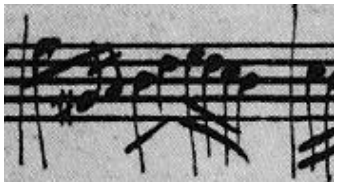
2.22. KOTTAPÉLDA: A Corrente 18. ütemének utolsó negyede valamint 19. üteme

[51] Kuijken, 1989/1990: 11, 15.; Mather–Sadilek, 2004: 11.; Ittzés G., 2008: 43. A szekund-helyzetet a 20. ütem hangjai nem indokolnák, az elemzések még is ilyen formában értelmezik a harmóniát.
[52] Ittzés G., 2008: 42–43.

10.18132/LFZE.2014.18

A tétel során már találkoztunk egy látszólag nagyon hasonló motívummal, ahol a szűkszeptim lehetősége (ez esetben *gisz* alapú) jobban érezhető.[53] Az utolsó két hang itt szintén kisszekund távolságra van egymástól, ami így a *d''* létjogosultságát erősíti.

2.23. KOTTAPÉLDA: A Corrente 11. üteme



Ebben az esetben a folytatás viszont egyértelműen a-moll, tehát fel sem merül a *cisz''* lehetősége, ellentétben az ehhez képest a 19. ütemben egy hanggal magasabban fekvő motívum zárásaként a 20. ütem elején megszólaló *disz''*-szel.

Doningtonnál olvashatunk egy másfajta értelmezést adó szabályról: „A barokk módosító jel érvényessége kiterjedhet nemcsak előre, hanem hátrafelé is. Ilyen esetekben beszélhetünk *retrospektív* módosító jelekről. (…) [Bár] „a retrospektív módosító jelek használata a barokk korszak második felében már nem volt általános, (…) a retrospektív módosító jelek tagadhatatlanul használatosak voltak Bach és Händel korában is".[54] Donington a h-moll francia nyitány (BWV 831) sarabande tételéből és a *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) első fúgájából hoz példát, de mindkettőnél csak megfogalmazza kételyét, biztosan nem mer állást foglalni. Amennyiben ilyen visszafelé ható jelnek tekintjük a 20. ütem első hangjának keresztjét, a *disz* hang lenne helyes a 19. ütemben is. A kézirat vizsgálatakor nem találtam további, retrospektívnek tűnő jellel ellátott helyet.

Még szenteljünk egy kis időt a problémának, és nézzük meg, miért ajánlja a választott közreadók közül három is a *d* hangot ebben az ütemben, mintegy *cisz''*-re hajló *appoggiatura*ként. Donington a következőt írja: „A dallamvezetés szempontjai is gyakran jelentősek a módosító jelekre nézve. Felfelé haladó moll-dallamokra például inkább a ♯–ek, lefelé haladókra inkább ♭-k használtat jellemző."[55] Erről lenne szó itt is? Ez esetben a *d''* lenne a helyes.

---

[53] Ittzés G., 2008: 42–43.
[54] Donington, 1975 (Karasszon, 1978): XIII.6.a, 119. és XIII.6.d, 125–126.
[55] Donington, 1975 (Karasszon, 1978): XIV.5.a, 132.

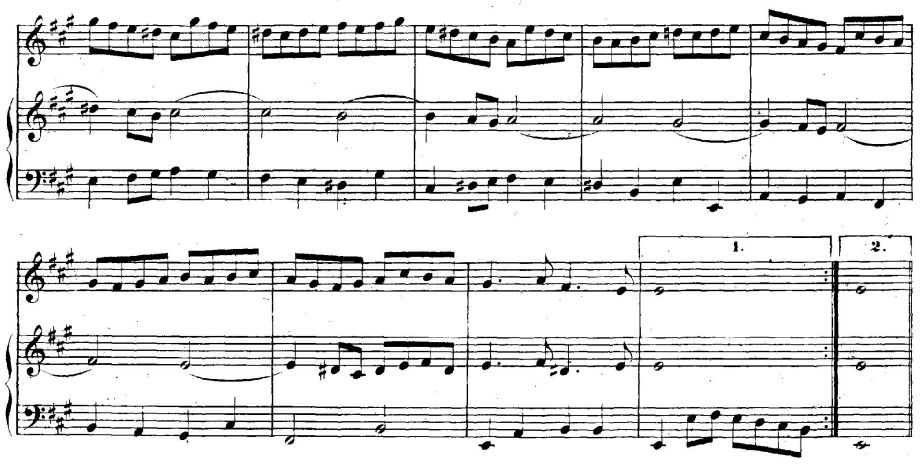
10.18132/LFZE.2014.18

További lehetőség a *d'* választásához, ha a 20. ütem első hangját pikárdiai terces záróhangként értelmezzük. Bár ez a megoldás inkább a kora-barokk gyakorlatban és csak a fontosabb zárlatoknál jellemző.

Az alábbiakban összehasonlításként bemutatok néhány részletet Bach műveiből, ahol a Correntével megegyező módon a tételt vagy tételrészletet lezáró hangnem vezetőhangja erőteljesen megjelenik (a corrente esetében e-moll felé tartó irányban a *disz'''* a 17. ütemben), majd eltűnik, de csak egy pillanatra, végül a zene lezár a korábban kijelölt hangnemben

Első példaként az A-dúr hegedűszonáta (BWV 1015) negyedik, *Presto* zárótételét nézzük: a 43. ütem közepén, éppen amikor már az E-dúr hármashangzatra való megérkezést várnánk, megszólal a *d* a legfelső szólamban, de nem sokkal később valóban bekövetkezik az erős E-dúr zárlat.

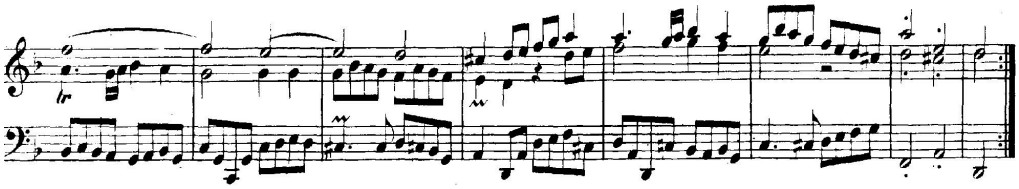
2.24. KOTTAPÉLDA: A-dúr hegedűszonáta (BWV 1015) negyedik, *Presto* zárótételének 40–48. üteme



A d-moll angol szvit (BWV 811) ötödik, Gavotte I tételében is találunk hezitálást a hangnemek között: a 28. ütemben megjelenő *cisz*-ig F-dúr érzetünk van, majd ugyanennek az ütemnek a második felében ismét megjelenik a *c*. A 29. ütem ismét *cisz*-szel d-moll, a 30. újra F-dúr, a 31. ütem pedig megint d-moll felé visz és ott is zár.

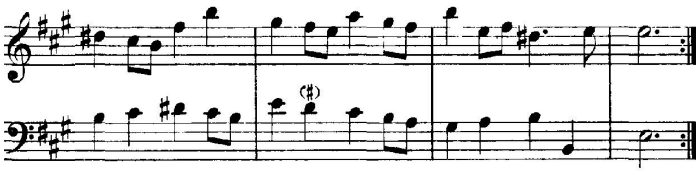
10.18132/LFZE.2014.18

2.25. KOTTAPÉLDA: A d-moll angol szvit (BWV 811) ötödik, Gavotte I tételének 26–33. üteme



Az A-dúr partita (BWV 832) negyedik Bourrée tételének nyolcadik ütemében a két ütemmel későbbi E-dúr zárlat miatt a kiadó feltételezi, hogy csak elmaradt a kereszt, így zárójelben a hang fölé írja. (A második felénél az utolsó négy ütem ugyanúgy kezdődik, de már a *d* előtt ott a feloldójel, a tétel A-dúrban záródik.)

2.26. KOTTAPÉLDA: Az A-dúr partita (BWV 832) negyedik, Bourrée tételének 7–10. üteme



Mint látjuk, Bach-művei között nem példa nélküli a 20. ütem módosítás nélküli *d''* hangos motívuma, bár a *disz''* hangos megoldás kétségkívül természetesebbnek hat. Az Allemande tétel 17. ütemének elemzésekor már megfigyelhettük az első másoló következetlennek tűnő kézírását. A Corrente 19. ütemének szűk környezete több szempontból is tanulságos az egykori másolók munkájának vizsgálatakor. Egyrészről látszik, ebben a korban még nem okoz különösebb problémát a másolóknak megszakítani a sor végén az ütemet, s a következőben folytatni azt, mint ahogy ez a 18. ütemmel is megtörténik (2.22. kottapélda). A 20. ütemben pedig a második hang (*f''*) előtt még nincs kereszt, de már az ötödik előtt igen (2.21. kottapélda). Ez a nyilvánvalónak tekintett hiba egyik kiadót sem ejtette zavarba, mindenki különösebb jelzés nélkül javította mindkét hangot *fisz''*-re. Ezzel szöges ellentétben áll az a tény, hogy a *disz''* hang (az ütem 7. hangja) újbóli megszólalásánál ismét találkozunk kereszttel.

Végül még egyszer áttekintve a második másoló kézírását, megemlíteném azokat az ütemeket, ahol valamelyik módosítandó hang előtt nem találunk közvetlen előtte annak alterálására utaló jelet.

10.18132/LFZE.2014.18

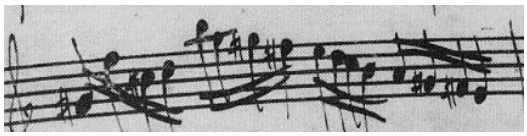
2.27. KOTTAPÉLDA: Módosítójelek hiánya a második másoló munkájában

a) Az Allemande 23–24. ütemének legutolsó hangjai előtt a feloldójel

b) Az Allemande 31. ütemének 7. hangja előtt a bé

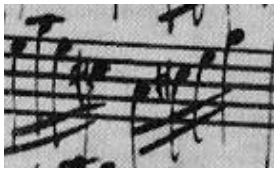
c) Az Allemande 32. ütemének utolsó hangja előtt a kereszt

d) Az Allemande 36. ütemének 11. hangja előtt a feloldójel



e) A Corrente 50. ütemének 8., 10. és12. hangja előtt a kereszt

f) A Bourée Angloise 30. ütemének 6. hangja előtt a kereszt, de 32.-ben már helyesen szerepel



10.18132/LFZE.2014.18

g) A Bourée Angloise 66. ütemének negyedik hangja előtt a kereszt

Abban az esetben, ha azt tekintjük szabálynak, hogy minden hang elé ki kell írni a módosítójelet, akkor a fenti helyek mind hiányosak. Az Allemande-nál már idéztem a Mather–Sadilek-féle kiadásban olvasott véleményt, mely szerint a módosítójelek egy ütésig voltak érvényben. Ennek tekintetében a fenti példák zöme már nem is tűnik hibának. A Bourée Angloise legvégén egymás utáni hangoknál megfigyelhető előjegyzés is ezt sugallná.

2.28. KOTTAPÉLDA: A Bourée Angloise 68. üteme

Az első kézíróhoz hasonlóan a második másoló munkájában is találunk egy ütésen belül kiírt módosító jelet, bár lényegesen kevesebb alkalommal:

2.29. KOTTAPÉLDA: Egy ütésen belül kiírt módosítójelek a Correntében az 50. ütem 1. ütésén (a) és az 56. ütem 1. ütésén (b)

a)

b)

A második kézírónál éles harmóniaváltás esetén még az ütemvonalon túl kiírt feloldójelek is előfordulnak. Ezek nagy számából arra következtethetünk, hogy a 18. ütem végén látható kereszt a 19. ütemben is talán érvényes marad, tehát ennek fényében a *disz''* hang tűnhet helyesnek.

10.18132/LFZE.2014.18

2.30. KOTTAPÉLDA: Ütemvonal után kiírt feloldójelek

a) Az Allemande 29. üteme

b) Az Allemande 39. üteme

c) A Corrente 34. üteme

d) A Sarabande 7. üteme

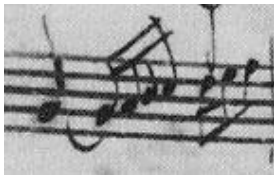
e) A Bourée Angloise 15. üteme:

f) A Bourée Angloise 64. üteme:

SARABANDE

A 10. ütem ritmusa

2.31. KOTTAPÉLDA: A Sarabande 10. üteme



2.7. TÁBLÁZAT: A Sarabande 10. ütemének ritmusa

Schwedler–Schreck, 1917	eredeti	
Schmitz, 1963	eredeti	
List, 1964/1965	eredeti	
Rampal, 1967		változtatott

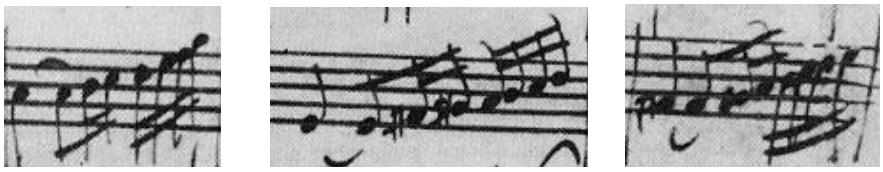
10.18132/LFZE.2014.18

Braun, 1984/1985:	kiskottával jelzi az eredetit is	
Máriássy–Kovács, 1989	kiskottával jelzi az eredetit is	
Kuijken, 1989/1990		változtatott
Eppstein, 1990	eredeti	
Mather–Sadilek, 2004		változtatott

Nem tudhatjuk biztosan, hogy a 10. ütem ritmusa szándékosan különbözik-e a vele zeneileg analóg 12., 40. és 42. ütemtől. Sok kiadásban már a változtatott verziót közlik. Kuijken megjegyzi, hogy elméletileg az is lehetséges, hogy a hiba nem a 10. ütemben, hanem a 40. ütemben van.[56]

2.32. KOTTAPÉLDA: a Sarabande 12. (a), 40. (b) és 42. üteme (c)

a) **b)** **c)**



A Sarabande hiányzó ütemei

Egyik kiadás sem jelzi, mégis felmerült bennem a kérdés, hogy a Sarabande végén az első rész visszaidézése szándékosan rövidebb-e négy ütemmel, vagy csak a másoló hibázott. Ugyanis a tétel első és ötödik üteme hangról-hangra egyezik, s a ma ismert változat szerint a visszatérés – bár egy ütem erejéig úgy tűnhet, hogy a mű legelejétől ismétel, nem sokkal később kiderül – igazából nem is az első, hanem az ötödik ütemtől kezdődik.

Több Bach-sarabande-ban is megtaláljuk az első rész moduláció nélküli visszatérését. Az A-dúr angol szvit (BWV 806) és a c-moll és G-dúr francia szvitek (BWV 813, 816) sarabande-jainak esetében a visszatérés ütemszáma pontosan egyezik az első részével. Mégis találunk egyet, ahol az első rész tizenkét üteme helyett csak tízet látunk: a D-dúr partita (BWV 828) tételénél. Itt az első négy ütem apró változtatásokkal ismétlődik, majd a következő négy ütemből a visszatéréskor

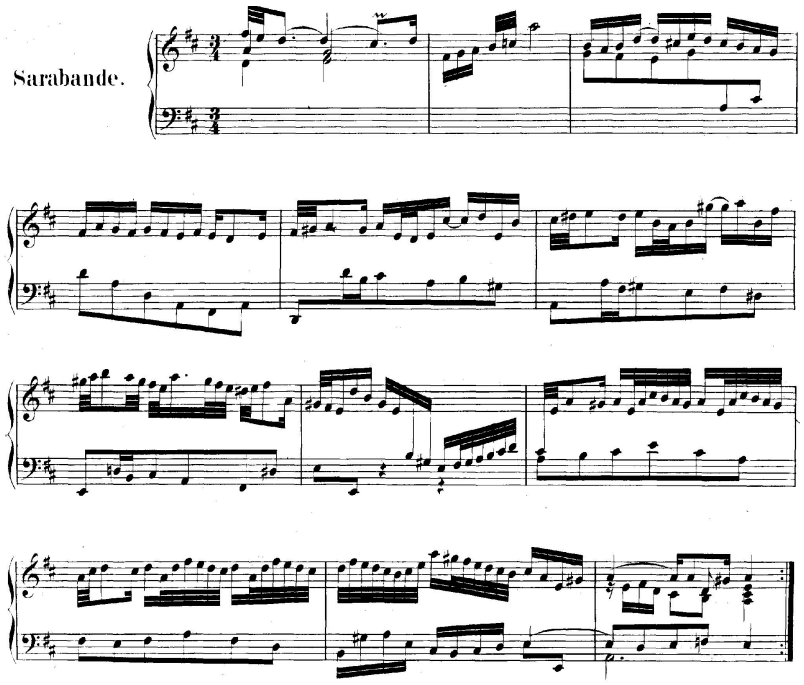
[56] Kuijken, 1989/1990: 11, 16.

10.18132/LFZE.2014.18

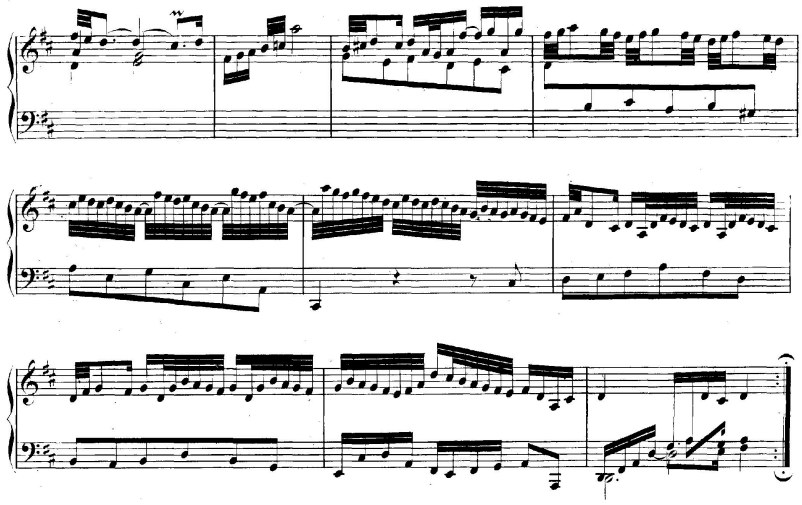
már csak két ütem marad, ahol is tonikán hagyja a hangnemet, az utolsó négy ütem pedig ennek megfelelően az első rész utolsó négy ütemének tonikai variánsa.

2.33. KOTTAPÉLDA: A D-dúr partita (BWV 828) ötödik, Sarabande tételének első fele (a) illetve visszatérése (b)

a)



b)

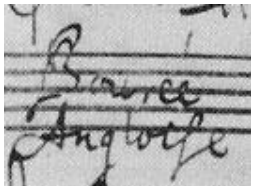


10.18132/LFZE.2014.18

BOURÉE ANGLOISE

A cím betűzése

2.34. KOTTAPÉLDA: A zárótétel felirata a kéziratban



2.8. TÁBLÁZAT: A Bourée Angloise cím betűzése

Schwedler–Schreck, 1917	„Bourrée anglaise”
Schmitz, 1963	„Bourrée Anglaise”
List, 1964/1965	„Bourrée anglaise”
Rampal, 1967	„Bourrée anglaise”
Braun, 1984/1985:	„Bourrée Anglaise”
Máriássy–Kovács, 1989	„Bourrée Anglaise”
Kuijken, 1989/1990	„Bourrée Anglaise”
Eppstein, 1990	„Bourrée Angloise”
Mather–Sadilek, 2004	„Bourrée anglaise”

Először is a cím írását kell megmagyaráznunk. A kottán „Bourée Angloise”-t látunk. Mai szemmel egy kissé furcsának találhatjuk a bourrée írását középen csupán egy „r”-rel, de ebben az esetben nem a másoló hibázott. A szó általánosan „bourée” volt francia nyelven, a ma inkább használatos írásmód valójában német eredetű.[57] Little és Jenne is például Bach tánctételeinek elemzésekor végig következetesen „bourée”-t ír.[58]

Mi a helyzet az „Angloise” betűzésével? Az anglaise elfogadott írásmódja abban az időben francia földön: „angloise”.[59] Mindamellett a német nyelvű forrásokban is megtaláljuk középen az „o” betűt, így Mattheson és Türk a tánc bemutatásánál ezt az írásmódot használja, és ugyanígy látjuk Fischer és Telemann

[57] Little (*Grove*): „Bourrée”.
[58] Little–Jenne, 1991: 60.
[59] Kuijken, 1989/1990: 12, 16.

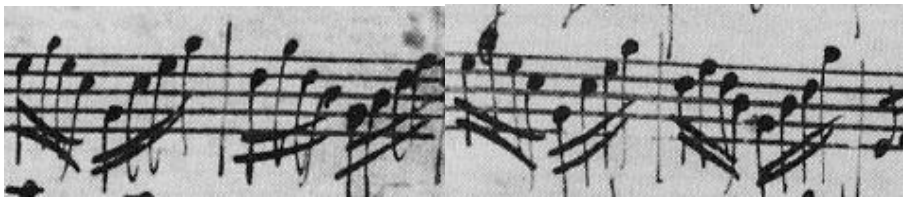
10.18132/LFZE.2014.18

műveiben.[60] Bach Angol szvitjeinek francia nyelvű ajánlásán a feliratot szintén így olvashatjuk: *fait pour les Anglois*.[61]

Bár egyik közreadó se használja az eredeti címzést, a fentiekre hivatkozva „Bourée Angloise”-ként említem a tételt a disszertációmban.

A Bourée Angloise 10. ütemének 2. és 8. hangja

2.35. KOTTAPÉLDA: A Bourée Angloise 7–10. üteme



2.9. TÁBLÁZAT: A Bourée Angloise 10. ütemének 2. és 8. hangja

Schwedler–Schreck, 1917	eredeti	
Schmitz, 1963	eredeti	
List, 1964/1965	eredeti	
Rampal, 1967		változtatott
Braun, 1984/1985:	kiskottával jelzi az eredetit is	
Máriássy–Kovács, 1989	eredeti	
Kuijken, 1989/1990	eredeti	
Eppstein, 1990	eredeti	
Mather–Sadilek, 2004		változtatott

A 7. és 8. ütem megismétlődik, de két hang, nevezetesen a 10. ütem második és utolsó hangja a 8. ütemhez képest helyet cserél egymással. A műben még kétszer találunk olyan helyet, ahol ehhez hasonlóan egy ütempár ismétlődik. A 29–30. ütem hangról-hangra pontosan egyezik a 31–32. ütemmel, a 39–40. ütemre pedig a 41–42. ütemmel rímel, de ez utóbbi esetben az első ütemek eltérnek kissé egymástól. Kuijken véleménye szerint a 10. ütem fenti módosítása esetén a 11. ütemre való érkezés esetlen lenne a nóna-ugrás miatt.[62] Bach művei között másik bourrée-ban is találunk hasonló kétütemes egységek újbóli megszólaltatására épülő motívumot: az

[60] Lásd a „Bourée Angloise” fejezetet (6.3. táblázat, 6.21–23. kottapéldák).
[61] „az angolok számára készült” Péteri, 1985: 5.
[62] Kuijken, 1989/1990: 12, 16.

10.18132/LFZE.2014.18

E-dúr hegedűpartitában (BWV 1006). Ez utóbbi mű tételében ugyanúgy háromszor jelenik meg az ütempárok ismétlése, és az egyik esetében észrevehetjük itt is a negyedik ütem utolsó hangjának eltérését az első elhangzáshoz képest. (A hegedűtétel teljes kottája megtalálható a „Bourée Angloise" fejezet 6.17. kottapéldájában.)

2.36. KOTTAPÉLDA: Az E-dúr szólóhegedű-partita (BWV 1006) ötödik, Bourrée tételének 9–12. üteme

A Bourée Angloise 34. ütemének ritmusa

2.37. KOTTAPÉLDA: A Bourée Angloise 34. üteme

2.10. TÁBLÁZAT: A Bourée Angloise 34. ütem ritmusa

Schwedler–Schreck, 1917	nyújtott-ritmus
Schmitz, 1963	nyújtott-ritmus
List, 1964/1965	nyújtott-ritmus
Rampal, 1967	nyújtott-ritmus
Braun, 1984/1985:	nyújtott-ritmus
Máriássy–Kovács, 1989	nyolcadok, felette kis kottával nyújtott-ritmus
Kuijken, 1989/1990	nyolcadok
Eppstein, 1990	nyújtott-ritmus
Mather–Sadilek, 2004	nyújtott-ritmus

Az ütem második felében furcsa megoldást, egy megnagyobbított fejű nyolcad után pontot látunk, amit egy másik nyolcad követ. Vagy két egyenletes nyolcad vagy

10.18132/LFZE.2014.18

pedig egy pontozott nyolcadot követő tizenhatod lehetett eredetileg. Az előző esetben megőrizzük a tétel indulásának tipikus bourrée-felütését, az utóbbi megoldásnál több idő marad a zárlat érvényesülésére.[63] (A 70 ütemes tétel középpontja pontosan itt, a 35. ütem felütésénél található.) Kuijken véleménye szerint a kopista tolla megcsúszhatott, mivel a harmadik nyolcad után következő pont különbözik a többitől: a pont jobb széle kissé emelkedik, ahelyett, hogy kissé lefele lógna vagy vízszintesen maradna.[64] A tétel során csak egyetlen egyszer fordul elő ezen kívül nyújtott ritmus; bár akkor is az ütem második részén, az azt következő ütem elején ellentétben a 34. ütem folytatásával nem a megszokott anapesztus ritmust találjuk.

2.38. KOTTAPÉLDA: A Bourée Angloise 60–61. üteme

[63] Mather–Sadilek, 2004: 12.
[64] Kuijken, 1989/1990: 12, 16.

10.18132/LFZE.2014.18

3.

ALLEMANDE

A fejezetben először a fuvola-allemande főbb zenei jellegzetességeit vesszük szemügyre (ezekre a dolgozat során később még többször is visszautalunk). A tétel elemzése után megnézzük, hogy vajon ezek a tulajdonságok mennyire egyediek: összehasonlítjuk a tételt korának allemande fogalmával, illetve Bach egyéb Allemande-nak címzett tételeivel.

Legelőször tehát a fuvola-allemande következő fontos jellemvonásait elemzem:

- Tizenhatod-szünettel való indítás
- Folyamatos tizenhatod-menetek
- Kezdő motívum
- Motívum-megfelelések a tételen belül
- Kromatikus szekvencia
- Decima
- *a'''*
- Ütemszám és számszimbolika

Tizenhatod-szünettel való indítás

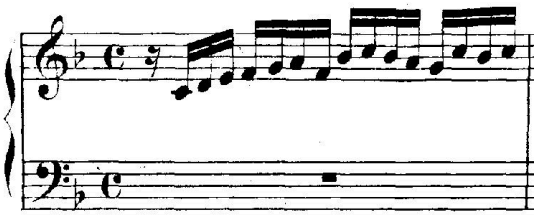
3.1. KOTTAPÉLDA: A fuvolapartita tizenhatod-szünettel való indulása

Az egyik fő érv amellett, hogy a fuvolapartitához kíséret szükségeltetik, az a különleges, szünettel való indulása: kézenfekvő ugyanis, hogy a szünet alatt egy basszushang adja meg az első ütem elejét. Tizenhatod-szünettel három-tizenhatodos felütés esetén viszonylag sűrűn találkozhatunk, de az olyan 4/4-es, első ütem, ahol a tizenöt tizenhatodot szünet előzi meg, annál ritkább. Előfordul mégis Bach más

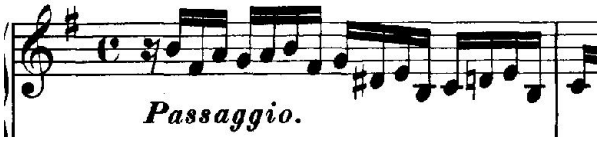
10.18132/LFZE.2014.18

műveiben is, így például az F-dúr angol szvitben (BWV 809) és az e-moll lantszvitben (BWV 996):

3.2. KOTTAPÉLDA: F-dúr angol szvit (BWV 809) prelúdiumának első üteme



3.3. KOTTAPÉLDA: e-moll lantszvit (BWV 996) prelúdiumának első üteme

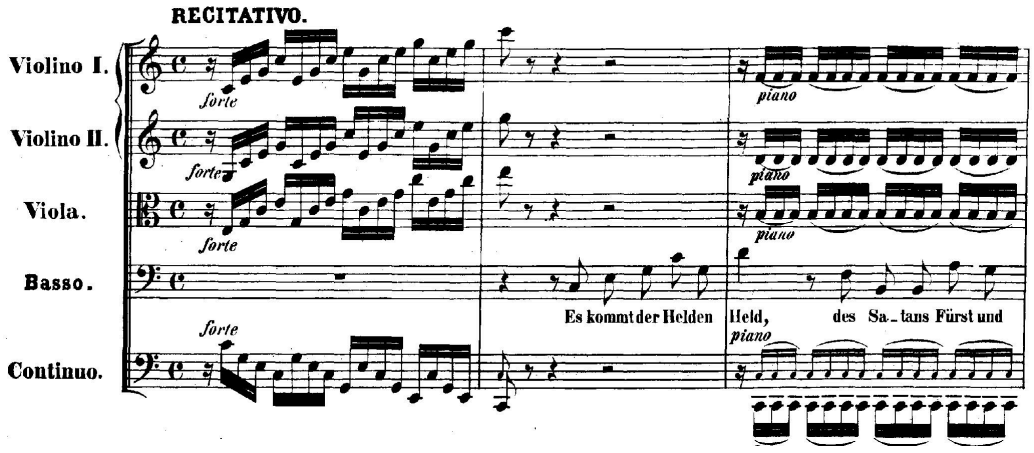


Mindkét tétel prelúdium. Ebből is látszik az erős kapcsolat a prelúdium műfaja és a fuvola-allemande között, nem csoda, hiszen az allemande a fuvolapartitában a nyitótétel funkcióját is ellátja.[65] Emellett mindkét említett tétel 4/4-es metrumú. A fuvoladarabbal egy időben született F-dúr angol szvitre is jellemző a folyamatos tizenhatodolás, csupán a zárlatok előtt ritkul, kis pihenőt vesz a folyamat, hogy újult erővel mehessen tovább. Az 1712 után készült lantszvit első négy üteme után már a ritmus egyre változatosabb lesz, majd végül egy 3/8-os *Prestó*ba torkollik. Később, „A hangnem" című fejezetben még említetünk egy tizenhatod-szünetet követő tizenöt tizenhatoddal való indulást egy a-moll hangnemű darab elején, az ugyancsak prelúdium feliratú, BWV 543 jegyzékszámú, 1715 utáni darab esetében (8.1. kottapélda). A prelúdiumok mellett ugyanez a fajta tételindítás feltűnik az 1726-ban íródott *Gott fähret auf mit Jauchzen* (BWV 43) kantáta második részének kezdetén, az „Es kommt der Helden Held" basszus recitativo vonóskarában.

[65] A fuvola-allemande prelúdiumhoz való hasonlatosságát említi Kuijken (1989: 11./15: 24. lj.) és Ittzés G. (2008: 38.) is.

10.18132/LFZE.2014.18

3.4. KOTTAPÉLDA: A *Gott fähret auf mit Jauchzen* (BWV 43) kantáta hatodik tételének első három üteme



Bachnál máshol is megjelenik a fuvolaszólamban a tizenhatod-szünettel való indítás, így például vokális művek nyitókórusaiban: 4/4-ben a *Was frag ich nach der Welt* (BWV 94), illetve 3/4-ben a *Nun Danket alle Gott* (BWV 192) és a *Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft* (BWV 205) kantáták esetében, azonban ezek elején mindig a megszólal a basszus. (Ezekről még részletesen írok a „Bach fuvolára írt egyéb művei" című fejezetben.)

Folyamatos tizenhatod-mozgás

A hosszú tizenhatod-menetek, az egész tételen átívelő folyamatos, egyenletes mozgás nem ritka Bach művészetében, főként a nyitótételek esetén. Dr. Dobszay László egyik, J. S. Bach C-dúr prelúdiumát elemző cikkében (*Parlando* 1961/12.) tökéletesen mutatja be e folyamatos mozgást. A leírás a fuvola-allemande-ra is maradéktalanul illik.

„a végtelen bővítések és továbbvezetések, a nyugvópontok elmosása, a tematikus munka állandóan továbbvivő logikája arra kényszerítik az előadót, hogy lemondjon a kis egységek alakításáról, s tudjon nagyobb egységeket, sőt nem egyszer teljes tételeket egyetlen levegővétellel végigvezetni. Nem véletlen, hogy Bachnak annyi darabja vezet végig valamely teljesen egyenletes mozgást (nyolcadok, tizenhatodok), vagy egy stereotip ritmusképletet. (…)

… lépten-nyomon érzi az ember, hogy egy-egy ponton lezárulhatna egy kisebb egység (…), mégis minden esetben továbbhömpölyög a zene a nyugvópontokon. Sohasem halad úgy tovább, mintha egy lezárás után indítana, hanem mintha kiegészítené, folytatni akarná az előzményt. S éppen ezért: az előzmény igazán nem zárult le. A nyugvópontokon nem vehettem levegőt, a lezárásban

10.18132/LFZE.2014.18

mindig benne vibrál a továbbhaladás. Igazán nem is beszélhetünk semmiféle lezárásról. A mű az 1. ütemben indul és csak az (…) [utolsó] ütemben érünk az első (s egyben utolsó) igazi nyugvóponthoz. Az egész (…) egyetlen egység. (…)

… elindít egy mozgástípust, s az útjukra bocsátott nyolcadok, most már feltartóztathatatlanul követik egymást. (…)

Nem lehet kis lendületeket venni, mert nincsenek kis célpontok, ahol megállhatnánk új lendületet venni. Kevésbé heves, de kitartóbb lendületre van szükség, valami „lassú lendületre", ami elér a (…) végéig."

A „Szólóművek fuvolára" című fejezetben majd megfigyelhetjük a Quantz „Solfeggi" című gyűjteményében található, Blockwitz-allemande alatti, előadásmódra utaló bejegyzést: „egyenetlen, de nem úgy mintha pontozva lenne" (12.5 ábra).[66] A két tétel több szempontból is rokonítható egymással, egyik ezek közül a folyamatos tizenhatodok jelenléte.[67] Az inegál játék közkedvelt volt a francia barokk zenében, de a korabeli források is arról tesznek tanúbizonyságot, hogy nem mindig egyértelmű, hol helyes alkalmazni és hol nem. Íme, Michel de Saint-Lambert és Michel de Montéclair véleménye a 18. század első éveinek Párizsából:

egyenlőtlen játék révén kecsesebbé válnak [a hangok], (…) ebben a kérdésben éppúgy az ízlés a döntőbíró, mint a tempó dolgában.[68]

Ami a hangok egyenletes vagy egyenlőtlen voltát illeti, nagyon nehéz általános alapelveket leszögezni, mert ebben a kérdésben az éneklendő darab stílusa a döntő, [mégis nagy vonalakban azt mondhatjuk, hogy] ha a mérőütésre négy hang esik, akkor ezek egyenlőtlenek: az első kicsit hosszabb, mint a második.[69]

Quantz magabiztosabb kijelentést tesz, bár időben jóval később, de térben Bach működési helyéhez közelebb:

minden mérsékelt tempójú darabban vagy akár adagióban is a leggyorsabb hangjegyeket, tekintet nélkül arra, hogy látszatra egyforma ritmusértékűek, mégis némileg egyenetlenül kell játszani, úgy, hogy minden alakzat hangsúlyos hangjait nevezetesen az elsőt, harmadikat, ötödiket és hetediket

---

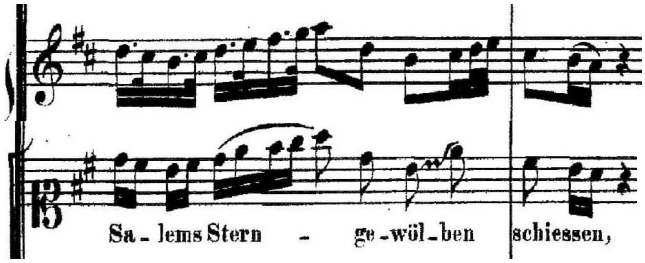
[66] „Unegal aber nicht als Puncte". Quantz: *Solfeggi*: 51.
[67] Kuijken, 1989: 10, 14; Mather–Sadilek, 2004: 10; Csalog, 1997: 24. Az egyezéseket részletesen tárgyalom a „Szólóművek fuvolára" című fejezetben.
[68] Michel de Saint-Lambert: *Principes du clavecin* (Párizs, 1702): 25. Donington, 1975 (ford. Karasszon, 1978): 255 (XIX/4g).
[69] Michel de Montéclair: *Nouvelle méthode pour apprendre la musique* (Párizs, 1709): 15. Donington, 1975 (ford. Karasszon, 1978): 251 (152).

10.18132/LFZE.2014.18

némileg hosszabban kell kitartani, mint az átmenőket, nevezetesen a másodikat, negyediket, hatodikat és nyolcadikat; ez a megnyújtás azonban ne tegyen ki annyit, mintha a hang mellett egy pont állna.[70]

Bach műveinek előadásakor is létezett az inegál játékmód, amire példa az 1727-ben keletkezett *Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl* (Gyászóda; BWV 198) kantáta első, kórustétele. A basszus szólam a viola da gambával, a szoprán pedig az oboa d'amorével játszik unisono. A hangszerek nyújtott ritmusos lejegyzéséből következtethetünk arra, hogy bár az énekszólamok egyenletes értékekben írottak, mégis egyenlőtlenséggel kell azokat előadni.

3.5. KOTTAPÉLDA: A *Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl* (Gyászóda; BWV 198) kantáta első tételének 17. üteme, oboa d'amora és szoprán szólam



Az a-moll partita párdarabjának feltételezett C-dúr fuvolaszonáta (BWV 1033) első tételének *Andante* szakaszában is e folyamatos mozgásnak lehetünk tanúi.[71] Ugyanígy a vokális művek fuvolaszólamaiban is találunk egész tételen átívelő 4/4-es tizenhatod-mozgást: az *O holder Tag, erwünschte Zeit* (BWV 210) kantáta kilencedik, a Máté-passió (BWV 244) kilencedik és a János-passió (BWV 245) 3., 25., 29. és 46. számú tételeiben. E műveket a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetben elemezzük részletesen.

[70] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 126. „müssen die geschwindesten Noten, in einem jeden Stücke von mäßigem, oder auch im Adagio, ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielet werden; so daß man die anschlagenden Noten einer jeden figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgebenden, nämlich, die zweyte, vierte, sechste, and achte: doch muß dieses Anhalten nicht soviel ausmachen, als wenn Puncte dabey stünden." Quantz, 1752: 105 (XI/12).

[71] Marshall, 1979: 468–470, 496. Részletesen lásd „Solo", illetve a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetben.

10.18132/LFZE.2014.18

Kezdő motívum

3.6. KOTTAPÉLDA: Az Allemande 1. üteme

Látszólag nem különleges ez a kétszer nyolc hangból álló motívum: akkord-felbontás vezetőhanggal díszítve. A tétel során a következő ütemekben tér vissza: C-dúrban a 9., e-mollban (a későbbiekben tárgyalt kérdéses *fisz*-szel) a 20., d-mollban a 25., G-dúrban a 28. ütemben. Domináns szeptimként is megjelenik, *C* alappal a 10., *D*-vel a 26., *G*-vel a 29. ütemekben. Két esetben rövidített formában találjuk: d-moll felé vezető *Cisz* alapú szűkszeptimként a 11. és az első ütemmel azonos hangnemű a-mollban a 13. ütemben.

Miközben hasonló motívumok után kutattam Bach műveiben, megfigyeltem, hogy a vezetőhang ritkán található úgy a tizenhatod-csoport utolsó hangjaként, ahogy a fuvolapartita esetében. Rendszerint ez a kisszekundos le- majd visszalépés más ütemrészen gyakori: a tizenhatod-csoport második felében a vezetőhang általában a harmadik hang, és nem a negyedik:

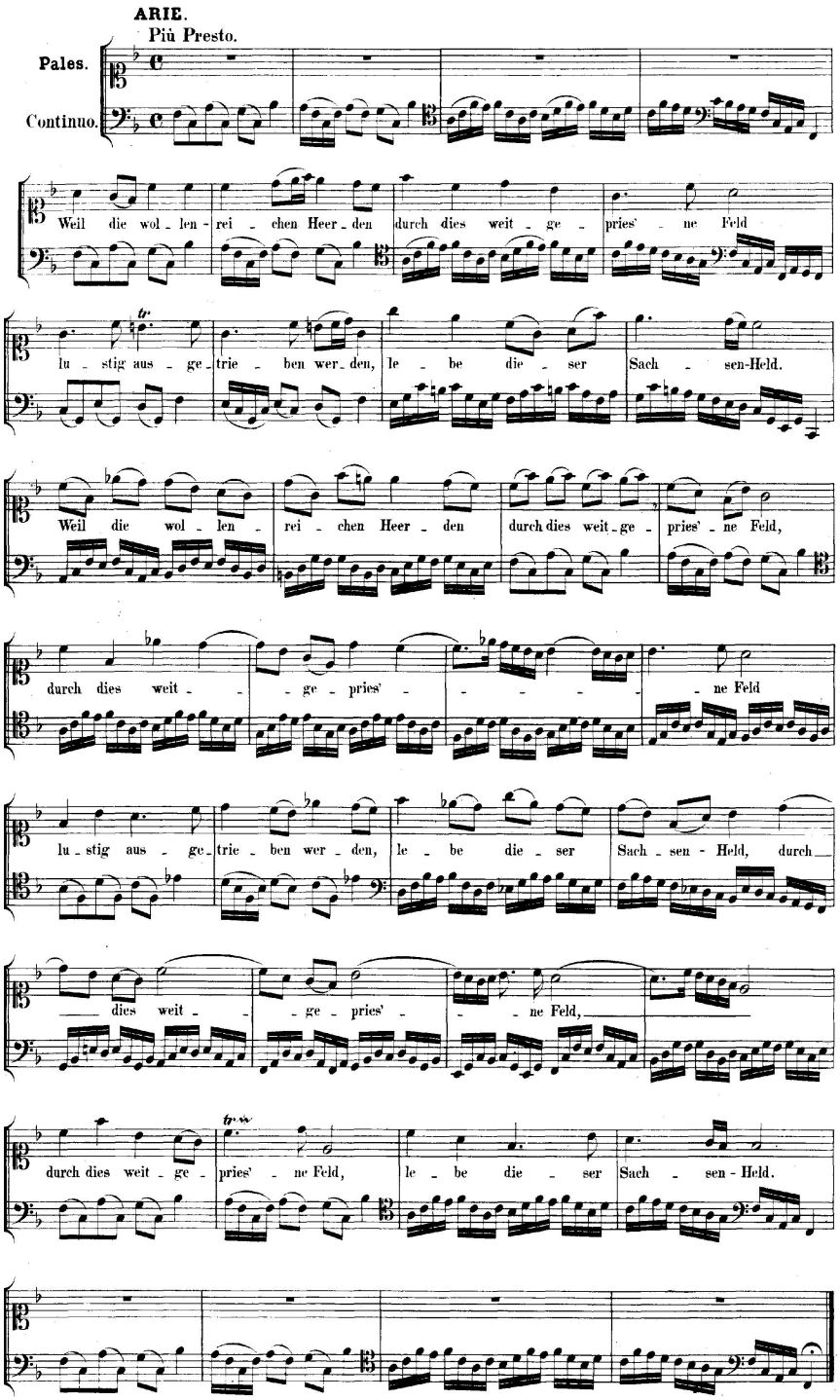
3.7. KOTTAPÉLDA: Példa a gyakori vezetőhang használatra a C-dúr hegedű-szólószonáta 4. tételének egyik ütemében

Olyan tétel-részleteket kerestem, ahol a 4/4-es ütem első és harmadik negyedének végén a fuvolaműhöz hasonló jellegzetes szekundos le-, majd visszalépést, a második és negyedik negyed alatt pedig egyszerű akkordfelbontást hallunk.

Az 1713 környékén keletkezett *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* „Vadászkantáta” (BWV 208) 13. tételében, a „Weil die wollenreichen Herden” F-dúr ária continuo szólamában tűnik fel a motívum.

10.18132/LFZE.2014.18

3.8. KOTTAPÉLDA: „Weil die wollenreichen Herden" F-dúr ária a Vadászkantátából (BWV 208)

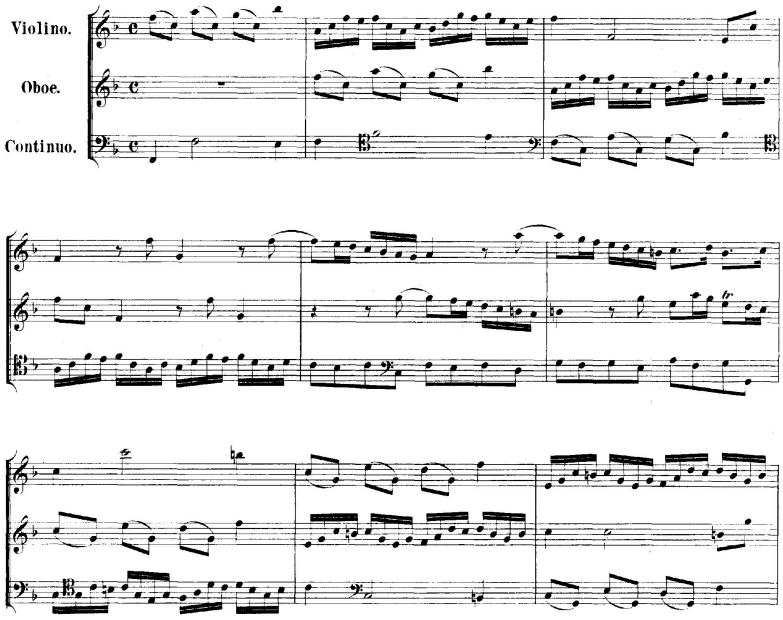


A kantáta partitúrájának végén ugyanezzel a motívummal található egy hangszeres ritornell oboára hegedűre és continuóra, bár nem tudni biztosan milyen funkciót

10.18132/LFZE.2014.18

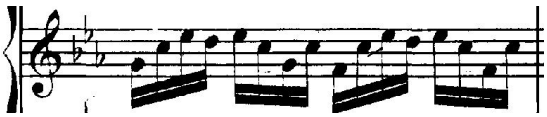
szánt neki Bach.[72] Ez utóbbi átdolgozásból született 1725. május 21. pünkösdhétfőjére az *Also hat Gott die Welt geliebt* (BWV 68) kantáta második tétele, a „Mein gläubiges Herze" F-dúr szoprán ária is. Itt az először violoncello piccolón felcsendülő témát később a hegedű és az oboa is átveszi. A tétel utolsó 27 üteme lényegében a Vadászkantáta kottájának végén található trió, ami önálló műként is ismert: F-dúr trió hegedűre, oboára és continuóra (BWV 1040).

3.9. KOTTAPÉLDA: F-dúr triószonáta (BWV 1040) eleje



Az 1730 körüli Esz-dúr orgona-triószonáta (BWV 525) első tétele a fuvoladarabhoz hasonló a motívummal dolgozik.

3.10. KOTTAPÉLDA: Az Esz-dúr triószonáta (BWV 525) első tételének 19. üteme, középső szólam

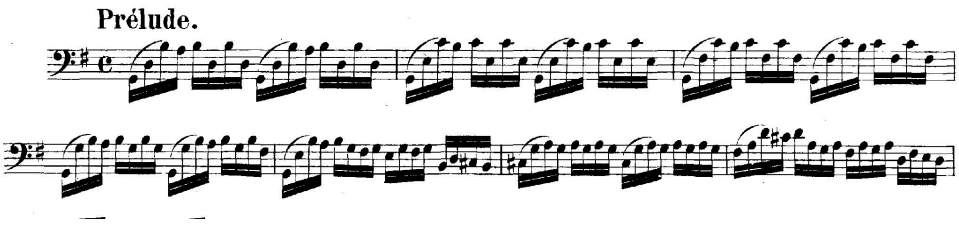


A motívum kissé variált változatát találjuk Bach egy másik, a fuvolaműhöz hasonlóan kíséret nélkül íródott darabjában, a G-dúr csellószvit elején.

[72] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 316, 668.

10.18132/LFZE.2014.18

3.11. KOTTAPÉLDA: A G-dúr csellószvit (BWV 1007) első, Prélude tételének eleje



Némileg hasonló motívumot találunk más, fuvolát is tartalmazó Bach-kantátában, például a *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (BWV 99) első, az *Erwünschtes Freudenlicht* (BWV 184) hatodik, a *Nun danket alle Gott* (BWV 192) első tételében; ezekről a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíció" című fejezetben lesz szó részletesen.

Motívum-megfelelések a tételen belül

A továbbiakban a nyitóütemnél kevésbé jelentős motívum-egyezéseket nézünk meg az Allemande során. A 33. ütem második felében induló szekvencia első három ütése a második ütemre emlékeztet (valamint harmadikra, ami az előző ütem pontos ismétlése).

3.12. KOTTAPÉLDA: A fuvola-allemande 33–34. ütemének találkozása (a), valamint a 2. üteme (b)

a)

b)

Az első négy tizenhatod (*c''–e''–gisz''–a''*) a 2. ütem harmadik negyedére eső tizenhatodokkal, a 33. ütem utolsó ütése (*gisz'–f''–e''–d''*) a 2. ütem első ütésével, a 34. ütem eleje (*a'–c''–e''–f''*) pedig a 2. ütem egyével egyezik, mind hangról hangra, tehát ez a három-negyednyi tizenhatod tulajdonképpen egymás negyedenként képzett rákfordítása.[73]

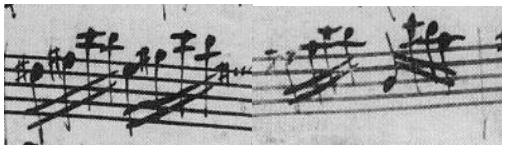
[73] Rauterberg, 1996: 6.

10.18132/LFZE.2014.18

A tétel 4. üteme a 38. ütemmel áll érdekes párhuzamban: az ütések második felén mindkét helyen kisszekund hajlások (*c'''–h'', gisz'–a'*) ismétlődnek, majd az ütem utolsó három hangja pontosan megegyezik, csak a későbbi megszólaláskor egy oktávval magasabban.[74] Ugyanez a szekund-hajlás folytatódik a 39. ütemben is, csak egy megelőző hanggal kiegészülve háromhangossá (*e''–f''–e''*) válik az ismétlés.

3.13. KOTTAPÉLDA: A fuvola-allemande 38. (a) és 4. (b), 39. üteme (c)

a)



b)

c)

A tételre jellemző háromhangos, két lefelé lépő szekundot tartalmazó motívum főleg az ütemvégeken tűnik fel (először a 2. ütem utolsó negyedén; 3.12b kottapélda), mindannyiszor az ütés második–harmadik–negyedik tizenhatodán (kivéve a 14–16. ütem, ahol a tizenhatod-csoport kezdetén). A motívum annál is inkább szembetűnő, mert sokszor kap kiemelt helyet egy oktávval magasabban. A következő ütemekben (egy ütemben néha többször is) halljuk ilyen formában a hangcsoportot: 2., 3., 12., 15., 16., 18., 21., 22., 23., 24., 27., 30., 33., 34., 38. és 39. A szeptimugrás azért is érdekes, mert az így különálló hang egy másik szólam belépésére utalhatna, pedig a frázisok záróhangjai rendszerint az ütemegyeken találhatóak. A hármas-hangcsoport előfordul olyan esetben is, amikor az nem válik el az előzményektől és skálaként halad: 5., 6., 11., 12., 13., 21., 36., 40. és 42. ütemekben. A hangzatfelbontások túlsúlyát mutatja, hogy skála-menet ezeken a helyeken kívül nem található a tételben. Ugyanez a kis motívum a darab Sarabande tételének fontos eleme.

[74] Vö. Rauterberg, 1996: 6.

10.18132/LFZE.2014.18

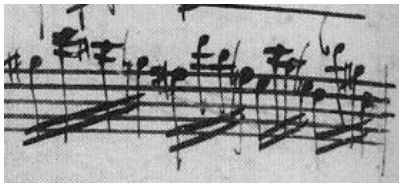
Kromatikus szekvencia

A két nagy zárlat előtt figyelhetjük meg ezt a kromatikára épülő szekvenciát.

3.14. KOTTAPÉLDA: A fuvola-allemande 17. (a) és 41. üteme (b)

a)

b)



Hasonló motívumot látunk a g-moll hegedű-szólószonáta (BWV 1001) fúga tételének végén:

3.15. KOTTAPÉLDA: A g-moll hegedű-szólószonáta (BWV 1001) második tételének 91–92. üteme

Nézzük meg a fuvolaszóló szekvenciáját az előadásmód szempontjából. Ittzés Gergely felhívja a figyelmet, hogy ezen a helyen a fuvolások kedvelik a dallamot kiemelő, a hangköztávolság szerint csoportosító tagolást.[75] Ebben az esetben az akkordváltást a basszus képzeletbeli nyújtott ritmusával egy időben érezzük, vagyis a tizenhatod-csoportok első három hangját vennénk csoportba. Mivel az így kialakuló harmóniamenet nem lenne túl szép (gisz-moll, fisz-moll, e-moll, végül pedig – természetesen ebben az esetben elfelejtve az *f''* hang lehetőségét,[76] mivel csak a *fisz''* illik bele az akkordba – disz-moll), ezért Ittzés a nyolcadonként lefele lépegető basszus-menet (*H–d–cisz–c–h–b–a–a*) és a nyolcadonkénti szekund-, illetve szextakkord-váltások (*H–E2–A6–D2–G6–C2–F6–H2*) érzetét ajánlja.[77]

[75] Ittzés G, 2008: 40.
[76] Lásd a „Vitás helyek a kéziratban" című fejezetet.
[77] Ittzés G, 2008: 39 /5. kottapélda.

10.18132/LFZE.2014.18

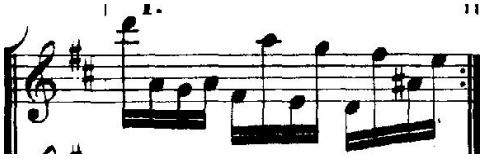
Decima

13.16. KOTTAPÉLDA: A fuvola-allemande 43–45. üteme

A decima lépés a tétel végén (43, 44. ütem utolsó, 45. első ütésén) ugyancsak azt a benyomást keltheti, hogy eredetileg Bach más hangszerre tervezte a művet. Schubart a következőt írja Bachról: „Keze óriási volt. Bal kézzel pl. duodecimát fogott, miközben köztes ujjai figurációt játszottak."[78]

Bár nem nevezhetjük mindennapinak, de megtalálható a decima-ugrás más Bach fuvolaműben is.[79] A h-moll szvit (BWV 1067) Polonaise tételének Double részében a fuvola különlegesen szólisztikus helyzetbe kerül, a teljes zenekar helyett csupán continuo kíséri. A tételre amúgy is jellemző nagy hangköz-lépések decimáig szélesednek az első rész végére.

3.17. KOTTAPÉLDA: A h-moll szvit (BWV 1067) ötödik, Polonaise tétel double-jának 4. üteme, fuvolaszóló



a'''

Harnoncourt írja: „Mint a többi fúvós hangszernél, Bach a rendelkezésre álló hangterjedelmet itt is a játszhatóság végső határáig feszíti."[80] Bár a kijelentés nem a fuvolaszólóra született, mégis igaz erre a műre is. Ez a rendkívül magas hang első látásra igen szokatlannak tűnik. Valójában mennyire tekinthetjük annak?

---

[78] Ford. Ábrahám (szerk.), 1985. „Seine Faust war gigantisch. Er grif z. B. eine Doudezem mit der linken Hand, und kolorirte mit den mittlern Fingern dazwischen." *BD* III: no.903, 409.

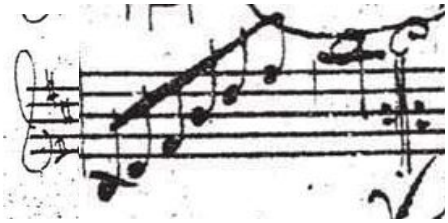
[79] A „Szólóművek fuvolára" című fejezetben elemzett daraboknál is előfordul ilyen nagy hangközugrás, de nem gyakori.

[80] Hanoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 97. Harnoncourt kijelentése a lipcsei kantáták furulyaszólamainak elemzésénél olvasható.

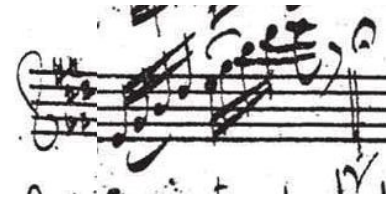
10.18132/LFZE.2014.18

Nem nehéz megállapítani, hogy az egész műben az Allemande végén fordul elő egyetlen egyszer,[81] a következő legmagasabb hang az egy kvarttal alacsonyabb *e'''*, a Correntében már csak *disz'''*-ig terjed, a Sarabande-ban és Bourée Angloise-ban *d'''*-ig. Már ez is mutatja, hogy Bach minden bizonnyal nem véletlenül csak egyszer írta le az *a'''*-t a műben. Az akkordfelbontással történő utolsó hangra érkezés tipikusnak mondható. A felfelé tartó irány már ritkább, de bőven találunk rá példát.

3.18. KOTTAPÉLDA: A h-moll hegedűpartita (BWV 1002) második, Courante tételének utolsó üteme



3.19. KOTTAPÉLDA: Az E-dúr hegedűpartita (BWV 1006) első, Preludio tételének utolsó üteme



A fuvola-allemande végénél azonban az átfogott hangterjedelem ez utóbbiaknál sokkal nagyobb: két és fél oktáv.

Tekintsük át most Bach egyéb fuvolaműveit: találunk máshol is *a'''* hangot? Marshall állítása szerint a fuvolapartita az egyetlen, Bachtól származó fuvolamű, ami az *a'''*-t tartalmazza.[82] Bár két kantáta, a *Liebster Gott, wann werd ich sterben* (BWV 8) és az *Ich lebe, mein Herze* (BWV 145) fuvolaszólamában is találunk *a'''*-t, de mindkét esetben kérdéses a szerző eredeti szándéka a hangszerválasztásra nézve.[83] Schmitz tovább megy, azt állítja, hogy a 18. század első felében ez az egyetlen

[81] Ha ismétlünk, természetesen kétszer szólal meg a magas *a'''*. Az ismétlőjel problémaköréről részletesen írtam a „Vitás helyek a kéziratban" című fejezetben.
[82] Marshall, 1979: 477.
[83] Ezeket a műveket részletesen elemezzük a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetben.

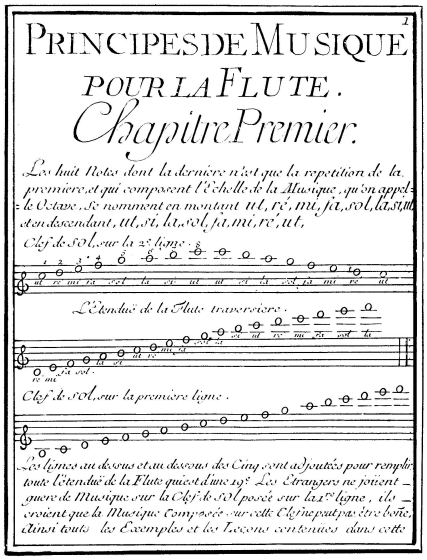
10.18132/LFZE.2014.18

fuvolamű, mely tartalmazza a háromvonalas *a*-t.[84] Ezzel ellentétben Kuijken írja, hogy több, a cilindrikus reneszánsz fuvolára készült fogástáblázat tartalmazza az *a'''*-t, sőt még ennél magasabb hangot is; a német Stadtpfeifferek (városi zenészek) sokáig ilyen hangszert használtak, talán még a 18. században is.[85] Hotteterre fogástáblázata nem tartalmazza az *a'''*-t, a *g'''* fogásánál pedig a következőt írja: „Ennél magasabb hangokat is lehet fogni, de ezek bizonyos fokig mind erőltetettek és alkalmazási lehetőségük annyira korlátozott, hogy nem éri meg a rájuk fordított fáradságot."[86] Bár Quantz ujjrendtáblázatában már szerepel az *a'''*, „Az ansatzról" című fejezetében, nagyon magas hangként ő is csak a *g'''*-t említi.[87] Quantz így fogalmaz: „Tulajdonképpen a háromvonalas *e* az a legmagasabb használható hang, amelyik bármikor megszólaltatható. A többi, ennél még magasabb a különlegesen jó ansatzon múlik."[88] Francia komponistáknál, mint De la Barre, Hotteterre és Blavet általában az *e'''* volt a maximális hangmagasság; német zeneszerzők, mint Blockwitz, Bohmer, Buffardin és Bach gyakran komponáltak a *fisz'''–g'''* magasságban is.[89] Az *a'''* hangot fogástáblázatban először Michel Corrette, 1735 körüli, név nélkül publikált fuvolaiskolájában (*Méthode pour apprendre aisement à jouer de la flute traversière*. Párizs, dátum nélkül) találjuk.[90]

---

[84] Schmitz, 1963: 8.
[85] Kuijken, 1989: 11, 15. /28. lj.
[86] Ford. Fülep, 1994 (Hotteterre, 1707): 11. „On pourroit trouver encore quelques Tons au dessus de ceux là, mais ils sont si forcez & si peu utiles que je ne conseille à personne de se donner la peine de les chercher." Hotteterre, 1707 (1728): 9.
[87] Quantz, 1752: 45. (IV/11, IV/13); (ford. Székely, 2011): 65, 66.
[88] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 68. „Das dreygestrichene E ist eigentlich der höchste brauchbare Ton, welchen man zu allen Zeiten angeben kann. Bey den übrigen noch höhern kömmt es auf einen besonders guten Ansatz an." Quantz, 1752: 49, (IV/20).
[89] Kuijken, 1989: 11, 15. /28. lj.
[90] Kuijken, 1989: 9, 13.

10.18132/LFZE.2014.18



3.1 ÁBRA

Corrette *Fuvolaiskolá*jának fogástáblázata

Az *a'''* megfújása a barokk fuvolán körülbelül olyan nehézségű, mint a modern hangszeren a négyvonalas *d*: lehetséges, sőt elvárható a játékostól, de halk megszólaltatása, mint ahogy a barokkban a magas hangoktól ezt megkívánták, már lehetetlennek ígérkező feladat. Quantz ír a magas hangok előadásáról is:

Tapasztalatból tudom azt is, hogy az ilyen mechanikus fuvolajátékosoknál nem figyelhető meg az a szabály, hogy a mély hangokat erősen, a magasakat viszont gyengén kellene játszani. Ha tehát az oktávokat erővel és légáram megkettőzésével kellene létrehozni, ebből az következnék, hogy a magas hangokat erősebben kellene megfújni, mint a mélyeket, ami azonban ellene van a fuvola természetének, és a magas hangokat igen érdessé és kellemetlenné teszi. Ez tehát ne tévesszen meg minket![91]

Ütemszám és számszimbolika

Mint majd alább, a Bach-allemande-ok elemzésénél is látni fogjuk a fuvola-tétel két részének ütemszámai (19 és 27) eltérnek a szokásostól. Marpurg ugyan a páratlan ütemszámot, „mint a hét vagy a kilenc" nem tekinti hibának, mégis a stilizált

[91] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 66. „Ich weis aber auch aus der Erfahrung, daß den solchen mechanischen Flötenspielern, die Regel, daß die tiefen Töne stark, und die hohen hingegen schwach gespielet werden müßen, nicht beobachtet wird. Sollten nun die Octaven durch die Stärke und Verdoppelung des windes herausgebracht werden; so würde folgen, daß die hohen töne stärker als die tiefen angeblasen werden müßten: welches aber wider die Eigenschaft der Flöte ist, und die hohen Töne überaus rauch und unangenehm machet. Man muß sich also dadurch auf keinen Irrweg verführen laßen. Quantz, 1752: 46, (IV/14).

10.18132/LFZE.2014.18

allemande-ok általában nyolc, tizenkettő, tizenhat ütemes részekből állnak.[92] A legtöbb Bach-allemande is proporciós kétrészességen alapul,[93] de legalábbis páros számú ütemből áll. Az ütemszámok ráadásul nem csak ebben különlegesek, ez az egyik leghosszabb tétel a Bach-allemande-ok között.

A Mather–Sadilek-féle kiadás a számszimbolika létét feltételezi a fuvola-allemande-ban: a tétel 19+27 ütemszáma a 19. illetve 27. zsoltár szövegére utal (bár nem szillabikusan).[94] A tétel első négy hangjának (*e, a, gisz, a*) az összegéből a 14-es szám jön ki, ugyanannyi, mint a BACH betűkből. A legutolsó négy hang (*a, c, e, a*) összege a 10-es számot adja ki, ami szerintük a törvényt, illetve Istent jelképezi.[95] Az elsőre meghökkentőnek tűnő feltételezéseknek bőven van előzménye a Bach-elemzésekben. Friedrich Smend szerint „különösen kedvelt volt a kabbala néven ismert úgynevezett szám-ábécé használata. (…) Igazolható, hogy Bach éppoly járatos volt benne, mint személyes munkatársai. A dolog lényege az 1 és 24 közötti számok és az ábécé egymás mellé rendelése."[96] Tudjuk, hogy Bach írt rejtvénykánonokat (BWV 1075, 1077, 1078), és a Musikalisches Opfer *ricercar* alcíme akrosztichon: ***R**egis **I**ussu **C**antio **E**t **R**eliqua **C**anonica **A**rte **R**esoluta*, azaz „Királyi rendeletre a dal és a fennmaradók kánonművészettel megoldva".[97] Scheibe 1740-ben a következő kérdést teszi fel: „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 megszerzésekor gondolt-e valaha a hangok matematikai viszonyára, és hogy kért-e a sok remekmű elkészítésekor valaha is tanácsot a matematikától?"[98] Fia, Carl Philipp Emanuel így nyilatkozik édesapjáról: „Sem én, sem más igazi muzsikus, így a megboldogult sem volt kedvelője a száraz matematikai dolgoknak."[99] A számmisztikával foglalkozó elméletek Bachhal kapcsolatban burjánzanak. Közismert feltevés, hogy a Bach első feleségének halála után összeállított *Sei Solo* igazából beszélő cím (jelentése:

---

[92] Marpurg, 1762: 22. Mather–Sadilek, 2004: 26.
[93] *BRL* I: „Allemande", 39–40.
[94] Mather–Sadilek, 2004: 44–53.
[95] Mather–Sadilek, 2004: 33.
[96] Friedrich Smend: *Bach, bei seinem Namen gerufen*. (Kasssel, 1950). Idézi: Kolneder, 1982 (ford. Székely, 1988): „számszimbolika", 283.
[97] Wolff, 2001 (ford. Széky): 2009: 372, 385, 481, 489–490.
[98] Johann Adolph Scheibe: *Der Critische Musicus*, II. rész. Idézi: Kolneder,1982 (ford. Székely, 1988): „számszimbolika", 285.
[99] Ford.: Székely, 1988 (Kolneder, 1982): „számszimbolika", 282. „Der seelige war, wie ich u. alle eigentlichen Musici, kein Liebhaber, von trocknem mathematischen Zeuge." C. Ph. E. Bach (1775). *BD* III: no. 803, 288; *NBR*: 8–9, no. 395, 398. Vö. Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 327.

10.18132/LFZE.2014.18

egyedül vagy).[100] Lapjainak száma 41, ami ugyancsak Bach nevéből származó szám (J-S-B-A-C-H = 9+18+2+1+3+8 = 41). Partitúrái végén található hat betű (S. D. G. – J. S. B.) a Soli Deo Gloria (egyedül Istené a dicsőség) kezdőbetűi és saját monogramja. A számszimbolika értelmében mindkettő 29-et ad ki.[101]

Általában az allemande

Mielőtt elemeznénk Bach allemande-jait, nézzük meg hogyan alakult ki e tánc műfaja, majd hogy mi volt a barokk írók, zeneszerzők véleménye e tételfajtáról.

Az allemande francia eredetű szó jelentése: „német (tánc)”.[102] Bár nem maradt fenn róla korai leírás, német eredetét bizonyítja, hogy a 15. századi itáliai táncok *saltarello tedesco* lépése azonos az *allemande*-val.[103] A tánc talán a basse danse egy német variációja, a legkorábbi ismert „allemande” megnevezés is egy, a basse danse leírásának szentelt táncos kézikönyvben (London, 1521) található.[104] A tipikus 16. századi allemande páros metrumú, közepes tempójú és általában páratlan lüktetésű, gyors ugrótánc követi.[105] 1600 körül az angol virginalisták imitációs és kontrapunktikus szerkesztéssel továbbfejlesztették az allemande-ot.[106] A francia lantjátékban stilizálódik, a dal- és tánckarakter helyét az akkordfelbontásokat alkalmazó textúra (style brisé) veszi át.[107] A 17. század elején prelúdium jellegű tételként válik nyitótánccá.[108] A clavecinisták (Fr. Couperin, J.-Ph. Rameau) olasz elemekkel (például szekvencia, feminin zárlat) ötvözték.[109] Ezt a prelude-jellegű, imitáló passzázsokkal teli, megszakítás nélkül pulzáló allemande-ot veszik át a német komponisták. Mint a fenti leírásból is kiderül az allemande több változtatáson is keresztülment az évszázadok során, míg nem elérte azt a formáját, amit Bachnál is tapasztalunk. Az allemande talán az egyik legjobban stilizált barokk tánc.[110] Nem csoda, hogy Little és Jenne (1991) a bachi táncokról szóló könyvükben szinte az

[100] Helga Thöne elmélete. Ittzés T., 2008: 23.
[101] Kolneder,1982 (ford. Székely, 1988): „számszimbolika”, 283.
[102] Little–Cusick (*Grove*)
[103] Kovács, 2002: 305.
[104] Little–Cusick (*Grove*): „Allemande”.
[105] Little–Cusick (*Grove*) „Allemande”; *BRL* I. 39. „Allemande”.
[106] Woitas (*MGG*): „Allemande. 2. a”, 464.
[107] *BRL* I.: „Allemande”, 40.
[108] *BRL* I.: „Allemande”. Little–Cusick (*Grove*): „Allemande”.
[109] *BRL* I.: „Allemande”, 40.
[110] Little–Cusick (*Grove*): „Allemande”.

10.18132/LFZE.2014.18

összes tételfajtát tárgyalják, de az allemande-ot nem, mivel szerintük Bach idejében az már nem tükrözi többé a sajátos táncformát.[111] Nézzük, mit mondanak az allemande-ról Bach kortársai!

3.1. TÁBLÁZAT: Idézetek a korabeli Allemande-leírásokból

Arbeau, 1589:	„Az allemande olyan tánc, ami telítve van valami visszafogott komolysággal, ami olyannyira jellemző a németekre, és azt hiszem, legrégebbi táncaink közül való, hiszen a németektől származunk.”[112]
Mace, 1676:	„az Almaine nagyon könnyed és eleven tánc”. [113]
Talbot, 1690 körül:	„az Almain … valamivel gyorsabb és könnyedebb [mint a pavane]”.[114]
Brossard, 1703:	„az Allemande súlyos”.[115]
Walther, 1732:	„az Allemande … komoly, méltóságteljes darab, és így kell előadni. Negyedhangjegyes ritmusú, két csaknem azonos hosszúságú részből áll és mind az első és második rész gyors felütéssel indul, nevezetesen nyolcaddal vagy tizenhatoddal vagy olykor három tizenhatoddal.”[116]
Mattheson, 1739:	„Az allemande … töredezett, komoly és jól kidolgozott harmónia, amely az elégedett avagy derűs kedély képét hordozza, örömét leli a rendben és a

[111] Ebből az időszakból nem maradt fenn koreográfia és a korabeli tanulmányokban sem található tiszta leírás vagy ismétlődő, megkülönböztethető ritmikai minta. Little–Jenne, 1991: 34. Valójában fennmaradt három Allemande-koreográfia, de egyik se hasonlít stílusában a barokk szvitekben megszokott tételhez. Részletesen lásd: Kovács, 1999: 22.

[112] Arbeau, 1589: 67. (ford. Jeney, 2009): 143. Az Arbeau által említett allemande nem azonos a barokk szvit azonos című táncával, táncolásának módja teljesen eltérő. Kovács, 2002: 134, 305; Kovács, 1999: 39/22.

[113] Ford. Karasszon, 1978 (Donington, 1975): XVIII.4.c, 242. „Almains, are Leßons are very Ayrey, and Lively”. Mace, 1676: 129.

[114] James Talbot: [*Kéziratos jegyzetek*]. (Oxford, kb. 1690) Christ Church Library, Music MS 1187. Donington, 1975 (Karasszon, 1978): XVIII.4.c, 242.

[115] Sébastian de Brossard: *Dictionnaire des termes,* (Párizs, 1701; bővített kiadás: *Dictionnaire de musique*, 1703). Donington, 1975 (Karasszon, 1978): XVIII.4.c, 242.

[116] Ford. Karasszon, 1978 (Donington, 1975): XVIII.4.c, 242. és LKK. „… welches ernsthafft und gravitätisch gesetzet, auch auf gleiche Art executirt werden muß, hat einen Vierthel Tact, zwo Repetitiones von fast gleicher Länge, und hebet so wohl im ersten als zweyten Thelie mit einer kurzen Note, nemlinem Achtel oder Sechzehntheil, bisweilen auch mit drey Sechzehntheilen im Aufschlagen an.” Walther, 1732: „Allemanda”, 28.

10.18132/LFZE.2014.18

	békében."[117] „Egy táncra és egy játékra való allemande-ot ég és föld választ el egymástól."[118]
Marpurg, 1762:	„Az Allemande sajátosan páros metrumba rendezett hangszeres darab, gyors hanggal indul a felütésen, és egymást röviden imitáló, egyszerű, érzelem nélküli, súlyos dallamokból áll."[119] „Az allemande a prelude-höz hasonló, ugyanúgy improvizatív stílusban megírt változó harmóniák sorozatán alapszik, habár az allemande-ban a disszonanciák előkészítése és feloldása óvatosabb."[120]
Gallini, 1762:	„A németeknek van egy *allemande* nevű táncuk, amelyben a férfiak és a nők kört alkotnak. Mindegyik férfi, partnerét derekán átfogva körbepörgeti, szinte felfoghatatlan gyorsasággal: nagy körben táncolnak, mintha kergetnék egymást: amelynek során több ugrást is csinálnak és különösen szép lépéseket, amikor forognak".[121]
Türk, 1789:	„Az allemande négynegyedes ütemű, felütésssel az elején, komoly megfontolt, nem gyors. Gyakran a szvitek és partiták elején található."[122]

A fenti leírások zöme Bach allemande-jaira is illenek, legtöbbjük a tánctételt „komoly" és súlyos" érzelemmel ruházza fel. Emellett létezett egy gyorsabb, népi változat is. Az allemande-ok tempóját illetően nem lehet pontos értéket meghatározni,[123] Bach csellószvitjei esetében például találkozunk *alla breve* és *Molto adagio* jelzéssel is egyaránt az allemande-ok elején.[124]

[117] „Die Allemande nun ist eine gebrochene ernsthaffte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetztet." Mattheson, 1739: 232.

[118] Móritz, 1994: 26. „Eine Allemande zum tanzen und einen zum Spielen sind wie immel und Erde verschieden."

[119] Friedrich Wilhelm Marpurg: *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere.* (Berlin, 1762): 21–22. Mather–Sadilek, 2004: 22.

[120] Marpurg (*Clavierstücke*, 1762, II, 21) Little–Cusick (*Grove*): „Allemande".

[121] Kovács, 1999: 22 (281). Ez a leírás feltehetően az allemande népi változatát mutatja be.

[122] Ford. LKK. „Die Allemande, steht im Viervierteltakte, fängt im Auftakte an, wird ernsthaft vorgetragen, und nicht zu geschwind gespielt. Sie kommt oft in Suiten und Partien vor." Türk, 1789: 399.

[123] Természetesen a 20. századi kottakiadásban többen is megpróbáltak metronómszámot adni a tételeknek, így például a fuvola-allemande tempóját körülbelül 66–80-as metronómszám körüli értékben határozzák meg. Schmitz,1963 és List, 1965.

[124] Scholz, 2008: 129. A különböző források eltérően jelölik a tételeket. *Adagio* illetve *Molto adagio* feliratot a D-dúr szvit (BWV 1012) allemande-jában találunk némelyik kéziratban; az *alla breve* lehetősége a G-dúr, Esz-dúr és c-moll (BWV 1007, 1010, 1011) esetében merül fel.

10.18132/LFZE.2014.18

Bach-allemande-ok

3.2. TÁBLÁZAT: Bach neve alatt fennmaradt allemande tételek

BWV	Mű	Hangszer	Évszám	Ütem
806	A-dúr angol szvit	billentyűs	1720 előtt	16+16
807	a-moll angol szvit	billentyűs	1720 előtt	12+12
808	g-moll angol szvit	billentyűs	1720 előtt	12+12
809	F-dúr angol szvit	billentyűs	1720 előtt	12+12
810	e-moll angol szvit	billentyűs	1720 előtt	12+12
811	d-moll angol szvit	billentyűs	1720 előtt	12+12
812	d-moll francia szvit	billentyűs	1722–1725 k.	12+12
813	c-moll francia szvit	billentyűs	1722–1725 k.	8+10
814	h-moll francia szvit	billentyűs	1722–1725 k.	12+12
815	Esz-dúr francia szvit	billentyűs	1722–1725 k.	10+10
816	G-dúr francia szvit	billentyűs	1722–1725 k.	12+12
817	E-dúr francia szvit	billentyűs	1722–1725 k.	12+16
818	a-moll szvit	billentyűs	1705 k.	10+12
(818a	a-moll szvit	billentyűs		10+12) [125]
819	Esz-dúr szvit (kétféle Allemande)	billentyűs	1725 k.	13+13, II: ua.
821	B-dúr szvit	billentyűs	1708–1714	10+11
824	A-dúr szvit (Telemann, töredék)	billentyűs		12 +18
825	B-dúr partita	billentyűs	1726	18+20
826	c-moll partita	billentyűs	1727	16+16
827	a-moll partita	billentyűs	1727	8+8
828	D-dúr partita	billentyűs	1728	24+32
829	G-dúr partita	billentyűs	1730	12+16
830	e-moll partita	billentyűs	1730	8+12
832	A-dúr szvit („Partie”)	billentyűs	1708 előtt	8+10
833	F-dúr partita	billentyűs	1708 előtt	8+12
834	c-moll allemande (vitatott)	billentyűs		26+40
835	a-moll allemande (Kirnberger)	billentyűs		8+8
836	g-moll allemande (W. Fr. Bach?)	billentyűs	1720–1722 k.	5+7+8
837	g-moll allemande (W. Fr. Bach?)	billentyűs	1720–1722 k.	7+…
838	A-dúr allemande és courante (Graupner)	billentyűs		7+11
965	a-moll szonáta (Reincken)	billentyűs	1705 előtt	14+16
966	C-dúr szonáta (Reincken)	billentyűs	1705 előtt	11+13
990	C-dúr Sarabande con partite	billentyűs		4+8

[125] A BWV 818a Allemande tétele megegyezik a BWV 818 számozásúéval.

10.18132/LFZE.2014.18

(995	g-moll szvit (BWV 1011 átirata)	lant	1730 k.	18+18)
996	e-moll szvit	lant	1712 után	8+10
1002	h-moll partita	hegedű	1720	12+12 (*D* ua.)
1004	d-moll partita	hegedű	1720	16+16
1007	G-dúr szvit	cselló	1720 k.	16+16
1008	d-moll szvit	cselló	1720 k.	12+12
1009	C-dúr szvit	cselló	1720 k.	12+12
1010	Esz-dúr szvit	cselló	1720 k.	16+24
1011	c-moll szvit	cselló	1720 k.	18+18
1012	D-dúr szvit	cselló	1720 k.	8+12
1013	*a-moll partita*	*szólófuvola*	*? 1723 után*	19+27
1023	e-moll hegedűszonáta	hegedű és continuo	1723 után	16+16

Összesen 44 különféle Allemande maradt fenn Bach neve alatt.[126] A szám akkor helyes, ha egynek számoljuk a BWV 818 és 818a, a BWV 995 és 1011 szviteket, nem vesszük külön figyelembe a BWV 1002 Double tételét, viszont tekintettel vagyunk a 819 kétféle allemande tételére. A fenti felsorolásban nyolc olyan mű található, amit nem biztos, hogy Johann Sebastian Bach írt, vagy éppen feltehetően más szerző művén alapul.

Az allemande a fuvoladarab esetéhez hasonlóan rendszerint kezdőtétel (BWV 812–819, 824, 832, 995, 996, 1002, 1004), de sokszor előzi meg más bevezetőtétel (BWV 806–811, 821, 825–830, 833, 965, 966, 1007–12, 1023), sőt egy esetben (BWV 966) utolsóként szerepel.

Komlós a következőt írja: „Az Allemande-tételekben találjuk Bach hosszúlélegzetű, jellegzetes folyondár-dallamait."[127] A fuvola esetében mindenféleképpen helyes a megállapítás, de vajon mindegyikre igaz? Nagyobb részt igen, elsősorban a billentyűs szvitekben, ahol a két kéz együtt, egyenrangú félként jeleníti meg a folyamatos tizenhatodolást. Ebből a szempontból a fuvola-allemande inkább a billentyűsökre hasonlít, semmint például a csellóművekre. A következő jegyzékszámú allemande-okban hallunk végig tizenhatodokat (olykor harmincketted díszítéssel, ritkán egy-egy nyolcaddal esetleg): BWV 806, 807, 808, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 819a, 821, 824, 825, 826, 832, 833, 834, 835, 838, 965, 966, 990, 996, 1002Double, *1013*. Néhány allemande alapvetően tizenhatod-lüktetésű, de kevésbé jellemzi mozgását folyamatosság (BWV 1004, 1007, 1008,

[126] A Grove lexikonban megadott szám a 37.
[127] Komlós, 1978: 35.

10.18132/LFZE.2014.18

1009, 1010, 1023), a maradék inkább más mozgásformát követ, változatos ritmusokban (BWV 809, 827, 828, 829, 830, 836, 837, 995, 1002, 1011, 1012). Mint látjuk, a Bach-allemande-ok közel háromnegyedére jellemző a megszakítás nélküli folyondár-dallam. Így tehát a fuvola esetében nincs szó egyedi megoldásról, számos hasonló példát látunk.

Ugyancsak különleges a fuvola-allemande első ütemének egy tizenhatod-szünetet követő tizenöt tizenhatoddal való indulása. Általában az egytizenhatod-felütés a jellemző, aminek hangmagassága rendszerint megegyezik az utána következő főhangéval. Ilyen például a BWV 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 815, 816, 817, 819, 819a, 825, 829, 830, 832, 833, 995, 996, 1002, 1004, 1007, 1008, 1012, 1023. Megtalálható még a nyolcados (BWV 818, 821, 828, 834, 836, 838, 1010, 1011) és a három-tizenhatodos indulás (BWV 814, 826, 835, 966, 990, 1009), ritka az egy-negyednyi (BWV 827, 965) vagy a két-tizenhatodnyi (BWV 837) felütés. A fuvolaszólóhoz hasonló indulás nem található másik Bach-allemande-ban.

Az allemande-ok között egyetlen Double-t találunk mindössze, a h-moll hegedűszólópartita esetében, (BWV 1002; e mű különlegessége, hogy minden tételéhez járul egy Double is), viszont karaktere annak fő tételével ellentétben folyamatos mozgású, így a fuvolaszólóval rokonnak mondható. Ezek a folyondár-dallamok általában amúgy is a Double-tételek jellemzői.

Az a-moll hangnemű allemande-ok csak billentyűs művekben találhatóak;[128] ezek az a-moll angol szvit (BWV 807), az a-moll szvit (BWV 818), az a-moll partita (BWV 827), a Johann Philipp Kirnbergernek, Bach egyik tanítványának tulajdonítható Allemande (BWV 835) és a Johann Adam Reincken művén alapuló a-moll szonáta (BWV 965).[129] Ezek közül a partita tétele különbözik leginkább a fuvoladarabtól stílusában, a többi a fent említett allemande folytonos tizenhatod-mozgáson alapszik. Az a-moll szvit (BWV 818) allemande-ja a fuvolaművel több rokon elemet is mutat. Itt is megtaláljuk a tizenhatod-szünettel való indítást, ha nem is a tétel legelején. Ennek is jellegzetessége az ütem utolsó három tizenhatodának magasabbról történő indítása, majd lefelé hajlása. A billentyűs szvit 1., 11, 12.

[128] A fuvola-allemande tematikája és hangneme alapján feltételezték, hogy az is eredetileg billentyűs hangszerre készült (pl.: Schmitz, 1963). A teljes kép kedvéért vegyük figyelembe, hogy a fennmaradt Bach-allemande-ok háromnegyede billentyűs hangszerre született (és általában véve a Bach művek között is hasonló az arány).

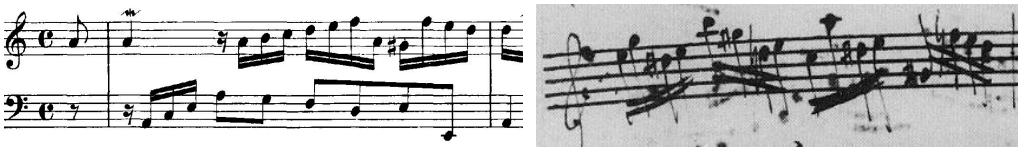
[129] Reincken: *Hortus Musicus* (1687). Little–Jenne, 1991: 137.

10.18132/LFZE.2014.18

ütemének utolsó ütésén található hangok pontosan egyeznek a fuvolamű 23, 2, és 24. ütemében találhatóakkal:

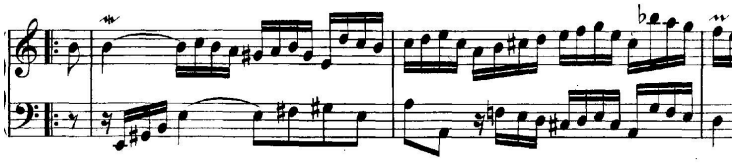
3.20. KOTTAPÉLDA: Az a-moll szvit (BWV 818) első üteme (a) és a fuvolapartita 23. üteme (b)

a) **b)**

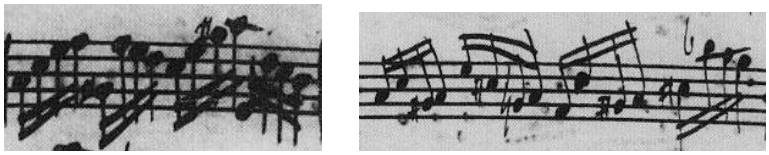


3.21. KOTTAPÉLDA: Az a-moll szvit (BWV 818) 11-12. üteme (a) és a fuvolapartita 2. (b) és 24 üteme (c)

a)



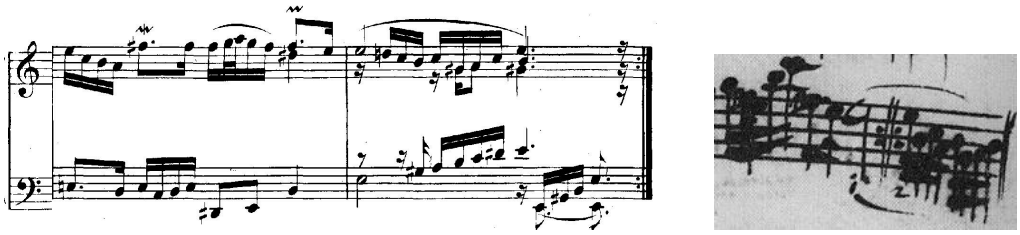
b) **c)**



Az angol szvitben (BWV 807) is találunk ismerős megoldást, a tétel közepén levő zárlat dallama a fuvolaműhöz hasonlóan alakul.

3.22. KOTTAPÉLDA: Az a-moll angol szvit (BWV 807) 11-12. üteme (a) és a fuvolapartita 19. üteme (b)

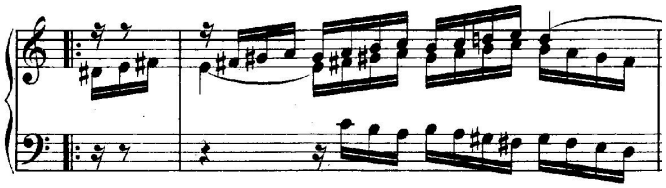
a) **b)**



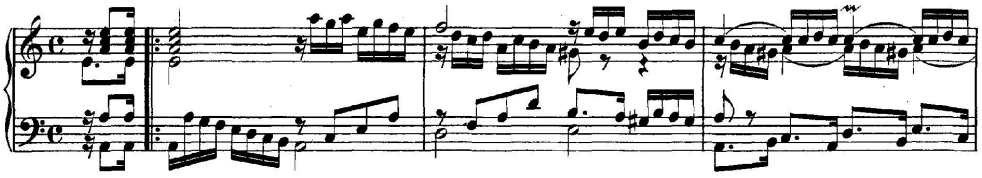
A kétes hitelességű a-moll allemande-okban (BWV 835 és 965) is látunk tizenhatod-szünettel való motívumindítást.

10.18132/LFZE.2014.18

3.23. KOTTAPÉLDA: Az a-moll Allemande (BWV 835; Kirnberger) második felének indulása



3.24. KOTTAPÉLDA: Az a-moll szonáta (BWV 965; Reincken) ötödik, Allemande tételének kezdete



A fuvola-allemande a 19, illetve 27 ütemes részeivel több szempontból is egyedülálló. A Bach-allemande-ok több mint felében (BWV 806–812, 814–816, 819, 819a, 826, 827, 835, 995, 1002, 1004, 1007–9, 1011, 1023) a két rész hosszúsága pontosan megegyezik, bár a szerző elődeinél és kortársai többségénél ez nem jellemző.[130] Ugyancsak kevés a páratlan számokból épülő Bach-allemande. Bár a fenti táblázatban felsorolt tánctételek között találunk néhányat, ami páratlan ütemszámú részekből áll, de ezek közül, egyik se szerepel a fontosabb szvitkötetekben (BWV 819, 821), sőt többüknél még a szerző sem egyértelműen Johann Sebastian Bach (BWV 836, 837, 838, 966). A fuvola-allemande a komponista allemande-jai között a leghosszabbak közé tartozik, csupán kettő múlja felül: a D-dúr partita (BWV 828) tétele és a vitatott eredetű c-moll Allemande (BWV 834).

Vizsgálódásaim során nem találtam egyet sem Bach allemande-jai között, ahol ne lett volna a tétel végén ismétlőjel – a fuvola-allemande ebből a szempontból is különlegesnek tűnik, amennyiben a kéziratot hibásnak tekintő közreadók véleményét elfogadjuk.[131] A *prima volta – seconda volta* lejegyzésmód csak ritkán fordul elő Bach tánctételeiben (az allemande-ok között: BWV 810, 824, 965, 990, 1002). Ez utóbbiakban a *primo* esetén csak egy-két hangos visszavezetés látható, a

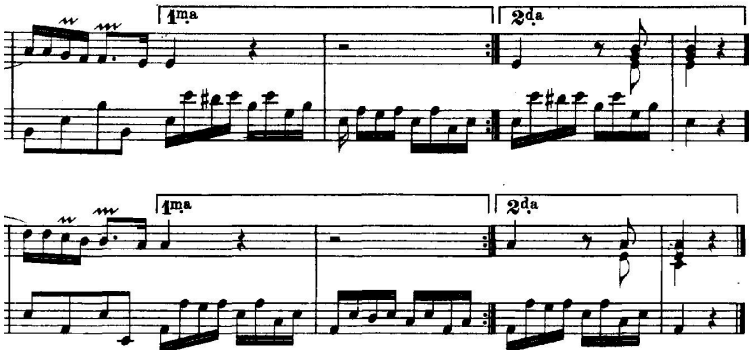
[130] Mather–Sadilek, 2004: 27.

[131] Sok közreadás, felvétel a különleges záróhang miatt az ismétlést elhagyja. Erről részletesen szóltam z előző, „Vitás helyek a kéziratban” című fejezetben.

10.18132/LFZE.2014.18

második ismételt részben pedig általában csak azért szükséges ez az írásmód, hogy a kezdeti felütés miatt adódó hiányos ütem egészként tudjon záródni. Egyedüli kivétel ez alól a Telemann nevéhez fűződő A-dúr szvit (BWV 824) ahol a fuvolapartitához hasonlóan (3.22b kottapélda) több hangos a visszavezetés:

3.25. KOTTAPÉLDA: Az A-dúr szvit (BWV 824; Telemann) első, Allemande tételének zárlatai

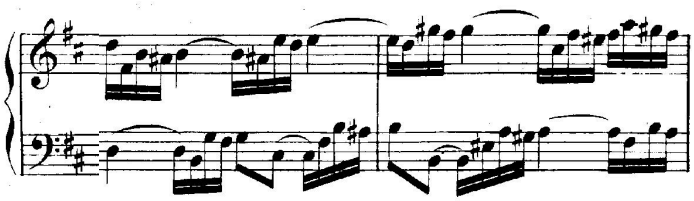


Ugyanakkor figyeljük meg, a fuvola esetében a *primó*t a megállás, a *szekundó*t pedig a továbbvezetés jellemzi, éppen fordítva, mint ahogy a fent említetett tételek esetében. A fuvolamű allemande-ja tehát ebből a szemszögből is egyedülálló.

Hadd említsek még néhány allemande tételt Bachtól, amelyek a fuvolamű valamely tételével rokon vonást mutatnak.

A h-moll francia szvit (BWV 814) allemande-jában megjelenik a felfelé kvart-ugrás utáni harmadik-negyedik-ötödik tizenhatod le-, majd visszalépése, ami a fuvolapartita indulásához hasonlít:

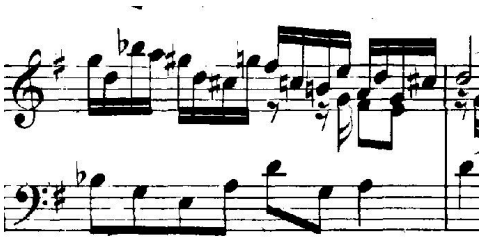
3.26. KOTTAPÉLDA: A h-moll francia szvit (BWV 814) első, Allemande tételének 6–7. üteme



A G-dúr francia szvit (BWV 816) allemande-jában (11. ütem) hasonló szekvenciát találunk, mint a Bourée Angloise 63–64. ütemében (6.12. kottapélda).

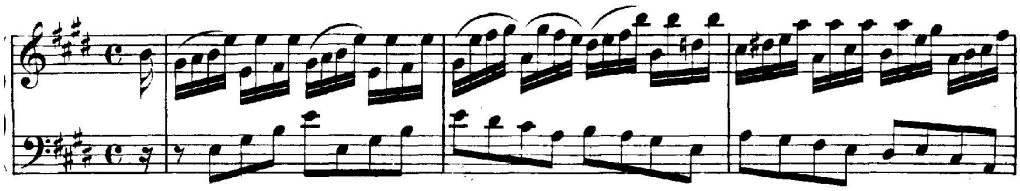
10.18132/LFZE.2014.18

3.27. KOTTAPÉLDA: A G-dúr francia szvit (BWV 816) első, Allemande tételének 11. üteme



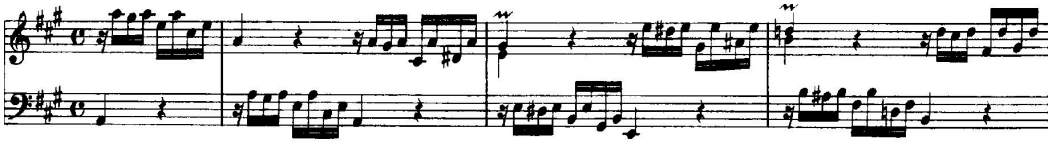
Ugyancsak a Bourée Angloise-ra rímel az E-dúr francia szvit (BWV 817) Allemande tételének indulása. A három hanglépés felfelé a fuvolapartita második, harmadik és negyedik tételeinek kezdetére is emlékeztet, az ezt követő nagy oktáv- és szeptim-ugrások pedig főleg az utolsó tételre jellemzőek.

3.28. KOTTAPÉLDA: Az E-dúr francia szvit (BWV 817) első, Allemande tételének eleje



A már fent említett, Telemannhoz köthető A-dúr szvit (BWV 824) Allemande tételén végigvonul a motívumok tizenhatod-szünettel való indítása, bár itt megszólal előtte az ütemegy a másik szólamban:

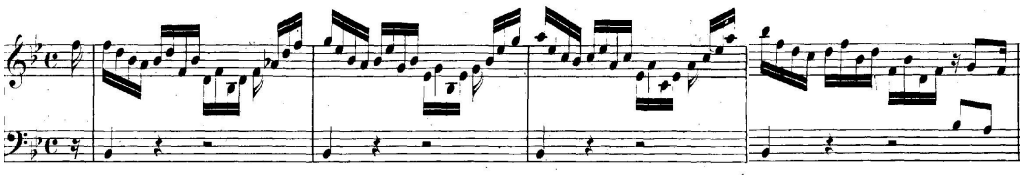
3.29. KOTTAPÉLDA: Az A-dúr szvit (BWV 824; Telemann) első, Allemande tételének kezdete



A B-dúr partita (BWV 825) esetében feltűnő, hogy a tétel nagy részében csak egy kéz játszik egyszerre, ezzel a billentyűs hangszer lehetőségeit sajátos módon felhasználva. A szerző itt megelégszik azzal, hogy látszólagos egyszólamúságba tömörítse a többszólamú zenét, ugyanúgy, mint a fuvoladarab esetében. Az akkordhangokat itt is az ütem negyedik tizenhatodára való szekund- lelépés díszíti.

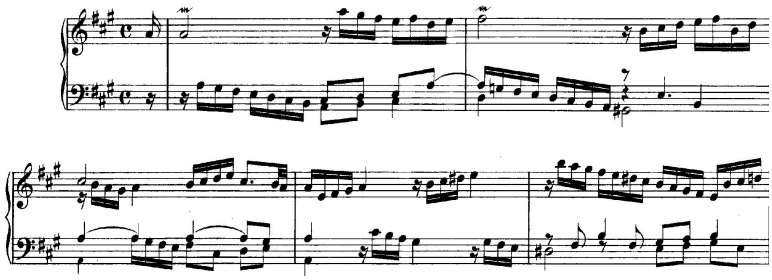
10.18132/LFZE.2014.18

3.30. KOTTAPÉLDA: A B-dúr partita (BWV 825) második, Allemande tételének indulása

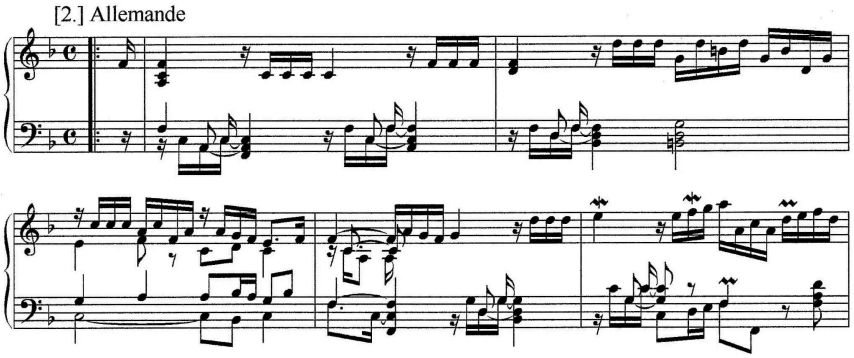


Az A-dúr szvit (BWV 832) és az F-dúr partita (BWV 833) allemande-jai bár felütéssel indulnak, az utána következő motívumok mind tizenhatod-szünettel következnek.

3.31. KOTTAPÉLDA: Az A-dúr szvit (BWV 832) első, Allemande tételének indulása



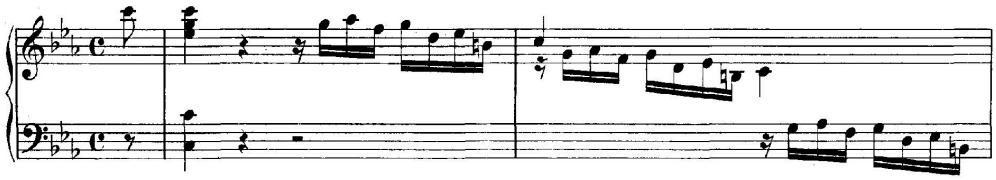
3.32. KOTTAPÉLDA: Az F-dúr partita (BWV 833) második, Allemande tételének eleje



Fent már említettük a vitatott hitelességű c-moll Allemande-ot (BWV 834) – ez a leghosszabb a Bach nevéhez fűződő allemande-ok között. A tétel kezdetén megjelenik a tizenhatod-szünettel való motívum-indulás, ha nem is rögtön az első leütésnél:

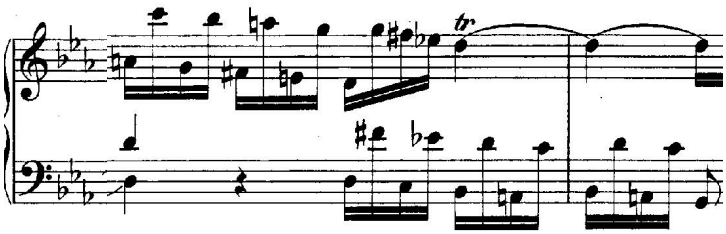
10.18132/LFZE.2014.18

3.33. KOTTAPÉLDA: A c-moll Allemande (BWV 834) kezdete



Később pedig a fuvola-allemande 43–44. üteméhez hasonló decimák (13.16. kottapélda) találhatóak:

3.34. KOTTAPÉLDA: A c-moll Allemande (BWV 834) 23. üteme

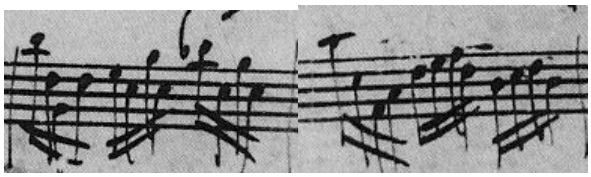


A G-dúr csellószvit (BWV 1007) Allemande-jában a lefele irányuló tágfekvésű akkordfelbontások a fuvola-corrente tételének 54–55. ütemére emlékeztetnek.

3.35. KOTTAPÉLDA: A G-dúr csellószvit (BWV 1007) 9–10. üteme (a), a fuvolapartita 54–55. üteme (b)

a)

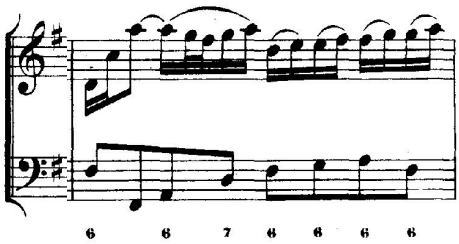
b)



Az e-moll hegedűszonáta (BWV 1023) Allemande tételének motívuma a fuvola-corrente 42. ütemében találhatóval (6.3. kottapélda) rímel:

10.18132/LFZE.2014.18

3.36. KOTTAPÉLDA: Az e-moll hegedűszonáta (BWV 1023) harmadik, Allemande tételének 5. üteme



10.18132/LFZE.2014.18

4.

CORRENTE

Az alábbiakban a fuvola-correntére jellemző motívumokat tárgyalom részletesen, majd ezután keressük a rokon vonásokat a korszak corrente-fogalmának meghatározásában, a kortársak corrente-leírásaiban, illetve a Bach neve alatt fennmaradt e tánctípusokkal hasonlítjuk a fuvola-tételt.

A Correntét az előző Allemande tétellel ellentétben nagyon is változatos ritmus jellemzi, nyolcadok váltakoznak tizenhatodokkal. Nyolcad-felütése a Bourée Angloise-hoz hasonlóan fentről lefele (*e''*-ről *a'*-ra) ugrik az ütemegyre, ami – mint majd látni fogjuk alább – példa nélküli a fennmaradt Bach-corrente ták között. Nem csoda, hogy a felütés ilyen irányú mozgása ritkább, mint a lentről való érkezés az ütemegyre. Ha nem vigyáz a fuvolás, a barokk súlyviszonyokkal ellentétesen akusztikailag hangosabban szólal meg az ütemegynél magasabbra írt felütés. A Corrente két részének ütemszámai (22+40) is egyedülállóak a Bach-tételek között: a második rész hossza az elsőnek majdnem a kétszerese. Ezekre a jellemzőkre még visszatérünk a Bach-corrente ták elemzésénél alább. A továbbiakban két témakört emelnék ki a fuvola-correntével kapcsolatban, melyeket részletesebben tárgyalok:

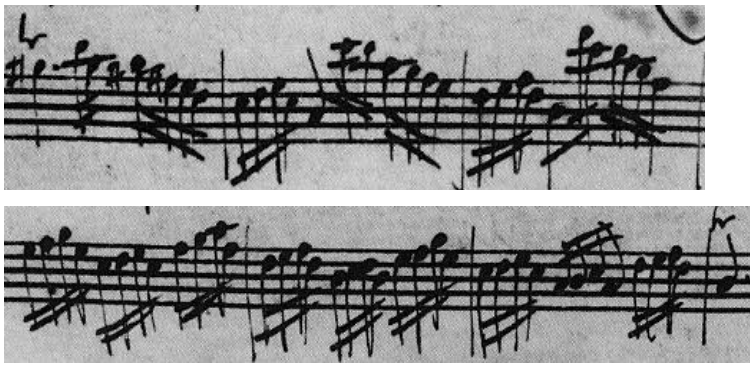
- Hegedűszerű motívumok (hosszú, szekvenciális tizenhatod-menetek, tágfekvésű akkordfelbontás és orgonapont jellegű motívum)
- Hemiola

Hegedűszerű motívumok

Bár az Allemande esetében nyilvánvalóbb a levegővételi hely hiánya, a Correntében is több helyen, így például annak utolsó tizenhét ütemében ugyancsak megállás nélküli tizenhatodokkal találkozunk. Ezek a tételre jellemző hosszú menetek általában szekvenciálisak, ami szintén az olasz hegedűstílus sajátja.

10.18132/LFZE.2014.18

4.1. KOTTAPÉLDA: Szekvenciák a fuvola-corrente 4–9. ütemeiben



3/4-es metrumba rendezett, hosszú szekvenciális meneteket találunk más, fuvolára írt Bach-műben, például a *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (BWV 102) ötödik tételében, amiről a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetben írok majd.

A fuvola-correntében többször is találkozunk a hangszertől kissé idegen tágfekvésű akkordfelbontásokkal is.

4.2. KOTTAPÉLDA: Hangzatfelbontásra példa a fuvola-corrente 13. ütemében

A vonós hangszereken ezek a tágfekvésű hármashangzatok könnyen játszhatók, természetesen adódnak a hangszeren: az egymástól távol levő hangok különböző húrokon szólalnak meg. E játékmód egyik legszebb példája a C-dúr csellószvit (BWV 1009) Prélude tétele, ahol a motívum később addig fokozódik, hogy 16 ütemen keresztül csak ezeket a szétdobott hangzatfelbontásokat halljuk.

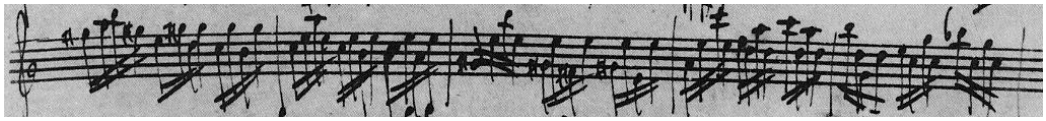
4.3. KOTTAPÉLDA: A C-dúr csellószvit (BWV 1009) Prélude nyitótételének a fuvola-corrente 13. ütemével (4.2. kottapélda) rokon részlete, 38. üteme

10.18132/LFZE.2014.18

A fuvola-correntében is bőven találkozunk a motívummal, általában fölfelé (13., 15., 31., 32., 33., 34., 42., 52. és 53. ütemekben), ritkábban lefelé (54. és 55. számúakban). Ezek artikulációja újabb gond elé állítja a játékost: a három hang összetartozik, ami így a *legato* játékmódot kívánná, de a barokk fuvolán, ahol lényegében minden hangot külön kell az ajkakkal intonálni, könnyebb azokat nyelvvel megütve előadni. Artikulációs jeleket a fuvoladarab esetében kizárólag ebben a tételben találunk, itt is mindössze két staccato pontot a 2. ütemben és három kötőívet az első és 16. ütemekben.[132] A jelzetteken túli artikuláció megválasztása minden előadó (és talán előadás) sajátja. Kuijken a következőt írja: „a további kötőívek függnek a tempóválasztástól, az akusztikától, sőt még a hangszer típusától is (fafuvola, Böhm fuvola).”[133] Mint látjuk majd, a vonósszólóknál általában a háromhangos kötésre találunk példát (BWV 1002, 1008, 1009; 4.3, 4.13, 4.15b kottapélda). Tágfekvésű akkordot találunk más fuvolás Bach-műben, például a Húsvéti oratórium (BWV 249) ötödik tételében, amit a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói” című fejezetben részletesen tárgyalunk.

Az orgonapontot idéző, egy álló és egy mozgó szólamból álló textúra öt ütem erejéig jelenik meg:

4.4. KOTTAPÉLDA: A fuvola-corrente orgonapontszerű motívuma, az 50–54. ütemekben



Ez a játékmód több más barokk fuvolaműben is feltűnik, azonban mégsem jelenthetjük ki hangszerszerűnek.[134] Az oda-vissza ugrás nem csak az ajkaknak okoz nehéz munkát, hanem az ujjaknak is: míg a vonósok esetében az ujjmozgás nyolcadonként történik, itt a fuvolásnak tizenhatodonként kell fogásokat váltania a hangszer kilenc hanglyuka fölött.

Ezekkel a vonóshangszerre jellemző technikákkal a hegedű és csellóművekben lépten-nyomon találkozunk. Két olyan példát emelnék ki a Bach-tételek között, amelynek gyors futamaiban mindhárom fent említett elem, a

[132] Ezekről már beszéltünk a „Vitás helyek a kéziratban” című fejezetben.
[133] Kuijken, 1989: 9, 14.
[134] Lásd a „Szólóművek fuvolára” című fejezetben.

10.18132/LFZE.2014.18

szekvencia, a tágfekvésű akkord és az orgonapontszerű motívum megjelenik és a tétel metruma 3/4:

4.5. KOTTAPÉLDA: A C-dúr hegedű-szólószonáta (BWV 1005) negyedik, *Allegro assai* zárótétele, 5–8. ütem

4.6. KOTTAPÉLDA: Az E-dúr hegedűpartita (BWV 1006) Preludio nyitótétele, 58. és 121–122. ütem

A Correntéhez hasonló, 3/4-es metrumba rendezett hegedűfigurációk és hosszú tizenhatod-futamok találhatóak Bach vokális műveinek fuvolaszólamai között: a *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (BWV 101) második, a *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (BWV 102) ötödik, a *Nun danket alle Gott* (BWV 192) első, a *Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft* (BWV 205) első, a Karácsonyi oratórium (BWV248) harmadik részének 26. tételében; valamint két fuvolaszonáta, a C-dúr (BWV 1033) második és az e-moll (BWV 1034) negyedik tételében. Ezeket már részletesen elemezzük a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetben.

Hemiola

A courante egyik fő ismertetőjele a hemiola. Vajon a fuvola-correntében mennyire van ez jelen? Már a tétel legelején is a dallam az ütemmutató szerinti 3/4-től eltérően 2/4-es elrendezéssel tagolódik.[135]

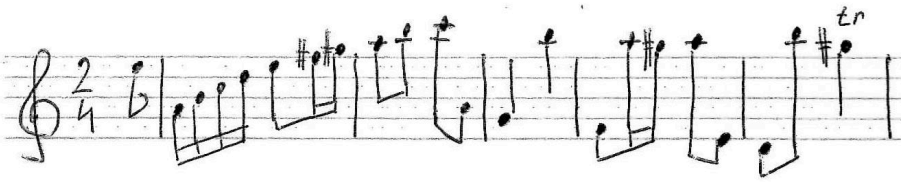
[135] Ittzés, 2008: 42.

10.18132/LFZE.2014.18

4.7. KOTTAPÉLDA: A fuvola-corrente hemiolás indulása

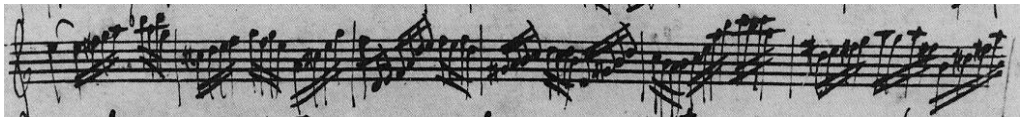
A második ütem egyén található *c'''*-t az előtte levő hosszú skála után nem szívesen játszanám előadóként súlyosra, annál inkább az ezután következő *g'*, *f'*, *e'*, *d'* lefelé lépegető basszushangokat. Így azonban 2/4-es tagolás jön létre:

4.8. KOTTAPÉLDA: A fuvola-corrente indulása az elképzelt 2/4-ben



A 44. és 49. ütem között ugyancsak kétnegyedes tagolással találkozunk.[136] A hasonló, ismétlődő motívumok miatt hat darab 3/4-es ütem helyett tulajdonképp kilenc 2/4-es metrumút érzünk. Az ütemegyek így a következők lennének: *b''*, *g''*, *f''*;*f''*, *d''*, *c''*; *c'''*, *a''* (*gisz''*).

4.9. KOTTAPÉLDA: 2/4-es tagolás a fuvola-corrente 44–49. ütemeiben



Sokszor a Bach-tételekben a lejegyzés módja is egyértelművé teszi, hogy hogyan tartoznak össze egy adott ütem hangjai. Vegyük például az Esz-dúr szvit (BWV 819) Courante tételét: [137]

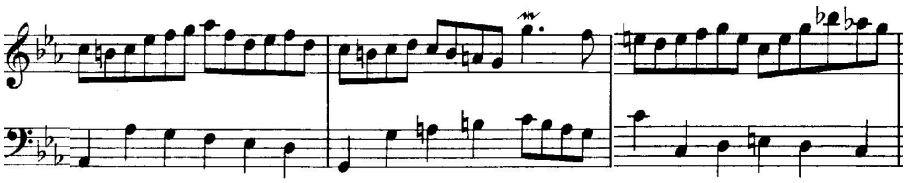
---

[136] Schmitz, 1963 „Vorwort".

[137] Az ütemmérő is figyelemre méltó: a 3/2 mellett a 6/4 is látható kisebb számjeggyel, illetve zárójelben. Lásd például a BGA (Ernst Naumann közr. XXXVI/4. Lipcse, 1890) és a DVfM (Alfred Dürr közr.,*NBA* V/8. Lipcse, 1980/1982) kiadását. A kiadásokban a fenti kottapéldával megegyező módon láthatóak a 15–17. ütem nyolcad-gerendái. Ennél meglepőbb lejegyzésmódot találunk a G-dúr partita (BWV 829) ötödik, „Tempo di Minuetto" feliratú tételében: az ütemmutató 3/4, a kottakép mégis inkább 6/8-ra emlékeztet.

10.18132/LFZE.2014.18

4.10. KOTTAPÉLDA: Az Esz-dúr szvit (BWV 819) második, Courante tétele, 15–17. ütem



A továbbiakban nézzük meg, milyen típusú táncot illettek corrente címmel a barokkban, majd hogy hogyan vélekedtek a kortársak erről a tánctípusról.

Általában a corrente

A corrente gyors, hármas-lüktetésű tánc és hangszeres forma, mely a 16. század végétől a 18. század közepéig volt népszerű. Általában a francia courante olasz változataként határozzák meg. A „courante" kifejezés a francia „futás" szóból származik, az olasz corrente emellett még további jelentéssel is rendelkezik: „folyékony, folyamatos, ömlő, áramló".[138] A courante 16. századi forrásokban tűnik fel először, gyakran az allemande utótáncaként jelenik meg.[139] Mersenne a *Harmonie universelle* írásában (1636) a 17. század első felének legnépszerűbb táncaként említi.[140] Kezdettől páratlan ütemű, felütéssel; eleinte még több visszatérésből állhatott, majd a 17. század közepétől végérvényesen a kétrészes forma érvényesült.[141] Ritmikai ősformája a fél–negyed–fél–negyed beosztás, a hemiola már ekkor is jelen van.[142]

A legkorábbi zenei forrásokban a tánc két válfaja együtt szerepel, az olasz forrásokban „corrente", a francia-flamand forrásokban „courante" megnevezéssel, a kettő közötti stílusbeli eltérés jelzése nélkül.[143] A 17. század második felében

[138] Little–Cusick (*Grove*): „Corrente".
[139] A legkorábbi fennmaradt courante az idősebb Bernhard Schmid orgonatabulatúráskönyvében (*La Courante du roy*, 1577), található, legelső koreográfiája pedig Arbeau *Orchésographie* (1589) könyvében látható. Little–Cusick (*Grove*): „Courante"/1. és Glück (*MGG*): 1030. *BRL* I: „courante", 365.
[140] A courante 163 darabbal Praetorius *Terpsichore*-jának több mint felét foglalja el. Glück (*MGG*): 1030. (I/1). *BRL* I: 365.
[141] Glück (*MGG*): 1030. (I/2). Bár Arbeau páros lüktetésűnek írja, a fennmaradt egyéb zenék alapján az tűnik valószínűnek, hogy a hármas lüktetés volt inkább jellemző erre a táncra. Kovács, 2002: 306.
[142] Glück (*MGG)*: 1030. (I/2).
[143] Little–Cusick (*Grove*): „Courante"/1.

10.18132/LFZE.2014.18

különült el a két típus.[144] A 17. század végén az olasz komponisták mindkét stílust alkalmazták (*Correnti alla francese*), míg a francia és német zeneszerzők majdnem teljesen a francia courante-ra specializálódtak.[145] A késő barokkban már mind a francia mind a német zeneszerzők írtak olasz correntéket is hangszeres zenében.[146]

A mérsékelt tempójú francia courante fő jellemzője a hangsúlyeltolódás, a ritmikai és metrikai kétértelműség (különösen a hemiola, a 3/2-es lejegyzésben a 6/4-es lüktetés) és a kontrapunktikus textúra, polifon szerkesztés.[147] A courante „komoly" és „méltóságteljes" Mattheson, Quantz és Rousseau szerint is.[148]

Az olasz „corrente" gyors hármas-metrumú (3/4 vagy 3/8) tánc, rendszerint kétrészes forma egyszerű, homofon textúrával, világos harmóniai és ritmikai struktúrával.[149] A 18. század eleji corrente olyan hegedűre vagy billentyűs hangszerre írt virtuóz szólódarabot jelentett, amely folyamatos tizenhatod- vagy nyolcad-meneteket tartalmaz, sok olyan technikai elemmel (arpeggiók, szekvenciák), ami az olasz hegedű-gyakorlatból ered.[150]

És milyen maga a tánc? A táncosok a correntében inkább futnak, mint sétálnak, egyik oldalról a másik oldalra cikcakkban haladva; a tánc főleg négy lépés hosszú, ugrással kombinált egységekből áll.[151]

4.1. TÁBLÁZAT: Korabeli forrásokból idézetek a correntéről

Arbeau, 1589:	„kettős ütemben táncolják, könnyeden", „és jegyezze meg, a courante lépéseit szökellve kell megtenni."[152]
Shakespeare:	„Az ő angol tánciskoláikba parancsoltak minket, és tanítottak magas *lavolta*-kat és gyors *couranto*-kat."[153]

[144] Glück (*MGG*): 1031. (II/1).
[145] *BRL* I: 365. Little–Jenne, 1991: 134.
[146] Little–Jenne, 1991: 135.
[147] Little–Jenne, 1991: 134; *BRL* I: 365; Little–Cusick (*Grove*): „Courante"/1.
[148] Little–Cusick (*Grove*): „Courante"/3.
[149] A correntét sokáig 3/4 vagy 6/4-ben jegyezték le, majd a kései olasz zeneszerzők (Rossi, Corelli, Vivaldi) már inkább 3/4-es correntét részesítették előnyben. Little–Jenne, 1991: 129; Little–Cusick (*Grove*): „Courante"/1; Little–Cusick (*Grove*): „Corrente".
[150] Little–Jenne, 1991: 129.
[151] Cesare Negri (*Nuove inventioni di balli*, 1604) leírása alapján. Little–Cusick (*Grove*): „Courante"/2.
[152] Arbeau, 1589: 66. (ford. Jeney, 2009): 140. Az Arbeau által említett *coranto* nem azonos a barokk szvit azonos című táncával, táncolásának módja teljesen eltérő. Kovács, 1999: 39/22; Kovács, 2002: 134, 305.
[153] Ford. Kovács, 2002: 300. „They bid us to their English dancing-schools, | and teach *lavoltas* high and swift *corantos*." Wiliam Shakespeare: *V. Henrik.* III. felvonás, 5. szín. Lévay József fordításában:

10.18132/LFZE.2014.18

Praetorius, 1612:	„a courante-ot gyors értékekben kell lejegyezni”.[154]
Praetorius, 1619:	„ugrásokkal és futással egybekötött tánc”.[155]
Mace, 1676:	„eleven, lendületes, élénk, fürge és vidám”.[156]
Mattheson 1713:	„egy ügyes, izgatott, a telthangzást töredező német Courante”.[157]
Walther, 1732:	„inkább rövid és szaladó, mint hosszú hangokból áll”.[158]
Mattheson, 1739:	„Állandó futással igyekszik tökéletesen eleget tenni nevének, mégis bájosan és gyengéden (…) A szenvedély vagy lélekmozgás, amit egy courante-ban közvetíteni kell, az az édes remény. Elvégre egymásra talál szívélyesség, vágyakozás és örvendetesség ebben a dallamban: hangdarabok, amikből összeillesztve lesz a remény.”[159]
Quantz, 1752:	„a *courante*-ot pompásan játsszuk, és a vonót minden egyes negyednél megállítjuk, akár pontozva van, akár nincs. Minden negyedre egy érverés esik.”[160]
Grassineau, 1740:	„Corrente: egyfajta gyors, szaladós francia tánc.”[161]
Türk, 1789:	„sok szaladó figurációból áll. Előadásmódja komoly (…) nem nagyon gyors.”[162]

„Angol tánciskolába küldenek, ugrándozást, szökést tanítani”.

[154] Ford. LKK. „die Couranten auff einen gar geschwinden Tact mensuriret werden müssen”. Michael Praetorius: *Terpsichore* (1612). Glück (*MGG*): 1030. (I/2). és *BRL* I: 365.

[155] Ford. LKK. „Couranten haben den Namen à Currendo oder Cursitando, weil dieselbe meistentheils mit gewissen abgemessenen Sprüngen auff und nieder/gleich als mit lauffen im Tantzen gebraucht werden”. Praetorius, 1619 (III): 25.

[156] Ford. LKK. „Corantoes … full of Sprightfulness, and Vigour, Lively, Brisk and Cheerful.” Mace, 1676: 129.

[157] Ford. LKK. „eine tüchtige/nerveuse, vollstimmig-gebrochene teutsche Courante”. Mattheson, 1713: 187.

[158] Ford. LKK. „ist eine aus mehr kurzen und lauffenden, als langen Noten bestehende.” Walther, 1732: „Courante, Corrente”, 189.

[159] Ford. LKK. „suchet ihrem Nahmen, durch immerwährendes Lauffen, ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe. (…) Die Leidenschafft oder Gemüths-Bewegung, welche in einer Courante vorgetragen werden soll, ist die süsse Hoffnung. Denn es findet sich was hertzhafftes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie: lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengefüget wird.” Mattheson, 1739: 231.

[160] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 263. „die Courante, weden prächtig gespielet; und der Bogen wird bey jedem Viertheile, es sey mit oder ohne Punct, abgesetzet. Auf jedes Viertheil kömmt ein Pulschlag.” Quantz, 1752: 270, (XVII/7/58).

[161] Ford. LKK. „Corrente, a sort of quick running *French* dance.” 1740: 46.

10.18132/LFZE.2014.18

A fenti idézetekből álló táblázat készítésekor két megállapítás fogalmazódott meg bennem: egyfelől, hogy a tánc „Corrente” nevének megfelelően mindig szaladós motívumokból épül fel, másrészt, hogy a források közül több ugyanazon a helyen ír a francia és olasz változatról, sokszor nem választva el élesen a kettőt egymástól: a correntét a francia courante olasz megfelelőjeként tartják csak számon. Mint majd alább látjuk, Bach se törekedett a Courante és a Corrente pontos feliratozásával, műveinek kiadói pedig még kevésbé. Bach nem volt egyedül ezzel a zeneszerzők között: Händel billentyűs szvitjeiben az összes „courante”-nak nevezett tétel a kortárs olasz correntéhez hasonlóan 3/4-es.[163] A fent már említett, ismert stílusjegyek alapján azonban mégis könnyen eligazodhat a mai előadó. Az alábbi (4.2.) táblázatba ennek megfelelően Bach 3/4-es, „Courante”-nak nevezett tételeit is belevettem.[164]

Bach-corrente ́k

4.2. TÁBLÁZAT: Bach neve alatt fennmaradt corrente ́k

BWV	Mű	Hangszer	Évszám	Ütemszám
813	c-moll francia szvit (II)	billentyűs	1722–1725 k.	24+24
815	Esz-dúr francia szvit (IV)	billentyűs	1722–1725 k.	16+16
816	G-dúr francia szvit (V)	billentyűs	1722–1725 k.	16+16
817	E-dúr francia szvit (VI)	billentyűs	1722–1725 k.	16+16
821	B-dúr szvit	billentyűs	1708–1714	12+12/16
824	A-dúr szvit (Telemann, töredék)	billentyűs		20+36
825	B-dúr partita	billentyűs	1726	28+32
827	a-moll partita	billentyűs	1727	20+36
829	G-dúr partita	billentyűs	1730	32+32
830	e-moll partita	billentyűs	1730	54+62
833	F-dúr partita	billentyűs	1708 előtt	16+24
838	A-dúr allemande és courante (Graupner)	billentyűs		11+16
840	G-dúr courante (Telemann)	billentyűs		20+26
965	a-moll szonáta (Reincken)	billentyűs	1705 előtt	22+32
1002	h-moll partita (I)	szólóhegedű	1720	32+48
1004	d-moll partita (II)	szólóhegedű	1720	24+30

[162] „war aus vielen laufenden Figuren zusammengesetzt. Ihr Vortrag muß ernsthaft (…) ist nicht sehr geschwind.” Türk, 1789: „Courante (Corrente)”, 400.
[163] Little–Cusick (*Grove*): „Courante”/2.
[164] Little–Jenne (1991) könyve és függeléke alapján.

10.18132/LFZE.2014.18

1007	G-dúr szvit (I)	szólócselló	1720 körül	18+24
1008	d-moll szvit (II)	szólócselló	1720 körül	16+16
1009	C-dúr szvit (III)	szólócselló	1720 körül	40+44
1010	Esz-dúr szvit (IV)	szólócselló	1720 körül	26+38
1012	D-dúr szvit (VI)	szólócselló	1720 körül	28+44
1013	*a-moll partita*	*szólófuvola*	*? 1723 után*	*22+40*
1025	A-dúr szvit (Weiss műve alapján)	hegedű és csembaló	1740 k.	61+98

A BWV jegyzékben 23 correntét találunk, de ebből öt valószínűleg nem J. S. Bach műve, vagy legalábbis más zeneszerző művén alapul. Mind 3/4-es metrumú, kivétel a legkésőbb készült kettőt, ami 3/8-os (BWV 829 és 830). Csak egynek van *double* tétele (BWV 1002, minden egyes táncának van).[165]

Több kottában helytelenül szerepel a címzés, így amit Bach eredetileg „Corrente" felirattal látott el azt ma sokszor „Courante" megnevezéssel találjuk. Így például a BGA gondozásában a partiták (*Clavier-Übung* I) e tétele megkülönböztetés nélkül végig „Courante" felirattal látható, ellenben az eredeti metszeten a tételek világosan vagy „correnté"-nek vagy „courante"-nak vannak jelölve.[166] A Petersnél (205. 9792) ugyanígy, a Bärenreiternél (BA 5152) már helyesen: a BWV 825, 827, 829, 830 „Corrente"-ként. A hegedűszólókat sem kímélték a közreadók. A h-moll és d-moll hegedűpartita (BWV 1002, 1004) autográfján is „Corrente" látható, mégis a BGA kiadásában (B. W. XXVII. (1)) „Courante" a felirat. Hubay Jenő (Bécs: Universal U. E. 6976/77) a h-moll esetében „Corrente" a d-mollnál pedig a „Courante" elnevezést kínálja. Hubert Léonard (Párizs: Costallat 1304) kottájában a tételmegnevezések szerencsésen a kéziratot követik. Mint látjuk, a „courante" és „corrente" elkülönítésével nem sokat bajlódtak a kiadók.

A corrente két részének ütemszámai nem adnak ki olyan tiszta arányszámot, mint a többi tánctétel-típus eseténél. Csak a francia szviteknél és az egyik csellószvitben egyenlő hosszúságú a két rész, az ütemek száma pedig bár általában páros, csak ritkán a nyolc többszöröse mindkét részben. A fuvola-corrente felépítése csupán egy szempontból tekinthető eltérőnek a többitől: a második rész igen hosszú, majdnem kétszerese az elsőnek. Az A-dúr szvit (BWV 824) és az a-moll partita

[165] Valószínűleg azért, mert a corrente már alapvetően kidolgozott harmóniailag. Little és Jenne, 1991: 136.
[166] Little–Cusick (*Grove*): „Courante"/2.

10.18132/LFZE.2014.18

(BWV 827) 20+36 ütemszámaival nagyon hasonló a fuvolatételhez, de a két rész arányainak különbsége – minimális előnnyel – a fuvola esetében a legnagyobb.

Vizsgáljuk meg a Corrente tételek felütéseit! Találunk három hangból építkezőt (nyolcad: BWV 813, 824, 1025; tizenhatod: BWV 827, 829), egy-tizenhatoddal indulót (BWV 816, 817, 1002 *Double*, 830, 1004, 1008), de legtöbb a fuvolaszólóval egyező, nyolcad-felütésű (BWV 815, 821, 825, 833, 838, 840, 965, 1002, 1007, 1009, 1010, 1012). Azonban fontos különbség, hogy ezek az egy-hangos felütések kivétel nélkül a rákövetkező ütem egyének hangjával azonos magasságúak, míg a fuvolamű esetében egy kvintet ugrik lefelé, *e''*-ről *a'*-ra.

Két a-moll hangnemű tételt találunk, mindkettő billentyűs, de egyik sem hasonlít különösebben a fuvolaműre. Az a-moll szonáta (BWV 965) egy korai mű (1705 előtt), mely Reincken azonos hangnemű szonátáján alapul. A tételt nyolcad-mozgás jellemzi, csak egy-két helyen jelenik meg tizenhatod, inkább csak díszítésképpen. Az 1727 után készült a-moll partita (BWV 827) pedig három-tizenhatod felütéssel indul, folyamatos tizenhatod-mozgás jellemzi, mindamellett nagy szerepe van a nyújtott ritmusnak is, amely szinte minden ütemen végigvonul a másik szólamban.

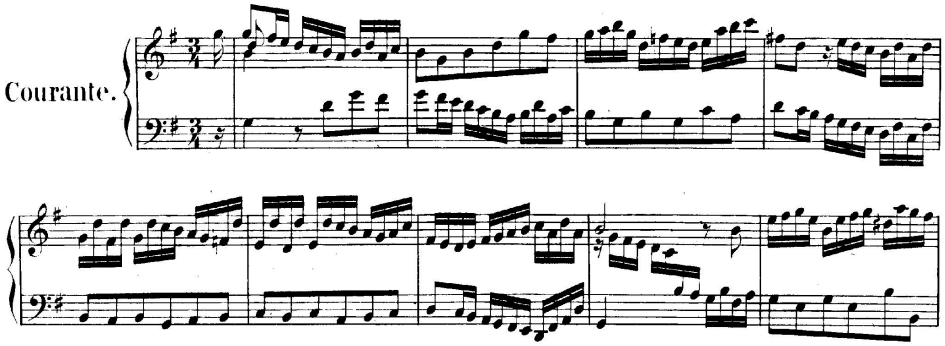
A fuvolatételben nyolcad- és tizenhatod-mozgás egyaránt található, a kettő közül talán az utóbbi a dominánsabb. Mennyire mondható el ez a többi correntét illetően? Van, ahol kizárólag nyolcadok szerepelnek (BWV 813, 821, 824, 838, 840 1002, 1009), olykor díszítésként egy-két tizenhatod-figurációval (BWV 833, 965, 1025). A fuvolaműhöz hasonlóan tizenhatod és nyolcad vegyesen található a következőkben: a G-dúr és E-dúr francia szvit (BWV 816, 817) és a G-dúr, Esz-dúr és D-dúr csellószvit (BWV 1007, 1010, 1012) tételeiben. A d-moll csellószvit Courante-jában (BWV 1008) tizenhatod és negyed, a h-moll hegedűpartita (BWV 1002) Correntéjének *Double* részében csak tizenhatod hallható. Ezeken kívül még találunk triolás (BWV 815, 825, 1004, 1010) és nyújtott-ritmusos (BWV 827) correntéket is. A G-dúr és e-moll partita (BWV 829, 830) pedig, mint már feljebb is láthattuk, a többitől eltérő módon, 3/8-os metrumban van lejegyezve.[167] A fuvola-correntében való elmélyedéshez – hasonlóságuk miatt – leginkább a francia szvitek (BWV 816, 817) és a vonósszólók (1002, 1007, 1008, 1012) egyes tételeinek közelebbi tanulmányozása segíthet. Az alábbiakban ezeket nézzük át.

[167] Az e-moll partita az eredeti kéziratban – Anna Magdalena Bach második *Klavierbüchlein*-jában – még 3/4-ben szerepel. Császár, 2008: 69.

10.18132/LFZE.2014.18

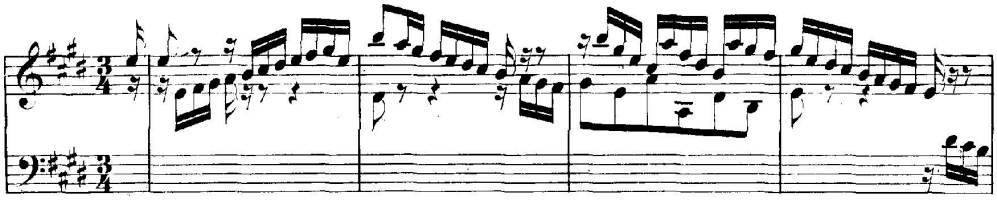
A G-dúr francia szvit (BWV 816) tétele hasonló mozgásában, lendületében a fuvola-correntéhez: változatosan találunk nyolcadokat és tizenhatodokat.

4.11. KOTTAPÉLDA: A G-dúr francia szvit (BWV 816) második, Courante tételének kezdete



Az E-dúr francia szvit (BWV 817) tétele a fuvola-correntéhez hasonlóan hosszú, felfelé ívelő skálával kezdődik-

4.12. KOTTAPÉLDA: Az E-dúr francia szvit (BWV 817) második, Courante tételének indulása



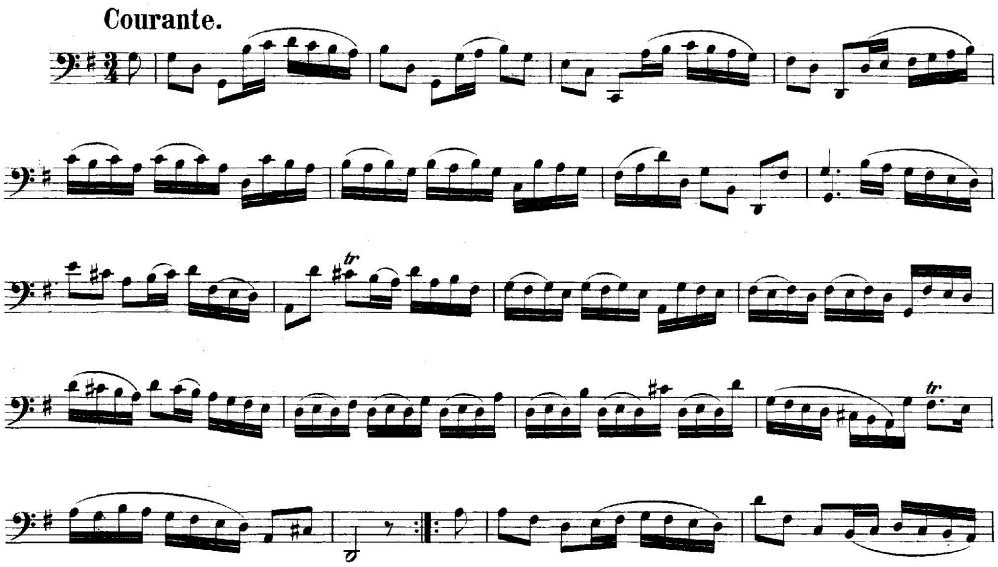
A h-moll hegedű-corrente (BWV 1002) jellemzője a fuvola-tételben is többször megtalálható tágfekvésű akkordfelbontás, de ebben az esetben rendszerint lefele irányban. Általában az első három hangot köti, így a tört-akkord egybetartozó hangjait összekapcsolja.

4.13. KOTTAPÉLDA: A h-moll hegedűpartita (BWV 1002) második, Corrente tételének eleje

10.18132/LFZE.2014.18

A G-dúr csellószvit (BWV 1007) tételében sok tizenhatod-menet és nagy hangközöket ugró nyolcad található, ugyanúgy, mint a fuvola-correntében. Talán mindközül ez a tétel áll legközelebb ritmikájában, lendületében a fuvoláéhoz.[168]

4.14. KOTTAPÉLDA: A G-dúr csellószvit (BWV 1007) harmadik, Courante tételének első része



A d-moll cselló-courante-ban (BWV 1008) többször is találunk a fuvola-corrente 50–54. ütemével (4.4. kottapélda) rokon, orgonapontra való visszalépegetést, illetve visszaugrálást, vagy például tágfekvésű akkorddal való ütemindítást:

14.15. KOTTAPÉLDA: A d-moll csellószvit (BWV 1008) harmadik, Courante tételében példa az orgonapontszerű játékmódra, annak 7. ütemében (a) és a tágfekvésű akkorddal való ütemindításra a 11. ütemben (b)

a) **b)**

A csellótétel 13–15. üteme pedig a fuvola-corrente 35–37. ütemével rímel:

[168] Schmitz, 1963: 8. Kujken, 1990: 8, 12.

10.18132/LFZE.2014.18

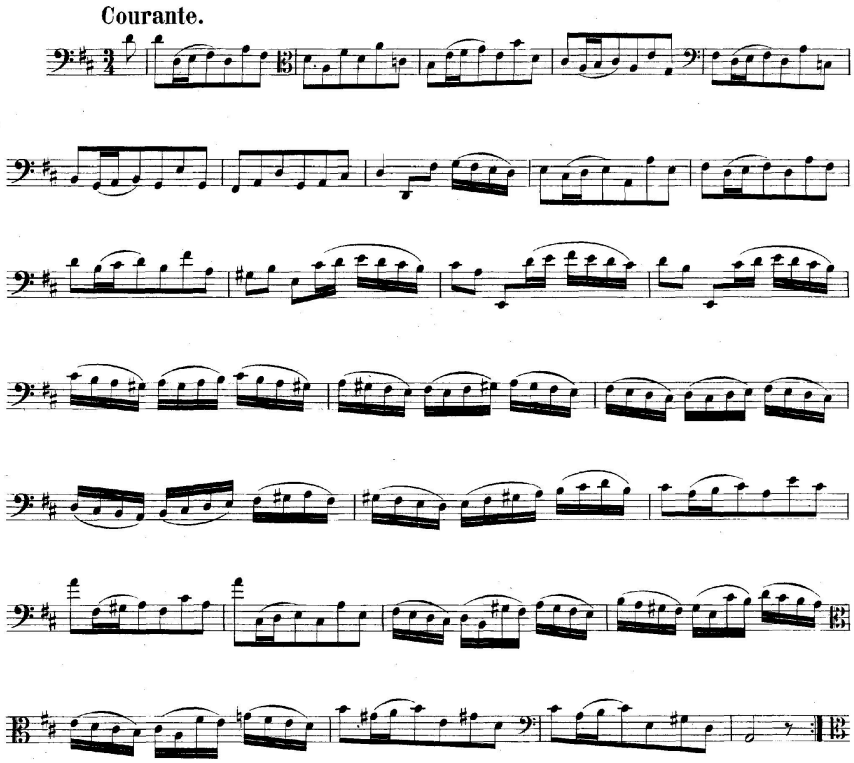
14.16. KOTTAPÉLDA: Hasonló motívum a d-moll csellószvit (BWV 1008) harmadik, Courante tételének 13–15. üteme (a) és a fuvola-corrente 35–37. üteme között (b)

a)

b)

A D-dúr csellószvit (BWV 1012) Courante tétele éppen olyan ugrálós karakterű, hacsak nem még inkább, mint a fuvola-corrente. Itt is a nyolcados részek tizenhatodosokkal váltakoznak.

14.17. KOTTAPÉLDA: A D-dúr csellószvit (BWV 1012) harmadik, Courante tételének első fele



10.18132/LFZE.2014.18

5.

SARABANDE

E fejezetben is előző kettőben látott felépítést követem. Először részletesen elemezzük a fuvolapartita Sarabande tételét, majd az ebből leszűrt jellemzőket összevetjük a korszak, majd Bach sarabande-fogalmával.

A továbbiakban a következő, a fuvola-sarabande-hoz kapcsolódó témakörökre térek ki részletesebben:

- Sarabande-lüktetés
- Lehajló motívum
- Ütemszám és formai tagolódás
- Hemiola

Sarabande-lüktetés

A Brockhaus–Riemann lexikonban a következőt olvashatjuk: „J. S. Bach mintegy 40 sarabande-jában, melynek mindegyike egyéni módon formált, a sarabande-jellegű alaplüktetés (ti. hogy a 2. ütés a hangsúlyos), mindig világosan felismerhető."[169] Ezt a fajta sajátos ritmust nevezi találóan a Little–Meredith szerzőpáros „szinkópás modul"-nak.[170] Bár a köztudatban a sarabande-lüktetés ezzel a hármas metrumban ritkának számító hangsúlyozással él, alább a sarabande általános elemzésénél majd látni fogjuk, hogy a közismert lüktetés mellett, létezett egy olasz változat is, ahol a második ütés nem számított hangsúlyosnak. Megnehezíti a sarabande sajátjaként számon tartott ritmizáláshoz ragaszkodó előadó dolgát a fuvolatétel esetében az ütem utolsó ütése előtt többször is bekövetkező, nagy hangközlépéssel való hirtelen oktávváltás. Az 1., 5., 7., 17., 24., 28., 30., 35. és 44. ütemekben simább, súlytalanabb lenne a zene a dallamvonal effajta megtörése nélkül. Ugyancsak sokszor fordul vissza a dallam a harmadik ütésen, például a 3., 9., 21., 23., 27., 33., 38. és 39. ütemekben. Ezek az apró megszakadások a dallamban akaratlanul is súlyt képeznek az adott helyen, főleg amennyiben a dallamvonal szerint tagolt kötőív alá rendezzük a hangokat. A szinkópás modul egyébként más Bach-sarabande-ban is

[169] *BRL* III: „sarabande", 289.
[170] Little–Jenne, 1991.

10.18132/LFZE.2014.18

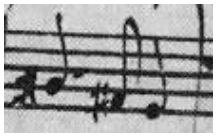
hiányzik, ezek között Little és Meredith a h-moll francia szvit (BWV 814), az a-moll billentyűs-partita (BWV 827), c-moll csellószvit (BWV 1011) tételeit említi.[171] Ezekre a sarabande-okra alább még visszatérünk.

Lehajló motívum

5.1. KOTTAPÉLDA: Lefelé lépő motívum a fuvola-sarabande 6. ütemében

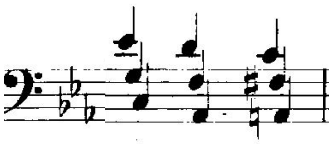
A Bach-sarabande-ok vizsgálatakor feltűnt, hogy ez a motívum szinte az összes tételben megjelenik, de rendszerint nem egyenletes negyedeken, hanem az első két negyed nyújtott ritmusában szólal meg (pl.: BWV 806, 808, 811, 816, 817, 818, 990, 996, 1002, 1008, 1025). A fuvola-sarabande-ban a visszatérésre rávezető 34. ütem az egyetlen, ami a hagyományos nyújtott ritmusban mutatja a háromhangos motívumot:

5.2. KOTTAPÉLDA: Nyújtott ritmusú lehajló motívum a fuvola-sarabande 34. ütemében



Olykor a fuvolatételben találhatóakhoz hasonlóan, egyenletes negyedeken is feltűnik a motívum a Bach-sarabande-ok között, így például az Esz-dúr cselló-sarabande (BWV 1010) egyik ütemében.

5.3. KOTTAPÉLDA: Lehajló motívum az Esz-dúr csellószvit (BWV 1010) negyedik, Sarabande tételének 15. ütemében



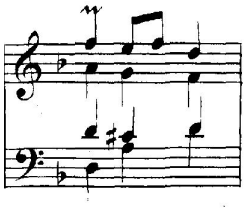
[171] Little–Jenne, 1991: 107, 108, 111.

10.18132/LFZE.2014.18

Az F-dúr angol szvit (BWV 809) Sarabande tételében az egyenletesen lefelé lépő motívum díszítve jelenik meg, a fuvola-sarabande 20. üteméhez hasonlóan:

5.4. KOTTAPÉLDA: Motívum-egyezés az F-dúr angol szvit (BWV 809) negyedik, Sarabande tételének 12. üteme (a) és a fuvola-sarabande 20. üteme (b) között

a) **b)**



A fuvola-sarabande esetében a három negyedhang egy előadási problémát is hordoz magában: vajon a középső parántrillás hang hozzákötődik-e az őt megelőző hanghoz, mintegy felső váltóhangként értelmezve azt? Friedrich Wilhelm Marpurgnál a következőt olvassuk: „Ha a felső váltóhang, amellyel a trillának kezdődnie kell, közvetlenül a trillával ellátott hang előtt is szerepel, akkor vagy újra meg kell szólaltatni, éspedig szabályos hangindítással, vagy hozzá kell kötni az előző hanghoz a trillázás megkezdése előtt; az esetben nincs új hangindítás."[172] Marpurg írásának időpontját (1755) közrefogva C. Ph. E. Bach a *Versuch* 1753-as I. kötetében található tanács szerint még a parántrilla „valamennyi hangját megütjük", a pár évvel későbbi, 1759-es változatban viszont már a parántrilla első hangját átköti az előkéhez. [173]

Türk 1789-es Klavierschule-ben is ez a második variáció szerepel.[174] Az idézetekből arra következtethetnénk, hogy a parántrilla előadása 1755 táján megváltozott. A biztos állításhoz azonban jóval korábbi, 1720 körüli írások vizsgálatára lenne szükség, de azokban erre nézve utalást nem találtam.

A lehajló motívum nemcsak a fent említett egyenletes negyedeken hangzik el, hanem többször is, díszítés mögé rejtve.

---

[172] Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (Berlin, 1755), francia kiadás: *Principes du clavecin* (Berlin, 1756), 2. kiadás (Berlin, 1965): I/ ix./7: 56. Vö. Donington, 1975 (Karasszon, 1978): XVI.7.f(84): 193.

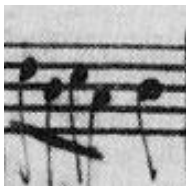
[173] Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753): 3. „Trillák" fejezet, 30. §. Somfai, 1979: 55.

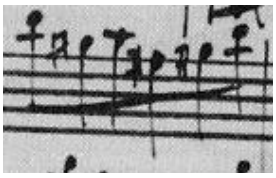
[174] Türk, 1789: 272.

10.18132/LFZE.2014.18

5.5. KOTTAPÉLDA: Díszített lehajló motívum a fuvola-sarabande 4. (a) és 38. ütemében (b)

a) **b)**





Máshol a háromhangos lefele ereszkedés nem csak a főhangokon jelenik meg, hanem a tizenhatod-csoportok első három hangjában is.

5.6. KOTTAPÉLDA: Díszített lehajló motívum a fuvola-sarabande 11. ütemében

A tétel csúcspontján is megtalálható ez a háromhangos lehajlás, de ebben az esetben az ütemegyeken: *d''–c''–h'*.

5.7. KOTTAPÉLDA: Lehajló motívum a fuvola-sarabande 31–33. ütemeiben

A motívum még számtalanszor megtalálható a tételben.[175] A lefele lépő három hang a fuvoladarab során már máshol is feltűnt: az Allemande tétel ütemeinek legvégén.

[175] Kissé eldugva más ütemrészen: 3–4. ü. (*f''–e''–d''*), 9. ü. (*e''–d''–c''*), 14. ü. (*c'''–h''–a''* és *g''–f''–e''*), 15. ü. (*e''–d''–c''* kétszer), 19. ü. (*f''–e''–d''*), 21. ü. (*g''–f''–e''*), 22. ü. (*a''–g''–f''*), 23. ü. (*a''–g''–f''*), 24. ü. (*b''–a''–g''*), 25. ü. (*g''–f''–e''*), 28. ü. (*f''–e''–d''*), 30. ü. (*d''–c''–h'*), 33. ü. (*f''–e''–d''*), 37. ü. (*f''–e''–d''*), 39. ü. (*c''–h'–a'*), 44. ü. (*gisz''–fisz''–e''*), 45. ü. (*h''–a'–gisz''* és *c''–h'–a'*). Tükörfordításban lentről felfele: 1. ü. (*a'–h'–c''*), 5. ü. (*a'–h'–c''*), 7. ü. (*g'–a'–h'*), 12. ü. (*h'–c''–d''* és *e''–f''–g''*), 24–25. ü. (*h''–cisz''–d'''*), 25. ü. (*d''–e''–f''*), 27. ü. (*h'–c''–d''*), 29. ü. (*gisz'–a'–h'*), 33. ü. (*h'–c''–d''*), 35. ü. (*a'–h'–c''*), 37. ü. (*h'–c''–d''*), 40. ü. (*fisz'–gisz'–a'* és *h'–c''–d''*), 40. ü. (*gisz'–a'–h'* és *c''–d''–e''*). A felsorolás Toeplitz kottapéldáján alapszik. Toeplitz, 1992: 86.

10.18132/LFZE.2014.18

Ütemszámok és formai tagolódás

A fuvolatétel 46 ütemével az egyik leghosszabb a Bach-sarabande-ok között, csupán egy kétes hitelességű sarabande (BWV 1025) múlja fölül terjedelmét. (A Bach-sarabande-ok általános jellemzőit alább tárgyaljuk részletesen.) A tétel ütemszáma más szempontból is különleges: a legtöbb Bach-sarabande-dal szemben itt a nyolc ütemes egységek kétszer is megtörnek. Little és Jenne könyvében a következőt olvassuk: „Az egyensúly a sarabande fontos jellegzetessége, ritkán lehet találkozni olyan frázissal, ami nem négy vagy nyolc ütem hosszú."[176]. Az első rész tizenhat ütem hosszú, a kéziratban viszont a visszatéréskor csak tizenkettőt számolunk. Bár a négyütemesség így sem sérül, viszont a visszatérés rövidülése miatt a darab szimmetriája igen. Erről a hiányos visszatérésről, már korábban a „Vitás helyek a kéziratban" című fejezetben szóltunk. A másik eset, ahol a nyolcütemesség megtörik a középrészben található: a 21–22. ütem díszített formában ismétlődik.

5.8. KOTTAPÉLDA: A fuvola-sarabande 21–24. üteme

E két hely miatt a fuvola-sarabande tagolása a sarabande műfajához illő nyolcütemes egységekből álló építkezés helyett máshogy alakul, a tétel a fennmaradt alakjában a 16+8+16 lehetősége helyett a 16+10+12 ütemszámokkal ismert.

Hemiola

Ittzés a Corrente esetéből kiindulva már a tétel elején hemiolát feltételez: a 2–3. és 18–19. ütemekben is.[177] Bár léteznek olyan sarabande-ok, ahol a tétel hemiolával indul,[178] Ittzés gondolata meglehetően formabontó megoldást kínál. A tétel végén viszont elképzelhető a 2/4-es tagolás.

---

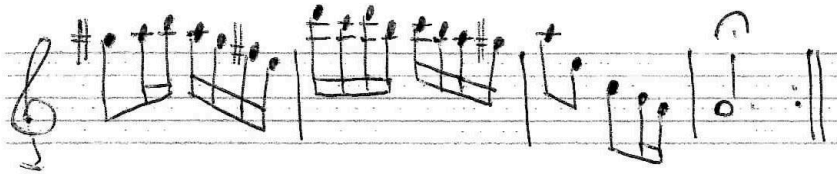
[176] Little–Jenne, 1991: 96.
[177] Ittzés G, 2008: 44–46.
[178] A Grove-lexikonban található is egy kottapélda, ahol a tánc rögtön hemiolával indul: az első ütem 6/8, a második ütem 3/4. Hudson (*Grove*): „Sarabande"/1. „Ex. 1".

10.18132/LFZE.2014.18

5.9. KOTTAPÉLDA: A fuvola-sarabande 44–46. üteme (a) és annak képzeletbeli 2/4-es tagolása (b)

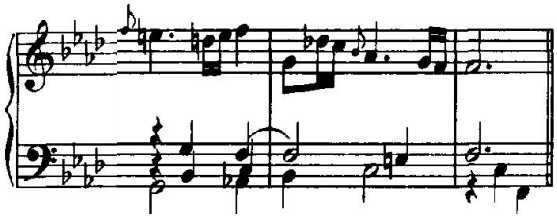
a)

b)



Több Bach-sarabande-ban is megfigyelhetjük a hemiola jelenlétét, így például az f-moll szvit (BWV 823) tételénél a *Da capo* előtti két utolsó ütemben.

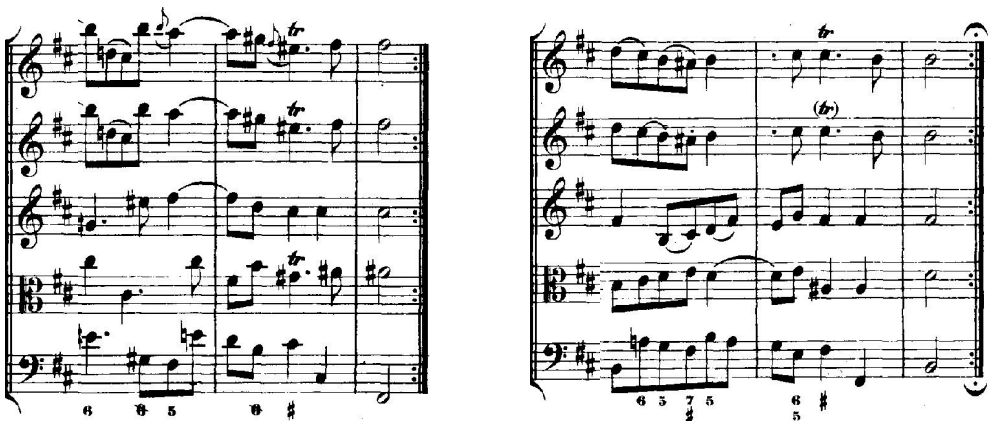
5.10. KOTTAPÉLDA: Példa hemiolára az f-moll szvit (BWV 823) második, Sarabande tételének 26–27. ütemében



A fuvolaszólóra írt h-moll szvit (BWV 1067) Sarabande tételében is megjelenik a hemiola a zárlatoknál.

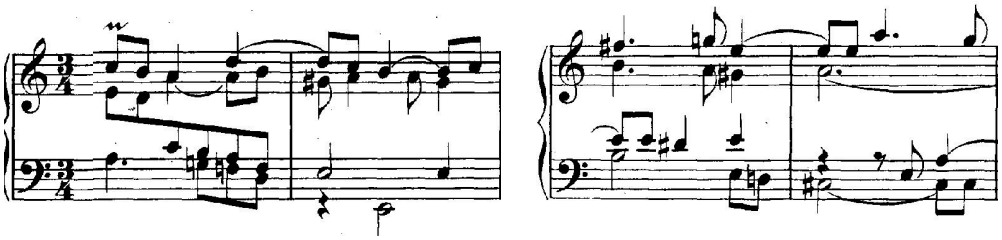
10.18132/LFZE.2014.18

5.11. KOTTAPÉLDA: Példa hemiolára a h-moll szvit (BWV 1067) harmadik, Sarabande tételének 14–16. és 30–32. ütemeiben



A Reincken művén alapuló a-moll szonáta (BWV 965) tételében a hemiola nem csak a részvégeken figyelhető meg.

5.12. KOTTAPÉLDA: Példa hemiolára az a-moll szonáta (BWV 965; Reincken) hatodik, Sarabande tételének 3–4. és 12–13. ütemében



A továbbiakban a sarabande általános jellemzőit nézzük meg, hogy így a fuvolatételt a korszak sarabande-fogalmának hátterével láthassuk.

Általában a sarabande

A sarabande eredete a 16. századi Latin-Amerikába és Spanyolországba nyúlik vissza, ahol énekkel kísért tánc volt.[179] Bár 1583-ban Spanyolországban betiltották obszcenitása miatt, a 17. század elején már olyan íróktól, mint Cervantes és Lope de

[179] Hudson (*Grove*): „Sarabande”

10.18132/LFZE.2014.18

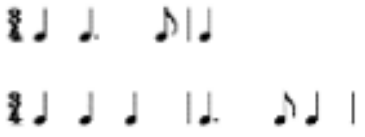
Vega találunk „zarabanda” szöveget.[180] A gitárral, kasztanyettával és talán más ütős hangszerrel is kísért, refrénes szövegű tánc tipikus akkordmenettel (I–IV–I–V), rendelkezett.[181] Miután 1618-ban a spanyol udvarnál bevezették, hamar elterjedt más európai országokban is: a 17. század első felében különböző hangszeres típusai fejlődtek ki Franciaországban és Itáliában, először harmóniai sémák, később ritmus- és tempó-karakter alapján.[182] Végül egy lassú és egy gyors típus emelkedett ki, előbbi inkább Francia- és Németországban, az utóbbi Itáliában, Angliában és Spanyolországban.[183]

A francia udvarba 1625-ben jutott el, itt 1650-ig még gyors táncnak számított (szvitekben ekkor még zárótáncként funkcionált), tempója ezután lassult le.[184] A francia sarabande jellemzője a lassú hármas metrum erős négyütemes összetartással, általában kétrészes (AABB), gyakran díszített reprízzel vagy double-lal bír.[185] A fennmaradt koreográfiák nyugodt, komoly, rendezett, nagy felkészülést igénylő táncnak mutatják, amiben előfordulnak a lassú tempóra utaló előkelő taglejtések, lábmozdulatok (*battements* és *piruettes*; lásd alább, a 15.1. táblázatban Pomey leírását).[186] A klasszikus francia sarabande-ot az úgynevezett „sarabande szinkópálás” jellemzi, vagyis az ütem második ütése a harmadiknál erősebb hangsúlyt kap.

5.13. KOTTAPÉLDA: Ritmus-séma a lassú (a) és gyors sarabande (b) esetében

a)

b)



A második ritmus-karakter az itáliai zeneszerzők körében volt népszerű. Ezek tempója gyorsabb volt, nem véletlen, hogy Giovanni Battista Bassani (1677) és Tomaso Antonio Vitali (1684) *presto* felirattal látta el a sarabande-ot. Később is megmaradtak a gyors előadásmódra vonatkozó utasítások, de mellette már többféle

[180] Hudson (*Grove*): /1.
[181] Hudson (*Grove*): /1. „Sarabande”. *BRL* III.: Sarabande”, 288.
[182] *BRL* III.: Sarabande”, 288.
[183] Hudson (*Grove*): „Sarabande”
[184] *BRL* III.: Sarabande”, 288. A szvit kialakulásáról lásd bővebben „A darab műfaja” című fejezetet.
[185] Little (*Grove*): „Sarabande”.
[186] Little–Jenne, 1991: 92.

10.18132/LFZE.2014.18

tempóra találunk utalást: Antonio Vivaldinál *allegro*, *andante*, *largo*, Arcangelo Corellinél *vivace, allegro*, *adagio* és *largo* jelzéssel.[187]

Nézzük meg a tempójelzéseken túl milyen jelzőkkel, érzelmekkel ruházták fel a korabeli írók a sarabande táncot!

5.1. TÁBLÁZAT: Sarabande-leírások a korabeli forrásokban

Phillips, 1658:	„Gyors tempójú zenemű, Air". Egy 1719-es példányon a „gyors tempójú"-t áthúzták, és fölé írták, hogy „lassú tempójú".[188]
Pomey, 1671:	„A sarabande egy szenvedélyes tánc, amelyet a grenadai mórok vezettek be, és amit a Spanyol Inkvizíció törvényen kívül helyezett, mert úgy vélték, képes a gyengéd érzelmek előhozására, a szívet a szeme által megfogja és megzavarja az elme nyugalmát."[189]„Először megigéző kecsességgel táncolt, komoly és óvatos légkört teremtve, egyenletes és lassú ritmusban olyan nemesen, szépen és szabadon, könnyed haladással, hogy egy király méltóságát viselte, és ugyanolyan nagy tiszteletet keltett, mint amekkora élvezetet okozott. Aztán felemelkedve és kihívóan állva, karját félmagasságba emelve és félig kinyitva a legszebb lépéseket tette, amit csak valaha a tánchoz kitaláltak. Néha észrevehetetlenül siklik, lábainak és térdeinek nem érzékelhető mozdulataival, mintha inkább csúszna, mint lépne. Néha a világ legjobb időmértékével mintha mozdulatlanul kitartva maradna és félig oldalra esve egyik lábával a levegőben; aztán kiegyenlítve a ritmusegységet, amelyből kibillent, további hirtelen [mozdulatokkal] szinte elrepül, olyan gyors a mozgása. Néha mintha kis ugrásokkal haladna, néha mintha hosszú lépésekkel visszaesne, hogy – bár gondosan megtervezett – spontánnak tűnik, olyan jól leplezi a művészetet ügyes nemtörődömséggel. Néha az összes jelenlévő örömére jobbra fordul, aztán balra; és amikor elérte az üres tér kellős közepét olyan gyorsan *pirouette*-ezik, hogy a szem nem tudja követni. Most aztán hagyja a teljes ütemet elmenni, nem mozdulva többet, mit egy szobor, aztán elindul, mint egy nyíl és máris a terem másik végén van, mielőtt még bárkinek ideje lett volna felfogni, hogy megérkezett. De mindez semmi ahhoz képest, amikor ez az elegáns személy lelkének érzéseit kezdte kifejezni testének mozdulataival és kimutatta ezeket arcával, szemével, lépéseivel és összes tevékenységével. Néha bágyadt és szenvedélyes pillantásokat vetett lassú és

[187] Hudson (Grove): „Sarabande"/2(i), Gstrein (*MGG*): „Sarabande", 996, *BRL* III.: Sarabande", 288.
[188] Philips és társai: *New World of Words.* (London, 1658). Donington, 1975 (ford. Karasszon, 1978): XVIII.4.c, 241.
[189] Kovács, 1999: 25.

10.18132/LFZE.2014.18

	erőtlen ritmusokra, aztán mintha a kötelességbe belefáradna, elfordítja a szemét, mintha a szenvedélyét akarná elrejteni és sokkal hirtelenebb mozdulattal elhessentene valami felajánlott adományt. Most meg mintha dühöt és bosszúságot fejezne ki egy indulatos és szilaj ritmusra, aztán édesebb érzést kelt mértékletes mozdulatokkal, mintha sóhajtana, elalélna, bágyadtan hagyja a szemét vándorolni; aztán a karok és a test kígyózó mozdulatával, hanyagul, kicsavarodva és hevesen olyan csodálatosan és bájosan jelenik meg, hogy ez alatt a varázslatos tánc alatt annyi szívet nyert meg, amennyire a nézőket magához vonzotta."[190]
Mace, 1676:	„A sarabande a leggyorsabb hármasütemű tánc, de játékosabb és könnyedebb a Corantónál".[191]
Ricci, 1677:	„a correntét, sarabande-ot és ciaccone-t gyorsan játsszák".[192]
Talbot, 1690:	„a Sarabande halk érzelmes darab, amelyet mindig egy lassú hármas ütemfajtában írnak".[193]
Furetière, 1690:	„Akárcsak a Chaconne, a Sarabande is a szaracénoktól származik. […] Mozdulatai fürgék és szerelmesek. […] A sarabande buja helyzeteket és gesztusokat használ." „súlyos, lassú, komoly" „gitárral vagy kasztanyettával kísért tánc"[194]
Masson, 1699:	„a Sarabande súlyosan játszandó".[195]
Mattheson, 1713:	„súlyos dallam… lassú mérőütéssel … kasztanyettával kísért spanyol táncból ered."[196]
Taubert, 1717:	a folia „a leghíresebb az összes sarabande dallam közül".[197]

[190] Pomey francia-latin szótárában leírás egy sarabande-táncosról. Father François Pomey: „Description d'une Sarabande dansée". In: *Le Dictionnaire Royal Augmenté* (Lyon, 1671): 22. Kovács, 1999: 190–193.

[191] Ford.: LKK. „Serabands, are the shortest triple-time; but are more Toyish, and Light, than Corantoes". Mace, 1676: 129

[192] Hudson (*Grove*): „Sarabande"/2(i).

[193] James Talbot: [*Kéziratos jegyzet*]. (Christ Church Library, Oxford: Ms 1187). Donington, 1975 (ford. Karasszon, 1978): XVIII.4.c, 241.

[194] Ford. Kovács, 1999: 25 és LKK. „grave, lent, serieux". „on la danse ordinairement au son de la guiterre ou des castagnettes". Antoine Furetière: *Dictionnaire Universel, contenant Généralement tous les Mots François, Tant Vieux que Modernes, et les Termes des Sciences et des Arts* (Rotterdam, 1690). Little–Jenne, 1991: 93, 231 7/6.lj. Gstrein (*MGG*): 997.

[195] Ford. Karasszon, 1978 (Donington, 1975): XVIII.4.c, 241. „battre gravement". Charles Masson: *Nouveau Traité des Regles Pour la Composition de la Musique* (Párizs, 1697, második kiadás: 1699.

[196] „Sarabanda ist eine gravitætische Melodie … langsam geschlagen…zum Tantzte à l'Espagnole mit Castagnietten" Mattheson, 1713: 187.

10.18132/LFZE.2014.18

Niedt, 1721:	„sok *pas graves*-val vezetve, vagy csak magas állásból táncolták”.[198]
Bonnet, 1723:	„Majdnem az összes tánc, amelyeket a bálokban és összejöveteleken táncolnak, híjával van a kifejezésnek, kivéve a spanyol sarabande-ot a kasztanyettákkal.”[199]
North, 1728:	„Ez egy teljesen spanyol dal és annak a nemzetnek az öntelt humorával megegyezik. Egy ayre, ami kiemelkedően jól hordoz egy *basso andantét*.”[200]
Walther, 1732:	„méltóságteljes, táncként mindig 3/4-es, egyébként lassú 3/2-es rövid dallam, két reprízzel”.[201]
Tomlinson, 1735:	A 3/4-es sarabande „lassú”, a 3/2-es „nagyon lassú”.[202]
Mattheson, 1739:	„közismert rideg komolysága (…) A szenvedély, amit kifejez nem más, mint a hódolat. (…) Clavíron és lanton való előadásakor meglehetősen lealacsonyítják magukat ezzel a dallammal, több szabadságot alkalmaznak, sőt double-t vagy arpeggiós művet készítenek belőle”.[203]
Grassineau, 1740:	„a sarabande gesztusa lassú és komoly”[204]
Saint-Mard, 1741:	„mindig melankolikus, és finom, de komoly érzékenységet áraszt”[205]

[197] Gottfried Taubert: *Rechtschaffener Tanzmeister*. (Lipcse, 1717). Little (*Grove*): „Sarabande”; Kovács, 1999: 26.
[198] Ford. LKK „mit vielen pas graves ausgeführet; ob sie aber nur von hohen Standes-Personen getantzet wird”. Niedt, 1721: 105.
[199] Jaques Bonnet: *Histoire generale de la danse* (Párizs:Chez d’Houry fils, 1723): 69. Kovács, 1999: 25.
[200] Ford. LKK. „It is an air purely spagnuolo and correspondents with the rodomontade (=arrogant) humor of that nation. It is an ayre that bears a basso andante exeeding well.” Corelli egy sarabande-járól. Roger North: *The common Caracters of Musick*. (1728). Gstrein (*MGG*): 995.
[201] Ford.: *BRL* III: „sarabande”, 289. „Sarabanda ist eine gravitätische, denen Spaniern insonderheil sehr beliebte und gebräuchliche etwas kurtze Melodie, welche alllezeit zum Tantzen den 3/4, zum Spielen aber bisweilen den 3/2 Tact, langsam geschlagen, und zwey Reprisen hat.” Walther, 1732: 542.
[202] Tomlinson: *The Art of Dancing*. (London, 1735. /I). Hudson (*Grove*): „Sarabande”/2(i).
[203] Ford. LKK. „Bey einer Sarabande ist lauter steife Ernsthafftigkeit anzutreffen (…) So hat dieselbe keine andre Leidenschafft auszudrucken, als die Ehrfucht. (…) Zum Spielen auf dem Clavier und der Laute erniedrigt man sich etwas …, gebraucht mehr Freiheit.” Mattheson, 1739: 208, 230. Mattheson némileg becsmérli a variációk használatát a Sarabande esetében. Little–Jenne, 1991: 95.
[204] Ford. LKK. „Saraband: (…) the motions of wich are slow and serious”. Grassineau, 1740: 208.
[205] Ford. LKK. Rémond de Saint-Mard: *Réflexions sur l’Opera* (1741). Little–Jenne, 1991: 94, 231 7/7.lj.

10.18132/LFZE.2014.18

Quantz, 1752:	„Az entrée-t, a loure-t és a *courante*-ot pompásan játsszuk (…) Minden negyedre egy érverés esik. Egy *sarabande* mozgása ugyanilyen, azonban némileg kellemesebben adjuk elő.”[206]
Nichelmann, 1755 körül:	„A Sarabande jellege arra kötelezi a szerzőt, hogy a különböző együtthangzások olyan kapcsolatát hozza létre, amely a kedélyre felemelőleg hat, csodálatra készteti, és benne tiszteletet ébreszt.”[207]
Türk, 1789:	„karaktere komoly, amelyben a kifejezés és méltóság összetartozik (…) meglehetősen lassú mozgású”[208]
Sulzers, 1794:	„komoly (…) méltóságteljes”.[209]

A táncleírások sokaságából látszik, mennyire népszerű is volt a barokk időkben. Ugyancsak jól kivehető, mint vált a sarabande fokozatosan az idők folyamán egyre lassabb, és komoly és méltóságteljes affektussal rendelkező tánccá.

Bach-sarabande-ok

5.2. TÁBLÁZAT: Sarabande tételek a Bach nevéhez köthető művekben

BWV	Mű	Hangszer	Évszám	ütem
806	A-dúr angol szvit (I)	billentyűs	1720 előtt	8+24
807	a-moll angol szvit (II)	billentyűs	1720 előtt	12+16, II: ua.
808	g-moll angol szvit (III)	billentyűs	1720 előtt	8+16, II: ua.
809	F-dúr angol szvit (IV)	billentyűs	1720 előtt	8+16
810	e-moll angol szvit (V)	billentyűs	1720 előtt	8+16
811	d-moll angol szvit (VI)	billentyűs	1720 előtt	8+16, II: ua.

[206] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 263 „Die *Entree*, die *Loure*, und die *Courante*, werden prächtig gespielet; … Auf jedes Viertheil kömmt ein Pulschlag. Eine *Sarabande* hat eben dieselbe bewegung; wird aber mit einem etwas annehmlicheren Vortrage gespelet” Quantz, 1752: 270, (XVII/7/58). Donington könyvében Karasszon ugyanezt így fordította: „a Sarabande-nak ugyanaz a tempója, [mint az Entée-nek, a Loure-nak és a Courante-nak, amelyeket percenként 80 mérőütésnél rögzít,] de lényegesen behízelgőbb hangvétellel játszandó”. Donington, 1975 (ford. Karasszon, 1978): XVIII.4.c, 241.

[207] Christoph Nichelmann. Kolneder, 1982 (ford. Székely, 1988): „Sarabande”, 270.

[208] Ford. LKK „hat eine ernsthaften mit Ausdruck und Würde verbundenen Charakter (…), eine ziemlich langsame Bewgung”. Türk, 1789: 402.

[209] „ist ernsthafter als die Menuet; kann also zu den ernsthaften Charakteren, die mit großer Würde, oder mit Majestät verbunden sind, gebraucht werden”. Johann Georg Sulzer: *Allgemeine*(*r*) *Theorie der schönen Künste*. (2. bővített kiadás, 4. kötet Lipcse, 1794): 128. Gstrein (*MGG*): 997.

10.18132/LFZE.2014.18

812	d-moll francia szvit (I)	billentyűs	1722–1725 k.	8+16
813	c-moll francia szvit (II)	billentyűs	1722–1725 k.	8+16
814	h-moll francia szvit (III)	billentyűs	1722–1725 k.	8+16
815	Esz-dúr francia szvit (IV)	billentyűs	1722–1725 k.	8+16
816	G-dúr francia szvit (V)	billentyűs	1722–1725 k.	16+24
817	E-dúr francia szvit (VI)	billentyűs	1722–1725 k.	8+16
818	a-moll szvit	billentyűs	1705 körül	8+16
818a	a-moll szvit	billentyűs		8+16
819	Esz-dúr szvit	billentyűs	1725 körül	16+16
821	B-dúr szvit	billentyűs	1708–1714	8+16
823	f-moll szvit	billentyűs	1715 előtt	16+12+16
825	B-dúr partita (I)	billentyűs	1726	12+16
826	c-moll partita (II)	billentyűs	1727	8+16
827	a-moll partita (III)	billentyűs	1727	12+16
828	D-dúr partita (IV)	billentyűs	1728	12+26
829	G-dúr partita (V)	billentyűs	1730	16+24
830	e-moll partita (VI)	billentyűs	1730	12+24
831	h-moll francia szvit	billentyűs	1733	12+16
832	A-dúr szvit	billentyűs	1708 előtt	8+8
833	F-dúr partita	billentyűs	1708 előtt	4+8, II: ua.
839	g-moll sarabande (vitatott)	billentyűs		11+22
965	a-moll szonáta (Reincken)	billentyűs	1705 előtt	8+8
990	C-dúr *Sarabande con partite*	billentyűs	?	8+16
(995	g-moll szvit (BWV 1011)	lant	1730 körül	8+12)
996	e-moll szvit	lant	1712 után	8+16
997	c-moll partita	lant	1740 körül	16+16
1002	h-moll partita (I)	szólóhegedű	1720	8+24, II: ua.
1004	d-moll partita (II)	szólóhegedű	1720	8+16/20
1007	G-dúr szvit (I)	szólócselló	1720 körül	8+8
1008	d-moll szvit (II)	szólócselló	1720 körül	12+16
1009	C-dúr szvit (III)	szólócselló	1720 körül	8+16
1010	Esz-dúr szvit (IV)	szólócselló	1720 körül	12+20
1011	c-moll szvit (V)	szólócselló	1720 körül	8+12
1012	D-dúr szvit (VI)	szólócselló	1720 körül	8+24
1013	*a-moll partita*	*szólófuvola*	*? 1723 után*	*16+30*
1025	A-dúr szvit (Weiss)	hegedű és csembaló	1740 körül	22+33
1067	h-moll szvit	zenekar	1738–1739 körül	16+16

10.18132/LFZE.2014.18

Összesen 41 féle sarabande-ot ismerünk Johann Sebastian Bach neve alatt.[210] Ebbe nem számoltuk bele a double-okat illetve díszített változatokat (BWV 807, 808, 811, 818, 833, 1002), egynek számítottuk a g-moll lant- és c-moll csellószvit (BWV 995, 1011) ugyanazon tételének különféle hangszerelését, viszont belevettük a kétes hitelességű műveket is (BWV 839, 965, 1025).

Bach sarabande-jai rendszerint 3/4-esek, bár olykor 3/2-es (BWV 811, 990, 996, 1012) illetve 9/8-os (BWV 1002/II) lejegyzésűek. Általában nem találunk felütést (kivéve a BWV 827, 829, 830 965, 1025, 1067 esetében). Tehát e két szempont alapján a fuvola-sarabande átlagosnak mondható.

Vizsgálva a fuvola-sarabande zenei szerkezetét feltűnik annak egyenletes mozgása: csupán egyetlen egy nyújtott ritmust találunk az egész tétel során. Pedig több Bach-sarabande is inkább nyújtott ritmusokon alapul (BWV 806, 816, 817, 818a, 821, 823, 829, 830, 832, 990, 996, 1004, 1007, 1008, 1009, 1010, 1012) vagy legalábbis részben jellemzi e pontozott ritmus alkalmazása (BWV 808, 809, 818/I-II, 819, 823, 825, 828, 965, 1002, 1025, 1067). A fuvola-sarabande az egyenletesség mellett változatos ritmusú, vegyesen alkalmaz fél, negyed, nyolcad és tizenhatod-hangokat; különbözik a csak egyfajta mozgásformát használó tételektől, így például a nyolcadokra épülő (BWV 807/I, 812, 821, 833/I, 839, 995, 1002/I-II, 1011), vagy a végig tizenhatodos (BWV 826 és 833/II) sarabande-októl. A fuvolatételhez hasonló egyenletes, de mégis változatos ritmust a következőkben találunk: a-moll és e-moll angol szvit (BWV 807, 810), c-moll, h-moll és Esz-dúr francia szvit (BWV 813, 814, 815), h-moll billentyűs- (BWV 831) és c-moll lantpartita (BWV 997) sarabande tételeiben.[211] A fuvola-sarabande zenéjének tanulmányozásakor e tételek ismerete fontos lehet.

Visszatérés előfordul több sarabande-ban is, ha nem is nevezhető gyakorinak. *Da capo* ismétlést alkalmazó kettő van (BWV 823 és 990). A többi visszatéréses sarabande esetében a tétel első része a domináns hangnembe (BWV 806, 816, 828), vagy – a fuvolatételhez hasonlóan – a párhuzamos dúrba (BWV 813) modulál. Az

---

[210] „Bach minden egyéb táncfajtánál több sarabande-ot írt, ha beleszámoljuk a double-okat is, melyek nem csupán díszített változatai, hanem lényegbeli variációi a táncnak." Little–Jenne, 1991: 102.

[211] Little és Jenne szerzőpáros a könyvében a fuvola-tétel sarabande-ritmust elmosó egyenletes karakterét annak double-jellegével indokolja: „Első pillantásra nem tűnik hasonlónak a sarabande-hoz az egyenletes nyolcad- és tizenhatod-hangok miatt. Ez valószínűleg egy egyszerű szerkezeten alapuló *double*, mely technikát használta Reincken és más Bach előtti komponisták". Double-karakterűnek nevezik még a következőket: BWV 813, 826, 997 Little és Jenne, 1991: 107–108, 110, 112. Véleményem szerint, mint ahogy a sarabande-ok fenti rendszerezése is mutatja, a double-ok inkább egyetlen ritmusformára épülnek az egész tétel folyamán.

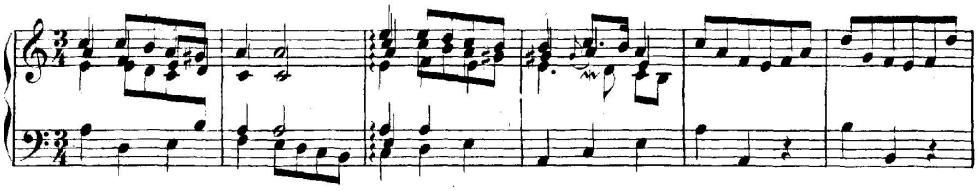
10.18132/LFZE.2014.18

összes esetben a moduláció nélküli visszatérés megegyezik az első rész hosszúságával, kivéve egyet: a fuvolatételhez hasonlóan a D-dúr partita (BWV 828) sarabande tételében szintén hiányoznak ütemek. Ez utóbbit részletesen elemeztük már a „Vitás helyek a kéziratban” című fejezetben.

Csupán egyetlen Bach-sarabande maradt fenn, ami túlszárnyalja a fuvolatétel 46 ütemes hosszát: a Silvius Leopold Weiss műve nyomán készült A-dúr hegedű-csembaló sarabande (BWV 1025) az 55 ütemével. Az ütemszámokat megfigyelve észrevehetjük még, hogy azok legtöbbje osztható néggyel. A fuvola-sarabande mellett (16+30) mindössze három kivételt találunk, ezek közül kettőnek a hitelessége vitatott: a g-moll billentyűs sarabande (BWV 839) a 11+22 és az előbb említett, Weiss művén alapuló sarabande (BWV 1025) a 22+33 ütemszámaival. A harmadik sarabande a D-dúr partita (BWV 828) tétele, aminek a visszatérése (mint feljebb láttuk) a fuvolához hasonlóan rövidített.

A fuvolapartitán kívül négy műben találunk a-moll hangnemű sarabande-ot, melyek a következők: az a-moll angol szvit (BWV 807), az a-moll szvit (BWV 818), az a-moll partita (BWV 827) és a Reincken művén alapuló a-moll szonáta (BWV 965). Mindegyik billentyűs hangszerre készült, és valamennyi az első rész végére a fuvola-sarabande-dal megegyező módon C-dúrba modulál. Az angol szvit (BWV 807) sarabande-jában a fuvolatételhez hasonló egyenletes nyolcad-lépteket figyelhetünk meg.

5.14. KOTTAPÉLDA: Az a-moll angol szvit (BWV 807) negyedik, Sarabande tételének eleje

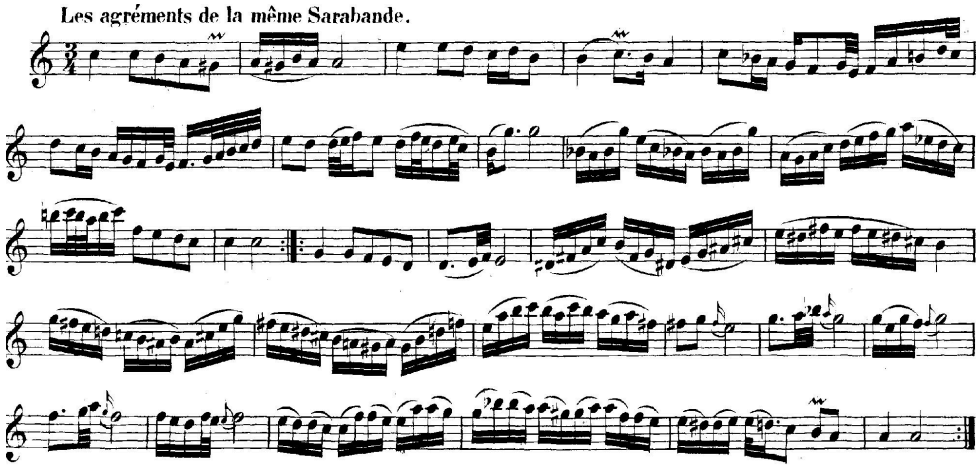


E tétel esetében Bach bemutatja annak egy díszítési lehetőségét is. A díszített változat („Les agréments de la même Sarabande”) egyszólamú, kíséret nélküli leírása még inkább közelebb hozza érzetben az angol szvit e variált tételét az azonos hangnemű fuvola-sarabande-hoz, ráadásul olyan hangterjedelemben, ami a barokk fuvolán kényelmes.[212] Mindkét tétel az első rész végére C-dúrba modulál.

[212] A források többségében a 5.15. kottapéldával megegyező módon csak ez a díszített felső szólam látható. Zászkaliczky, 1977: 3.

10.18132/LFZE.2014.18

5.15. KOTTAPÉLDA: Az a-moll angol szvit (BWV 807) negyedik, Sarabande tételének Bach által díszített változata



A BWV 818 jegyzékszám alatt lényegében ugyanannak a sarabande-nak a három variációját találjuk: „Simple”, „Double” és a BWV 818a. Hangulatában az összes eltér a fuvoláétól, mivel mindben nyújtott ritmusok szerepelnek főleg. Talán még a *Double* hasonlít leginkább egyenletességében, itt viszont túlnyomórészt tizenhatodok vannak, aminél a fuvolatétel változatosabb ritmusú. A billentyűs partitában (BWV 827) található a-moll hangnemű Bach-sarabande a fuvolától ugyancsak nagyon eltér: ritmikájának fontos vonása az egész tételen keresztül végigkövethető három-nyolcadnyi felütés és a sok apró, tizenhatod-triolás díszítés. Az a-moll szonáta (BWV 965) tétele sem hasonló, ugyancsak felütése van, sok a nyújtott ritmus, a legkisebb hangjegyértéke a nyolcad. (E tétel jellegzetessége a sok hemiola.)

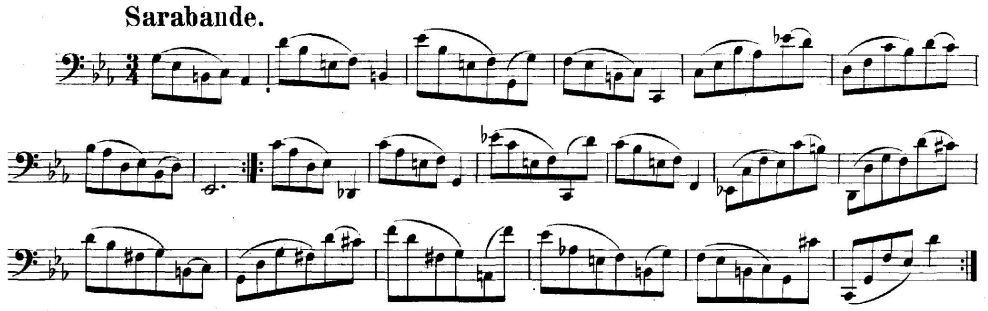
Egyetlen másik fuvolás sarabande-ot ismerünk Bach művei között: a h-moll zenekari szvit (BWV 1067) tételét, azonban a fuvola itt nem kap szólisztikus szerepet: végig az első hegedűvel unisono játszik. A bachi sarabande-ok között szokatlanul nagy előadói apparátus alkalmazása mellett a sarabande különlegességét az adja, hogy a basszus szólam a fuvola és a hegedű témáját egy ütemmel később és egy kvinttel lejjebb szigorú kánonban játssza.

Komlós Katalin a következőt írja: „A fuvola-szólószonáta III. tételének szomorú nosztalgiája, a nyitó dallam egyszerűségében megindító rajza, de még pontos vonala és szerkezete is a gordonkára írt *c-moll szólószvit Sarabande*-tételével

10.18132/LFZE.2014.18

rokon."[213] A cselló-sarabande sokkal rövidebb, s a legkisebb hangjegyértéke a nyolcad, miben is áll a hasonlóság?

5.16. KOTTAPÉLDA: A c-moll csellószvit (BWV 1011) negyedik, Sarabande tétele



Mindkettőre jellemző a sokszori kisszekund hajlás felfelé (vagyis késleltetés) és az első ütem végén a bő szekund távolság. A cselló *H–c–Asz* motívuma a fuvolában *gisz'–a'–f'* hangokon hangzik fel, bár pont egy ütéssel később.[214] Ez utóbbi esetben az *f'*-et egy *e'* követi, amit oldásnak is érzékelhetünk. A cselló esetében a témafej nem folytatódik, hanem variáltan ismétlődik. Uri Toeplitz szerint a vonóstételhez hasonlóan „a súlyos *f'*-et szubdominánsnak halljuk a fuvola-sarabande-ban is, az *e'* pedig nem feloldás, hanem a domináns szeptim alapja, ami egészen az *f''*-ig vezet".[215] Ittzés erre a többértelmű szituáció megfejtésére további lehetőségeket ajánl.[216] A csellótétel indulása egyébként pontosan egyezik az 1714 körül keletkezett *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21) kantáta harmadik, „Seufzer, Tränen, Kummer, Not" kezdetű tételével. A szoprán áriát oboaszóló indítja pontosan azokkal a hangokkal, amit a cselló esetében is hallunk (*g–esz–h–c*), a bőszekund-távolságot idéző *asz* pedig a continuóban szólal meg, ugyanúgy, mint a csellószvit lant változatában.

---

[213] Komlós, 1978: 37.

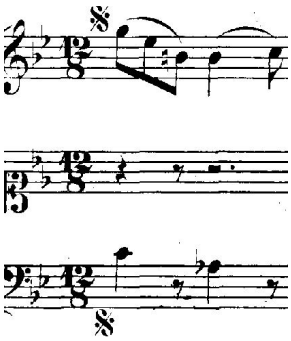
[214] Bár a cselló-sarabande-ban a kötőívek miatt a súly az ütemen belül az első és harmadik negyedre kerülne, a második negyeden hallható késleltetésekkel mégis megjelenik a sarabande speciális súlyozása.

[215] „Das gewichtige „f" gehört auch hier zur Subdominante. Das folgende „e" ist keine Auflösung, sondern Tonika des Dominantakkordes, der bis zum f'' als None führt." Toeplitz, 1992: 88.

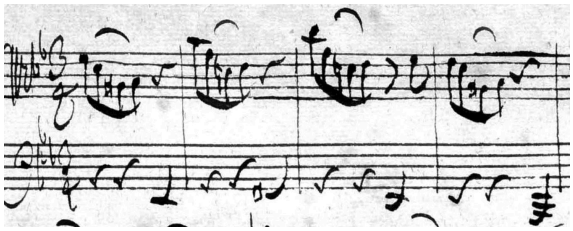
[216] Ittzés G., 2008: 44–46.

10.18132/LFZE.2014.18

5.17. KOTTAPÉLDA: *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21) kantáta harmadik, „Seufzer, Tränen, Kummer, Not" tételének első üteme



5.18. KOTTAPÉLDA: A g-moll lantszvit (BWV 995) negyedik, Sarabande tételének kezdete



A sarabande jellemzőiből sokat magán visel Bach más műve is: így például az *An Wasserflüssen Babylon* korál-prelúdium (BWV 653), a Goldberg-variációk (BWV 988) áriája, és a Máté-passió (BWV 244) zárókórusa is. A fuvola-sarabande egyenletes, éneklő nyolcadokon alapuló hangulata visszaköszön más Bach-fuvolaszólamban, így például az *Erschallet, ihr Lieder* (BWV 172) negyedik, a *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (BWV 207) hetedik, az A-dúr mise (BWV 234) negyedik és e-moll szonáta (BWV 1034) harmadik tételében. Ez utóbbiakat részletesen tárgyaljuk a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetben.

10.18132/LFZE.2014.18

6.

BOURÉE ANGLOISE

Az előző fejezetekhez hasonlóan először a tétel egyes jellegzetességeit vesszük szemügyre, majd azt követően a címben szereplő két táncfajta: a bourrée és az anglaise általános jellemzőit, illetve az ezekkel a feliratokkal ellátott Bach-tételeket vizsgáljuk. (A fuvolatétel címének helyesírását a „Vitás helyek a kéziratban" című fejezetben tárgyaltuk.)

A fuvola-tétellel kapcsolatban a következőket vizsgáljuk:

-2/4-es ütemmutató
- Anapesztus
- Nagy hangközugrások
- Negyed hang kiemelés és B-A-C-H-motívum
- *C'*
- Kromatika

2/4-es ütemmutató

A kétnegyedes ütemjelzés a többi Bach-bourrée 2/2-es metrumához képest szokatlan. Csupán egyetlen egy másik maradt fenn közülük, ami szintén 2/4-es: a g-moll szvit (BWV 822) tétele. Mire utalhat-e különleges metrum? Peter Williams tanulmánya szerint a 2/4 Bach idejében még új „találmány" volt.[217] Étienne Loulié 1696-ban (*Elémens ou principes de musique*, Párizs) már megemlíti a 2/4-es metrumot, de a többi, ütemenként két ütést tartalmazó jelzésektől nem különíti el jelentésében.[218] A 2/4-es metrum feltehetően itáliai eredetű, de nem a szonátákban, hanem az áriákban tűnik fel először.[219] 1713-ban Mattheson a 2/4-ről megjegyzi, hogy „igen kedvelt ütemfajta, ami szinte magától alakítja az énekelt darabokat".[220] A 2/4-es metrum effajta eredetére utalhat a D-dúr csembalópartita (BWV 828) táncos karakterű, „szokatlan és zavarbaejtő" Aria elnevezése.[221] Jóval később, az 1770-es években

[217] Williams, 1993 (ford. Komlós, 1995): 6.
[218] Williams, 1993 (ford. Komlós, 1995): 7.
[219] Williams, 1993 (ford. Komlós, 1995): 7, 10.
[220] Ford. Komlós, 1995 (Williams, 1993): 11. „ein sehr beliebtes Moumevent, und bringt fast von sehr singende Sachen hervor." Mattheson, 1713: 79.
[221] Williams, 1993 (ford. Komlós, 1995): 11.

10.18132/LFZE.2014.18

Kirnberger a 2/4-et a 2/2 könnyedebb és játékosabb válfajaként mutatja be.[222] Williams a Bach-művekben használt a 2/4-es metrumból két következtetést von le: (1) Bach csak 1714 táján kezdte el alkalmazni műveiben ezt a metrumfajtát, ami (2) minden bizonnyal lassabb, mérsékeltebb tempót jelent, mint a 2/2.[223] Sajnos egyik állításra sem tudunk támaszkodni. A g-moll szvit (BWV 822) tétele 1707 előtt született, s bár korábban vitatott hitelességű műnek tartották, a legújabb Grove-lexikonban annak kétes eredetére már nem találunk utalást.[224] Másrészt Williams is elismeri, hogy a 2/4-es ütemmutató az adott darab utolsó tételeként gyorsabb tempót jelent, mint a mű közepén.[225]

Anapesztus

A ritmusformula Bach művészetében viszonylag ritkán fordul elő. A dolgozat megírása előtt nem gondoltam volna, hogy ennyire nehéz feladat lesz Bach műveiben anapesztus-ritmust találni. Daktilussal, tehát az ütésen induló nyolcadot követő két tizenhatod motívummal sűrűn találkozunk,[226] de fordítottjával, hogy az ütésen induljon a két tizenhatod és súlytalan helyen legyen a nyolcad, ez csak olykor történik meg. Ennek minden bizonnyal az az oka, hogy a hosszú ritmusérték önmagában súlyosabb, mint egy rövid, tehát az anapesztus némiképp elcsúsztatja az ütemen belüli súlyviszonyokat, és egyfajta enyhe szinkópálást eredményez.

A Bourée Angloise-hoz hasonlóan, végig anapesztusra épülő tételt csupán egyet találtam: a már fent említett (2/4-es metrumú, korábban kétes hitelességűnek tartott) és alább még részletesen elemzett g-moll szvit (BWV 822) negyedik, Bourrée tételét (6.16. kottapélda).

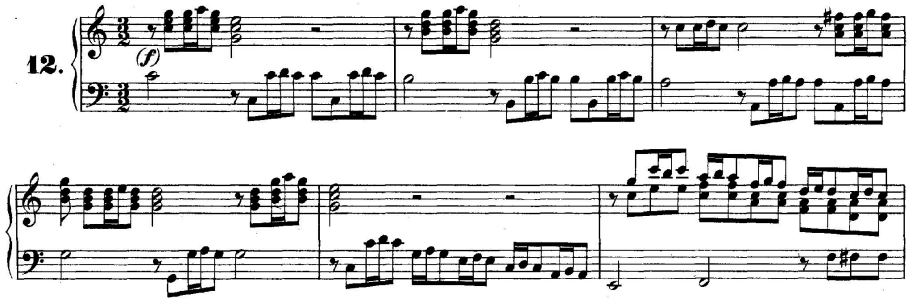
Ugyancsak a vitatott hitelességű műnek számított korábban a *Sarabande con partite* (BWV 990) sorozat.[227] Tizenkettedik variációja anapesztusra épül, lüktetését végig meghatározza a nyolcadot követő két tizenhatod használata, bár talán inkább csak egyfajta díszítésként, minthogy a tétel 3/2-es metrumú.

---

[222] „Der Zweyvierteltackt hat die Bewgung des Allabrevetackts, wird aber weit leichter vorgetragen." Kirnberger, 1776: 118.
[223] Williams, 1993 (ford. Komlós, 1995): 12, 15.
[224] A Bach-család Grove monográfiájának műjegyzékében még a következő szerepel: „? más zeneszerző művének átirata". Wolff, 1983 (1989): 214.
[225] Williams, 1993 (ford. Komlós, 1995): 12. Példaként a c-moll partita (BWV 826) Capriccio és a h-moll szvit (BWV 1067) Badinerie zárótételét hozza.
[226] Fuvolás tételek esetében például: BWV 99/1, 115/1, 130/5. Ezek részletese elemzését lásd a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetben.
[227] Wolff, 1983 (1989): 218.

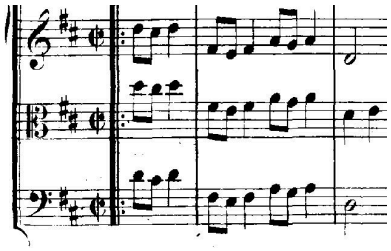
10.18132/LFZE.2014.18

6.1. KOTTAPÉLDA: Anapesztus ritmus a *Sarabande con partite* (BWV 990) 12. variációjában



A D-dúr zenekari szvit (BWV 1068) harmadik, Gavotte tételének II. részében a vonóskar ugyancsak anapesztussal indít. Bár a kezdőmotívum állandóan visszatér a tétel során, azokon kívül máshol nem találjuk a ritmusformulát.

6.2. KOTTAPÉLDA: Anapesztus ritmus a D-dúr zenekari szvit (BWV 1068) harmadik tételének második gavotte-ja, kezdő motívum



A ritmus viszonylag gyakori változata az, amikor a hosszú ritmusérték tovább hosszabbodik egy szinkópaszerű átkötés által. Ezt a ritmusfajtát látjuk a fuvolapartita Corrente tételének 42. ütemében.

6.3. KOTTAPÉLDA: Anapesztus ritmus átkötéssel a fuvola-corrente 42. ütemében

10.18132/LFZE.2014.18

Ebben a formában több helyen is megtaláljuk (például: BWV 527/1, 528/2, 530/1, 827/6, 997/1, 1003/3, 1005/3, 1036/2), fuvolára írt kompozíciók között is (például: BWV 102/5, 205/13, 243/9, 1030/1–2, 1032/1–2, 1034/1–2).[228]

Kutatásaim során azt láttam, hogy Bach műveiben általában csak díszítésképpen, az átkötött változathoz hasonlóan csupán egy-két ütem erejéig jelenik meg az anapesztus (például: BWV 526/3, 593/1817/5, 830/6–7, 996/3, 1015/4, 1068/3/II). A következő Bach-darabok fuvolaszólamában találjuk még néhol a ritmusformulát: a *Durchlauster Leopold* (BWV 173a) kantáta hatodik, a *Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft* (BWV 205) tizenharmadik, a *Schleicht, spielende Wellen* (BWV 206) kilencedik, az A-dúr mise (BWV 234) első, a h-moll szonáta (BWV 1030) első, az Esz-dúr szonáta (BWV 1031) első, az E-dúr szonáta (BWV 1035) második, a G-dúr triószonáta (BWV 1039) második tételében (Ezekről még lesz szó a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetben.) Látjuk, olykor feltűnik a motívum, azonban a fent említettek közül az anapesztus egyik tételnek sem alapritmusa úgy, ahogy a Bourée Angloise esetében találjuk.

Valójában a Bourée Angloise nyitóütemében található két anapesztus is egyfajta kiírt díszítésnek, Schleifernek tűnik. Donington könyvében ezt olvassuk: „A Schleifer két, szekundlépésekben egymást követő átmenőhangot tartalmaz, és rendszerint hangsúlyos helyeken fordul elő, tehát ugyanúgy késlelteti a főhangot, mint az appoggiatura. A Schleifer egyformán kitűnően szól dallamhangszereken és billentyűsökön, és bár mindent egybevetve nem túl gyakran fordul elő, igen széles körben alkalmazható."[229]

6.4. KOTTAPÉLDA: Schleifer-szerű motívum a Bourée Angloise első ütemében

A tétel többi részében viszont a tizenhatodok már egymástól távolabb esnek, a tánc ugráló, szökellő karakterét erősítik inkább.

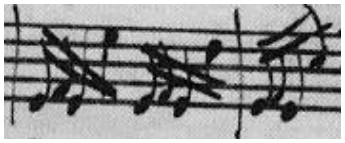
[228] Ez utóbbiak részletes elemzését lásd a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetben.
[229] Donington, 1975 (Karasszon, 1978): XVI.5.b, 189.

10.18132/LFZE.2014.18

Nagy hangközugrások

Bár a fuvolapartita első két tétele egyértelműen sokkal több problémát okoz az előadójának, mint például ez az utolsó, de technikailag itt is találunk nehéz és gyors hangközugrásokat A Bourée Angloise harmadik ütemében jellegzetes, a többszólamúság illúzióját keltő hangkiemelés található. (A tizenhatodok ehhez hasonló mozgását már láthattuk az Allemande 39. ütemében; 3.13c kottapélda.)

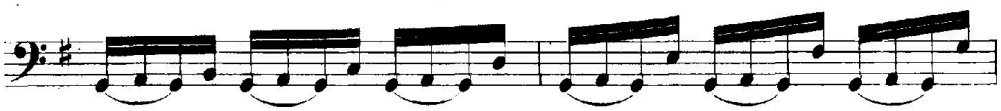
6.5. KOTTAPÉLDA: Nehéz hangközugrás a Bourée Angloise 3–4. üteme



A hangköz nagysága mellett technikailag az is problémás, hogy az egyvonalas és kétvonalas *e* fogása egymással megegyezik (barokk és modern fuvolán egyaránt), így a játékos csak finom és pontos ajakmozgás segítségével képes megszólaltatni a motívumot.

Az ugyancsak kíséret nélküli G-dúr csellószvitben (BWV 1007) is feltűnik ugyanez a motívum, itt a kiemelt hang az ellentétes irányban, felfelé halad:

6.6. KOTTAPÉLDA: A G-dúr csellószvit (BWV 1007) harmadik, Courante tételének 36–37. üteme



Negyedhang kiemelés és B-A-C-H-motívum

A tétel során többször is megfigyelhetjük az ütem második felét betöltő negyed kiemelését a felső oktávba.

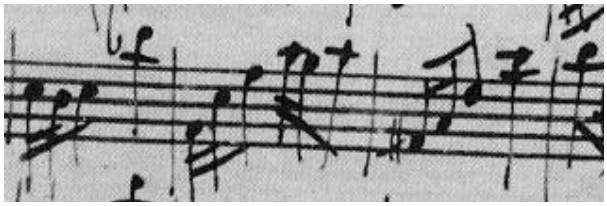
6.7. KOTTAPÉLDA: a Bourée Angloise 12. üteme

10.18132/LFZE.2014.18

A tánckaraktert erősítő és egyúttal polifóniát megjelenítő negyed-felmutatás az ütemvégeken nem ritka Bach művészetében,[230] de ezek a negyed-kiemelések itt annál is inkább feltűnőek, minthogy megszólalásukkor a tételen amúgy végigkövethető nyolcados bourrée-felütés elmarad. Ugyanezzel a jellegzetes ritmussal találkozunk a fuvolát is foglalkoztató kötheni *Durchlauster Leopold* (BWV 173a) kantáta hatodik tételében is (16.14. kottapélda).[231]

Ezek a kiemelt hangok egy helyen kirajzolják Bach nevének betűit. A 12–13–14. ütem második felében, a felső oktávban megjelenő *b''– a''– c'''* hangokat a 15. elején egy *h''* követi:

6.8. KOTTAPÉLDA: B-A-C-H-motívum a Bourée Angloise 12–15. ütemében



Véletlen lehet vagy szándékos? Johann Gottfried Walther szerint Johann Sebastian volt az első a családban, aki a Bach nevet hangokban ábrázolja: „ezt a tényt a lipcsei Bach úr fedezte fel”[232] A B–A–C–H-téma ellenben már a Möller-féle kézirat egyik ismeretlen szerzőjének művében is fellelhető.[233] A leghíresebb példa mindenekelőtt *A fúga művészete* (BWV 1080). Forkel azt írja „Az utolsó előtti fúgának három témája van; a harmadikban a B–A–C–H-val a szerző név szerint is fölfedi magát.”[234]

6.9. KOTTAPÉLDA: B-A-C-H-téma *A fúga művészeté*ben (BWV 1080).

[230] Megtalálható például a C-dúr zenekari szvit (BWV 1066) harmadik, Gavotte I tételében (9–12. ütem), a D-dúr zenekari szvit (BWV 1068) negyedik, Bourrée tételének legelején vagy az E-dúr francia szvit (BWV 817) ötödik, Polonaise tételében (13–14. ütem).

[231] A kantátáról lásd részletesen a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói” című fejezetet.

[232] Ford. Székely, 1988 (Kolneder, 1982): 35; „daß so gar auch die Buchstaben *b a c h* in ihrer Ordnung melodisch sind. (Diese *Remarque* hat den Leipziger Hrn. Bach zum Erfinder.)” Walther, 1732: 64. *BD* II: no.323, 231 v. *BD* III: no.643, 12; *NBR*: no. 304, 294–295. Vö. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 497.

[233] Dürr, 1954.

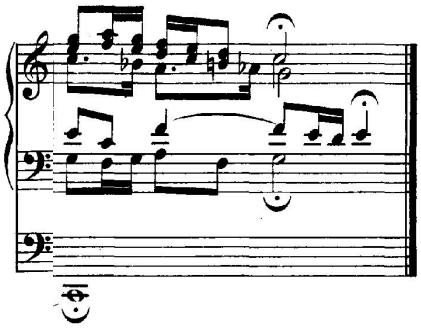
[234] Ford. Székely, 1988 (Kolneder, 1982): 35; „Die vorletzte Fuge hat 3 Themata; im dritten gibt sich der Componist namentlich durch b a c h zu erkennen.” Forkel, 1802: 53. *NBR*: VI/9, 466.

10.18132/LFZE.2014.18

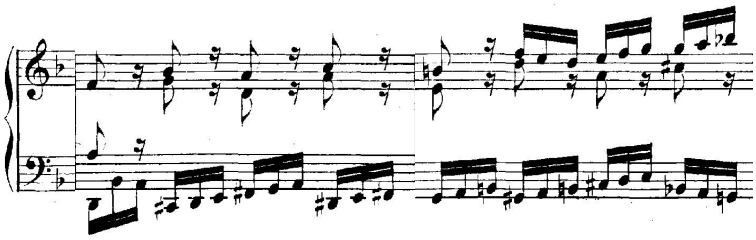
A kotta végére C. Ph. E. Bach a következőt jegyzi: „NB. Miközben eme fúgán dolgozott, ahol is a BACH név jelenik meg mint kontraszubjektum, a szerző meghalt."[235] A motívum Johann Sebastian más művében is feltűnik:[236]

6.10. KOTTAPÉLDA: B-A-C-H-téma Bach műveiben

a) Kánonvariációk a „Vom Himmel hoch"-ra (BWV 769) utolsó ütemében



b) a 6. d-moll angol szvit (BWV 811) Gigue zárótételének 42–43. ütemeiben



1735 körül készült az a kristály serleg, amin szintén feltűnik a B-A-C-H-motívum.[237] A téma lényegében lavinát indított el az utókorban, olyan zeneszerzők műveiben tűnik fel, mint Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Liszt Ferenc, Nyikolaj Rimszkij-Korszakov és Max Reger, a teljes sor nagyon hosszú.[238] Amint a

---

[235] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 498; „*NB* Ueber dieser Fuge, wo der Nahme *BACH* im *Contrasubject* angebracht worden, ist der Verfaßer gestorben." *BD* III: no. 631, 3; *NBR*: no. 285, 260. *NBR* no. 298, 275. Vö.: Marpurg (1752): „Er wurde von demselben mitten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes nahmentlich zu erkennen giebet, überraschet." *BD* III: no. 648, 15; *NBR*: no. 374, 375.

[236] A B-A-C-H-motívum több kétes hitelességű műben megjelenik: a B-dúr fúga (BWV 898) és a Georg Andreas Sorgénak tulajdonított (BWV Anh. 107–110 számmal jelzett) fúgák témájaként.

[237] *BD* IV: no.480c, 278. *NBR*: no.310, 313. *BD* II: no.375, 264. A talpas pohár az eisenachi Bach-házban található.

[238] B-A-C-H témát alkalmazták a műveikben még: Johann Christian Bach, Johann Georg Albrechtsberger, Friedrich Kuhlau, Johannes Brahms, Ferruccio Benvenuto Busoni, Sigrfrid Karg-Elert, Hanns Eisler, Anton Webern, Arthur Honegger, Hans Werner Henze, Alfredo Casella, Arnold Schönberg, Durkó Zsolt, Soproni József.

10.18132/LFZE.2014.18

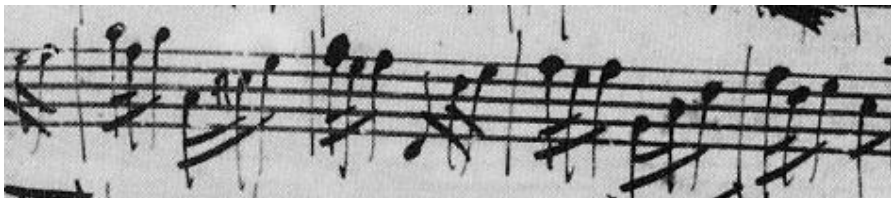
„Szólóművek fuvolára” című fejezetben látni fogjuk, a motívum megszólal C. Ph. E. Bach a-moll fuvola-szólószonátájában is (25–26. ütem; 12.11. kottapélda).

C’

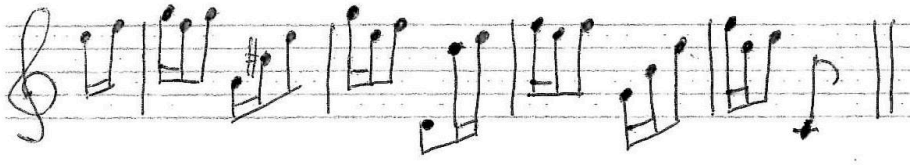
A Bourée Angloise 47–48. ütemét szekvenciálisan követi a 49–50. üteme. A két ütempár csak az utolsó hangban különbözik. A pontos követés az 50. ütem egyére *c’’* helyett *c’*-t kívánna.[239] Első látásra egyértelmű a helyzet, a barokk fuvola legmélyebb hangja a *d’*, emiatt írta egy oktávval feljebb ezt a hangot a szerző. A mű keletkezésének időpontja körül, az 1720-as évek környékén egy rövid ideig készítettek C-lábas fuvolát.[240] Lehetséges, hogy Bach az akkor divatos hangszerre komponálta eredetileg a darabot, és csak később javította azt át?[241]

6.11. KOTTAPÉLDA: A Bourée Angloise 47–50. üteme (a), valamint elképzelt változata *c’*-*vel*

a)



b)



Kromatika

A mű folyamán többször láttunk kisszekundos késleltetéseket, vagy a képzeletbeli basszusban kromatikusan következő alaphangokat, de a dallamban kromatikával csak itt, az utolsó tétel végén találkozunk:

[239] Erich List Petersnél megjelent kiadása zárójelben mutatja az alsó hang lehetőségét, míg a Rampal-féle kottában külön jelzés nélkül, csak az alsó *c’*-t találjuk. A témáról lásd részletesen a „Vitás helyek a kéziratban” című fejezetet.
[240] Lásd bővebben „A fuvola felépítése” című fejezetben.
[241] Powell–Lasocki, 1995: 25.

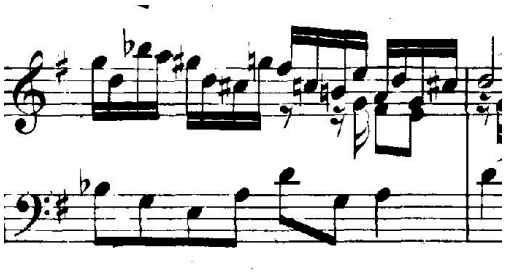
10.18132/LFZE.2014.18

6.12. KOTTAPÉLDA: Kromatika a Bourée Angloise 51–52 és 63–64. ütemeiben

Quantz a kromatika előadásmódjához a következőt tanácsolja: „Általában figyeljük meg: gyors tempóban is a néhány, kereszttel felemelt vagy ♭-vel leszállított negyed- vagy félütemnyi hangot, különösen, ha néhányszor egymás után fokonként föl- vagy lefelé következnek, ki kell tartani, és a többinél nagyobb erővel és nyomatékkal kell játszani.”[242]

A G-dúr francia szvit (BWV 816) Allemande kezdőtételében a Bourée Angloise 63–64. üteméhez hasonló dallamvonalú szekvenciát találunk:

6.13. KOTTAPÉLDA: Kromatikus szekvencia a G-dúr francia szvit (BWV 816) első, Allemande tételében, 11. ütem



A továbbiakban megnézzük, hogy a Bourée Angloise jellemzőiben mennyire hű címének első tagjához.

[242] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 208. „Ueberhaupt merke man, daß auch bey einem geschwinden Zeitmaaße, wenn etliche Noten zu Viertheilen oder halben Tacten durch das Erhöhungszeichen erhöher, oder durch das ♭ erniedriget werden, besonders wenn dergleichen etliche stufenweise nach einander, entweder auf-oder abwärts folgen, man dieselben unterhalten, und mit mehrerer Stärke und Kraft als andere spelen müsse.” Quantz, 1752: 195 (XVII/2/14).

10.18132/LFZE.2014.18

Általában a bourrée

A 17. század közepétől a 18. század közepéig élte virágkorát a bourrée. Néptáncként számos variációja létezett, Franciaországban mind a mai napig ismertek bourrée-nak nevezett táncok. E népi tánc és az udvari bourrée között nincs pontosan meghatározható kapcsolat.[243] A 16. század közepén a népi tánc 3/8-os ütemű, felütéssel, duda vagy tekerőlant kíséri.[244] Bourrée-t már a 16. század közepén táncoltak francia udvari ünnepségeken, majd XIV. Lajos idején divatba jött bálokon és színi előadásokon is.[245] Lully-nél találunk először Bourrée megnevezést balettben (1655) és operában (1677), csak ez után terjedt el a szvitekben is.[246]

A stilizált bourrée mint hangszeres forma két részes, gyors páros-metrumú tánc, felütése rendszerint egy negyed vagy két nyolcad, jellemzője a daktilus-ritmus.[247] Legtöbb bourrée 2/2-es vagy alla breve metrumú, csak olykor találkozunk 2/4-essel.[248] A kiegyenlített, négy ütemes egységekben történő frázisok az általánosak, melyek általában jellegzetes ritmikai alakzatot követnek: három aktív ütemet egy megérkező zár le.[249]

6.1. TÁBLÁZAT: Idézetek a bourrée-ról korabeli források alapján.

Masson, 1697:	A gigue mérőütése ugyanaz, mint a bourée-nak vagy a rigaudonnak”.[250]
L’Affilard, 1705:	„nagyon könnyedén”.[251]
Dupont, 1713:	„nagyon könnyedén”.[252]

[243] Little (*Grove*): „Bourrée”.
[244] *BRL* I: „Bourrée”, 231.
[245] Little (*Grove*): „Bourrée”.
[246] Astier (*MGG*): 92; *BRL* I: „Bourrée”, 231. Az első pontosabb lépésleírás R. A. Feuillet-től származik (1700) *BRL* I: „Bourrée”, 231.
[247] Little–Jenne, 1991: 37, 41.
[248] Little–Jenne, 1991: 35.
[249] Little–Jenne, 1991: 42. Little (*Grove*): „Bourrée”.
[250] Ford. LKK. „La Gigue doit se battre de même mouvement que la bourée & le Rigaudon”. Charles Masson: *Nouveau Traité des Regles Pour la Composition de la Musique* (Párizs, 1697; második kiadás: 1699): 8. Little–Jenne, 1991: 93, 230 3/3.j.
[251] Ford. LKK. „fort légèrement”. Michel L’Affilard: *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique.* (Párizs, 1694; 5. javított és bővített kiadás: Párizs, 1705): 33. Little–Jenne, 1991: 226 /3/1.lj.
[252] Ford. LKK. „D. Quel est le gout de la Bourée / R. Elle se chante, fort légèrement”. Pierre Dupont: *Principes de Musique par demandes et réponce*. (Párizs, 1713): 34. Little–Jenne, 1991: 226 /3/1.lj.

10.18132/LFZE.2014.18

Mattheson, 1713:	„daktilusos metrumú, így aztán általában egy negyedre két nyolcad következik, a kezdés felütése az utolsó negyedből származik.”[253]
Taubert, 1717:	„Biscaya-ból, a spanyol gyarmatról ered.”[254]
Richelet, 1732:	„egy vidám tánc vagy zenedarab”.[255]
Christoph – Stössel, 1737:	„A bourée egy lassabb francia tánc … könnyed … vidám”.[256]
Mattheson, 1739:	„a gavotte-nál folyékonyabb, simább, sikamlóbb és egymáshoz kapcsolódóbb... a tulajdonképpeni jellemzője a megelégedettség és egyfajta kellemes természet, … amellett kissé gondtalan vagy szenvtelen, egy kevéssé közönyös, de mégse kellemetlen.”[257]
Quantz, 1752:	„Egy *bourrée*-t vagy egy *rigaudon*t vidáman, rövid és könnyű vonással adunk elő. Minden ütemre egy érverés esik.”[258]
Marpurg, 1762:	a bourrée: „kicsiny kompozíció, páros metrumban és kétségtelenül 2/2-es tempóba helyezve, két nyolcad felütéssel és egyenlő számú ütemekben, amik részről részre egyenes arányban vannak egymással.”[259]
Rousseau, 1768:	„víg kedélyű”.[260]
Compan, 1787:	„vidám”. [261]

[253] Ford. LKK. „Bourée (…) haben übrigens ein dactylisches Metrum, so daß gemeiniglich auf ein Viertel zwey Achtel folgen / und der Anfang mit dem letzten Viertel des Auffschlages gemacht wird.” Mattheson, 1713: 189.

[254] Ford. LKK. „aus Biscaja”, „einer Spanischen Provintz”. G. Taubert: *Rechtschaffener Tanzmeister*.(Lipcse, 1717): 368. Astier (*MGG*): 91.Taubert a bourrée-k csoportjába sorolja azokat a koreográfiákat, amelyek az első kettőbe (courante, menuet) nem illetek bele, valószínűleg azért, mert e táncok alaplépése a *pas de bourrée*. Kovács, 1999: 26.

[255] Ford. LKK. „Ein lustiges Tanz oder Stück in der Musik”. Pierre Richelet: *Dictionnaire de La Langue Françoise*, 2. kötet (Amszterdam, 1732). Little–Jenne, 1991: 226 /3/1.lj.

[256] Ford. LKK. „Bourée ist ein langsamer Frantzössicher Tantz … leicht zu lessen, und lustig zu tantzen”. Johann Christoph és Johann David Stössel (valahol Anonymus): *Kurtzgefasstes Musicalisches Lexikcon*. (Chemnitz, 1737): 65. Little–Jenne, 1991: 93, 230 3/5. j.

[257] Ford. LKK. „eine Melodie, die mehr fliessendes, glattes, gleitendes und aneinander hängendes hat, als die Gavotte, ist die Bourrée. (…) ihr eigentliches Abzeichen auf de Zufriedenheit, und einem gefälligen Wesen beruhe, dabey gleichsam etwas unbekümmertes oder gelassenes, ein wenig nachläßiges, gemächliches und doch nichts unangenehmes vermacht ist.” Mattheson, 1739: 225–226.

[258] Ford. Székely: 2011 (Quantz, 1752): 264. „Eine Bourrée und einen Rigaudon werden lustig, und mit einem kurzen und leichten Bogenstriche ausgeführet.” Quantz, 1752: 271 (XVII/7/58).

[259] Ford. LKK. Friedrich Wilhelm Marpurg: *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere.* 2. kötet (Berlin, 1762): 23. Little–Jenne, 1991: 93, 230 3/5. j. Marpurg leírása eredetileg a Rigaudonról szól, az általa ajánlott változtatásokat figyelembe véve javítottam a szöveget a bourrée-hoz illőre.

[260] Ford. LKK. Rousseau: *Dictionaire de musique* (1768). Little (*Grove*): „Bourrée”.

10.18132/LFZE.2014.18

Türk, 1789: „élénk”.[262]

Mint a fenti idézetekből is látjuk, a bourrée könnyed, vidám karakterű tánc.

Bach-bourrée-k:

6.2. TÁBLÁZAT: Bach neve alatt fennmaradt bourrée-k

BWV	Mű	Hangszer	évszám	ütem
806	A-dúr angol szvit (I.)	billentyűs	1715–1725	I:16+32, II:16+20
807	a-moll angol szvit (II.)	billentyűs	1715–1725	I:24+32, II:8+16
816	G-dúr francia szvit (V)	billentyűs	1722–1725	10+20
817	E-dúr francia szvit (VI)	billentyűs	1724 körül	12+30
819	Esz-dúr szvit	billentyűs	1725 körül	14+24
820	F-dúr ouverture	billentyűs	1705 körül	8+16
822	g-moll szvit	billentyűs	1707 előtt	8+20
831	h-moll francia nyitány	billentyűs	1733	I:12+12, II:12+16
832	A-dúr szvit	billentyűs	1708 előtt	10+13
996	e-moll szvit	lant	1712 után	8+16
1002	D-dúr partita (I)	szólóhegedű	1720	I:20+48, II:ua.
1006	E-dúr partita (III)	szólóhegedű	1720	16+20
1006a	E-dúr partita (III)	lant átirat	1720	16+20
1009	C-dúr szvit (III)	szólócselló	1720 körül	I:8+20, II:8+16
1010	Esz-dúr szvit (IV)	szólócselló	1720 körül	I:12+36, II:4+8
1013	*a-moll partita*	*szólófuvola*	*? 1723 után*	*20+50*
1066	C-dúr szvit	zenekar	1725 előtt	I:8+16, II:ua.
1067	h-moll szvit	zenekar	1738–1739	I: 8+16, II:4+8
1068	D-dúr szvit	zenekar	1729–1731	8+24
1069	D-dúr szvit	zenekar	1725 körül	I:8+16, II:12+16

20 Bach-műben szerepel Bourrée, ebből kettő valójában ugyanaz csak más hangszerre komponált (BWV 1006 és 1006a). Nyolc tétel két, egymástól eltérő

[261] Ford. LKK. „a deux term gais”. Charles Compan: *Dictionnaire de Danse*. (Párizs, 1787). Little–Jenne, 1991: 226 /3/1.lj.
[262] Ford. LKK „Die Bourrée … Ihr Charakter ist etwas munter”. Türk, 1789: 400.

10.18132/LFZE.2014.18

bourrée-t foglal magában (BWV 806, 807, 831, 1009, 1010, 1066, 1067, 1069),[263] a h-moll hegedűpartita (BWV 1002) Bourrée-ját pedig egy double követi.

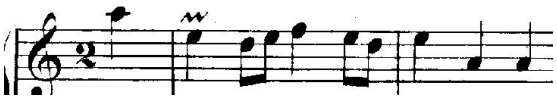
A bourréek általános ütemmutatója a 2/2, a fuvolatételen kívül csak egyetlen Bach-bourrée található 2/4-ben: a g-moll szvit (BWV 822) tétele.[264]

Mindegyik felütéssel indul, de változatos módon: előfordul negyed (BWV 806/I, 807, 831/I, 832, 1002/I, 1006, 1010/II,1067/I, 1069/II), két nyolcad (BWV 806/ II, 816, 817, 819, 820, 996, 1009, 1066, 1067/II, 1068, 1069/I), három nyolcad (BWV 831/II, 1002/II) és négy tizenhatod (BWV 1010/I). A fuvolatétellel rokon egynyolcados felütést ugyanúgy csak a g-moll billentyűs bourrée-ban (BWV 822) látunk.

Két a-moll tétellel találkozunk, mindkettő az angol szvitek között található: az A-dúr angol szvit (BWV 806) második és az a-moll angol szvit (BWV 807) első bourrée-ja. Az A-dúr szvit tétele és a Bourée Angloise között lényegi hasonlóság nincs, az előbbit folyamatos nyolcad-mozgás jellemzi, végig mély regiszterben. Az a-moll szvit tétele viszont több szempontból is rokon a fuvoladarab zárótételével Az alaplüktetés mindkét esetben az egy hosszú hang és két rövidebb váltakozásán alapuló ritmusformulát követi. Hasonló a dallamvonal is: az egyhangos felütés lefelé történő ugrása az első ütem egyére, ahol is szekundlépések találhatóak. Érdemes megfigyelni, hogy ahogy ritmusilag (daktilus és anapesztus) egyik a másik fordítottja, ugyanúgy a tonika domináns lépések is felcserélődnek.

6.14. KOTTAPÉLDA: Az a-moll angol szvit (BWV 807) ötödik tételének első bourrée-ja, első két ütemének felső szólama (a) és a Bourée Angloise kezdete (b)

a)



b)

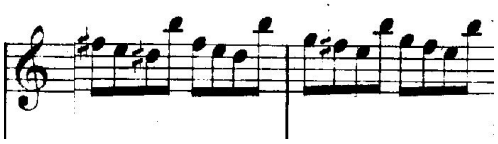
A következő, többször feltűnő motívum pedig a fuvolatétel 3–4. ütemére (6.5. kottapélda) jellemző utolsó hang kiemelését idézi (Ez a díszített nyújtott ritmus a mű első, Prélude tételében is megtalálható):

[263] A BGA 1865-ös kiadásában (B. W. XIII(2)) a BWV 816-ban a Bourrée-t követő Loure tétel még Bourrée II-ként szerepel. A mű későbbi, BGA-féle 1897-es kiadása (B. W. XLV(1)) már helyesen címezi.

[264] A BWV 1069 több kiadásban is 4/4-es ütemmutatójú.

10.18132/LFZE.2014.18

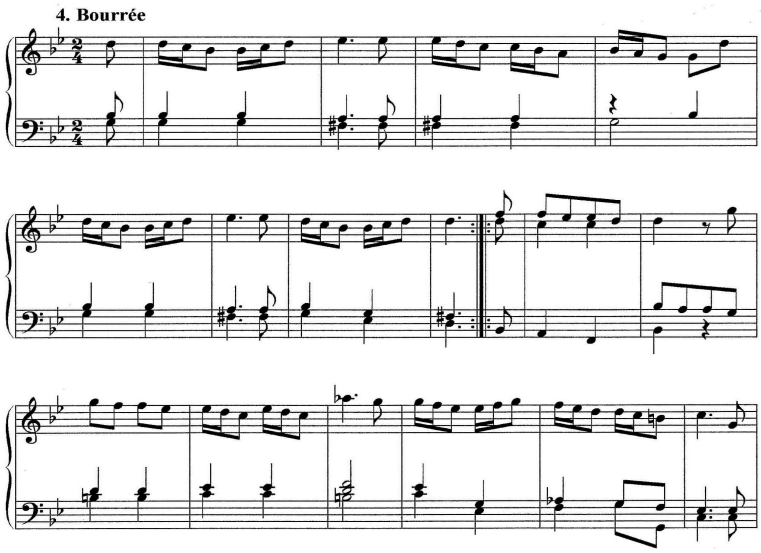
6.15. KOTTAPÉLDA: Az a-moll angol szvit (BWV 807) ötödik tételének első bourrée-ja, 20–21. ütemének felső szólama



Majdnem minden tételben találunk daktilus ritmusképletet, a bourrée-k jelentős részében az egész tételen át végigkövethető a jelenléte (BWV /I, 816, 819, 820, 831/I, 832, 996, 1002/I, 1009, 1010/I, 1066/I). A fordítottja, az anapesztus, ami a fuvola esetében is hallható, már ritka. Csupán kettőt találunk még rajta kívül, ahol valamelyest meghatározó karakterjegy: a fent már említett g-moll szvit (BWV 822) és az E-dúr hegedűpartita (BWV 1006) tételében.[265] Ezeket nézzük meg egy kicsit alaposabban!

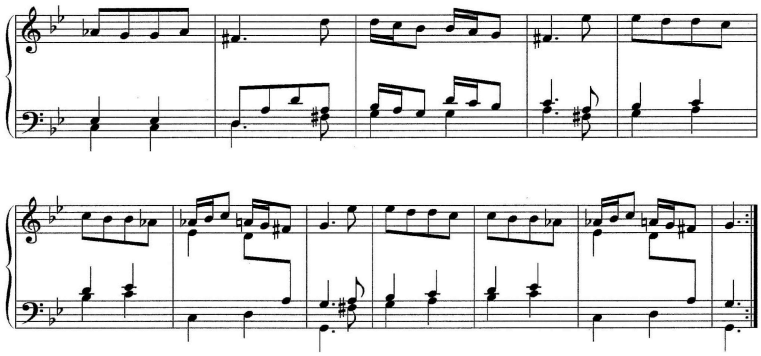
A g-moll szvit (BWV 822) Bourrée-ja – mint már fent láttuk – igazi párja a fuvolatételnek. A 2/4-es metrum és az egy nyolcad felütés mellett az anapesztus ritmusok is ugyanúgy schleifer-szerűen jelennek meg. Bár a billentyűs tétel sokkal rövidebb és ezzel együtt egyszerűbb felépítésű, a két tétel rokonsága vitathatatlan. A g-moll szvit egyébként elég korai műve a szerzőnek, még 1707 előtt komponálta.

6.16. KOTTAPÉLDA: A g-moll szvit (BWV 822) negyedik, Bourrée tétele



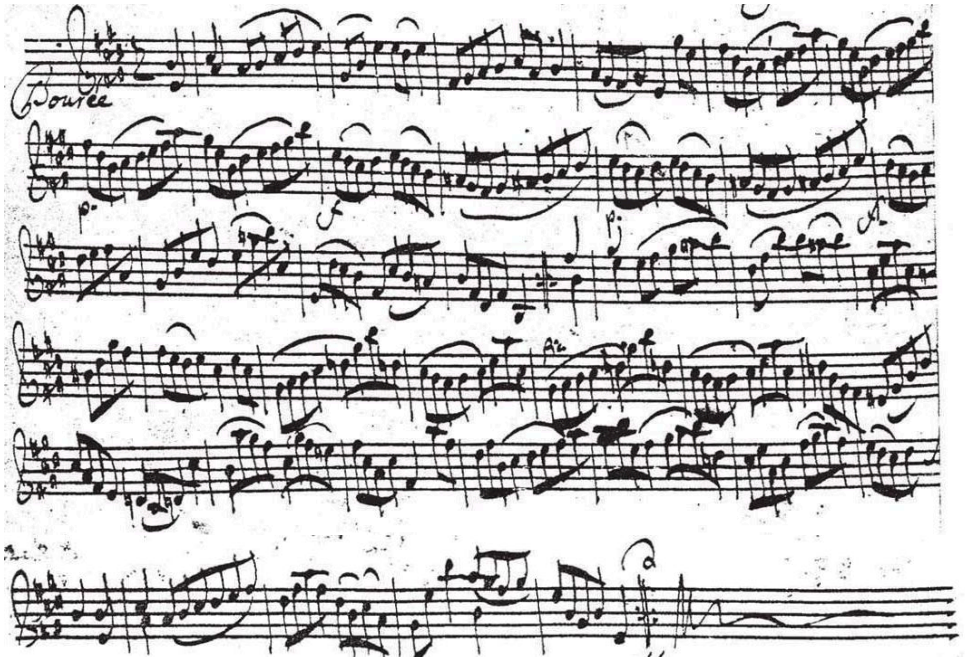
[265] Tovább keresve még két Bach-bourrée-ban lelhető fel elvétve az anapesztus nyoma (BWV 1010/II és 1069/I).

10.18132/LFZE.2014.18



A másik hasonló bourrée az E-dúr hegedűpartitában (BWV 1006) található. Az anapesztus ritmus mellett itt is vannak olyan ütempárok, amik egymás után kétszer szerepelnek. (A fuvolatétellel szemben itt dinamikai beírások is találhatóak.)

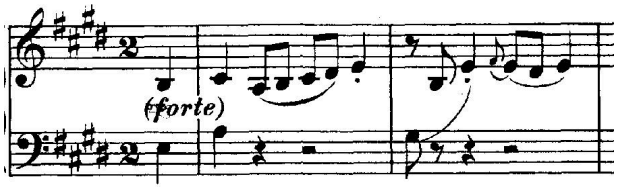
6.17. KOTTAPÉLDA: Az E-dúr szólóhegedű-partita (BWV 1006) ötödik, Bourrée tétele



A mű lantátiratában (BWV 1006a) a bourrée táncos karakterét kiemelő, előkés díszítéssel szerepel az anapesztus:

10.18132/LFZE.2014.18

6.18. KOTTAPÉLDA: Az E-dúr lantpartita (BWV 1006a) ötödik, Bourrée tételének kezdete

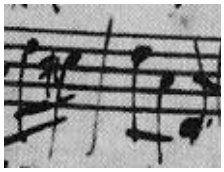


A partita más tételében is találunk anapesztust: a Gavotte en Rondeau 4. epizódjában.

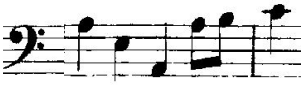
Még egy apró hasonlóságot emelnék ki a bourrée tételek között: a Bourée Angloise 34. ütemében a lezárást megvalósító motívum megtalálható többször is a C-dúr (BWV 1009) és az Esz-dúr (BWV 1010) csellószvitek Bourrée-iban.

6.19. KOTTAPÉLDA: A Bourée Angloise 34. üteme (a), a C-dúr csellószvit (BWV 1009) ötödik, Bourrée tételének 16. üteme (b) és az Esz-dúr csellószvit (BWV 1010) eleje (c)

a)



b)



c)

Bach fuvolát alkalmazó vokális művei között is találunk bourrée-jellegű tételt: a *Freue dich, erlöste Schar* (BWV 30) 2/4-es nyitótételét, a *Durchlauster Leopold* (BWV 173a) hatodik és a *Schmücke dich, o liebe Seele* (BWV 180) második tételét. Ezekre a művekre még visszatérünk a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói” című fejezetben.

Anglaise

A továbbiakban a tétel másik felirata, az „Angloise” nyomában kutatunk. Komlós Katalin a következőt írja: „A Bach-féle Bourrée Anglaise karaktere inkább az utóbbi ismérveit mutatja; a Bourrée-jelleg igazán csak a tételt indító rövid felütésben

10.18132/LFZE.2014.18

nyilvánul meg."[266] Felhívja a figyelmet arra, hogy a fuvolaszólót jellemző anapesztus ritmusképlet majd Beethoven és Schubert zenéjében, az ugyancsak a kontratáncból eredő écossaise műfajában megfigyelhető.[267]

Az anglaise francia szó, jelentése: „angol". Szűkebb értelemben egy páros ütemű, kettős sorban előadott lánctáncot takar, de a kontinensen a 17. század végétől használták különböző típusú, népies angol táncok azonosítására is, elsősorban a mindig-népszerű „country dance" megnevezéseként.[268] XIV. Lajos udvarában igazodott a francia ízléshez francia tánclépések (például a *pas de bourrée*) alkalmazásával, így alakult ki az úgynevezett „Contredanse".[269] Ballard 1699-es kötete 17 „contradanse anglaise"-t tartalmaz.[270]

Erről a táncfajtáról nincs annyi korabeli forrás, mint a többi táncról, kettőt mégis találunk:

6.3. TÁBLÁZAT: Idézetek az anglaise-ről

Mattheson 1739:	„Az anglaise fő jellemvonása az önfejűség, de ez határtalan nagylelkűséggel és nemes jószívűséggel kísért."[271]
Türk, 1789:	„többnyire nagyon élénk karakterű. Két- vagy háromnegyedes, vagy hatnyolcados ütemű nagyon eleven, majdnem szökellő. Az első hang mindenegyes ütemben erősen hangsúlyozott."[272]

Kuijken szerint a Mattheson fogalmazta „makacsság" vagy „önfejűség" talán a daktilus ritmus anapesztussá való átfordítását fejezi ki.[273] Türk leírásából pedig azt látjuk, hogy az anglaise dallamok élettel telik, lendületesek, gyakran széles hangterjedelmet fognak át. Ezek a jelzők jellemző a fuvolatételre is.

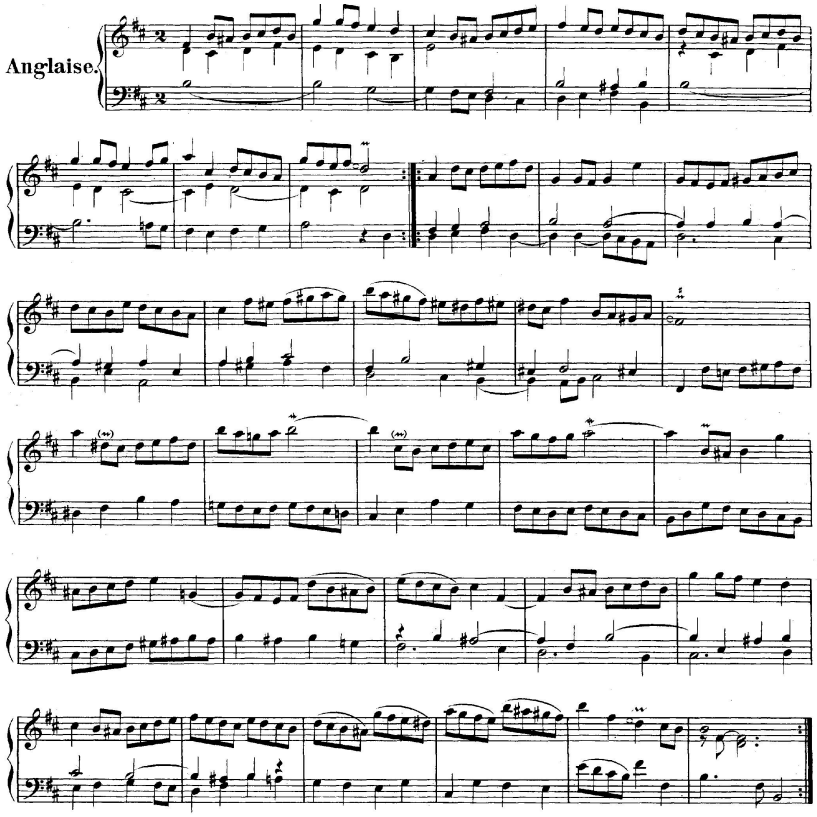
---

[266] Komlós, 1978: 38.
[267] Komlós, 1978: 38. Az écossaise eredetileg hármas ütemű skót népi tánc, az anglaise a francia megfelelője, 1700 körül már gyors, 2/4-es tánc. Michels, 1985 (ford. Gábor, 1994): 389; *BRL* I: „anglaise", 54.
[268] Little (*Grove*): „Anglaise". *BRL* I: „anglaise", 54.
[269] Little (*Grove*): „Anglaise".
[270] Ballard: *Suites de danses ... qui se joüent odinairement aux bals chez le Roy* (1699). Little (*Grove*): „Anglaise".
[271] „Die Haupteigenschaft der Angloise ist mit einem der Eigensinn; doch mit ungebundener Großmuth und edler Guthertzigkeit begleitet." Mattheson, 1739:229.
[272] Ford. LKK. „Die Angloisen … größtentheils von sehr lebhaftem Charakter (…) Sie stehen im Zweyviertel, oder Drey, auch wohl im Sechsachteltakte, und werden sehr munter, beynahe hüpfend vorgetragen. Die erste Note eines jeden Taktes wird stark accentuirt." Türk, 1789: 399.
[273] Kuijken, 1989: 10, 14.

10.18132/LFZE.2014.18

Bachnak van egy másik, ismertebb anglaise tétele is, a h-moll francia szvitben (BWV 814). Néhány kiadásban „gavotte”-ként jelölik.[274] Little és Jenne szerzőpáros szerint tévedés ez utóbbi megnevezés, és csak azért eshetett meg a hiba, mert az olasz gavották 2/2-es metrumúak és rendszerint az ütem első ütésén kezdődnek, mint ebben az anglaise-ben is.[275]

6.20. KOTTAPÉLDA: A h-moll francia szvit (BWV 814) ötödik, Anglaise tétele



A fuvolaszólóban és a harmadik francia szvitben található anglaise különösebben nem hasonlít egymásra, így a billentyűs tétel alapján nem tudjuk meghatározni, Bach-nak mi célja lehetett az „anglaise” felirattal a fuvolamű záróbourrée-jának címében.

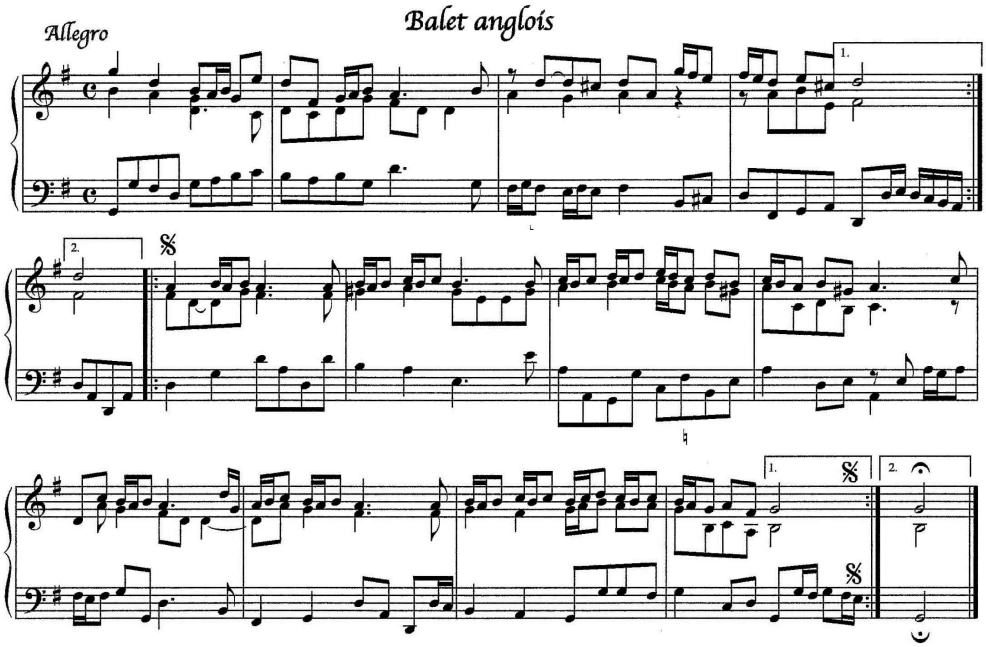
Bach feltehetően ismerte annak a Johann Caspar Ferdinand Fischernek a műveit, akinek a *Musicalischer Parnassus* (1738 k.) kötetében két helyen is találunk

[274] A BGA 1865-ös kottájában csak „Gavotte”, az 1897-es kottájában (45.1) viszont már csak az „Anglaise” felirat látható. A magyar kiadásban zárójelben szerepel az Anglaise a Gavotte mellett.
[275] Little–Jenne, 1991: 60.

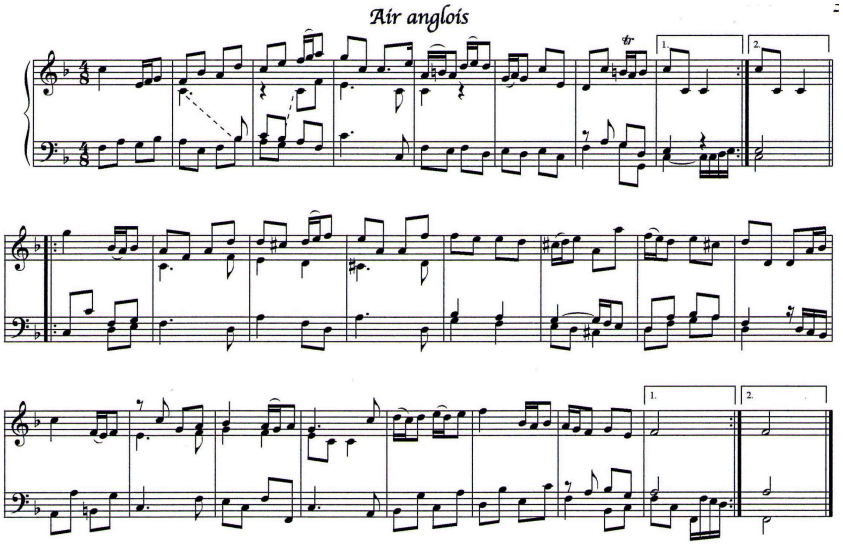
10.18132/LFZE.2014.18

„anglois” feliratot: „balet anglois” a Calliope szvitben és „air anglois” az Euterpe szvitben.[276] Mindkettő jellegzetessége az anapesztus ritmus.

6. 21. KOTTAPÉLDA: Fischer Calliope szvitjének *Balet anglois* tétele



6.22. KOTTAPÉLDA: Fischer Euterpe szvitjének *Air anglois* tétele

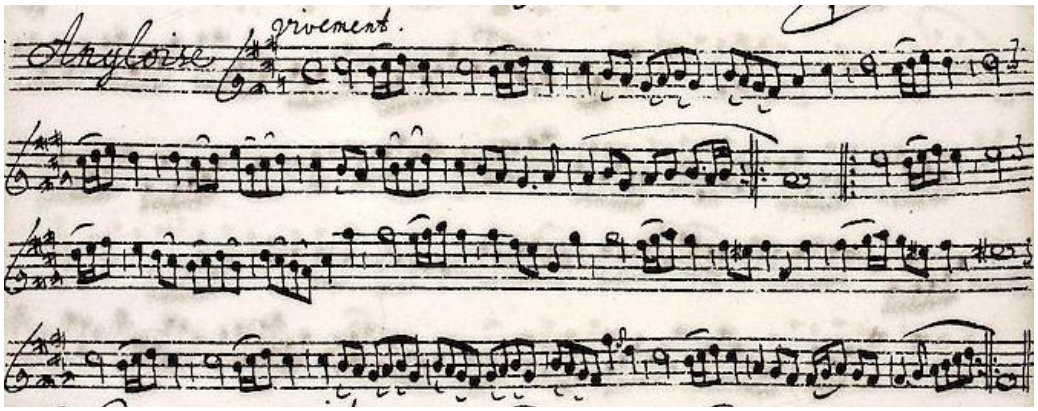


[276] Bach minden bizonnyal ismerte Fischer (1656–1746) műveit. C. Ph. E. Bach Forkelnek küldött levelében azt írja, hogy édesapja „meghallgatta és tanulmányozta Frescobaldi, Fischer badeni karnagy és Strunck műveit”. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 118. *BD* III: no.803, 288. *NBR:* no.395. 398.

10.18132/LFZE.2014.18

Telemann művei között is találunk egy „Angloise. Vivement” feliratú tételt: a fisz-moll ouverture-ben (TWV 55: fis1). A vonósokra és continuóra készült mű harmadik tételének első hegedű szólamában ugyancsak feltűnik az anapesztus.

6.23. KOTTAPÉLDA: Telemann fisz-moll ouverture-jének (TWV 55: fis1) harmadik, Angloise tétele



A fenti példák azt sejtetik, hogy Bach „Angloise” felirata talán erre a különleges, anapesztus ritmusképletre utal a fuvolapartita zárótételének elején.

10.18132/LFZE.2014.18

7.

A MŰ KELETKEZÉSI IDEJÉNEK MEGHATÁROZÁSA

Biztos adat híján, ebben a részben azt járjuk körül, vajon mikor írhatta Bach a fuvolapartitát. Mint hangszeres kompozíció, kézenfekvő lenne a kötheni időszak megjelölése. Az általánosan elterjedt nézet, mely szerint Bach orgonazenéjét Weimarban, billentyűs- és kamara műveit Köthenben, egyházi zenéjét pedig Lipcsében komponálta, Spittától eredeztethető.[277] Nem véletlen, akkoriban a zeneszerzők – köztük Bach is – kénytelenek voltak kompozícióikkal a környezetükhöz alkalmazkodni. A kötheni udvar nem rendelkezett se saját orgonával, se teljes énekkarral,[278] viszont a Bachot körülvevő kamarazenészek zöme jól képzett muzsikusokból tevődött össze: a trónra lépő I. Frigyes Vilmos porosz király 1713-ban feloszlatta a berlini udvari zenekart, melynek több tagja is Köthenben lelt magának új állást.[279] Lipót herceg kötheni udvarában a vendégmuzsikusok tiszteletdíjára se sajnálták a pénzt.[280] Egy 18. századi írás szerint „Lipót herceg a muzsika nagyszerű értője és pártfogója volt; ő maga is hegedült, nem is rosszul, és szép basszus hangon énekelt."[281] Egy 1730-as levelében maga Bach is megemlíti, hogy a herceg „nem csak kedvelte a *musicá*t, de ugyancsak járatos is volt benne".[282] A zenekar rendszeres próbáiról pedig a következőt írták: „E város hercegi zenekara, amely hétről hétre megtartja *Exertitium musicum*át, példát ad arra, hogy még a legnevesebb virtuózoknak is együtt kell próbálniuk és gyakorolniuk dolgaikat előadás előtt."[283] Bár nincs biztos adat arra nézve, hogy ezeken az udvari eseményeken, milyen zenék hangzottak el, vagy, hogy Bachnak *Kapellmeister*ként

---

[277] Marshall, 1979: 476–477.

[278] Komlós, 1978: 33. Természetesen a városban volt templom: a református Jakab-dóm. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 230, 242.

[279] Lipót közbenjárására fogadott fel az édesanyja, a hercegné hatot a berlini virtuózok közül. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 229, 231.

[280] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 237.

[281] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 227. „Dieser Fürst Leopold war ein großer Kenner ung Besörderer der Musik; er spielte selbst die Violin nicht schlecht, und sang einen guten Baß." Johann Adam Hiller: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuer Zeit*. Lipcse, 1784: 135.

[282] Ford. Dávid, 1985: 51. (18/23). „Daselbst hatte einen gnädigen und *Music* so wohl liebenden als kennenden Fürsten" *BD* I: no.23, 67; *NBR*: no.152, 151. Vö. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 227.

[283] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 231. „daß auch die berühmtesten Virtuosen ihre Sachen vorher zusammen probieren und exerzieren, dessen wir ein klar Exempel an hiesiger Fürstl. Capelle, so alle Wochen ihr Exercitium musicum hält, haben". *BD* II: no.91, 70.

10.18132/LFZE.2014.18

mik voltak pontosan a rendszeres zenei feladatai, ez a háttér minden bizonnyal hangszeres művek írására ösztönözte a Köthenben 1717 és 1723 között működő Bachot, és legnagyobb részben itt keletkezhetett az a „seregnyi legkülönfélébb fajta hangszeres darab, minden lehetséges hangszerre", amelyről Agricola beszámol.[284]

7.1. TÁBLÁZAT: A feltehetően Köthenben keletkezett hangszeres művek[285]

BWV	A mű címe	dátum
	Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann	1720-tól
812–817	*Clavier-Büchlein für Anna Magdalena* (5 francia szvit)	1722-től
846–869	*Das Wohltemperierte Klavier* (24 prelúdium és fúga)	1722
772–801	*Aufrichtige Anleitung* (15 invenció és 15 sinfonia)	1723
599–644	*Orgel-Büchlein* (45 orgonakorál)	1723
1001–1006	6 partita és szonáta szólóhegedűre	1720
1007–1012	6 szvit szólócsellóra	1720
1046–1051	6 Brandenburgi verseny	1721

Mégsem jelenthetjük ki, hogy a Köthenben eltöltött öt és fél éves intervallum alatt született a fuvolapartita. Már az arnstadti művei között is szerepelnek szvitek, partiták és szonáták, bár ezek mind billentyűs hangszerre készültek.[286] Bach legkorábbról fennmaradt kamarazenei alkotása (illetve a billentyűs mellett más hangszert is foglalkoztató műve) az 1712 előtti g-moll fúga hegedűre és continuóra (BWV 1026).[287] A mű tökéletes hegedűtechnikát igényel, ami azt sejteti, hogy Bach

[284] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 270. „Endlich eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente." *BD* III, no.666, 86; *NBR*: no.306, 304. Vö. Kolneder, 1982 (ford. Székely): 151.

[285] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 271. alapján. A hegedűszonátákról (BWV 1014–1019) Forkel azt írja, hogy Köthenben keletkeztek. Forkel, 1802 (1968): 103. *NBR*: VI/9/ii/1, 469. Ezzel szemben a mai szakirodalom időben 1725 körül helyezi el őket. Wolff (Grove): „JSB Works". A hegedűversenyek (BWV 1041–1042) keletkezését a korábbi szakirodalom – pl. Kolneder, 1982 (ford. Székely, 1988): „hegedűversenyek", 163 – a jelenlegi datálásnál előbbre, ugyancsak a kötheni időkre teszi.

[286] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 119. Lásd még „A darab műfaja" című fejezet táblázatait.

[287] A műről a weimari orgonista, Johann Gottfried Walther 1714 táján készített másolatot. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 163.

10.18132/LFZE.2014.18

már korábban, Weimarban is dolgozhatott a fuvolaszólóhoz hasonlóan kíséret nélküli hegedűszonáták és -partiták (BWV 1001–1006) előkészítésén.[288] A weimari Bach-műveknek akár 80–85 százaléka is elveszhetett, aminek egyik fő oka a szász-weimari udvarban 1774-ben történt tűzvész.[289]

Mint látjuk, Bach a kötheni évei előtt sem idegenkedett a különféle hangszereket alkalmazó műfajokban való komponálástól és ugyanígy később sem. Bár Lipcsében a hetenkénti kantáták mellett kevés ideje maradhatott hangszeres művek írására, az anhalt-kötheni hercegi *Kapellmeister* címet továbbra is viselte, így 1723 után is több darabot készített Köthen számára és évente legalább egyszer visszatért korábbi munkahelye színhelyére Lipót herceg 1728-ban történt haláláig.[290] (Ennél későbbi datálás nem valószínű a fuvolapartita esetében, így azt nem vizsgáljuk tovább, Bach ezután milyen hatásokra komponálhatott kamarazenei műfajokban. Az is elmondható, hogy Bach csak az első lipcsei éveiben írt teljes évadra kantátaciklusokat, utána már nem, tehát később több ideje maradhatott más művek írására.)

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a kötheni időszak ideális, de nem kizárólagos terepet biztosított Bachnak a fuvolaszóló megkomponálására. Azonban további tényezők is befolyásolhatták a partita megírását, melyeket számos szakirodalom különböző aspektusokból vizsgál. Az alábbiakban ezeket tekintem át, időrendben.

Hans-Peter Schmitz (*NBA*), 1963:

Bár a Partita eredete körül sok a felmerülő kétely, a keletkezése Schmitz szerint leginkább a kötheni évekre tehető. A Bärenreiter-féle kiadás előszavában a kötheni időszakot lerövidíti az 1720-as évek elejére.[291] Schmitz arra is felhívja a figyelmet, hogy a partita más Bach-fuvolaművekkel összehasonlítva olyan takarékos az artikulációs jelekkel, hogy korábbinak tekinthető azoknál.[292] A kötheni keletkezést erősíti az Allemande tétel közeli rokonsága több, ebben az időben keletkezett a-moll hangnemű tétellel. Ezek a következők: a-moll hegedű szólószonáta (BWV 1003)

---

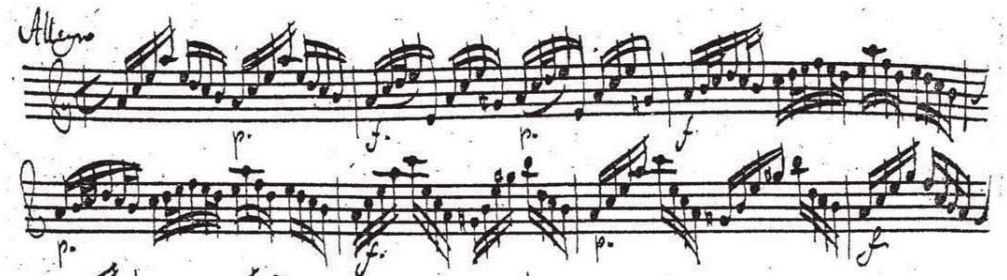
[288] „die frühesten Spuren der Konzepzion oder Anregungen dazu in Bachs Weimarer Zeit zu suchen sein dürften." Hausswald–Gerber, 1958: 62–63. Vö. Scholz, 2008: 28. és Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 163.
[289] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 164–166, 200–201.
[290] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 242; Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 66.
[291] Hans-Peter Schmitz: „Vorwort". *J. S. Bach: Partita a-moll*. 4401. Kassel: Bärenreiter, 1963.
[292] Schmitz, 1963: 8.

10.18132/LFZE.2014.18

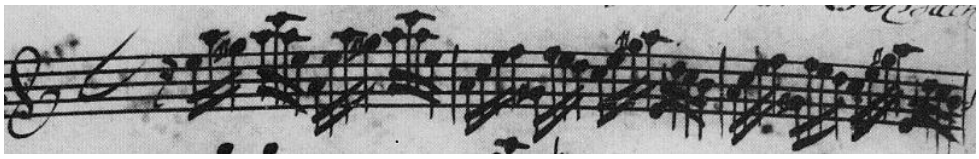
Allegro tétele, a-moll fúga (BWV 944) és az a-moll invenció (BWV 784). Emellett a fuvolapartita Corrente tétele is pontosan egyezik egyes részleteiben a G-dúr csellószvit (BWV 1007) Courante tételével. Vizsgáljuk meg, mikor is keletkeztek és miben hasonlóak a fuvolaszólóhoz a fent megnevezett zeneművek!

Az a-moll hegedű szólószonátáról fennmaradt egy 1720-as keltezésű autográf.[293] Ez egy szerzői tisztázat, így azt sejteti, hogy a szólóhegedű darabok már korábban elkészültek. Merészebb elgondolások szerint akár már a weimari évek (1714–1717) alatt is megszülethettek. (Lásd feljebb.) Az *Allegro* tétel kétségkívül nagyon hasonló a fuvola-allemande-hoz. Mindkettőnek fő jellegzetessége az akkord-felbontásos folyamatos tizenhatod-mozgás, még ha a hegedű néhol díszítettebb formában szól. Figyeljük meg: a fuvolapartita első ütemének első fele megismétlődik annak második felében, ugyanezt láthatjuk az *Allegro* első és második ütemében is (méghozzá dinamikai bejegyzésekkel). Ezt követően az Allemande második üteme hangról-hangra egyezik a harmadikkal, ez a hegedű esetében a harmadik és negyedik ütemmel történik.

7.1. KOTTAPÉLDA: Az a-moll hegedű-szólószonáta (BWV 1003) utolsó, *Allegro* tételének eleje



7.2. KOTTAPÉLDA: A fuvolapartita első három üteme



A hegedűtétel 20. ütemének motívuma visszaköszön a fuvola 7–8. ütem találkozásánál, csupán egy módosítójel különbséggel. Ugyancsak ez a motívum jelenik meg az *Allegro* 39–40. ütemében, itt pontosan ugyanazok a hangok találhatóak, mint az Allemande előbb említett 7–8. ütemében, csak az ütemek 5–6. és

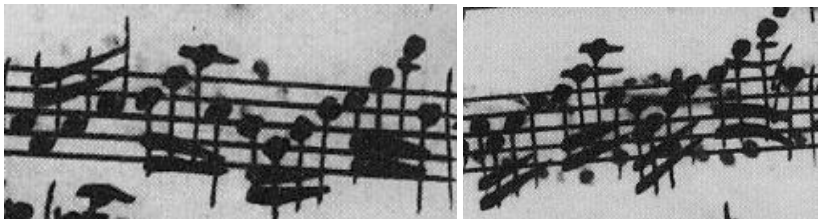
[293] A szakirodalomban *A* forrásként nevezik. Hausswald–Gerber, 1958: 26. Lásd még „A kézirat” című fejezetet.

10.18132/LFZE.2014.18

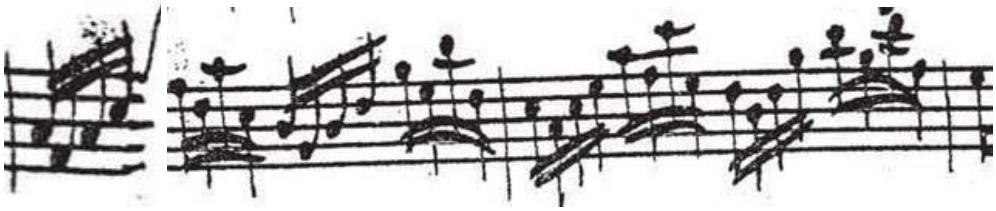
9–10. hangja helyet cserél egymással. A hegedűszóló tanulmányozása a fuvola-allemande előadásához hasznos ötleteket nyújt díszítés és dinamika terén vagy akár a tempó esetében is (felirata: *Allegro*). Ugyanezt a szonátát még említjük a „Solo” című fejezetben, ahol azt annak billentyűs átiratával, a d-moll szonátával (BWV 964) vetjük össze.

7.3. KOTTAPÉLDA: Az a-moll hegedű-szólószonáta (BWV 1003) *Allegro* tételének 20. üteme

7.4. KOTTAPÉLDA: A fuvolapartita 7–8. üteme



7.5. KOTTAPÉLDA: Az a-moll hegedű-szólószonáta (BWV 1003) *Allegro* tételének 39–40. üteme



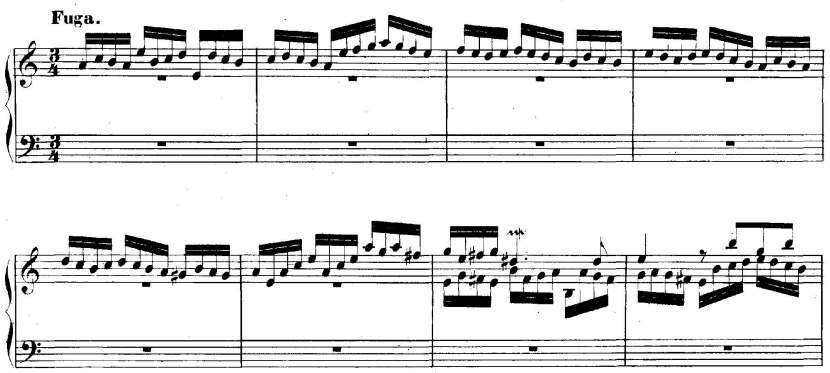
Az említett zeneművek közül az a-moll fantázia és fúga (BWV 944) keletkezési történetéről tudunk a legkevesebbet. A fúga témája szoros kapcsolatot mutat Giuseppe Torelli d-moll hegedűversenyének Bach-féle átiratával, azaz a h-moll csembalóversennyel (BWV 979).[294] Ez utóbbi mű Weimarban keletkezett 1713–1714 környékén, egy időben más olasz versenymű-átiratokkal.[295] Továbbá az 1715 után készült a-moll prelúdium és fúga (BWV 543) is egy variánsa a Schmitz

[294] Hill, 1995.
[295] Wolff (*Grove*): „JSB Works”. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 155.

10.18132/LFZE.2014.18

említette a-moll fúgának.[296] A fúgára a fuvola-allemande-hoz hasonlóan jellemző a folyamatos tizenhatod-mozgás, de nem 4/4-ben, hanem 3/4-es metrumba rendezve.

7.6. KOTTAPÉLDA: Az a-moll fantázia és fúga (BWV 944) fúgatémája



Az a-moll invencióról (BWV 784) 1723-ból maradt fent szerzői tisztázat.[297] Az invenció korábbi változata már feltűnik a *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach* 37. számú darabjaként. Ez az a-moll *Praeambulum 6* csupán pár ütemmel rövidebb, mint az invenció.[298] A Praeambulumokat Christoph Wolff az *Aufrichtige Anleitung* 1720-as változataként említi; a könyvecskét 1720. január 22-én kezdték meg.[299] Az invenció a hangnemen, a metrumon és a folyamatos, akkord-felbontásos tizenhatod-mozgáson kívül az első félütem ismétlésében is (a hegedűszonátánál már fent említett módon) megegyezik a fuvola-allemande-dal.

[296] Beechey, 1973: 831; Williams, 1980: 127. Tulajdonképpen a BWV 543 orgonaműnek nem is a fúgája, hanem a prelúdiuma hasonlít a fuvola-allemande-ra, erről „A hangnem" című fejezetben írok még.

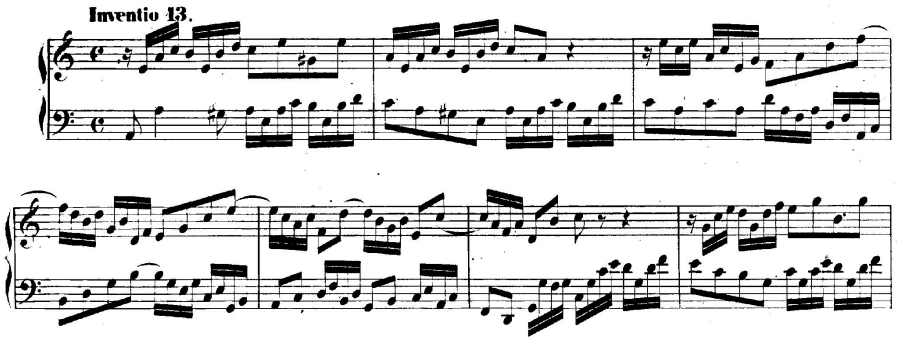
[297] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 265. A tisztázat valószínűleg a lipcsei Tamás-templom kántori állásának megpályázásához készült.

[298] A 15. és 16. ütem után egy-egy, a 17. ütem után kéttaktusnyi toldás van. Ugyancsak a 17. ütemben eltérő basszus-figuráció látható az invenció 19. taktusához képest. Császár, 2008: 36.

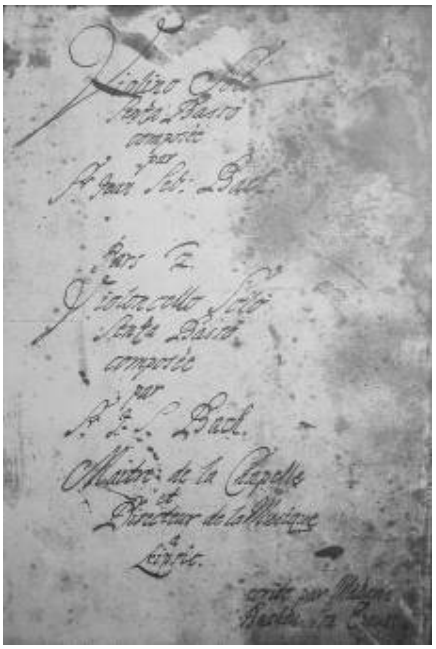
[299] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 268. A praeambulumok hangnemi sorrendje eltér az invenciókétól: az egyenletes emelkedés helyett első fele emelkedő, második része lefelé haladó. (Az invenciók közül az a-moll a XIII.) A dátum a címlapon szerepel. *BD* I: no.149, 215; *NBR*: no.79, 88. Császár, 2008: 13.

10.18132/LFZE.2014.18

7.7. KOTTAPÉLDA: Az a-moll invenció (BWV 784) első ütemei



A G-dúr csellószvitről (BWV 1007) sajnos szerzői kézirat nem maradt fent, viszont keletkezési ideje a szólóhegedű sorozattal megegyezőnek tekinthető. A hegedűdarabok autográfján *Libro Primo* felirat látható, ami arra enged következtetni, hogy Bach tervezett második kötetet is. Anna Magdalena Bach szólókompozíciókról készült másolatának címlapján *Pars 1*-ként szerepelnek a hegedűdarabok, *Pars 2*-ként pedig a csellószvitek.[300]



7.1. ÁBRA

A hegedű- és csellószólók közös címlapja (*P 269*)

[300] A szakirodalomban *B* forrásként nevezik. Hausswald–Gerber, 1958: 12–13. Vö. Scholz, 2008: 28–29. A másolat 1728 körül keletkezett. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 271.

10.18132/LFZE.2014.18

A közös kötetbe való rendezés azt sejteti, hogy a két sorozat egy időben, tehát még 1720 előtt keletkezett.[301] A cselló-courente és a fuvola-corrente között a rokonság szembetűnő, amiről a „Corrente" fejezetben már szóltam.

Ha szigorúan vizsgáljuk Schmitz érveit a mű keletkezését illetően, legalább annyira kellene weimari, mint kötheni helyszínről beszélni. A felsorolt négy darab közül ugyanis egy van csak, ami biztosan Köthenben született, az invenció. A csellószvit és a hegedűszonáta inkább Köthenhez köthető, de biztosan csak annyi jelenthető ki, hogy 1720 előtt született mindkettő. Az a-moll fúga esetében minden jel arra utal, hogy a darab a weimari időszak termése.

Komlós Katalin, 1978:

Írásában a mű keletkezését a kötheni időszakra, 1720 tájára teszi.[302]

Robert L. Marshall, 1979:

Marshall szerint Bach első fuvolás darabja a kíséret nélküli partita: 1718 körül íródhatott Pierre Gabriel Buffardin számára, akivel Bach 1717 őszén találkozott Drezdában.[303]

Marshall gondolatmenete a következőkre alapul: (1) Sem a kötheni kantáták fuvolaszólamai (BWV 173a és 184a), sem az 5. *Brandenburgi versenymű* fuvolaszólója nem nehéz technikailag. (2) A Partita címe franciául van, ami utalhat arra, hogy Bach a művet a francia fuvolavirtuóznak, Buffardinnek szánta. (3) Buffardin találkozott Lipcsében Bachhal, de talán már korábban megismerkedhettek: 1717-ben Bach Drezdában járt, hogy versenyben összemérje tudását a híres Louis Marchand francia billentyűjátékossal. Bach már korábban (1709) kapcsolatban állt Johann Georg Pisendel hegedűssel, a drezdai udvari zenekar koncertmesterével, akin keresztül Bach drezdai tartózkodása ideje alatt megismerhette Pisendel kollégáját, Buffardint, s talán hallotta is a kiváló fuvolást játszani. (4) Pisendel éppen Bach drezdai látogatása előtt érkezett haza Velencéből. Nemcsak a Vivaldi-

[301] A *második* kötet nem feltétlenül jelent időbeli késést. A csellószvitek technikailag és stilárisan egyszerűbbek, mint a szólóhegedű kompozíciók, ezért akár korábban is születhettek. Hausswald–Gerber (NBA), 1958: 62–63; ((NBA VI/2: 31; VII/2: 25.)) Vö. Scholz, 2008: 28–29.

[302] Komlós, 1978: 34.

[303] Marshall egy bekezdéssel lejjebb a C-dúr szonáta BWV 1033 esetében megemlíti, hogy körülbelül a Partitával egy időben keletkezett, vagy esetleg kissé korábban. Marshall, 1979: 496. Véleménye szerint a szonáta a fuvolapartitához hasonlóan eredetileg kíséret nélküli, s a hegedűszólókhoz hasonlóan (ahol a szonáta és a partita felváltva követi egymást) egyik párja a másiknak. Marshall, 1979: 469.

10.18132/LFZE.2014.18

versenyműveket, hanem az előző évben készült saját, a-moll hegedű-szólószonátáját is megmutathatta Bachnak. A fuvolapartita a-moll hangneme talán ez utóbbi műnek köszönhető.

Marshall amúgy rendkívül értékes tanulmánya sok vitatható, és teljes mértékben nem bizonyítható feltételezésre épül.

A két kötheni kantáta és az 5. *Brandenburgi verseny* kétségkívül könnyebb fuvolás szemszögből, mint a Partita. A kantáták két fuvolát igényelnek, a tételek hangnemileg a korabeli hangszeren a lehető legideálisabbak: D-dúr, G-dúr.[304] Rendszerint unisono a két fuvola, sőt sokszor az első hegedűvel megegyezik a szólamuk. Technikailag sem megerőltetőek: például a *Durchlauchtster Leopold* (BWV 173a) kantáta negyedik tételében a hegedű tizenhatodai fölött a szerző a fuvoláktól csak nyolcadokat vár el. A BWV 184a kantátában, melynek szövege ismeretlen, már vannak harminckettedek is, de csak díszítésjelleggel, egyébként ezek könnyű, kézre álló futamok.[305] Az 5. *Brandenburgi verseny* (BWV 1050) alaphangneme szintén D-dúr, és inkább a csembalószólama virtuóz. (Ezeket a műveket részletesebben a „Bach egyéb fuvolára írt kompozíciói" című fejezetben tárgyalom).

A francia fuvolajátékos kedvéért való francia címzés elfogadható gondolatmenet. Inkább csak az indoklásként felsorolt, francia nyelvű fejléccel ellátott Bach-művek meglehetősen csekély mennyisége lehet gyanús. Valójában a francia cím nem volt olyan ritka Bach darabjainál, mint ahogy Marshall sejtette. (Erről a „Francia címadás" című fejezetben írok részletese.)

Bach Buffardinnal való ismeretségéről a Genealógiából tudunk. Johann Jacob Bachról szóló leírást Carl Philipp Emanuel egy rövid megjegyzéssel egészítette ki, mely szerint Buffardin „egykor Lipcsében meglátogatta J. S. Bachot".[306] Marshall feltevése nem igazolható, mivel a kérdőjel ott marad, miért csak Lipcsét említi Carl Philipp Emanuel; de nem is cáfolható, mivel a fiú talán nem emlékezhetett pontosan a kötheni időkre (négy–kilenc éves gyermek volt ez idő tájt), vagy a lipcsei látogatás mélyebb nyomot hagyott emlékezetében. Nem tudhatjuk pontosan, hogy a rövid drezdai látogatása során Bach kikkel találkozhatott, bár játékát bizonyosan az udvari

[304] A korabeli fuvola D-dúr alapú. Lásd részletesen „A fuvola felépítése" című fejezetben.
[305] A kantáta fuvolaszólamát Emanuel Leberecht Gottschalck másolta. Ő az, aki a Partita kottájában található hegedűdarabok másolatát is készítette. Lásd részletesen „A kézirat" című fejezetben.
[306] *BD* I: no.184, 265; *NBR*: no.303, 290. Lásd részletesen a „Bach fuvolás ismerősei" című fejezetben.

10.18132/LFZE.2014.18

zenekar összes tagja hallotta a Flemming-palotában.[307] Továbbgondolásra érdemes Pieter Dirksen eddig nem bizonyított nézete, mely szerint Bach a drezdai udvar muzsikusaival, Jean-Baptiste Volumier hegedűs és Pierre-Gabriel Buffardin fuvolás közreműködésével már 1717-ben előadta az 5. *Brandenburgi versenymű* egy korai változatát.[308]

Bach kapcsolata Pisendel hegedűssel valóban korábban kezdődött. 1709-ben Pisendel átutazott Weimaron, ahol feltehetőleg előadták Georg Philipp Telemann kéthegedűs G-dúr versenyművét, melynek a kottáját előbb közösen másolták le.[309] Marshall egyfelől Vivaldi versenyműveinek kimutatható hatására hivatkozik Bach művészetében, másfelől műfaji mintaként szolgáló kompozíciónak nevezi Pisendel szólóhegedűre írt darabját. Ez utóbbi megállapításnál zárójelben megemlíti Biber, Westhoff és Geminiani neveit is.[310] Vivaldi darabjaival azonban Bach már korábban, 1717 előtt is foglalkozott. Mint majd a „Hangszerválasztás" című fejezetben idézzük, Forkel szerint Bachot Vivaldi művei „tanították meg, miként kell zenében gondolkodni".[311] Bach 1713–1714-es években készítette átiratait az olasz komponisták versenyműveiből (BWV 592–596 és 972–987).[312]

<u>Hans Eppstein, 1981, 1990:</u>

Eppstein 1981-es írásában elfogadja Marshall álláspontját (lásd fent) a Partita keletkezéséről.[313] Viszont később, 1990-ben a darab közreadójaként már óvatosabban fogalmaz: Bach csak Köthenben ismerkedett meg a fuvolával, ezért a fuvolapartita a szerző kötheni periódusából (1717–1723) származtatható, mely időszakot amúgy is nagy mennyiségű kamarazenei termés jellemez.

---

[307] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 218.

[308] Pieter Dirksen: „The background to Bach's fifth Brandenburg Concerto" *Proceedings of the International Harpischord Symposium Utrecht 1990.* 1992. 157–185; Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 274. Más elmélet szerint az 1719-ben újonnan vásárolt csembaló minél tetszetősebb bemutatására szolgált a billentyűs szólam virtuozitása. Kolneder, 1982 (ford. Székely, 1988): „csembalóversenyek", 96.

[309] *BD* III, no.735, 189. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 163. Drummond (*Grove)*: „Pisendel".

[310] Róluk még lesz szó a „Solo" című fejezetben.

[311] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 204; „lehrte ihn auch musikalisch denken" Forkel, 1802: 24; *NBR*: VI/5, 442.

[312] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 155, 203–209.

[313] Eppstein, 1981: 78, 86.

10.18132/LFZE.2014.18

Christopher Addington, 1985:

Addington szerint Bach a-moll partitája (BWV 1013) és a C-dúr szonátája (BWV 1033) korábbi a többi fuvoladarabjánál. Addington szerint még azelőtt készülhettek, mielőtt Bach el nem sajátította teljesen Jacques Hotteterre le Romain *L'Art de Préluder* (1712) könyvében található transzponálási módszert.[314] Addington pontos dátumot nem ad meg, de hivatkozik Marshall fent elemzett munkájára.

Marcello Castellani, 1985:[315]

Tanulmányában Marshall cikkéből indul ki, mely szerint Bach a fuvolapartitát Buffardin számára komponálta 1718-ban (lásd feljebb). Ellenben a partita történelmi környezetében végzett vizsgálata azt mutatja, hogy a mű nem támaszt szokatlan hangszeres technikai igényeket egy korabeli jó fuvolással szemben; következésképpen nem volt szükséges olyan – egy Buffardinhez hasonló virtuózzal való – kapcsolat, mint amilyet Marshall korábban feltételezett. Szerinte Bach 1724-es dokumentált figyelme a harántfuvola iránt, valamint az ebben az évben keletkező e-moll fuvolaszonátával (BWV 1034) való hasonlóság az 1724-es keletkezési dátumot sugallja a fuvolapartita keletkezésének.

Bár Castellani nem tartja különlegesen nehéznek a fuvolapartitát, az minden bizonnyal az akkor tájt született fuvoladarabok átlagos színvonalát felülmúlta. Ezekre találunk bőven példát a „Szólóművek fuvolára" fejezetben. Azt is láttuk, hogy a fennmaradt kötheni művek (BWV 173a és 184a kantáta, 5. *Brandenburgi versenymű*) szólamainál a partita játékosára Bach jóval nehezebb feladatot bízott, ami megegyezik Marshall fenti véleményével. A több forrásban is megjelenő kérdés, hogy a partita valójában fuvolára íródott-e, ugyancsak a mű nehézségét, összetettségét bizonyítja.[316]

Ennél figyelemreméltóbb az a feltevés, hogy az 1724-es évhez köthető a Partita keletkezése. Ugyanis ez az az év, amikor Bach lipcsei kantátáiban először szerepelteti a harántfuvolát, s a hangszer ebben az időszakban valóban különlegesen

[314] Addington, 1985: 265, 269. Addington elmélete nem bizonyított, lásd bővebben a „Szólóművek fuvolára" és „A fuvola felépítése" című fejezeteket. Hotteterre könyvéből csak egy 1719-ben kiadott példány maradt fenn, amiben található szöveg szerint a kötet 1712-ben jelent meg először.

[315] Marcello Castellani: „Il Solo pour la flûte traversière di J.S. Bach: Cöthen o Lipsia?". *Il Flauto Dolce* 13 (1985. október): 15–21. Németül: „J. S. Bach Solo pour la flute traversiere: Köthen oder Leipzig?". Ford. Delius, Nikolaus. *Tibia* 14/4 (1989) 567–573.

[316] A kérdést a „Hangszerválasztás" című fejezetben tárgyaljuk részletesen.

10.18132/LFZE.2014.18

virtuóz feladatokat kap.[317] Alfred Dürr is többször megjegyzi a kantátákról írt könyvében, hogy ekkor bizonyosan elsőrangú fuvolás állt Bach rendelkezésére.[318] Az e-moll szonátával való hasonlóság több apró motívumban is észrevehető, melyeket a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetben részletesen megnézünk.

Barthold Kuijken, 1989/1990:

Kuijken szerint lehetetlen pontosan meghatározni a mű keletkezési időpontját, bármikor születhetett 1718 környékétől egészen az 1730-as évek közepéig. Még az amúgy elkerülhetetlenül szubjektív, így vitatható eredményű stilisztikai vizsgálatok sem teremtenek világosabb képet. A partitát a hegedű- illetve csellószólókhoz képest szerénynek mondható írásmódjának és rövidebb terjedelmének köszönhetően gyakran keltezik korábbra 1720-nál. A mű zenei tartalmának megítélésekor viszont elég jól besorolható Bach legérettebb művei közé is, amire még Ulrich Siegele hívja fel a figyelmet 1956-os disszertációjában.[319] Siegele az érvelését elsősorban az egészen *a'''*-ig nyúló hangterjedelemre alapozza; írása Schmitz kritikáját (1963, lásd fent) figyelmen kívül hagyva, változtatás nélkül jelent meg nyomtatásban 1975-ben.[320] Kuijken másik hivatkozása a késői keltezésre egy személyes beszélgetés Yoshitake Kobayashival 1988. november 29-én. Kobayashi szerint a Partita kottájának első öt sorát feltehetőleg *Anonymus 5* készítette, és amennyiben állítása helyes lenne 1731 előtt nem keletkezhetett a másolat.[321] „A kézirat" című fejezetemben összegyűjtöttem *Anonymus 5* (Bernhard Christian Kayser) Bach-műveinek másolatait, és tíz közül csupán egy van, ami 1731 után készült, zömében inkább 1723 körül keletkeztek. Mivel Kuijken részletesebben nem fejti ki Kobayashi véleményét, ez utóbbi érvre sem tudunk hagyatkozni a fuvoladarab kései művek közé való esetleges besoroláshoz.

---

[317] Ezeket a kantátákat részletesen elemezzük a „Bach egyéb fuvolára írt kompozíciói" című fejezetben.

[318] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 51, 400, 454.

[319] Ulrich Siegele: *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* (Tübingen: 1956).

[320] Schmitz nem ért egyet Siegele véleményével. Schmitz, 1963: 8–9, 10. lj. Kuijken, 1990: 11, 23. lj; 15, 23.lj.

[321] „Yoshitake Kobayashi (Bach-Institut Göttingen) erwähnt in einem Brief an den Herausgeber vom 29. November 1988, daß der erste Schreiber der Quelle möglicherweise – aber nicht sicher – mit dem Kopisten »Anonymus 5« identisch ist und daß in diesem Fall die ersten fünf Zeilen nicht vor 1731 niedergeschreiben wurden." Kuijken, 1989/1990: 11, 21.j; 15, 21.j.

10.18132/LFZE.2014.18

Meredith Little és Natalie Jenne, 1991:

Bach az a-moll partitát valószínűleg az utolsó egy vagy két kötheni évében írta.[322] A könyv hátuljában található táblázatban az 1720-as évek elejét jelölik meg időpontként. A dátumozás minden bizonnyal a Grove-lexikon 1980-as kiadásán alapul, amiről alább Wolff nevénél még írok.

Ardal Powell és David Lasocki, 1995:

Buffardin, Johann Joachim Quantz, Johann Nicolaus Friese és Johann Martin Blockwitz drezdai fuvolásoknak alkalma nyílt Bachhal találkoznia, amikor az orgonista 1717 őszén városukba látogatott, jóllehet Powell és Lasocki szerint valószínűtlen, hogy Bach bármelyiküket hallotta volna, mivel hivatalos gyászidő volt. Megemlítik a feltevéseket, hogy Bach és Buffardin barátsága ekkor kezdődhetett (Marshallra hivatkozva), és hogy a Partita legkorábban 1717 végén keletkezhetett, de az is lehet, hogy csak 1724-ben.

Az anyakirályné halála utáni állami gyász valójában 1717. szeptember 29-ig tartott.[323] Nyilvánvalóan Marchand csak ez után léphetett fel. Így tehát a versengésre is csak a gyász után kerülhetett sor, s akkor már hallhatta Bach a többi drezdai muzsikus játékát.

Ute Henseler (*Das Bach-Lexikon*), 2000:[324]

A fent említett Schmitzre (1963, *NBA*) hivatkozva közli, hogy a Partita 1722 és 1724 között keletkezett. Ugyanakkor megemlíti Marshall ugyancsak már feljebb tárgyalt álláspontját, miszerint az 1717-es Buffardinnel való drezdai találkozása ihlette Bachot a mű megírására.

Christoph Wolff (*Grove*), 2007–:

Wolff szerint a fuvolamű nem valószínű, hogy Köthenben keletkezett, mivel sokkal nagyobb technikai felkészültséget igényel, mint például az 5. *Brandenburgi verseny* fuvolaszólama. A cikk szerzője korábbi tanulmányában már az 5. *Brandenburgi versenymű* 1719-es korai változatát Bach első, fuvolát is tartalmazó fennmaradt

[322] Little–Jenne, 1991: 107.
[323] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 215.
[324] Henseler (BL), 2000: „Flötenmusik”, 199.

10.18132/LFZE.2014.18

hangszeres kompozíciójaként említi.[325] A Grove-lexikon Bach-műveket felsoroló táblázatában a fuvolapartita keletkezését 1723 utánra datálja. A lexikon egy korábbi, 1980-as kiadásában Wolff az 1720-as évek elejére teszi a mű keletkezési időpontját.[326] Bár bibliográfiájában megtalálható Marshall 1718-as keletkezési dátumot sugalló írása, indoklás nincs e későbbi dátum meghatározására, csak a versenyművel való összevetés.

A fentiekben már említettük, hogy az 5. *Brandenburgi verseny* fuvolaszólama kétséget kizáróan könnyebb a partitáénál. Wolff Bachról szóló könyvében azt írja, hogy Bach kíséret nélküli hegedűműveihez képest „kevésbé koncentrált, de nagyobb léptékű hangszeres virtuozitás mutatkozik meg a hat *Brandenburgi verseny*ben".[327] Ugyanígy a fuvolaszólam sem annyira sűrű a Concertóban, mégis az egész zenekari tuttin való dinamikai felülemelkedés kihívás elé állítja az alapvetően halk hangú hangszerrel rendelkező játékost. A két mű közötti hasonlóságok sem kerülhetik el figyelmünket. Az első szemmel látható egyezés a francia nyelvű címzés, a másik kétségtelen hasonlóság itáliai hegedűzene hatása.[328] A *Brandenburgi versenyművek* esetében maga Wolff ír az olasz hatások érzékelhetőségéről.[329] Ugyancsak Wolff hívja fel a figyelmet arra, hogy Bach a szólóhegedű-sorozatáról készített másolatokkal egyidejűleg foglalkozott a *Brandenburgi versenyművek*kel.[330] Ne felejtsük, a hegedűművek egyik másolatának végében található a fuvolapartita kottája![331] Wolff-könyve is tárgyalja Dirksen elméletét arról, hogy az 5. *Brandenburgi verseny* 1717-es előadásán Buffardin játszotta a fuvolaszólamot, az akinek talán a partita is íródott.[332] A kérdés nyitva marad, miért az 1723 utáni datálás, ha az indok csak az (1717–)1719-es *Brandenburgi verseny*hez képest fogalmazódik meg. Talán Wolff is az 1724-es fuvolaszólós kantátákkal helyezi azonos időbe a Partita keletkezését?

---

[325] Wolff, 1985: 174.
[326] Wolff (*Grove*) 1980, 1983 (ford. 1989): 220. Ekkor még „partitának" nevezi, ellenben az új kiadással, ahol már „szólószonáta" névvel illeti a fuvoladarabot.
[327] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 272.
[328] A témákról részletesen lásd a „Francia címadás" és a „Hangszerválasztás" című fejezeteket.
[329] Wolff (*Grove*): „The special significance of the Brandenburg Concertos resides in the fact that, like Vivaldi's, they abandon the standard type of concerto grosso and use a variety of solo combinations. The originality of Bach's ideas extends far beyond Vivaldi's, as do the density of the compositional texture and the level of professional virtuosity. The devising of concise head-motifs, particularly in the first movements, shows a strong Italian influence."
[330]Wolff (*Grove*): „During 1720 Bach made fair copies of the works for unaccompanied violin, and must have been preparing the Brandenburg Concertos, whose autograph full score was dedicated on 24 March 1721 to the Margrave Christian Ludwig."
[331] Lásd „A kézirat" című fejezetet.
[332] Dirksen, 1992 (lásd feljebb); Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 274.

10.18132/LFZE.2014.18

A fent felsorolt tizenegy véleményből kitűnik, hogy bár időről-időre születnek új ötletek a partita keletkezését illetően, mégis csak annyit lehet talán állítani, hogy 1718 és 1724 körül íródott. Tehát két időpont köré csoportosul a szakirodalom: az egyik a Marshall javasolta 1718-as dátum, a másik az 1724-es év második fele, a lipcsei fuvolaszólós kantátákkal egyidejű keltezés.

7.2. TÁBLÁZAT: A különböző források által megjelölt keletkezési dátumok

Forrás	Dátum
Schmitz (*NBA*), 1963	1717–1723 (érvei alapján 1713–1721)
Komlós, 1978	1720 táján
Marshall, 1979	1718
Eppstein, 1981, 1990	(1718) 1717–1723
Addington, 1985	(1718?)
Castellani, 1985	1724
Kuijken, 1990	1718–1735
Little és Jenne, 1991 (Wolff, *Grove*, 1980)	1720-as évek eleje
Powell és Lasocki, 1995	1717–1724
Henseler (*Das Bach-Lexikon*), 2000	1722–1724 (1717)
Wolff (*Grove*), 2011	1723 után

10.18132/LFZE.2014.18

8.

A HANGNEM

Ebben a fejezetben megnézzük, hogy a fuvolamű hangneméhez, az a-mollhoz milyen képzetek társultak, milyen jelzőkkel illették azt az idők során. Elemzem Bach viszonyát általában a hangnemekhez, majd megpróbálom kideríteni, mi lehetett a véleménye a különféle hangnemek között az a-mollról. Összegyűjtöttem Bach azon hangszeres műveit, amiket a-moll hangnemben írt, kiemeltem közülük azokat, amelyek műfaji vagy tematikai rokonságban állnak a fuvolapartitával, végül pedig azt vizsgáltam, mennyire tekinthető a fuvola sajátjának ez a hangnem.

A hangnem-karakterisztika fontos eleme volt a zenével foglalkozó tudományoknak egészen a ma is használatos egyenletes lebegésű temperálás elterjedéséig, sőt létezése még azon túl is fennáll. Gyökeres különbségek talán nincsenek a különböző forrásokban található meghatározásoknál, a karakterek megfogalmazása viszonylag egységes hagyományt követ: így például az a-moll legtöbbször komoly, szomorú, kissé panaszos, szelíd hangnem.

8.1. TÁBLÁZAT: Különböző vélemények az a-moll hangnem jellegéről[333]

Rousseau, 1691	„komoly”[334]
Charpentier, 1692:	„gyengéd és panaszos”[335]
Masson, 1697:	„valamiféle imádkozáshoz vagy buzgó kérelemhez”[336]
Mattheson, 1713:	„kissé panaszos, jóravaló és higgadt, ernyedtségre csábít; viszont közben egyáltalán nem kellemetlen. Egykor klavír- és egyéb hangszeres

[333] A felsorolás Steblin (1983) könyvében található függeléken alapul. A fenti táblázatból mellőztem a következő, időben későbbi szerzők véleményét: Heinse (1795), Galeazzi (1796), Gardiner (1817), Schrader (1827), Weikert (1827), Ebhardt (1830), Gathy (1835), Schilling (1835–36).

[334] Ford. LKK. „pour le seriux”. Jean Rousseau: *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique*. 4. kiadás (Párizs: 1691) Steblin, 1983: 293.

[335] Ford. LKK. „Tendre et Plaintif”. Marc-Antoine Charpentier: *Règles de composition* (Párizs: 1692).

[336] Ford. LKK. „pour faire quelque priere ou quleque demande avec ferveur”. Charles Masson: *Nouveau traité des régles de la composition de la musique*. (Párizs: 1697).

10.18132/LFZE.2014.18

	művekhez különösen illett. [...] Ez a hangzás pompás és komoly affektussal bír, mégis közben hízelgéshez vezethet."[337]
Stössel, 1737:	„pompás és komoly érzelemmel bír […] amellett szelíd".[338]
Quantz, 1752:	„Az a-moll, c-moll, Disz-dúr és f-moll sokkal jobban kifejezik a szomorú affektust, mint a többi moll hangnem, ezért a komponisták is gyakrabban fordulnak ilyen szándékkal a nevezett hangnemekhez, Ezzel szemben a többi dúr és moll hangnemet a tetszetősebb, éneklőbb és áriaszerű darabokhoz használják."[339]
Hawkins, 1776:	„émelyítő édesség"[340]
Schubart, 1779:	„gyengéden bánkódó, mozgó"[341]
Ribock, 1783:	„Az a-moll a legrosszabb hangnem mind közül, olyan álmosító, közönyös, így mint tonika a legkevésbé alkalmazható."[342]
Schubart, 1784:	„vallásos nőiesség és puhaság a karaktere"[343]
Knecht, 1792:	„szomorú"[344]
Grétry, 1797:	„a legnaivabb mind közül".[345]

[337] Ford. LKK. „etwas klagend / ehrbar und gelassen / it. zum Schlaff einladend; aber gar nicht unangenehm dabey. Sonst zu Clavier und Instrumental-Sachen sonderlich geschickt. [...] Dieser Tohn hat einen prächtigen und ernsthafften Affekt, so daß er doch dabey zur Schmeicheley gelencket werden mag." Mattheson, 1713: 238–239.

[338] Ford. LKK. „Soll einen prächtigen, und ernsthafften Affect haben … Ist dabey gelinde". Stössel, 1737: 37–38.

[339] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 157. „A moll, C moll, Dis dur, und F moll, drücken den traurigen Affect viel mehr aus, als andere Molltöne: weswegen sich denn auch die Componisten mehrentheils, zu dieser Absicht, gedachter Tonarten zu bedienen pflegen. Hingegen werden die übrigen Moll- und Durtöne, zu den gefälligen, singenden, und ariosen Stücken gebrauchet." Quantz, 1752: 138 (XIV/6).

[340] Ford. LKK. „cloying sweetness". Sir John Hawkins: *A General History of the Science and Practice of Music.* 5. (London, 1776). Steblin, 1983: 293.

[341] Ford. LKK. Christian Friedrich Daniel Schubart: *Leben und Gesinnungen* (Stuttgart, 1791). Steblin, 1983: 293.

[342] Ford. LKK. „.A moll fuer die schlechteste Tonart von allen, so schlaefrig, phlegmatisch, daß sie, als Tonica, vielleicht am wenigsten zu gebrauchen ist." Justus Johannes Heinrich Ribock: „Über Musik, an Flötenlieber insonderheit". In: Carl Friedrich Cramer (szerk.): *Magazin der Musik* Jg. I. (Hamburg: 1783): 686–736.

[343] Ford. LKK. „fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters". Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.* (Bécs: 1806; keletkezés: 1784): 377.

[344] Ford. LKK. „traurig". Justin Heinrich Knecht: *Gemeinnützliches Elementarwerk der harmonie und des Generalbasses*. (Augsburg, 1792).

10.18132/LFZE.2014.18

Hoffmann, 1815:	„a-moll (arpeggiando-dolce) – Miért menekülsz, szende leány? Képes vagy rá egyáltalán, mikor mindenütt láthatatlan kötelékek tartanak fogva? Nem tudod megmondani, nem tudod elpanaszolni, mi az, ami úgy kebledbe fészkelte magát, mint valami maró fájdalom, és mégis oly édes gyönyörrel remegtet? De mindent megtudsz, ha majd beszédbe elegyedek veled, becézgetlek szellemnyelven, amelyen tudok beszélni, és amelyet te is oly jól értesz! –”[346]
Hand, 1837:	„mindenekfelett odaadásról árulkodik, melyhez derűje is hozzáidomul, melyben a fájdalmat sem utasítja el, még a vigasztalan csüggedést sem. A vezeklés érzelmére nincs megfelelőbb eszköz.”[347]
Berlioz, 1856:	„eléggé hangzatos, édes, szomorú, elég nemes”[348]
Mather–Sadilek, 2004:	„A keresztes és bés előjegyzés nélküli a-moll a mennyei dicsőség (sok kereszt) és földi zűrzavar (sok bé) között terül el.”[349]

„Kérdés, hogy az újabb időkben, amikor minden nagy[terces] és minden kis[terces] hangnem hangsorai egyformák, fennállnak-e még a hangnemeknek ezek az egyéni tulajdonságai.”[350] Az idézet Quantz-tól származik, mert valóban, a 18. század elején a korábban elfogadott hangnemi karakterizálás joga megkérdőjeleződik. Quantz így folytatja:

Ha azonban úgy találjuk, hogy ugyanazok a darabok minden egyes hangnemben más-más hatást gyakorolnak ránk, igyekezzünk ezt a tapasztalatot inkább hasznunkra fordítani, semmint vitatni.

[345] Ford. LKK. „la plus naive de toutes”. André-Ernest-Modeste Grétry: *Memoires, ou Essais sur la Musique*. 2. (Párizs: 1797).

[346] Ford. Györffy, 2007 (E. T. A. Hoffmann: *Kreisleriana*, 1815) : 208. „A moll (harpeggiando-dolce): Warum fliehst du, holdes Mädchen? Vermagst du es denn, da dich überall unsichtbare Bande festhalten? Du weißt es nicht zu sagen, nicht zu klagen, was sich so in deine Brust gelegt hat wie ein nagender Schmerz und dich doch mit süßer Lust durchbebt? Aber alles wirst du wissen, wenn ich mit dir rede, mit dir kose in der Geistersprache, die ich zu sprechen vermag und die du so wohl verstehst!”

[347] Ford. LKK. „So hat diese Tonart einen [...] Charakter, der überall nur Hingebung verräth, in der Heiterkeit sich anschmiegt und in dem Schmerze nicht widerstrebt, noch auch trostlos verzagt. Das Gefühl der Buße kann kein mehr entsprechendes Organ finden”. Ferdinand Gotthelf Hand: *Ästhetik der Tonkunst*. I. (Lipcse: 1837).

[348] Ford. LKK. „assez sonore, doux, triste, assez noble”. Louis Hector Berlioz: *Grand Traté d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. (Párizs: 1856).

[349] Ford. LKK. „With no sharps or flats in the signature, *A* minor lies between heavenly glory (many sharps) and earthly turmoil (many flats). Mather–Sadilek, 2004: 46.

[350] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 157. o. 2. lj. „In den neuern Zeiten aber, da die Tonleitern aller großen, und die Tonleitern aller kleinen Tonarten einander ähnlich sind, ist die Frage, ob es sich mit den Eigenschaften der Tonarten noch so verhalte.” Quantz, 1752: 138 (XIV/6/lj).

10.18132/LFZE.2014.18

Mindenesetre én mindaddig megbízom abban a tapasztalatomban, amely engem a különböző hangnemek különböző hatásáról biztosít, amíg az ellenkezőjéről meg nem tudnak győzni.[351]

Johann Philipp Kirnberger, aki 1739 és 1741 között Bach tanítványa volt, a következőt írja:

Bárki, aki hallja a tercek és más hangközök viszonylatának árnyalatait (és azok világosan hallhatók), akkor nem fog transzponálni egy darabot egy másik hangnembe, kivéve rosszindulatú, előre megfontolt szándékkal. Mivel nincs egyetlen darab sem a néhai Bachtól, Grauntól, Hendeltől [sic!], a hamburgi Bach [Carl Philipp Emanuel] Capellmeister úrtól és más nagy komponistától, melyet más hangnembe lehetne helyezni torzulás és gyakorlatiatlanság nélkül.[352]

Ugyancsak Kirnbergernek címzett az a levél, melyben Carl Philipp Emanuel a hangnem-karakterisztikát elutasító Marpurgról és Rameauról a következőt nyilatkozza:

Marpurg úr viselkedése Önnel szemben förtelmes (…) Kinyilváníthatja, hogy a magam és néhai apám alapelvei antirameau-isták.[353]

E két előbbi idézetből úgy tűnik, hogy Bach nem zárkózott el komponáláskor a hangnemek adta jellemzők elől. Mégsem jelenthetjük ki biztosan, hogy Bach számára fontos volt a hangnemek e kategorizálása. Johann David Heinichen 1728-ban a következőt írja:

---

[351] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 158. o. 2. lj. „Findet man aber, daß dieselben Stücke in einer jeden Tonart auch eine verschiedene Wirkung hervorbringen; so suche man sich diese Erfahrung vielmehr zu Nußen zu machen, als sie zu bestreiten. Ich will inzwischen meiner Erfahrung, welche mich der unterschiedenen Wirkungen unterschiedener Tonarten versichert, so lange trauen, bis ich des Gegentheils werde überführet werden können." Quantz, 1752: 139, (XIV/6/lj).

[352] Ford. Pintér, 2001: 60. „Wer nun diese Verschiedenheiten der Terzien und Übrigen Verhältnisse mit dem Gehöre unterschiedet (und sie sind zu unterscheiden), wird ohne boshafte Absichten ein Stück nicht in einem andern Ton transponiren. Denn nicht ein einziges Stück vom seligen Bach, Graun, Hendel, Herrn Capellmeister Bach in Hamburg und andern großen Componisten, kann in einen ander Ton versetzt werden, ohne es zu verunstalten und unpraktikabel zu machen." Johann Philipp Kirnberger: *Vermischte Musikalien.* (Berlin, 1769). Idézi: Steblin, 1983: 349; Siegfried Borris-Zukermann: *Kirnbergers Leben und Werk und seine bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750.* (Kassel: Bärenreiter, 1933): 56.

[353] Ford. Pintér, 2001. 61. „Das Betragen von Herr Marpurgen gegen Ihnen ist verabscheuungswürdig." Ferner; „Daß meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen." Kirnberger, (2/3) 1779: 188. Wolff a következőt írja Kirnbergerről és e könyvéről: Bach összes tanítványa közül ő adta tovább a legtudatosabban a mester zeneszerzésről vallott elgondolásait és módszereit, főként *Die Kunst des reinen Satzes in der Music* című elmélyült, kétkötetes művében, amely Bachhoz hasonlóan nagy figyelmet szentel az elméleti alapelveknek és a gyakorlati példáknak." Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 378–379.

10.18132/LFZE.2014.18

Meg lehet komponálni ugyanazokat a szavakat és affektusokat különböző (…) és ellentétes hangnemekben. Ebből kifolyólag, amit a régi elméletírók írtak a modusok tulajdonságairól, nem mások, mint haszontalanságok, aminthogy egy modus lehetett vidám, egy másik szomorú, a harmadik kegyes, hősi, bátor stb. Valójában, ha ezeknek a képzelt tulajdonságoknak lenne bármilyen benső helyénvalóságuk, akkor a hangmagasság legcsekélyebb változása (…) állandóan hajótörést okozna. Véleményem szerint a régi elméletírók tévedtek kutatásaikban a modusok karakterisztikájára vonatkozóan, amint mi éppen e hibát folytatjuk manapság egy zenemű megítélésében.[354]

Bach minden bizonnyal jól ismerte Heinichen zeneszerzés-kézikönyvet, hiszen nem csak a könyvtárának részét képezte, hanem megjelenésekor Bachnál is kapható volt.[355] Megismerkedésük valószínűleg akkorra tehető, amikor 1717-ben Bach a Marchand-nal való megmérettetésre Drezdába utazott, ahol a hatéves itáliai tartózkodása után a választófejedelemmel hazatérő Heinichent az udvarban nem sokkal azelőtt karnagynak nevezték ki.[356] Bach egy másik személyes ismerőse, a jóval fiatalabb (1718-ban született) Friedrich Wilhelm Marpurg is Heinichen véleményével ért egyet:

Az ilyen típusú hangolás [Kirnberger nem-egyenletes lebegés temperálása] semmi több, mint tákolmány-hangolás. Mindazonáltal kedvelőit azok közt találja, akik a régieket másolják, és akik meg vannak győződve arról, hogy egy-egy sajátos karakter hozzárendelhető valamennyi hangnemhez. Azt állítják, hogy ha a hangnemek tisztaságban nem különböznek egymástól, akkor lehetetlen egymással ellentétes szenvedélyeket kifejezni és hatással lenni a hallgató kedélyére. Így nekik megvannak a sajátos hangnemeik, amelyekben bánatos vagy szomorú, nyugodt vagy dühös zenét komponálnak. (…) Ha igaz lenne, hogy e hangolás azt okozza, hogy valamennyi hangnem kifejez valami sajátosat, akkor annak is igaznak kellene lennie, hogy ugyanaz a darab az egyik hangnemben vidáman és a másikban szomorúan szól. [357]

---

[354] Ford. Pintér, 2001: 59. Johann David Heinichen: *Der General-Baß in der Composition.* Dresden, 1728. Idézi Steblin,1983: 55.

[355] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 352, 382, 392, 471. *BD* II: no.260, 191; *NBR*: no.140, 139..

[356] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 218.

[357] Ford. Pintér, 2001: 59. „Eine Temperatur von dieser Art ist nichts mehr als eine Flicktemperatur. Indessen findet sie dennoch Liebhaber unter denjenigen, die den Alten nachzuspechen, und jedem Tone eine besondere Eigenschaft beyzulegen gewohnt sind. Sie halten dafür, daß, wenn die Töne nicht in der Reinigkeit einer gegen den andern abstechen, es alsdenn unmöglich sey, die gegen einander abstechenden Leidenschaften auszudrücken, und in die Gemüther der Zuhörer zu wirken. Sie haben also ihre gewissen Töne, woraus sie lustig, oder traurig, gelassen oder rasend setzen. (…) Wäre es wahr, daß bey der halben Temperatur jeder Ton etwas besonders sagte: so müßte es auch wahr seyn, daß eben dasselbe Stück, aus einem Tone lustig, und aus dem andern traurig klingen müßte." Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anfangsgründe der theoretischen Musik.* Berlin, 1757: 117–118. Idézi Steblin, 1983: 349.

10.18132/LFZE.2014.18

A hangnem-karakterisztika elutasítása 18. század elején nem véletlenül történik. A 17. század végén megjelenő új természettudományos gondolkodás tette szükségszerűvé, hogy 1700 táján felmerüljön az igény a hagyományos tonális rendszer kibővítésére.[358] A német tudós Andreas Werckmeister volt az első, akinek „jól temperált" hangolási rendszere az oktáv tizenkét egyenlő fél hangra való felosztásán alapult.[359] Werckmeister elsőként használta a „wohl temperierte" terminust, mely az 1681-es, *Orgelprobe* című könyvének címlapján szerepelt.[360] Ennek a kézikönyvnek 1698-as bővített változata Bach zenegyűjteményének részét képezte, s 1708-ban a mühlhauseni orgona felújítására tett javaslatában már tükröződik Werckmeister értekezésének hatása.[361]

Mégis hol és mikor ismerhette meg Bach a zeneelmélet-tudós új hangolási rendszerét? Bach első hivatalos orgonavizsgálatát 18 esztendősen, Arnstadtban végezte, 1703-ra készült el ugyanis Johann Friedrich Wender a Bonifác-templom (köznyelven: Újtemplom) orgonájával, melynek felépítése Werckmeister egyenletes temperálási elvét követte.[362] Miután Bach az arnstadti orgonista címet elnyerte, a gyakorlatban is megismerhette e vadonatúj hangszer előnyeit. Két évre rá „gyalog nekivágott az útnak Lübeckbe, hogy meghallgassa az ottani Mária-templom orgonistáját, Dietrich Buxtehudét. Ott időzött, nem minden nyereség nélkül, csaknem egy negyed évig".[363] Nem derül ki pontosan milyen jellegű tudással lett Bach gazdagabb, viszont ekkortájt éppen Buxtehude állt ki a leghatározottabban kiállt Werckmeister új hangolási rendszere mellett.[364] 1717-ben Johann Mattheson a következőt írja: „noha manapság már minden hangnemet ki lehet alakítani temperálás útján úgy, hogy kiválóan lehet használni őket diatonikusan, kromatikusan

---

[358] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 268.

[359] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 104. Ez még nem az egyenletes lebegésű temperálást jelentette. Werckmeister III. szisztémájának eredménye: 8 tiszta terc és 4 használhatatlan farkasterc. Pintér, 2001: 58.

[360] Andreas Werckmeister: *Orgelprobe, oder kurze Beschreibung, wie…die Orgelwerke…annehmen, probiren, untersuchen…solle* (Frankfurt/Leipzig: 1681). Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 547, 14.j.

[361] *BD* I, no.83, 152–155; *NBR*: no.30–31, 55–56. Williams, 1982: 135. Williams, 1986 (*BJ*): 123–142. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 93. Andreas Werckmeister: *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe* (Quedlinburg, 1698). Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 382.

[362] *BD* II, no.7, 10–11; *NBR*: no.15, 40–41. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 104.

[363] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 121. „zwar zu Fusse, eine Reise nach Lübek antrat, um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu behorchen. Er hielt sich daselbst nich ohne Nutzen, fast ein vierteljahr auf". C. Ph. E. Bach–Agricola, 1750. *BJ*, 1920: 16; *BD* III: no.666, 82; *NBR* no.306, 300.

[364] Snyder (*Grove*). Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 121.

10.18132/LFZE.2014.18

és enharmonikusan", az igazi *demonstratio* még hiányzik.[365] Talán nem véletlen, hogy a három év múlva megkezdett, Wilhelm Friedemann Bachnak címzett *Clavier-Büchlein*ben már feltűnnek a zeneelméletíró által megfogalmazott hiány megszüntetésére vállalkozó mű, a *Wohltemperiertes Klavier* egyes prelúdiumainak korai változatai.[366] Mindez ugyanabban az időben, amikor a fuvolapartita is készülhetett.

Carl Philipp Emanuel Bach és Johann Friedrich Agricola közös írása szerint J. S. Bach „nem ismert olyan hangnemet, amelyet a tisztázatlan intonáció miatt kerülni kellene."[367] A *Wohltemperiertes Klavier* (I.: BWV 846–869, 1722; II: 870–893, 1740 körül) megírásával a történelemben elsőként bizonyította, hogy nemcsak elméletben, hanem gyakorlatban is használható mind a huszonnégy kromatikus hangnem.[368] A Louis Marchand „Frankhon-szerte híres billentyűjátékos és orgonistával" meghiúsult drezdai versengés kapcsán túlzás nélkül legendásnak mondható virtuozitása megkívánta, hogy minden skálát ugyanolyan gyorsan, könnyedén játsszon.[369] Johann Adolph Scheibe sértő és ironikus zenekritikájára Johann Abraham Birnbaum, a Lipcsei Egyetem retorikatanára válaszában a következő kérdést tette fel a gúnyos cikk írójának: „Miért nem dicséri (…) a páratlan könnyedséget, amelynek folytán a legnehezebb hangnemekben is éppoly gyorsan és pontosan képes játszani, mint a legegyszerűbbikben?"[370] Nem véletlen, hogy a hüvelykujj használata is Bach nevéhez fűződik: [371]

---

[365] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 268. „alle Claves numehr per Temperaturem so eingerichtet werden können / daß man sie diatonicé, chromaticé & enharmonicé sehr wohl gebrauchen mag / so hindert solches an der Wahrheit meiner Observation zwar nichts / aber die Demonstratio ist nicht so wohl zu fassen noch zu machen auf besagte Art." Mattheson, 1717: 437.

[366] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 63–64.

[367] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 19. „Er wußte, von keinen Tonarten, die man, wegen unreiner Stimmung, hätte vermeiden müssen." C. Ph. E. Bach –Agricola, 1750. *BJ*, 1920: 25; *BD* III: no.666, 88; *NBR*: no.306, 307.

[368] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 268, 387.

[369] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 216. C. Ph. E. Bach–Agricola, 1750. *BJ*, 1920: 17; *BD* III: no.666, 83; *NBR*: no.306, 301. Higginbottom (*Grove*). Az eseményről legkorábbi írásos feljegyzés: Birnbaumtól, 1739. *BD* II: no.441, 340–360; *NBR*: no.67, 79–80. Magyarul: Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 215. Részletesen: Breig, 1998 (*BJ*): 7–18.

[370] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 532. „Warum rühmt er nicht (…) die ungemeine fertigkeit aus den schwehrsten thonen, mit gleicher geschwindigkeit und accuratesse, als aus den leichtesten zu spielen". *BD* II: no.409, 300; *NBR*: no.344, 342. Scheibe írása: *BD* II: no.400, 286–288; *NBR*: no.343, 338. A vitáról magyar nyelven: Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 15–16.

[371] „főleg a nehéz hangnemekben egészen nélkülözhetetlenné vált annak [a hüvelykujjnak] természet szerinti használata." C. Ph. E. Bach. (Berlin, 1762) *BD* III: no.654, 23. Ford. Ábrahám (szerk.), 1985.

10.18132/LFZE.2014.18

Amikor Bach hozzáfogott, hogy úgy egyesítsen dallamot és harmóniát, hogy még középszólamainak sem csak kísérniük, hanem énekelniük is kellett, akkor részben eltávolodott az akkoriban szokásos egyházi [modális] hangnemektől, a diatonikus és kromatikus hangfajok keverésével kibővítette a hangnemek használatát, és így hangszerét úgy tudta temperálni, hogy azon mind a 24 hangnemben tisztán lehetett játszani; ezért másfajta, az új módszerhez illő ujjrendet kellett kitalálnia, és különösképpen a hüvelykujját kellett másképp használnia, mint ahogy eddig használták.[372]

Johann Nikolaus Forkel ugyancsak ír Bach sajátkezű hangolásáról és a különféle hangnemek használatáról:

Mind csembalóját, mind klavikordját maga hangolta, és annyira gyakorlott volt ebben a munkában, hogy az soha nem tellett neki egy negyed órájánál többe. Akkor azonban, ha fantáziált, övé volt mind a 24 hangnem; azt csinált velük, amit csak akart. A legtávolabbiakat is úgy kötötte össze egymással, mint a legközelebbieket; azt hihettük, hogy egyetlen hangnem legbelső körén belül modulált.[373]

A hangolásról Friedrich Wilhelm Marpurg megjegyzi:

Kirnberger úr maga többször mesélte nekem és másoknak, hogy a híres Joh. Seb. Bach hogyan bízta rá tanulmányai idején klavierjának hangolását, és hogy a mester hogyan követelte meg tőle nyomatékosan, hogy minden nagytercet húzzon élesre.[374]

Mint látjuk, Bach számára fontos volt a minden hangnemben való játék tudása. Másrészről, a saját és mások műveiről készített átiratainak nagy száma is azt

---

[372] Ford. Székely, 1988 (Kolneder, 1982): „ujjrend", 306–307. „Da Bach nun anfing, Melodie und Harmonie so zu vereinigen, daß selbst seine Mittelstimmen nicht bloß begleiten, sondern ebenfalls singen mußten, da er Gebrauch der Tonarten theils durch Abweichung von dem damahls auch in der weltlichen Musik noch sehr üblichen Kirchentönen, theils durch Vermischung des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts erweitere, und nun sein Instruments so temperiren lernte, daß es in allen 24 Tonarten rein gespielt werden konnte; so mußte er sich auch eine andere, seinen neuen Einrichtungen angemessenere Fingersetzung ausdenken, und besonders den Daumen anders gebrauchen, als er bisher gebraucht worden war." Forkel, 1802: 14–15; *NBR*: VI/3, 434; L. még C. Ph. E. Bach (1753): *BD* III: no.654, 23–24; *NBR*: no.352, 359–360. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 170. Az idézet folytatásában arra találunk utalást, hogy Bach a hüvelykujj használatával megelőzte Couperin 1716-os, ugyanezt a technikát ajánló *L'art de toucher le Clavecin* című művét.

[373] Kolneder, 1982 (ford. Székely, 1988): „temperált hangolás", 302. „Auch stimme er so wohl den Flügel als sein Clavichord selbst, und war so geübt in dieser Arbeit, daß sie ihm nie mehr als eine Viertelstunfóde kostete. Dann waren aber auch, wenn er fantasirte, alle 24 Tonarten sein; er machte mit ihnen was er wollte. Er verband die entfernstesten so leicht und so natürlich mit einander, wie die nächsten; man glaubte, er habe nur im innern Kreise einer einzigen Tonart modulirt." Forkel, 1802: 17. *NBR*: VI/3, 436.

[374] Ford. Székely, 1988 (Kolneder, 1982): „temperált hangolás", 302. „Der Hr. Kirnberger selbst hat mir und andern mehrmahl erzählet, wie der berühmte Joh. Seb. Bach ihm, währender Zeit seines von demselben genoßnen musikalischen Unterrichts, die Stimmung seines Claviers übertragen, und wie dieser Meister ausdücklich von ihm verlanget, alle großen Terzen scharf zu machen". Marpurg, 1776. *BD* III: no. 815, 304; *NBR*: no. 363, 368. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 267.

10.18132/LFZE.2014.18

bizonyítja, hogy ugyanaz a mű létezhet más hangszerelésben is. Az átdolgozáskor Bach a mű karakterét egy másik hangnem választásával az új hangszerhez illővé tette, s bár a darab elvileg ugyanaz maradt, mégis új arculatot kapott. Forkel írása szerint Bach „zenében gondolkodott", de emellett azt is tudjuk, hogy a különböző hangszereket nagyon is jól ismerte, és valószínűleg a hangnemek köztudatban forgó karaktereivel is tisztában volt.[375] Bár a *Wohltemperiertes Klavier* léte a hangnemek egyenrangúságára utal, amellett azt is sugallja, hogy fontos mind a 24 féle hangnem, hiszen talán értelmetlen lett volna különféle alaphangnemeket választani a darabokhoz, amennyiben úgy gondolta volna, hogy a művei más hangnemekben is ugyanúgy szólnak, ugyanolyan érzelmeket váltanak ki.

Bach a-mollban készült hangszeres műveinek itt következő vizsgálatakor nem fogunk tudni konkrét következtetéseket levonni vagy cáfolhatatlan bizonyítékot találni Bach és az a-moll kapcsolatára. Így például nem tudunk kiemelni néhányat a zeneszerzői eszközei között, amit kizárólag – vagy legalább is elsősorban – az a-moll hangnemben használt, vagy meghatározni olyan szövegtartalmat a vokális darabok esetében, amelyet Bach az a-mollal kapcsolt volna össze.[376] Mint látni fogjuk, még a hangszerek tekintetében se jelenthetjük ki, hogy Bach szerint melyikhez illhetett leginkább ez a hangnem. Mégis azt hiszem az itt következő a-moll hangnemű Bach-darabok megismerése segítséget nyújthat a fuvolapartita előadójának a mű alaphangulatának keresésében, kiválasztásában. Előbb a tisztán hangszeres darabokat vesszük szemügyre, majd pedig a vokális művek hangszereket is foglalkoztató a-moll hangnemű tételeit.

8.2. TÁBLÁZAT: Bach a-moll hangnemű hangszeres művei

BWV	Megnevezés	Hangszerelés	Dátum
529	C-dúr triószonáta II. tétele	orgona	1730 k.
543	prelúdium és fúga	orgona	1715 után
551	prelúdium és fúga	orgona	1707 előtt
559	prelúdium és fúga	orgona	
561	fantázia és fúga (vitatott)	orgona	
569	prelúdium	orgona	1705 előtt

[375] „musikalisch denken" Forkel, 1802: 24. Részletesen lásd a „Hangszerválasztás" című fejezetet, Bach hangszerismeretéről pedig „A fuvola felépítése" című fejezetet.

[376] Bár kétségkívül érdekes feladat lenne a fent említett témákat kutatni, azonban e dolgozat keretei erre nem elegendőek. Éppen ezért is hagyom ki az alábbi táblázatokból a korálokat és az olyan reciativókat, amelyekben énekes mellett csak basso continuo szól.

10.18132/LFZE.2014.18

593	versenymű (Vivaldi nyomán)	orgona	1714 körül
784	invenció	billentyűs	1720 körül
799	sinfonia	billentyűs	1720 körül
805	duetto (*Clavier-Übung* III)	orgona/ billentyűs	1739
806	A-dúr angol szvit II. tétele (Bourrée)	billentyűs	1720 előtt
807	angol szvit	billentyűs	1720 előtt
818	szvit	billentyűs	1715–1722 k.
818a	szvit	billentyűs	1715–1722 k.
827	partita (*Clavier-Übung* I.)	billentyűs	1727
835	Allemande (Kirnberger)	billentyűs	
865	prelúdium és fúga (*W. Kl.* I.: no. 20.)	billentyűs	1722
889	prelúdium és fúga (*W. Kl.* II.: no. 20)	billentyűs	
894	prelúdium és fúga	billentyűs	1717–1725
895	prelúdium és fúga	billentyűs	1725 előtt
897	prelúdium és fúga (C. H. Dretzel)	billentyűs	
904	fantázia és fúga	billentyűs	1725 körül
922	prelúdium (fantázia)	billentyűs	1714 előtt
931	prelúdium (*Clavierbüchlein für WFB*)	billentyűs	
942	prelúdium	billentyűs	
944	fantázia és fúga[377] (a fúga Torelli nyomán)	billentyűs	
947	fúga	billentyűs	
958	fúga	billentyűs	
959	fúga	billentyűs	
965	szonáta (Reinken nyomán)	billentyűs	1705 előtt
967	szonáta (I. tétele átirat)	billentyűs	1705 körül
989	Aria variata	billentyűs	1710 előtt
1003	szonáta	szólóhegedű	1720
1032	A-dúr szonáta 2. tétele	fuvola, csembaló	1736 körül
1033	C-dúr szonáta 3. tétele	fuvola, bc	1731–1736
1037	C-dúr szonáta 3. tétele (Goldberg)	2 hegedű, csembaló	
1041	versenymű	hegedű, vonósok, bc	1730 körül
1044	versenymű	fuvola, hegedű, csembaló vonósok, bc	1729–1741
1065	versenymű	4 csembaló, vonósok, bc	1730

A táblázatból kitűnik, hogy az a-moll hangszeres darabok igen nagy százaléka valamilyen billentyűs hangszerre készült. Mégsem mondhatjuk, hogy az a-moll hangnem karakterét Bach leginkább ezen a hangszert képzelte el, hiszen a

[377] Fúga tétele hasonló a Partita *Allemande* tételével. Vö. Schmitz, 1963: 8.

10.18132/LFZE.2014.18

fennmaradt művei között a billentyűs és egyéb hangszerek közti arány is megközelítőleg a fenti táblázatban mutatott eredményhez hasonló.

A fuvolaszóló szempontjából fontos lehet a műfajok szerinti vizsgálódás: három a-moll hangnemű szonátát (BWV 965, 967, 1003), két a-moll hangnemű szvitet (BWV 807 és 818) és egy a-moll hangnemű partitát (BWV 827) találunk. Ezek hangszerelése is a fent említett arányt mutatja: egy kivétellel az összes billentyűs hangszerre készült. Az alábbiakban egy pár szót ejtünk ezekről az a-moll hangnemű szonátákról, szvitekről és partitáról. (A művek tánctételeit már a korábbi fejezetekben elemeztük.)

A BWV 965 jegyzékszámú szonáta Reincken *Hortus Musicus* (1687) gyűjteményének egyik darabján alapul, korai műve Bachnak, még 1705 előtt készült. A fuvolapartita szempontjából lényeges, hogy tánctételeket is tartalmaz, többek között egy allemande-ot, egy courante-ot és egy sarabande-ot. Ugyancsak korai, 1705 körül keletkezett a rövid, egytételes, BWV 967 jegyzékszámú szonáta. Ütemmérője 4/4, a fuvola-allemande-hoz hasonló tizenhatodolást is találunk, de akkordfelbontások helyett inkább csak skála-menetekben. Az egyedüli nem billentyűs, a-moll hangnemű hangszeres Bach-darab a hegedűszonáta (BWV 1003). Ez több vonásában is hasonló a fuvolaműhöz: ugyanúgy négytételes és nagyjából megegyező időpontban, kíséret nélkül íródott. A tételek hasonlóságáról „A mű keletkezési időpontjának meghatározása” című fejezetben már beszéltünk.

Az a-moll angol szvit (BWV 807) még 1720 előtt születhetett, tételei között találunk a fuvolamű szemszögéből érdekes tételeket: allemande-ot, sarabande-ot és bourrée-t. A BWV 818 jegyzékszámúval csak két egyező tételfajtát találunk (allemande-ot és sarabande-ot), viszont a fuvolaművel azonos a tételeinek száma: ez az egyedüli a fennmaradt Bach-szvitek között, amely a fuvolaszólóhoz hasonlóan négy alaptétellel bír.[378] A mű keletkezése 1705 körülre tehető.

A *Clavier-Übung* I. kötet részeként ismert a-moll partita (BWV 827), legkorábbi változata már Anna Magdalena Bach második *Klavierbüchlein*-jában is megtalálható. Hét tánctétele között találunk allemande-ot, correntét és sarabande-ot.

Csupán egy, fuvolát alkalmazó hangszeres mű maradt fenn Bach a-moll hangnemű darabjai között: az 1729 és 1741 között keletkezett fuvola–hegedű–csembaló hármasverseny (BWV 1044). Ebben a műben a fuvola nem kap

[378] A fuvoladarabot „szvit”-ként is említik különböző források. A témával részletesen foglalkozunk „A darab műfaja” című fejezetben.

10.18132/LFZE.2014.18

kiemelkedő szerepet a másik két szólóhangszer közt, az a-moll hangnem legalább annyira a hegedűé és a csembalóé, mint a fuvoláé. Tételeinek tematikája eléggé különbözik a fuvolapartitától. Első *Allegro* tétele 4/4-es, és bár találunk néhol az Allemande-ra emlékeztető tizenhatod-meneteket, mégis leginkább a triolás ritmus jellemzi. *Adagio, ma non tanto e dolce* középső tétele C-dúrban indul, 6/8-os metrumú, erősen díszített. Az *Allabreve* utolsó tételben mutatkozik meg a darab során talán leginkább, hogy a szólista hangszerek között egyértelműen a csembaló dominál.

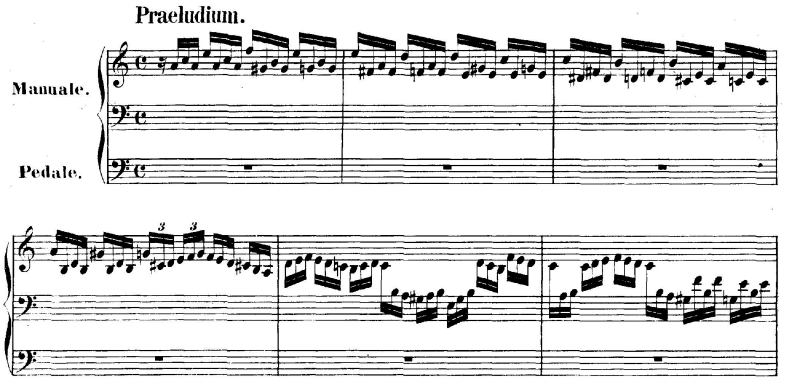
További két a-moll hangnemű tételt találunk a fuvolaművek között: az A-dúr szonáta (BWV 1032) *Largo e dolce* tételét, amely egy másik forrásban is fellelhető, a berlini Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz *St 345* számú, 18. század közepéről származó dokumentum lapjain, azonban ez utóbbiban a hangszerelés: hegedű, cselló és basszus.[379] A másik az *Adagio* tétel a C-dúr szonátában (BWV 1033), mely műről feltételezik, hogy a fuvolapartita párdarabja,[380] így e lassú tétel hangneme is talán a rokonságot erősíti a kettő között. (E két fuvolaszonátáról a „Bach fuvolára írt egyéb művei" című fejezetben még írok.)

A továbbiakban a fenti táblázatban felsorolt, a fuvolapartitával valamilyen szempontból rokon, a-moll hangnemű hangszeres művek közül válogatok példákat. Az 1715 után készült, BWV 543 jegyzékszámú a-moll prelúdium és fúgát a fuvola-allemande-dal megegyező módon 4/4-es metrumba rendezett folyamatos mozgás jellemzi. Az ütemegy helyén itt is egy tizenhatod-szünetet találunk, amit tizenöt egyenletes tizenhatod követ. A prelúdium eleje különösen emlékeztet a kíséret nélküli fuvolaszólóra, mivel sokáig csak egy szólamban halad.

[379] Marshall, 1979: 490. *NBA* VI/3: 43, 55.
[380] Marshall, 1979.

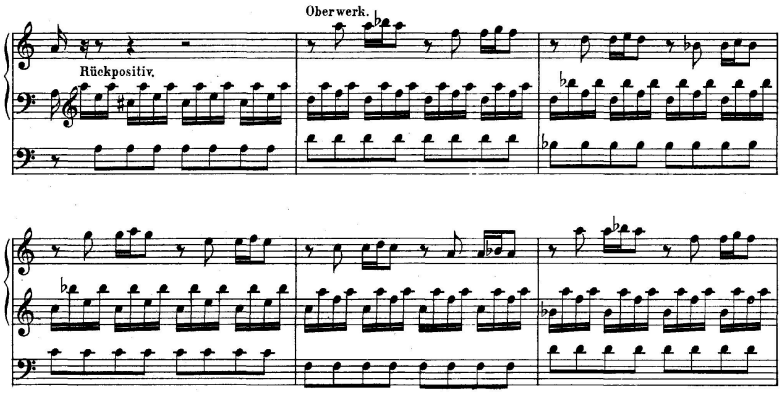
10.18132/LFZE.2014.18

8.1. KOTTAPÉLDA: Az a-moll prelúdium és fúga (BWV 543) indulása



A Vivaldi-versenyműből készült átirat, az a-moll orgonamű (BWV 593) első tételének közepén megjelenik a fuvolapartita zárótételének, a Bourée Angloise-nek alaplüktetését adó anapesztus-ritmus, itt is ugyanúgy egynyolcados felütéssel.

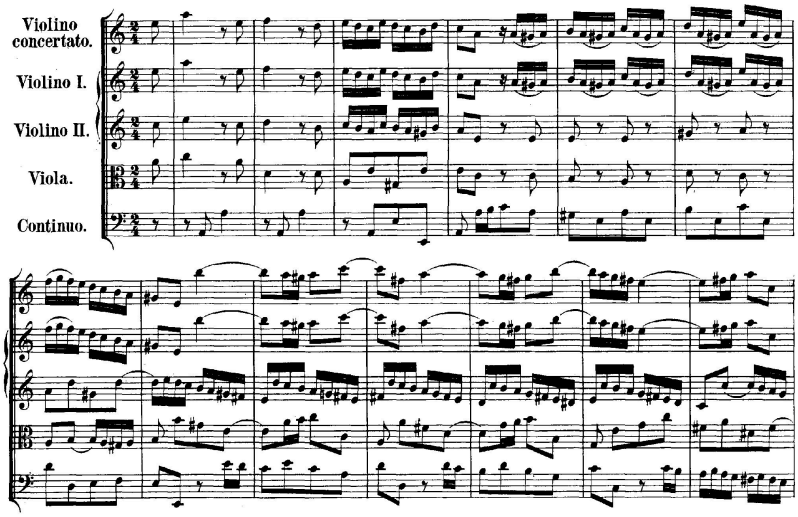
8.2. KOTTAPÉLDA: Anapesztusok a Vivaldi nyomán készült a-moll orgonamű (BWV 593) első tételének közepén (55–60. ütem)



Ugyancsak a Bourée Angloise 2/4-es metrumú, táncos karakterét idézi meg előttünk a hegedűverseny (BWV 1041) indulása, annak dominánsról érkező felütése. Az 5–6. ütemében a szekundonként lépdelő főhangok váltóhangos orgonaponttal bíró kísérete a fuvolatétel 3–4. ütemével (6.5. kottapélda) rokon.

10.18132/LFZE.2014.18

8.3. KOTTAPÉLDA: Az a-moll hegedűverseny (BWV 1041) indulása



Az a-moll invencióról (BWV 784) és az a-moll fantázia és fúgáról (BWV944) az előző, „A mű keletkezési idejének meghatározása” című fejezetben már szóltunk.

8.3. TÁBLÁZAT: Az a-moll hangnem Bach vokális műveinek hangszeres tételeiben

BWV/Tétel	Hangszerelés	Dátum
7/4 Aria	2 vl, T, bc	1724. VI. 24.
11/4 Aria	vl, A, bc	1735. V. 19.
18/1 Sinfonia	2bfl, 4 vla,fg, vlc, bc	1724 (kamarahang)
/2 Recitativo	B, fg, bc	
21/9 Chorus	ob, 2 vl, vla, 4 trbn, SATB, fg, bc	1713 (kamarahang)
24/5 Aria	2 ob d’amore, T, bc	1723. VI. 20.
26/1 [Korál]	fl, 3 ob, 2 vl, vla, cor, SATB, org, bc	1724. XI. 19
28/1 Aria	2 ob, taille, 2 vl, vla, S, bc	1725. XII. 31.
33/1[Korál]	2 ob, 2 vl, vla, SATB, org, bc	1724. IX. 3.
35/2 Aria	2 ob, taille, 2 vl, vla, A, org, bc	1726. IX. 8.
38/3 Aria	2 ob, T, bc	1724. X. 29.
41/4 Aria	vlc piccolo, T, org, bc	1725. I. 1.
43/9 Aria	2 ob, A, bc	1726. V. 30.
51/2 Recitativo	2 vl, vla, S bc	1730. IX. 17.
63/3 Aria	ob, S, B, org, bc	1714–1715
70/3 Aria	A, vc, fg, bc	1723. XI. 21. (1716)
72/1[Kórus]	2 ob, 2 vl, vla, SATB, bc	1726. I. 27.
75/5 [Ária]	ob d’amore, S, bc	1723. V. 30.
77/3 Aria	2 ob, S, bc	1723. VIII. 22.

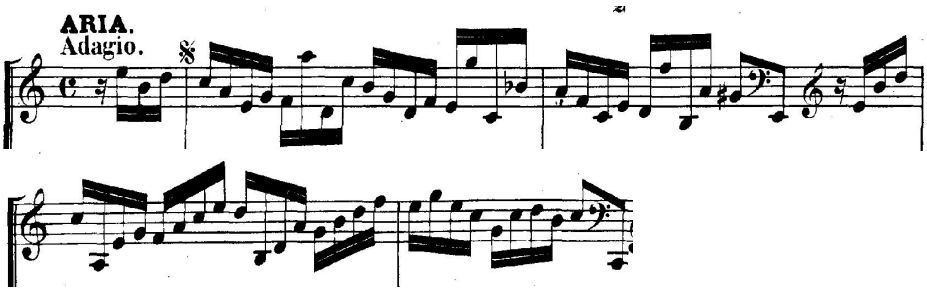
10.18132/LFZE.2014.18

91/3 Aria	3 ob, T, bc	1724. XII. 25.
101/4 Aria	2 ob, taille, B, bc	1724. VIII. 13.
111/1 Chor	2 ob, 2 vl, vla, SATB, bc	1725. I. 21.
126/1 [Korál]	tr, 2 ob, 2 vl, vla, SATB, bc	1725. II. 4.
131 Sinfonia	ob, vl, 2 vla, SATB, fg, bc	1707–1708 (kamarahang)
135/5 Aria	2 vl, vla, B, bc	1724. VI. 25.
137/4 Aria	tr, T, bc	1725. VIII. 19.
147/3 Aria	ob d'amore, A, bc	1723. VII. 2. (1716)
153/6 Aria	2 vl, vla, T, bc	1724. I. 2.
155/2 Aria	fg, A, T, bc	1716. I. 19.
161/3 Aria	2 vl, T, bc	1715. X. 6.
162/ 1 Aria	cor da tirarsi, 2 vl, vla, B, fg, bc	1712. XI. 3. (karhang)
167/3 Aria Duetto	ob da caccia, S, A, bc	1723. VI. 24.
172/4 Aria	2vl, 2 vla, T, bc	1714. V. 20. (karhang).
178/1[Korál]	2ob, 2vl, vla, SATB, bc	1724. VII. 30.
179/5 Aria	2 ob da caccia, S, bc	1723. VIII. 8.
185/1 Aria Duetto	ob, S, T, bc	1715. VII. 14. (kamarahang)
196/3 [Ária]	vl, S, org, bc	? 1708. VI. 5.
236/4 [Ária]	vl, S, A, bc	1738–1739 vagy később
244/58 a-moll	S, fl, 2 ob da caccia	1727. IV. 11.
245/25 Coro	2 fl, 2 ob, SATB, 2 vl, vla, org bc	1724. IV. 7.
248/4 Aria	ob d'amore/vl, A, fg, org, bc	1734

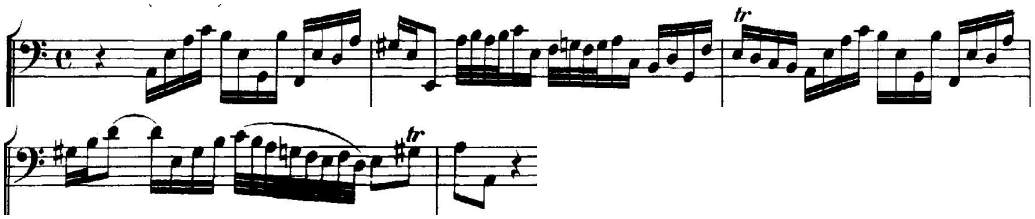
A kantáták nyitótételeit sokszor a fuvola-allemande-dal egyező módon, 4/4-es metrumba rendezett tizenhatod-mozgás jellemzi, mint például az *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (BWV 26) és az *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 33) esetében, bár ez utóbbiakban inkább skála-meneteket találunk, mint akkordfelbontás. Az Allemande-ra jellemző nagy hangközugrásokra, ugyancsak 4/4-es metrumban, bár kevésbé egyenletes ritmusban lehetünk figyelmesek például a *Jesu, nun sei gepreiset* (BWV 41) negyedik tételének, a „Woferne du den edlen Frieden" tenor áriájának *violoncello piccolo* szólamában, illetve a *Mein Gott, wie lang, ach lange* (BWV 155) második tételének, a „Du mußt glauben, du mußt hoffen" duett fagott szólójában.

10.18132/LFZE.2014.18

8.4. KOTTAPÉLDA: A *Jesu, nun sei gepreiset* (BWV 41) kantáta negyedik tétele, *violoncello piccolo* szólam eleje



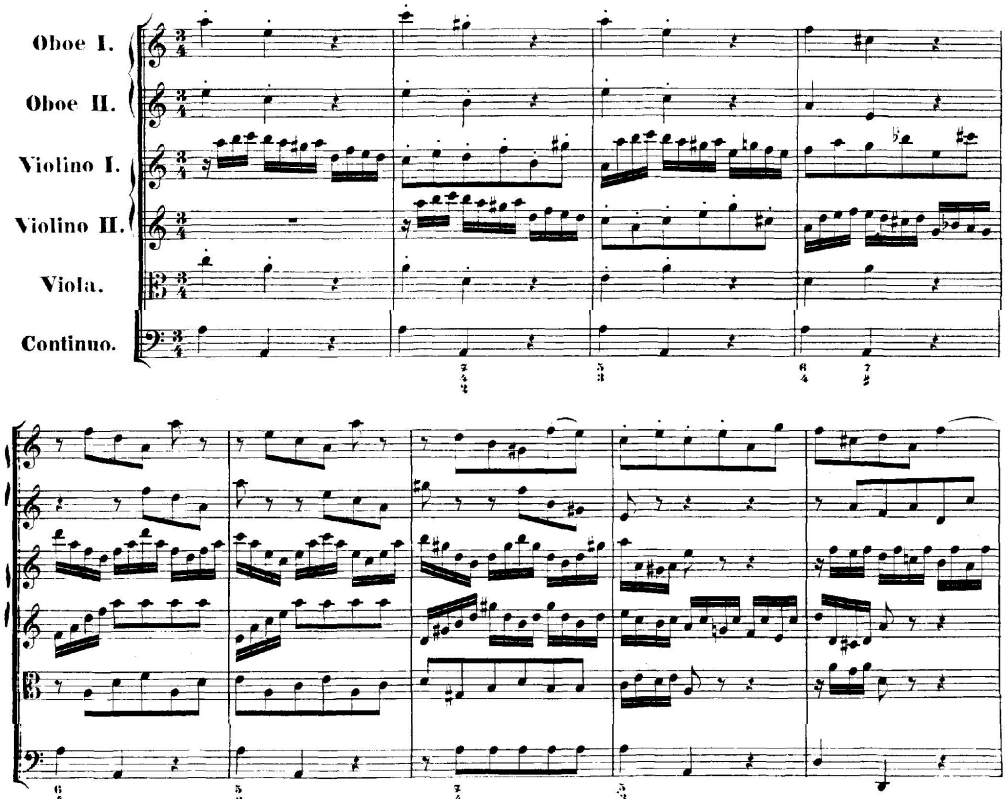
8.5. KOTTAPÉLDA: A *Mein Gott, wie lang, ach lange* (BWV 155) kantáta második tétele, a fagott szólam eleje



Az *Alles nur nach Gottes Willen* (BWV 72) első, kórustételében a hegedűszólamok 3/4-es metrumú szekvenciális, gyors mozgása a fuvola-correntére emlékeztet.

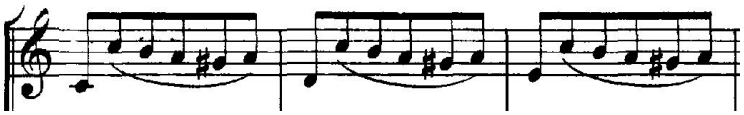
10.18132/LFZE.2014.18

8.6. KOTTAPÉLDA: Az *Alles nur nach Gottes Willen* (BWV 72) kantáta eleje



Az *Erschallet, ihr Lieder* (BWV 172) negyedik tétele, az „O Seelenparadies" tenor ária lüktetésében és hangulatában a fuvolapartita harmadik tételéhez hasonló: hangszeres szólamának (két hegedű és két brácsa unisono) 9–11. üteme (de ugyanez a 26–28., 35–37., 49–51., 68–70., 92–94. is) a Sarabande 31–33. ütemeire rímel: egyezik a szekundonként haladó basszus, melyet az ütem legelső nyolcada képvisel; a második és harmadik nyolcad lefelé (*c–h*), az utolsó kettő pedig felfelé (*gisz–a*) kis-szekund lépés. A tétel későbbi, h-mollos változatában a hegedű és brácsa mellett az újonnan társuló fuvola hangszíne is díszíti az éneklő hangszeres szólamot.

8.7a KOTTAPÉLDA: Az *Erschallet, ihr Lieder* (BWV 172) kantáta negyedik tételében a hangszeres szólam 9–11. üteme



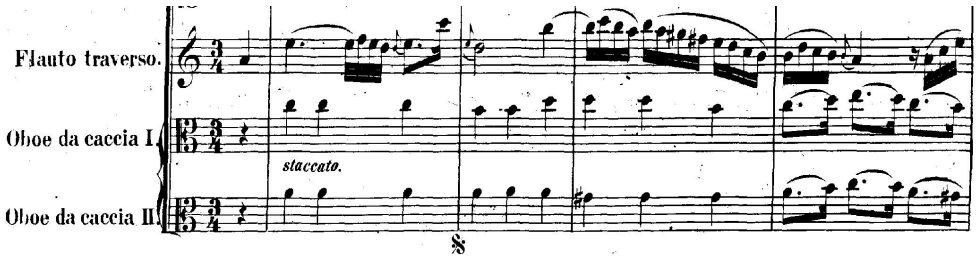
10.18132/LFZE.2014.18

8.7b KOTTAPÉLDA: Az a-moll fuvolapartita Sarabande tételének 31–32. üteme

Ugyancsak a fuvolamű sarabande-hangulatát idézik más, a-moll hangnemű kantátatételek is, így például a *Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV 147) harmadik, a *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161) harmadik és a *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* (BWV 179) ötödik tétele.

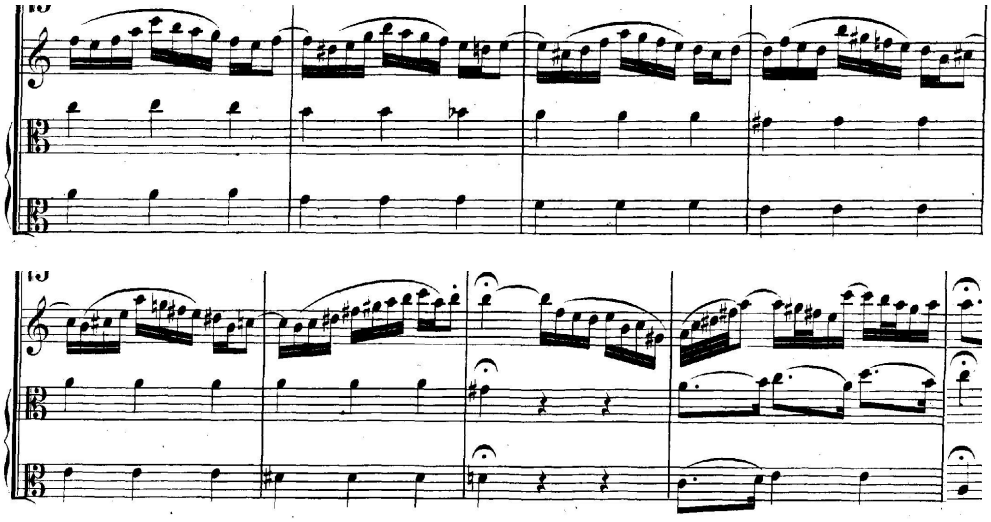
Hat olyan vokális mű is van (BWV 11, 26, 101, 244, 245, 248), melyben a szerző a-moll hangnemet és fuvolát is alkalmaz, de ezek felében nem egyszerre. Két esetben, ahol a fuvolát megtaláljuk a-moll hangnemű tételben (*Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* BWV 26/1 és a János-passió BWV 245/25 esetében) Bach társít mellé más, azonos szólamú hangszereket (oboát, hegedűt), tehát a fuvolát még ekkor sem szólóban találjuk.[381] A fennmaradt művek között egyedüli kivételként a Máté-passió (BWV 244) 58. „Aus Liebe will mein Heiland sterben" áriájában jelenik meg szólisztikus szerepben a fuvola, a szoprán énekest két oboa da caccia társaságában kíséri, basso continuo és orgona nélkül.[382] A tétel a mű mértani közepénél helyezkedik el, a szöveg Jézus keresztre feszítésének történetét idézi.[383]

8.8. KOTTAPÉLDA: A Máté-passió (BWV 244) 58. tételének hangszeres bevezetője



[381] A János-passió tételéről (BWV 245/25) részletesen szólunk a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetben.
[382] A basszus szólam hiánya az ártatlanság kifejezésére szolgál. Dürr, 1975 (Rácz, 1982): 178.
[383] Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 310–311. „Aus Liebe will mein Heiland sterben, von einer Sünde weißer nichts, daß das ewige Verderben und die Strafe des Gerichts nicht auf meiner Seele bliebe." Evangélium: 27, 33–44. Vö. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 344.

10.18132/LFZE.2014.18



A kantáták vizsgálata során még egy probléma felvetődött a hangnem-karakterisztikával: a karhang és a kamarahang közötti különbség. Az első fafúvósok ugyanis francia származásúak voltak az 1690 körüli német udvarokban, hazájukból magukkal hozott saját hangszereik viszont mélyebb hangolásúak voltak.[384] A berlini udvari zenekar 1713-as felosztása után Köthenbe áttelepült fúvósok, de még Bach korai lipcsei kantátáiban is alkalmanként e „mély kamarahangolás" szerint játszottak, vagyis egy kis terccel az orgona karhangja alatt.[385] Quantz 1752-ben, tehát már Bach halála után, ugyancsak a sokféle hangolás jelenlétének problémáját fogalmazza meg:

Az a hang, amelyikhez hangolunk, annyira különböző, hogy nemcsak minden országban, hanem legtöbbször minden tartományban és városban is más-más hangolást vezettek be, vagy más az uralkodó hang, nem is említve, hogy a gondatlan hangoló miatt a csembaló ugyanazon a helyen is hol magasra, hol mélyre van hangolva.[386]

Mint láttuk, Bach fennmaradt fuvolaművei között nem gyakori az a-moll hangnem, de azért előfordul. A korabeli források vajon hogyan párosították az a-mollt a fuvolával? Quantz a kezdő fuvolások számára a következő könnyűnek

[384] Kuijken, 1990: 9, 13.

[385] A hagyományos kamarahangolás esetén a különbség egy nagyszekund. E különbözőféle hangolásról további fontos irodalom: Bruce Haynes: „J. S. Bach's Pitch Standars: The Woodwind Perspective". in: *JAMIS* XI (1985).

[386] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 47. „Diese drey Stücken würden auch zulänglich gewesen seyn: wenn man aller Orten einerley Stimmung hätte. Weil aber der Ton, nach welchem man stimmet, so sehr verschieden ist; daß nicht nur in einem jeden Lande, sondern auch mehrentheils in einer jeden Provinz und Stadt, eine andere Stimmung, oder herrschender Ton, eingeführet ist; zugeschweigen, daß der Clavicynmbal, an eben demselben Orte, durch unachtsame Stimmer, bald hoch, dalb tief gestimmet wird." Quantz, 1752: 25. (I/9)

10.18132/LFZE.2014.18

nevezett hangnemeket ajánlja: G-dúr, C-dúr, a-moll, F-dúr, h-moll D-dúr, e-moll.[387] Mint látjuk az a-moll is köztük szerepel. A korabeli fuvola D-dúr alapú, tehát a villafogások nélkül megvalósuló játék hangneme a D-dúr. Minél messzebb esik ettől az adott darab hangneme, a fuvolás ujjainak annál nehezebb a dolga.[388] A dolgozat későbbi fejezeteiben („Szólóművek fuvolára" és „Bach fuvolára komponált egyéb művei") látni fogjuk, hogy bár az a-moll előfordul fuvolán, de nem számít gyakorinak, inkább a keresztes hangnemekkel találkozunk sűrűn. Mindazonáltal harminc évbe se tellett, s született egy ugyancsak a-moll hangnemű, kíséret nélküli fuvolára írt szonáta, ráadásul saját fiától: Carl Philipp Emanueltől. A lassú-gyors-gyors háromtételes elrendezés az akkori berlini divatot követi. Talán az ifjú ezzel szeretette volna megmutatni édesapjának, hogyan lehet a legújabb stílusban a-moll szólófuvola-művet írni?[389] Erre a műre a „Szólóművek fuvolára" című fejezetben még visszatérünk.

A fentiekben alaposan körbejártuk Bach és az a-moll viszonyát és az ehhez kapcsolódó szakirodalmat. A dolgozat írása közben egy máshol nem olvasott, nem bizonyítható gondolat jutott eszembe: lehetséges, hogy szerepet játszott Bach hangnemválasztásában az is, hogy a még éppen kifújható, de a gyakorlatban ekkor még nem használt *a'''*-t különleges záróhangként építse bele ebbe a műbe.

[387] Quantz, 1752: 91–92, (X/5); (ford. Székely, 2011): 116.
[388] Lásd részletesen „A fuvola felépítése" című fejezetben.
[389] C. Ph. E. Bach darabját a „Szólóművek fuvolára" című fejezetben elemezzük.

10.18132/LFZE.2014.18

9.

FRANCIA CÍMADÁS

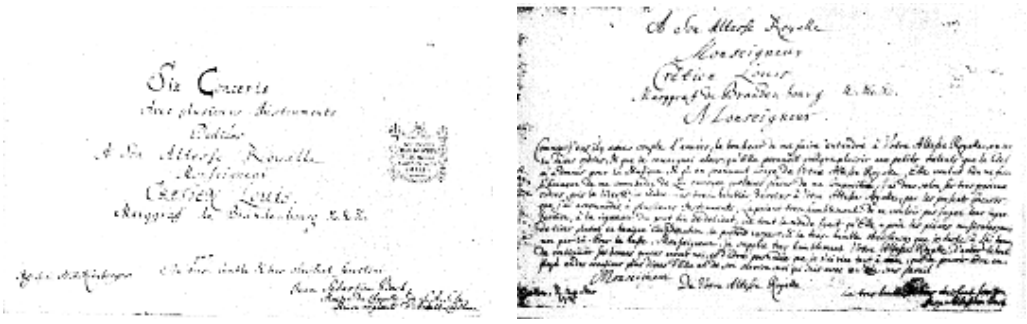
A kézirat fejlécén található felirat francia nyelvezete figyelemre méltó, tekintve, hogy a mű szerzője német anyanyelvű, és a kötet, aminek a végén a fuvoladarab található német címzésű.[390] A Partita francia címe arra engedhet következtetni, hogy a mű egy francia nyelven tudó személynek, talán egy francia fuvolavirtuóznak készült.[391] Ebben a fejezetben azt vizsgálom meg, hogy milyen gyakorisággal és mely esetekben fordul elő Bach művészetében a francia címadás, valamint hogy hogyan hathatott a francia zene Bachra és kortársaira.

A fuvolapartitával is foglalkozó cikkében Robert L. Marshall arra hívja fel a figyelmet, hogy Bach hangszeres zenéjének korai forrásaiban csak rendkívül ritkán fordul elő francia cím, illetve felirat.[392] Marshall kivételként a következőket sorolja fel: a *Brandenburgi versenyművek* BWV 1046–1051 autográfja (*Six Concerts Avec plusieurs Instruments*),[393] a g-moll lantszvit BWV 995 (*Piéces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach*) és Esz-dúr lantmű BWV 998 autográfja (*pour la Luth ò Cembal*),[394] valamint Anna Magdalena Bach másolatának címoldala a csellószvitekről (BWV 1007–1012) (*6 Suites a Violoncello solo senza basso composées par Sr. J. S. Bach Maître de Chapelle*).[395]

---

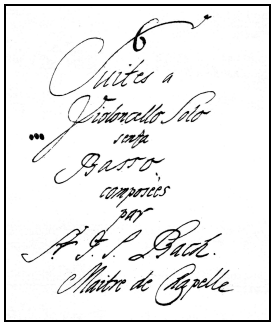
[390] „A kézirat" című fejezetben részletesen tárgyaltuk a fuvolaművet is tartalmazó kötet küllemét, valamint az 1.1. ábrán láthattuk a fuvolaszóló feliratát.
[391] Marshall feltételezése szerint a mű Buffardin-nek készült. Marshall, 1979. A témáról részletesen a „Bach fuvolás ismerősei" című fejezetben lesz szó.
[392] Marshall, 1979: 478: 40. lj. A véleményével egyetért Kuijken (1989/1990: 8, 12).
[393] *BD* I: no.150, 216–218; *NBR*: no.83–84, 91–93. Magyar fordítását lásd: Dávid, 1985: no.121/150, 165–167.
[394] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 471.
[395] Kuijken, 1989/1990: 10, 3.j; 14, 3.j. Marshall szerint a címoldalán talán nem is Anna Magdalena Bach kézírása látható. Marshall, 1979: 478.

10.18132/LFZE.2014.18



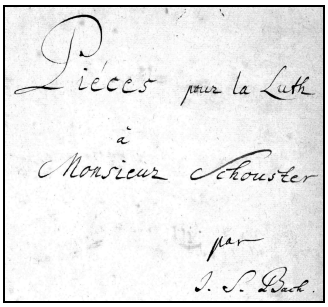
9.1. ÁBRA

Brandenbugi versenyművek BWV 1046–1051 autográf ajánlása



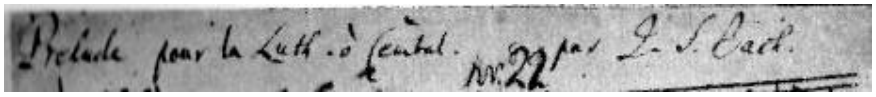
9.2. ÁBRA

A csellószvitek (BWV 1007–1012) címlapja



9.3. ÁBRA

A g-moll lantszvit (BWV 995) címoldala



9. 4. ÁBRA

Az Esz-dúr prelúdium (BWV 998) autográf felirata

Marshall több, bár talán kevésbé ismert műről megfeledkezett. A teljesség igénye nélkül nézzük meg, mely korai hangszeres Bach-művek rendelkeznek még francia nyelvű felirattal! Az egyik ezek közül a G-dúr *Pièce d'Orgue* (BWV 572), mely 1712 előtt keletkezhetett, az idő tájt, amikor Bach udvari orgonistaként működött Weimarban.[396] Ugyancsak még Weimarban kezdhette el írni Bach az *Angol szvitek* sorozatot, melynek fejlécén szintén francia címzés áll: *Prelude avec les Suites composeé par Giov: Bast: Bach*.[397] A szvitgyűjteményről autográf nem maradt fenn, *angol* jelzője pedig nem Bachtól származik, hanem az egykor Johann Christian Bach tulajdonában lévő példányon látható, szintén francia nyelvű „fait pour les Anglois"

[396] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 202; Wolff (*Grove*).
[397] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 217. Érdekes, hogy Bach neve viszont olasz nyelven látható.

10.18132/LFZE.2014.18

(„az angolok számára készült”) feliratból.[398] A sorozatban több tétel felett is olvasható francia nyelvű megjegyzés: az A-dúr szvitben (BWV 806) „Courante II avec deux Doubles” vagy az a-moll (BWV 807) és g-moll (BWV 808) hangneműben „Les agréments de la même Sarabande”.

Mint már korábban megfigyeltük, a fuvolapartita kottáját is tartalmazó gyűjtemény fedéllapján nem francia, hanem német nyelvű szöveg található. A másolók személyének különbözősége is állhat a különféle nyelvű címzések mögött. Sajnos a partita kottájának készítőinek életéről nem sokat tudunk, mindazonáltal az egyik feltételezhető másoló, Bernhard Christian Kayser nevéhez más, francia címzésű kézirat is kötődik: a *Pièce d'Orgue* és az *Angol szvitek*.[399]

Carl Friedrich Zelter egyik, Johann Wolfgang von Goethének szánt levelében azt írja, hogy Bach „nem menekülhetett a francia hatástól”.[400] Vajon mikor és hogyan találkozott Bach a francia zenével és mikortól beszélhetünk esetleg francia hatásról Bach művészetében? 1700 tavaszán érkezett Bach Lüneburgba, hogy a Mihály-templom ösztöndíjas kórusnövendéke lehessen.[401] A latin líceum internátusa mellett volt a *Ritter-Academie* kollégiuma, melynek diákjait francia nyelvre oktatták, s akikkel Bach a matutinumon és a vesperáson együtt énekelhetett.[402] Emellett azt is tudjuk Carl Philipp Emanuel Bach és Johann Friedrich Agricola *Nekrológ*jából, hogy Lüneburgban Bachnak „alkalma nyílt meghallgatni Celle hercegének akkortájt híres zenekarát, amely javarészben franciákból állott; így alapos jártasságot szerezhetett a franciás ízlésben, amely a kérdéses időszakban, azon a vidéken igazi újdonságnak számított.”[403] Nem elhanyagolható az sem, hogy Bach minden jel szerint személyes kapcsolatban volt Lüneburg legnagyobb templomának orgonistájával, Georg Böhmmel is.[404] Wolff szerint Böhm lehetett az, aki megismertette őt a francia zenével, valamint a stilizált táncokkal.[405] Feltételezhető, hogy Johann Christoph

---

[398] Zászkaliczky, 1977: 3. Péteri, 1985: 5.
[399] A másolókról, Kayser életéről és kéziratairól lásd „A kézirat” c. fejezetet.
[400] Kelt: 1827. április 8. Schulze, 1981 (1985): 180. *NBR*: VII. 499–500;
[401] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 74.
[402] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 76.
[403] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 86; „Auch hatte er von hier aus Gelegenheit, sich durch öftere Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt, und die mehrentheils aus Frantzosen bestand, im Frantzösischen Geschmacke, welcher, in dasigen Landen, zu der Zeit was ganz Neues war, fest zu setzen.” *BD III*: no.666, 82; *NBR*: no.306, 300. Vö. Forkel, 1802: 5; *NBR*: VI/2, 426.
[404] C. Ph. E. Bach az eredeti „seinem Lüneburgischen Lehrmeister ” jelzőt „dem Lüneburgischen Organisten”-re javította Böhm nevének említésénél. *BD* III: no.803, 288–290; *NBR*: no.395, 398. Vö. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 81.
[405] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 83.

10.18132/LFZE.2014.18

Bach az öccse Türingiába való hazatérése után kezdte el összeállítani a két gyűjteményt: a Möller-kéziratot és az Andreas Bach-könyvet. Ezek pontos keletkezési dátumát nem lehet tudni, csak annyit, hogy 1702 táján kezdték meg azokat. Christoph korábbi albumai inkább csak helyi darabokat tartalmaznak, a Möller- és Andreas Bach-kötetek műveihez minden bizonnyal Johann Sebastianon keresztül juthatott.[406] Ez utóbbiakban Böhm csembalószvitjei mellett több francia mű is található, mint például Nicolas-Antoine Lebège *Pièces de clavessin* ciklusa, Louis Marchand d-moll szvitje, vagy éppen Jean-Baptiste Lully és Marin Marais művei.[407]

A francia zene továbbkísérte Bach életét. 1705-ben „gyalog nekivágott az útnak Lübeckbe, hogy meghallgassa az ottani Mária-templom orgonistáját, Dietrich Buxtehudét. Ott időzött, nem minden nyereség nélkül, csaknem egy negyed évig”.[408] Buxtehude a németalföldi, angol és olasz stílust franciás elemekkel egészítette ki művészetében.[409] Később, 1709 és 1714 között Bach lemásolta Nicolas de Grigny *Premier Livre d'Orgue* és Charles (François) Dieupart *Six suittes de clavessin* című kötetét.[410] Ez utóbbi ciklus hatása feltételezhetően az *Angol szvitek*ben is megjelenik.[411]

A Weimarban kamarazenészként töltött ideje alatt a *Kapelle* repertoárja is „sok szép olasz és francia zenét” tartalmazott.[412] Az abszolutizmusra törekvő német fejedelmek a kifinomult művészetszeretetéről is ismert „Napkirályt”, XIV. Lajost és versailles-i udvarát tekintették irányadónak.[413] A német udvarok tehát francia mintát követtek. Nem csoda, hogy Gottfried Taubert-nek a francia udvari táncokról közel 1200 oldalas német nyelvű könyve jelent meg 1717-ben.[414] Az udvari zenészek

---

[406] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 66–67, 82–83, 96.
[407] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 66, 83, 96, 217.
[408] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 121. „zwar zu Fusse, eine Reise nach Lübek antrat, um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu behorchen. Er hielt sich daselbst nich ohne Nutzen, fast ein vierteljahr auf”. C. Ph. E. Bach–Agricola, 1750. *BJ*, 1920: 16; *BD* III: no.666, 82; *NBR* no.306, 300.
[409] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 121; Snyder (*Grove*): „Buxtehude”.
[410] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 155, 201.
[411] Fuller–Holman (*Grove*): „Dieupart”. Zászkaliczky szerint nemcsak stilisztikai rokonság, de tematikai egyezések találhatóak az Angol szvitek és Dieupart szvitjei között. Zászkaliczky, 1977: 3. Dieupart (1670k.–1740k.) szvitjei 1701-ben jelentek meg, később a londoni operaház csembalistájaként működött. Fuller–Holman (*Grove*): „Dieupart”. *BRL* I.: „Dieupart”, 433.
[412] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 164, 551; „kunte also noch manche schöne Italienische und Frantzösische Music hören”. Philipp David Kräuter 1713-as beszámolója alapján. *BD* III: no.58a, 650; *NBR*: no.312c, 319.
[413] Móritz, 1994: 3–4.
[414] Gottfied Taubert: *Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der Französisschen Tanz-Kunst bestehend aus drey Büchern*… Lipcse: 1717. Kovács, 1999: 71, 109, 281.

10.18132/LFZE.2014.18

között is több francia származásúról tudunk, elsősorban első fafúvós tiszten.[415] Eisenachban, Bach szülővárosában, ahol 1708 és 1712 között barátja, Telemann is működött, szintén francia beállítottságú volt az udvar, különleges alkalmak esetén pedig a szomszéd városokból érkeztek még zenészek.[416] Az egyik ilyen, közeli városban, Kasselben maradt fenn az a kézirat (*Vingt Suite d'orchestre du XXVIIe siècle française*), ami bizonyítja, hogy a francia muzsikusok magukkal hozták hazájukból kottáikat.[417] Bach kötheni zenekarának tagjai az 1713-ban feloszlatott, a francia Jean-Baptiste Volumier vezette berlini udvari zenekarból kerültek ki, ahol ugyancsak francia származású fúvósokat szolgáltak.[418] Volumier volt az, aki a végül meghiúsult, 1717-es drezdai versengésre meghívta Bachot a híres francia csembalóvirtuóz, Louis Marchand ellenfeleként.[419] Bár a párbaj elmaradt, de Bach Volumier jóvoltából hallhatta Marchand játékát. [420]

Az 1720-ban megkezdett *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann* trillatáblázata is egy francia, Jean-Henri d'Anglebert *Pièces de Clavecin* művén alapult.[421] 1724–25 körül másolta be Wilhelm Friedemann Bach a kötetbe J. C. Richter Allemande és Courante tételét ezzel a címmel: „Pièce pour le Clavecin composèe par J. C. Richter".[422] Anna Magdalena Bach Klavierbüchleinja (1722) Johann Sebastian saját kezű lejegyzésével tartalmazza az első öt szvitet (BWV 812-816), a következő felirattal: „Suite pour le Clavessin".[423] Forkel ezekről a darabokról ezt írja: „Általában *francia szvitek*nek nevezik ezeket, mert a francia ízlésnek megfelelően írták őket. Célját tekintve itt a zeneszerző kevésbé tudós alkotó, mint más szvitjeinél, és jobbára behízelgő és jobban kidomborított dallamot

[415] Kuijken, 1989/1990: 9, 13.
[416] Móritz, 1994: 8; Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 41.
[417] A Jules Ecorcheville által közreadott gyűjtemény párizsi szerzők 1650 és 1670 között írt kétszáz tánctételét tartalmazza. Móritz, 1994: 5–6.
[418] Kuijken, 1989/1990: 9, 13.
[419] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 215–216. C. Ph. E. Bach–Agricola, 1750. *BJ*, 1920: 17; *BD* III: no.666, 83; *NBR*: no.306, 301. Higginbottom (*Grove*). Az eseményről legkorábbi írásos feljegyzés: Birnbaumtól, 1739. *BD* II: no.441, 340–360; *NBR*: no.67, 79–80. Breig, 1998 (*BJ*): 7–18.
[420] „*Volumier* schrieb an Bachen […] und lud ihn […] um mit dem hochmüthigen Marchand einen musikalischen Wettstreit […] und verschaffete ihm Gelegenheit seinen Gegner erst ver│borgen zu hören." *Nekrológ BD* III: no.666, 83; *NBR*: no.306, 301. Vö. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 216.
[421] Schulze, 1981 (1985): 183. Jean-Henri d'Anglebert (1628, Párizs – 1691, Párizs), Chambonnières tanítványa, 1664-től XIV. Lajos udvari clavecinistája. 1689-ben Párizsban jelent meg *Pièces de clavecin* című gyűjteménye. *BRL* I: 399.
[422] Császár, 2008: 32–33.
[423] Császár, 2008: 52.

10.18132/LFZE.2014.18

komponált."[424] Halála után pár évtizeddel a következőt írták Bachról: „Ő találta ki a kényelmes és biztos ujjrendet és az előadás jelentőségteljes stílusát, melyet okosan kombinált a korabeli francia művészek ornamentális stílusával".[425] A hüvelykujj használatát François Couperin-nel egyidőben alakították ki. A Forkel-életrajzban ez olvasható: „Bach ismerte és becsülte is Couperin műveit, valamint több más korabeli francia billentyűskomponista munkáit, mert kecses és elegáns játékmódot lehetett elsajátítani belőlük."[426] A BWV 587 F-dúr ária például nem más, mint Couperin *Les nations* (1726) című művének átirata.[427]

Mielőtt azonban elmerülnénk Bach művészetének francia eredetét vizsgáló elemzésben, meg kell vallani, hogy arra nem csak francia, hanem inkább egyfajta nemzeteket átölelő hatás a jellemző.[428] Bach törekvése a nemzetek fölött átívelő zeneeszmény felé a környezetében is meglévő elvárásokhoz igazodott. Az 1710-es évek második felétől a német udvaroknál alábbhagyott a francia zene divatja. Illusztrációként szolgál a Drezda, aminek helyzetét Bach is jól ismerhette:[429] Erős Ágost elfranciásodott udvara a fia, Frigyes Ágost uralkodása során már egyre inkább az olasz stílusnak hódolt.[430] Az olasz hatás a század második évtizedében kezdett érződni. A drezdai udvari zenekar 1716–1717 során Itáliába utazott, ekkor tanult Bach egyik barátja, Johann Georg Pisendel[431] is Vivalditól. Az udvar ezután vesztette el francia profilját. 1728-ban, amikor az elmaradt zenei párbaj szervezőjeként már említett Volumiert Pisendel követte a koncertmesteri poszton, végképp az olasz zene került túlsúlyba.[432]

---

[424] Ford. Székely, 1988 (Kolneder, 1982): „Francia szvitek" 130; „Man nennt sie gewöhnlich Französische Suiten, weil sie im Französischen Geschmack geschreiben sind. Seinem Zweck nach ist hier der Componist weniger gelehrt als in seinen andern Suiten, und hat sich meistens einer lieblichen, mehr hervorstechenden Melodie bedient." Forkel, 1802: 56; *NBR*: VI/9/i/(8), 468–469.

[425] Ford. LKK; „Er erfand die bequeme und sichre Fingersetzung und bedeutende Vortragsart, mit der er die zierliche Manier damaliger französischen Künstler geschickt vereinigte". Johann Friedrich Reichardt (1796) *BD* III: no.996, 545; *NBR*: no. 372, 373.

[426] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 168; „Uebrigens kannte Bach Couperin's Werke und schätzte sie so wie die Werke mehrerer französischer Clavierkomponisten aus jenem Zeitraum, weil man eine nette und zierliche Spielart aus ihnen lernen kann." Forkel, 1802: 15; *NBR*: VI/3, 434.

[427] Móritz, 1994: 49./18.lj; *BRL* I: „Couperin". 364.

[428] Az alábbiakban elsősorban a francia hatás ellenpontozójaként az olasz zene divatossá válásáról lesz szó, de

[429] Például a fent már említett, Marchand-nal történő párbaj is Drezdában történt volna; majd később is, a Lipcsében írt *Memorandum*ban Bach a drezdai zenészekre hivatkozik. Ez utóbbiról lásd lejjebb, illetve részletesen még a „Bach fuvolás ismerősei" című fejezetben.

[430] Móritz, 1994: 9.

[431] Pisendelről részletesen lesz szó „A mű keletkezési idejének meghatározása" című fejezetben.

[432] Powell–Lasocki, 1995: 10.

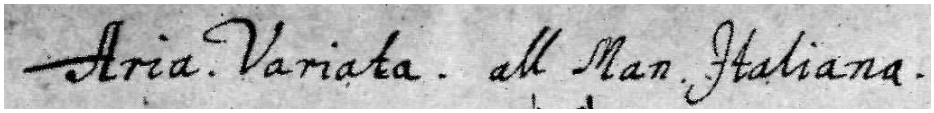
10.18132/LFZE.2014.18

Olasz cím is feltűnik Bach művei között. Így például a *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettisimo* (BWV 992) 1705 előttről,

9.5. ÁBRA

A *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (BWV 992) kéziratának felirata

az a-moll hangnemű *Aria variata alla maniera italiana* (BWV 989) 1710 előttről



9.6. ÁBRA

Az *Aria variata alla maniera italiana* (BWV 989) kéziratának felirata

és két kantáta: az *Amore traditore* (BWV 203) 1723 előttről és a *Non sa che sia dolore* (BWV 209) 1729 utánról. Bach Tomaso Albinoni témájára fúgákat komponált (BWV 950, 951) 1710 környékén. 1713–14 körül, Weimarban készültek Bach olasz versenymű átiratai csembalóra (BWV 972–981), zömében Antonio Vivaldi műveiből. Forkelnél olvashatjuk:

Hamarosan kezdte úgy érezni, hogy az örökös futkározás, szökdécselés nem vezet semmire; hogy rendnek, összefüggésnek, arányosságnak kell lennie gondolatai közt. Ahhoz pedig, hogy elérhesse ezt a célt, valamiféle iránymutatásra volna szükség. Vivaldi éppen akkoriban megjelent hegedűversenyeit ilyen kalauznak találta. Oly gyakran hallotta magasztalásukat, miszerint bámulatos szerzemények lennének, hogy megfogant benne a szerencsés ötlet: billentyűs hangszerre írja át valamennyit. Tanulmányozta az ideák láncolatát, egymáshoz fűződő viszonyukat, modulációk változatait és sok más részletet. A hegedű számára írt, a klavierhoz nem illő gondolatok átalakítása megtanította őt zeneileg gondolkozni, úgy hogy az említett munka után nem kellett többé ujjait követnie, hanem saját fantáziájára, gondolataira hagyatkozhatott.[433]

[433] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 203–204 és Székely, 1988 (Kolneder, 1982): „Vivaldi”, 319. „Er fing bald an zu fühlen, daß es mit dem ewigen Laufen und Springen nicht ausgerichtet sey, daß Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis in die Gedanken gebracht werden müsse, und daß man zur Erreichung solcher Zwecke irgend einer Art von Anleitung bedürfe. Als eine solche Anleitung dienten ihm die damahls neu herausgekommenen Violinconcerte von Vivaldi. Er hörte sie so häufig als vortreffliche Musikstücke rühmen, daß er dadurch auf den glücklichen Einfall kam, sie sämmtlich für sein Clavier einzurichten. Er studirte die Führung der Gedanken, das Verhältnis derselben unter einander, die Abwechselungen der Modulation und mancherley andere Dinge mehr. Die Umänderung der für die Violine eingerichteten, dem Clavier aber nicht angemessenen Gedanken und Passagen, lehrte ihn auch musikalisch denken, so daß er nach vollbrachter Arbeit seine Gedanken nicht mehr

10.18132/LFZE.2014.18

Az olasz és francia hatás párosítását is megtaláljuk Bachnál, gondoljunk csak a Clavier-Übung II. részére (1735), amiben az Olasz koncert BWV 971 („Concerto nach Italiænischen Gusto") és a Francia nyitány BWV 831 („Overture nach Französischer Art") együtt kap helyet.[434]

9.7. ÁBRA

A *Clavier-Übung* II címlapjából részlet

Bach 1730-ban a következőket panaszolja Lipcse város tanácsának: „ama német muzsikusoktól megkívántatik, hogy képesek legyenek első látásra mindenfajta zenét, jöjjön az bár Itáliából avagy Frankhonból, Angliából avagy Lengyelországból, lejátszani, éppenséggel úgy, mint ama virtuózok teszik, kiknek az komponáltatott, s kik azt már korábban hosszasan tanulmányozhatták".[435] Ez összecseng Quantz későbbi szavaival: „Ahhoz azonban, hogy egy kezdő a zenében előforduló különböző ízlésekről is általános fogalmat tudjon szerezni, […] meg kell ismerkednie különböző nemzetek és vidékek karakterisztikus darabjaival, és meg kell tanulnia mindegyiket a maga saját módján játszani",[436] ily módon a „francia csillogást az olasz hízelgéssel elegyíteni, és ezáltal sokkal tetszetősebb játékmódra szert tenni."[437] Quantz a

---

von seinen Fingern zu erwarten brauchte, sondern sie schon aus eigener Fantasie nehmen konnte." Forkel, 1802. 23–24; *NBR*: VI/5, 441–442.

[434] *BD* I: no. 168, 235; *NBR*: no. 174, 167. A concerto az olasz *il fine*, az ouverture a francia *le fin* felirattal zárul. Williams, 1993 (ford. Komlós, 1995): 22.

[435] Ford. Dávid, 1985: no.17/22, 49. „da man von denen teütschen *Musicis prætendiret*, Sie sollen *capable* seyn, allerhand Arthen von *Music*, sie komme nun aus *Italien* oder Franckreich, *Engeland* oder Pohlen, so fort *ex tempore* zu *musiciren*, wie es etwa die jenigen *Virtuosen*, vor die es gesetzet ist, und welche es lange vorhero *studiret* ja fast auswendig können". *BD* I: no.22, 63. Vö. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 399.

[436] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 119. „Damit aber ein Anfänger auch von dem Unterschiede des Geschmackes in der Musik einen allgemeinen Begriff erlangen möge, ist nicht genug, daß er nur Stücke, so für die Flöte gesetzet find, in Uebung bringe: er muß sich vielmehr auch verschiedener Nationen und Probinzen ihre charakterisirten Stücke bekannt machen; und jedes davon in seiner Art spielen lernen." Quantz, 1752: 96–97, (X/19).

[437] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 295. „den französichen Schimmer mit der italiänischen Schmeicheley zu vermischen, fähig werden, und eine um so viel gefälligere Art zu spielen erlangen." Quantz, 1752: 316, (XVIII/65).

10.18132/LFZE.2014.18

Fuvolaiskolájában több helyen is a *kevert ízlés*t („vermischter Geschmack”) jelöli meg olyan zenének mely „minden vitán felül a legjobb kell legyen.”[438]

9.8. ÁBRA

A „kevert ízlés” kifejezése Quantz fuvolaiskolájában

Mit is értettek pontosan e fogalmon? „Az általános jó ízlésre nem lehet egyetlen nemzetnél rátalálni, bár ezzel valamennyi hízeleg magának; ezt inkább a különböző nemzetek jó gondolatainak és jó játékmódjainak keverése és értelmes válogatása révén kell felépíteni és képezni.”[439] „Ha megfelelő megítéléssel ki tudjuk választani a különböző népek zenei ízléséből a legjobbat, akkor abból oly *kevert ízlés* származik, amely most, a szerénység határainak átlépése nélkül, teljes bizonysággal *a német stílusnak* nevezhetünk; nemcsak azért, mert elsőnek a németeknek ötlött az eszükbe, hanem azért is, mert Németország különböző helyein már hosszú évekkel ezelőtt bevezették, azóta is virágzik, és sem Itáliában, sem Franciaországban, sem más országokban nem keltett visszatetszést.”[440] Mint ez utóbbi idézetből kiderül, nem csak két nemzet, a francia és olasz stílusának elegyítéséről van szó. Bach esetében is találunk például angol zenére utalást, amit láthatunk az Angol szvitekben,[441] de a fuvolapartita esetében is, minthogy a negyedik tétel címe: „Bourée Angloise”.

Mint láthatjuk, a fuvolapartita francia címéből nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket, bár kétségkívül megfontolandó a fejezet elején említett felvetése Marshallnak, mely a francia cím és egy francia fuvolás (Buffardin) személyének összefüggésére irányul. Ebben a fejezetben csak a címzésből kiindulva vizsgáltuk a francia hatást Bach művészetében. Meg kell említeni, hogy Barthold Kuijken

---

[438] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 307. Quantz, 1752: 334, (XVIII/89).

[439] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 120. „Der allgemeine gute Geschmack aber ist nicht bey einer einzelnen Nation, wie zwar jede sich desselben schmeichelt, anzutreffen: man muß ihn vielmehr durch die Vermischung, und durch eine vernünftige Wahl guter Gedanken, und guter Arten zu spielen, von verschiedenen Nationen zusamman tragen, und bilden.” Quantz, 1752: 97, (X/19).

[440] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 306–307. „Wenn man aus verschiedener.Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein Vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Grenzen der Bescheidenheit zu überschreiten, numehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind; sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlandes, eingeführet worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch is Frankreich, noch in andern Ländern mißfällt.” Quantz, 1752: 332, (XVIII/87).

[441] Zászkaliczky szerint nemcsak a Londonban élő Dieupart műveivel található feltételezhető rokonság, de Händel 1720-ban megjelent zongoraszvitjeivel is. Az „angolok számára készült” felirat talán e két szerző valamelyikére utal. Zászkaliczky, 1977: 3.

10.18132/LFZE.2014.18

véleménye szerint a fuvolapartita „stílusát tekintve nem mondható franciásnak”. E kijelentését azzal indokolja, hogy „a tipikusnak mondható [francia] fuvolairodalom darabjai inkább rövidebb frázisokból állnak, és jobban figyelembe veszik, hogy mit lehet, és mit nem lehet harántfuvolán könnyedén eljátszani. Bach úgy tűnik nem látta indokoltnak alkalmazni ezeket a stílusokat, kivéve néhány művében, ahol teljességében visszatükrözi ezeket a modernebb ízléseket, mint például az E-dúr fuvolaszonáta (BWV 1035), amely nincs már megterhelve olyan nehézségekkel, mely a fuvolaszólót jellemezte.”[442] Az említett fuvolaszonáta egyébként jóval később készült, a Partita tételeinek hossza pedig a Bach-irodalomban is rendkívülinek számít, a „nehézséget” illetően itt Bach nem igazodott az átlagos előadó igényeihez.[443]

[442] Kuijken, 1989/1990: 9, 13. (Ford. LKK.)
[443] A tételek ütemszámairól az egyes tételek elemzésénél ejtettünk szót, a mű nehézségéről pedig a „Hangszerválasztás” című fejezetben beszélünk.

10.18132/LFZE.2014.18

10.18132/LFZE.2014.18

10.

A DARAB MŰFAJA

Mint már az előző fejezetekben láthattuk, az elemzett (és eddig fuvolapartitának hívott) mű fejlécén nem találunk műfaji megnevezést. A szerző neve és a fuvolára való hangszerelésre utaló ajánlás mellett csak ennyit találunk: „Solo”. Barthold Kuijken kiadásában ennek megfelelően egyszerűen *Solo*nak nevezi a darabot. Ez a megnevezés frappáns, látszólag megkerülhetjük vele a mű nevének megtalálását. Azonban a műfaj meghatározása a darab említéséhez, elemzéséhez elengedhetetlen. A szóló megnevezés (főleg *senza basso* kifejezés nélkül) ráadásul további problémakört indít el, aminek tárgyalására külön fejezetet nyitottam a dolgozatom későbbi részében. A hegedűdarabok esetében is megtaláljuk a *Sei solo* címet az autográf fedéllapján, de a kötet belsejében már „Sonata” és „Partia” feliratokkal találkozunk. Ez is mutatja a jogosságát annak az igénynek, ami a szakirodalomban nagyon is jelentkezik, miszerint a műfaja alapján nevet adjunk a fuvoladarabnak, és így szonáta, szvit vagy partita címmel lássuk el azt.

Bármilyen találónak is tűnik a tánctételekből álló műre a szvit kifejezés, csak egy helyen láttam ezt a megnevezést, még az 1950-ben megjelent *Music and Letters* folyóiratban, John Francis cikkében.[444] Hans-Peter Schmitz 1963-as *NBA* kötetében hívja először a művet partitának.[445] Ezt a terminust követik később a legtöbben, így például Addington és Marshall is. Christoph Wolff, a neves Bach-kutató is az 1980-as Grove-lexikonban még partitának hívja, az új kiadásban viszont már szólószonátaként említi a művet. Ez utóbbi a megnevezéssel korábban is találkozhatunk: a darab legelső megjelenésekor (1917), és a hegedűművek *NBA* kötetében.

10.1. TÁBLÁZAT: Bach fuvola-szólóművének különféle elnevezései

Megnevezés	Szerző, évszám
„Solo”	Kuijken, 1990
Szvit	Francis, 1950

[444] Francis, 1950: 52.
[445] Schmitz, 1963: 7. Vö: Kuijken, 1990: 10. 1. lj., 14. 1. lj.

10.18132/LFZE.2014.18

Partita	Schmitz, 1963
	List, 1965
	Addington, 1985
	Marshall, 1979
	Wolff, 1980
	Braun, 1985
	Eppstein, 1990
	Mather–Sadilek, 2004
Szonáta	Schwedler–Schreck, 1917
	Hausswald–Gerber, 1958 (*NBA* VI/1)
	Rampal, 1967
	Komlós, 1978
	Kolneder, 1982 (zárójelben: partita)
	Wolff (*Grove*)

A különböző Bach-művekkel való összevetés szükségszerű a fuvoladarab műfaji meghatározásához. Sajnos szerzői kézirat csekély számban maradt fenn, így a darabok megnevezéseinek vizsgálatakor kénytelenek vagyunk a másolók és a közreadók hitelességében bízni.[446] A következőkben megvizsgáljuk a szonáta, a szvit és a partita műfaját Bach művészetében; közben azt is megnézzük, milyen szonátát, szvitet vagy partitát találunk, ami a témámul választott műhöz hasonlóan (1) fuvolára íródott, (2) kíséret nélküli szólódarab, (3) a-moll hangnemű, (4) keletkezési ideje 1717 és 1730 közé esik, (5) négy tétellel rendelkezik (6) csak tánctételeket tartalmaz vagy (7) azonos hangnemű tételekből áll. (Az alábbi elemzés folyamán a fuvola-szólóművet egyik kategóriába sem illesztem be, tehát az éppen tárgyalt műfaj darabjainak felsorolásánál a fuvolamű sosem szerepel.)

A *szonáta* kifejezés az olasz suonare, „hangzani" szóból ered, a Brockhaus–Riemann féle szócikk szerint: „önálló, a 17. század közepe óta kis vagy szolisztikus apparátusra készült, rendszerint többtételes és ciklikusan felépített hangszeres kompozíció."[447] Itáliában teljesedett ki, két típusban. A rendszerint négytételes

[446] Az alábbiakban elsősorban a Christoph Wolff készítette, Grove-lexikonban található műjegyzék megnevezéseit használjuk. A fejezet készítése során több kiadást is megvizsgáltam, ahol a címben eltérést találtam (pl. BWV 832, 997), azt az adott helyen jelzem. A fejezet végén még e daraboka visszatérünk.
[447] *BRL* III: „szonáta", 468–469.

10.18132/LFZE.2014.18

*sonata da chiesá*ban a következő, egységes motívumból építkező tételeket találjuk: az első lassú páros ütemű; a második gyors és fúgaszerű; a harmadik lassú, páratlan ütemű, homofon, gyakran sarabande-jellegű; a negyedik gyors táncos ritmusú és fúgaszerű. A *sonata da camera* bevezető tétellel induló azonos hangnemű táncok szabad sorozata. A 17. század végére a két különböző típus közeledett egymáshoz.

Sébastian de Brossard *Dictionnaire de musique* (1703) könyvében a következőket olvashatjuk erről a műfajról: „amiképpen a kantáta az énekhang zenéje, úgy a szonáta mindenféle hangszeré".[448] A szonáta „a zeneszerző szeszélyeinek engedve" mentes a tánc, a szöveg és az ellenpont kényszerétől.[449] A *sonata da chiesa* az „amit [az olaszok] valójában szonátának neveznek"; a *sonata da camera* „voltaképpen szvit: különféle apró, táncra alkalmas, ugyanabban a hangsorban vagy kulcsban levő darabokból."[450]

Johann Gottfried Walther könyve (*Musicalisches Lexicon*, 1732) unokatestvérének, Bachnak is tulajdonát képezte. Az ebben foglaltak szerint „a szonáta komoly és művészi hangszeres darab, amelyben az *adagió*k az *allegró*kkal váltakoznak".[451]

A fuvola-partitára illenek a fent leírtak: a négyes tételszám, az egyes tételek általános jellemzője megegyezik a *sonata da chiesá*val, a táncok szvitszerű alkalmazásában pedig a *sonata da camerá*ra hasonlít.

Az alábbi 10.2a táblázatban összegyűjtve láthatjuk Bach összes szonátának nevezett művét: a 10.2b táblázatban pedig ugyanezeket a darabokat tételeik elnevezésével és hangnemével együtt.

10.2a TÁBLÁZAT: Bach-szonáták

BWV	Cím	Dátum
525-530	Triószonáták orgonára (6: Esz, c, d, e, C, G)	1730 k.
963	D-dúr szonáta (billentyűs)	1704 k.

[448] Ford. LKK. „qui sont à l'égard de toutes sortes d'Instrumens ce que la *Cantate* est à l'égard des Voix." Brossard, 1703: „Suonata". Vö. Mangsen (*Grove*): 1/(i).
[449] Ford. LKK. „tout cela purement selon la fantasie du Compositeur, qui sans être assujetti qu'aux regles generales du Contrepoint". Brossard, 1703: „Suonata".Vö. Mangsen (*Grove*): 1/(i).
[450] Ford. LKK. „Ce sont – là proprement ce qu'on apelle *Sonates* (…) La second genre comprend les *Sonates* qu'ils apellent *da Camera*, c'est à dire, propres pour la Chambre. Ce sont proprement des suites plusieurs petites pieces propes à faire danser, & composées sur le même Mode ou Ton." Brossard, 1703: „Suonata". Vö. Mangsen (*Grove*): 1/(iv).
[451] Ford. LKK. Sonata (…) ist ein vor Instrumente (…) gesetztes gravitätisches und künstliches Stück, so in abgewechselten adagio und allegro bestehet. Walther, 1732: 571.

10.18132/LFZE.2014.18

964	d-moll szonáta (billentyűs; 1003 átirata)	
965	a-moll szonáta (billentyűs) (Reincken művén alapul)	1705 előtt
966	C-dúr szonáta (billentyűs) (Reincken művén alapul)	1705 előtt
967	a-moll szonáta (billentyűs)	1705 körül
1001, 1003, 1005	Hegedű szólószonáták (3: g, a, C)	1720
1014–1019	Hegedűszonáták (6: h, A, E, c, f, G)	1725 k.
(1020	g-moll hegedűszonáta; cemb; C. Ph. E. Bach műve?)	
1021	G-dúr hegedűszonáta	1732–35
(1022	F-dúr hegedűszonáta; Bach-tanítvány műve?)	
1023	e-moll hegedűszonáta	1723 után
(1024	c-moll hegedűszonáta; J. G. Pisendel műve?)	
1027–1029	Viola da gamba szonáták (3: G, D, g)	1741 előtt
1030	h-moll fuvolaszonáta (korai: g-moll; Cemb)	1736 k.
1031	Esz-dúr fuvolaszonáta (Cemb)	1730–1734
1032	A-dúr fuvolaszonáta (Cemb)	1736 k.
1033	C-dúr fuvolaszonáta (Bc)	1731 k.
1034	e-moll fuvolaszonáta (Bc)	1724 k.
1035	E-dúr fuvolaszonáta (Bc)	1741 k.
(1036	d-moll szonáta két hegedűre és csembalóra; C. Ph. E. Bach műve?)	
(1037	C-dúr szonáta két hegedűre és csembalóra; J. G. Goldberg műve?)	
1038	G-dúr szonáta fuvolára, hegedűre és continuóra	1732–35
1039	G-dúr szonáta két fuvolára és continuóra	1736–41 k.
1040	F-dúr trió hegedűre, oboára és continuóra	
1079	Musikalisches Opfer II. (fuvola, hegedű, bc)	1747

10.2b TÁBLÁZAT: Bach-szonáták tételek szerint

BWV	hangnem	tételszám	tételek (az alaphangnemtől eltérő hangnem)
525	Esz	3	[…], Adagio (c), Allegro
526	c	3	Vivace, Largo (Esz), Allegro
527	d	3	Andante, Adagio e dolce (F), Vivace
528	e	3(+1)	Adagio – Vivace, Andante (h), Un poco Allegro
529	C	3	Allegro, Largo (a), Allegro
530	G	3	Vivace, Lento (e), Allegro
963	D	4(+1)	[…], [fűga (h)], Adagio, [fűga]
964	d	4	Adagio, Fuga, Andante (F), Allegro
965	a	7(+1)	Adagio, Fuga (Allegro), Adagio – Presto, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue
966	C	4(+1)	Praeludium, Fuga, Adagio – Allegro, Allemande

10.18132/LFZE.2014.18

967	a	1	[…]
1001	g	4	Adagio, Fuga. Allegro, Siciliano (B), Presto
1003	a	4	Grave, Fuga, Andante (C), Allegro
1005	C	4	Adagio, Fuga. Allabreve, Largo (F), Allegro assai
1014	h	4	Adagio, Allegro, Andante (D), Allegro
1015	A	4	[…], Allegro assai, Andante un poco (fisz), Presto
1016	E	4	Adagio, Allegro, Adagio ma non tanto (cisz), Allegro
1017	c	4	Siciliano. Largo, Allegro, Adagio (Esz), Allegro
1018	f	4	Largo, Allegro, Adagio (c), Vivace
1019	G	5	Allegro, Largo(e), Allegro(e), Adagio(h), Allegro
1019a	G	4(+1)	Presto, Largo(e), Cantabile ma un poco adagio, Adagio(h) (Presto)
1019b	G	5(+1)	Vivace, Largo(e), […](e), Adagio(h), […](g), (Vivace)
1020	g	3	[…], Adagio (Esz), Allegro
1021	G	4	Adagio, Vivace, Largo (e), Presto
1022	F	4	[…], Allegro e presto, Adagio (d), Presto
1023	e	3(+1)	[…]–Adagio ma non tanto, Allemande, Gigue
1024	c	4	Adagio, Presto, Affettuoso (Esz), Vivace
1027	G	4	Adagio, Allegro ma non tanto, Andante (e), Allegro moderato
1028	D	4	Adagio, Allegro, Andante (h), Allegro
1029	g	3	Vivace, Adagio (B), Allegro
1030	h	3(+1)	Andante, Largo e dolce (D), Presto–Allegro
1031	Esz	3	Allegro moderato, Siciliano (g), Allegro
1032	A	3	Vivace, Largo e dolce (a), Allegro
1033	C	4(+2)	Andante–Presto, Allegro, Adagio (a), Menuetto I-II.
1034	e	4	Adagio ma non tanto, Allegro, Andante (G), Allegro
1035	E	4	Adagio ma non tanto, Allegro, Siciliano (cisz), Allegro assai
1036	d	4	Adagio, Allegro, Largo (F), Vivace
1037	C	4	Adagio, Alla breve, Largo (a), Gigue. Presto
1038	G	4	Largo, Vivace, Adagio (e), Presto
1039	G	4	Adagio, Allegro ma non presto, Adagio e piano (e), Presto
1040	F	1	[…]
1079	c	4	Largo, Allegro, Andante (Esz), Allegro

10.18132/LFZE.2014.18

A fenti táblázatokban Bach szonátáit, majd azoknak tételeit vizsgáltam. Negyven művet találtam „szonáta” címzéssel, ebből öt kétes hitelességű.[452] Nem számoltam külön a BWV 1019 három változatát, de belevettem az a-moll hegedűszóló (BWV 1003) billentyűs átiratát (BWV 964). A negyven szonátából 24 négytételes, 12 háromtételes, 2 egytételes, egy héttételes és egy öttételes. A negyven szonátából csak három olyat találunk, amiben az összes tétel egy hangnemben marad. Mi több, éppen ebben a három szonátában tánc-tételcímek is szerepelnek. Ezek a következők az 1705 előtt született, Reincken *Hortus musicus* triószonáta-gyűjteményén alapuló a-moll (BWV 965) és C-dúr (BWV 966) billentyűs szonáta, valamint az 1723 utáni e-moll hegedűszonáta (BWV 1023). A három közül csak az a-moll szonátában találunk négy tánctételt, de eltérően az azonos hangnemű fuvoladarabtól ebben szerepelnek másfajta tételek is; a többiben csak kettőt, illetve egyet látunk, ugyancsak másfajta tételek társaságában. Egy-egy tánctételt (Siciliano, Menuetto, Gigue) találunk más Bach-szonátákban is (BWV 1001, 1017, 1031, 1033, 1035, 1037) olyan esettel viszont egyáltalán nem találkozunk a fennmaradt Bach-művek között, amit szonáta név illetne, de csak tánctételt tartalmazna.

Nyolc szonáta tartalmaz fuvolát, három (BWV 1030–1032) csembalóval, három (BWV 1033–1035) *basso continuó*val, egyhez (BWV 1038) hegedű is csatlakozik, egy pedig pedig két fuvolás, continuo kísérettel (BWV 1039).

Bachtól kíséret nélküli szólószonátát csupán hármat ismerünk: a három hegedű-szólószonátát (BWV 1001, 1003, 1005). Az ezekkel való hasonlóságokra hivatkozva feltételezték korábban, hogy a fuvolamű eredetileg hegedűre készülhetett.[453]

Mivel a fuvolaművel való szorosabb hasonlóság keresése miatt Bach a-moll hangnemű műveire különös figyelemmel tekintünk, megjegyzendő, hogy a szonáták közül összesen hármat találunk, ami a-moll alaphangnemű. A fent említett Reincken művén alapuló BWV 965-ön kívül a szintén 1705 körüli BWV 967 jegyzékszámú, ami viszont csak egytételes; és az egyik hegedűszóló (BWV 1003), ami más hangnemű tételt is tartalmaz.

[452] Az 10.2a táblázatban ezeket a cím mellett jeleztem.
[453] Pl. Schmitz, 1963: 8. Részletesen lásd „A hangszerválasztás” című fejezetben.

10.18132/LFZE.2014.18

A fuvolaművel közel azonos időben keletkezett a három szóló- és a hat hegedűszonáta, az e-moll hegedűszonáta és az e-moll fuvolaszonáta.[454]

Összefoglalva a fentieket, a fuvola-szólómű négytételessége illik a Bach-szonáták zöméhez, de a tételeinek táncos megnevezései, valamint, hogy a tételek mind az alaphangnemben maradnak, elkülöníti azoktól. Nincs még egy olyan Bach-szonáta, amely ezekben a kritériumokban egyezne a vizsgált fuvoladarabbal.

A szonáta és a szvit kapcsolata meglehetősen bonyolult. Johann Rosenmüller lehetett az első német, aki a szvitgyűjteményének *Sonate da camera* (1667) nevet adott.[455]

VIOLINO PRIMO
SONATE DA CAMERA
CIOE
SINFONIE
ALEMANDE, CORRENTI; BALLETTI,
SARABANDE,
DA SVONARE CON CINQVE STROMENTI
DA ARCO, ET ALTRI.
CONSACRATE
ALL ALTEZZA SERENISSIMA
DI
GIO FEDERICO
DVCA DI BRVNSVICH,
E LVNEBVRGH, &c.
DA
GIOVANNI ROSENMILLER.
M. DC. L. XX.

10.1. ÁBRA

Rosenmüller kötetének címlapja

François Duval (1704) szonáták megjelölésére felváltva használta a szonáta és szvit kifejezéseket, Johann Christoph Pez pedig a gyűjteményének a következő címet adta: *Sonate da camera or Chamber-musick consisting of Several Suites of Ovetures and Airs* (1710 k.).[456] Friedrich Wilhelm Marpurg, aki Bachot személyesen is ismerte,[457] ezt írja: „a sorozatot, amiben három vagy több billentyűs darab van, azok egymással

[454] A következőknek a keletkezési dátumát a *Grove*-lexikon nem közli: BWV 964, 1020, 1022, 1024, 1036, 1037, 1040.
[455] Fuller (*Grove*): „Suite" /1.
[456] Fuller, 2007 (*Grove*): „Suite" /1. Pez a-moll miséje Bach sajátkezű másolatában maradt fenn (Anh. 24; 1714–1717). Wolff, 2001 (Széky, 2009): 201, 381.
[457] Wolff, 2001 (Széky, 2009): 544: 27. j; 565: 4. j; 575: 9. j.

10.18132/LFZE.2014.18

rokonságban állnak, így szét nem választhatók, együtt kell maradniuk és egyiket a másik után kell játszani […] néha szvitnek hívjuk […] és néha szonátának."[458]

Mégis, hol válik el egymástól a két műfaj? A Grove-lexikonban, David Fuller cikkében azt olvassuk, hogy egy jellemvonás mindig megkülönbözteti a szvitet más többtételes műtől: a szonátától eltérően a szvit tételei kívülről származó, sajátos (tánc)karakterrel bírnak; a késő barokk periódusban pedig a hangnemi rend az, ami a szonátát és a szvitet megkülönbözteti egymástól.[459] Az az alapelv, hogy a szvit tételeinek azonos kulcsban kell lenniük, egyébként a műfajhoz hagyományosan erősen kapcsolódó hangszer, a lant hangolási nehézségeiből fakad. A szonáta hangnemi változatossága a szakaszokra osztott, canzona-szerű darabokból ered, amelyek különféle hangnemekben követik egymást. A szvitben levő hangnemi egység a műfaj elterjedésével egyidejűleg a zeneszerzők számára erős tradícióvá vált. E meghatározás szerint a fuvoladarab mégis a szvitek közé sorolandó. Ráadásul Forkel írása szerint: „Bach idejében az úgynevezett szvitek váltották fel a mi szonátánkat".[460] Milyen lehetett ez az új műfaj? Hogyan jellemezhetjük ezt az új műfajt?

A Brockhaus-Riemann *Zenei lexikon* szerint a szvit „eredetileg tánc- vagy táncos jellegű tételekből álló többtételes kompozíció. Ismertetőjelei: a tétel-összeállítás variálhatósága, a tételek laza fűzésének újra és újra megjelenő tendenciája, s legtöbbször a hangnemi egységesség."[461] Ennek a meghatározásnak pontosan eleget tesz a fuvoladarab, mélyedjünk el jobban a szvit történelmében is!

A szvit (suite) kifejezés francia eredetű, jelentése: „sorozat". A hangszeres tételsorozatok a táncok sorából alakultak ki. A 17. századig a források különálló táncokat tartalmaznak, ezután előfordulnak átritmizálással és különböző variációkkal összekapcsolt táncpárok is. A tételeket nemcsak a hangnemi egységesség kötheti össze: gyakran előfordul, hogy kettő, három, vagy akár az összes tétel ugyanabból a témából épül fel.[462] Virágkorát a 17. századtól a 18. század közepéig élte. Az Allemande–Courante–Sarabande–Gigue alaptételek már Chambonnières-nél

---

[458] *Clavierstücke* I, 1762: 5. Fuller, 2007 (*Grove*): „Suite"/2.
[459] Fuller, 2007 (Grove): „Suite" 2. fej. A bekezdés további adatai is ezen alapulnak.
[460] „Zur zweckmäßigen und leichten Handhabung der mannigfaltigen Rhythmen zu gelangen, hatten die Componisten in Bachs Zeitalter eine vortreffliche Gelegenheit durch die so genannten Suiten, welche damahls statt unserer Sonaten üblich waren." Forkel, 1802: 32. *NBR*: VI/6, 448.
[461] *BRL* III.: „Szvit" 478.
[462] Fuller, 2007 (*Grove*): „Suite"/2.

10.18132/LFZE.2014.18

megfigyelhetők. A zenekari szvitekkel ellentétben a csembalószviteknél konkrét modell alakult ki, Johann Jakob Frobergernél 1650 körül Allemande–Gigue–Courante–Sarabande tételrendben, majd Reinckennél, Buxtehudénál és Böhmnél (mindhármukat Bach személyesen ismerte)[463] ugyanezekkel a táncokkal, de már záró Gigue-gel. A négytételes típus azonban ritka, rendszerint egy bevezetőtétellel és egy vagy több, a Sarabande és Gigue közé beékelt tánccal bővítették.

10.3a TÁBLÁZAT: Bach-szvitek

BWV	Cím	Dátum
806–811	Angol szvitek (6: A, a, g, F, e, d, billentyűs)	1720 előtt
812–817	Francia szvitek (6: d, c, h, Esz, G, E, billentyűs)	1722–1725 k.
818	a-moll szvit (billentyűs)	1705 k.
818a[464]	a-moll szvit (billentyűs)	
819	Esz-dúr szvit (billentyűs)	1725 k.
820	F-dúr szvit (csembaló-ouverture?)	1705 körül
821	B-dúr szvit (billentyűs)	1708–1714
822	g-moll szvit (billentyűs)	1707 előtt
823	f-moll szvit (töredék, billentyűs)	1715 előtt
824	A-dúr szvit (Telemann, töredék, billentyűs)	
995	g-moll lantszvit (BWV 1011 átirata)	1730 k.
996	e-moll lantszvit	1712 után
1007–1012	csellószvitek (6: G, d, C, Esz, c, D)	1720 k.
1025	A-dúr trió (hg, cemb; Weiss műve alapján)	1740 k.
1066	C-dúr zenekari szvit	1725 előtt
1067	h-moll zenekari szvit	1738–1039 k.
1068	D-dúr zenekari szvit	1731 k.
1069	D-dúr zenekari szvit	1725 k., majd 1729–41

10.3b TÁBLÁZAT: Bach-szvitek tételek szerint

BWV	hangnem	tételszám	tételek (az alaphangnemtől eltérő hangnem)
806	A	6(+4)	Prélude, Allemande, Courante I–II (Double I–II), Sarabande, Bourrée I–II(a), Gigue

[463] Reincken: Wolff, 2001 (Széky, 2009): 84–85, 250; Böhm: Wolff, 2001 (Széky, 2009): 81; Buxtehude: Wolff, 2001 (Széky, 2009): 121. Lásd még a „Francia címadás” című fejezetben.
[464] Ez a mű a Grove-jegyzékben külön nem szerepel.

10.18132/LFZE.2014.18

807	a	6(+2)	Prélude, Allemande, Courante, Sarabande (2), Bourrée I–II(A), Gigue
808	g	6(+2)	Prélude, Allemande, Courante, Sarabande (2), Gavotte I–II(G), Gigue
809	F	6(+1)	Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Menuet I–II(d), Gigue
810	e	6(+1)	Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Passepied I–II(E), Gigue
811	d	6(+2)	Prélude, Allemande, Courante, Sarabande (Double), Gavotte I–II(D), Gigue
812	d	5(+1)	Allemande, Courante, Sarabande, Menuet I–II, Gigue
813	c	6	Allemande, Courante, Sarabande, Air, Menuet, Gigue
814	h	6(+1)	Allemande, Courante, Sarabande, Menuet (Trio), Gavotte/Anglaise, Gigue
815	Esz	6(+1)	Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, (Menuet,) Air, Gigue
816	G	7	Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Bourrée, Loure, Gigue
817	E	8	Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Polonaise, Bourrée, Menuet, Gigue
818	a	4(+1)	Allemande, Courante, Sarabande (2), Gigue
818a	a	6	(Prélude), Allemande, Courante, Sarabande, Menuet, Gigue
819	Esz	5(+1)	Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée, Menuet I–II(esz!!)
820	F	5(+1)	[Ouverture], Entrée, Menuet (Trio), Bourrée, Gigue
821	B	5	[Praeludium], Allemande, Courante, Sarabande, Echo
822	g	6(+2)	Ouverture, Aria, Gavotte en Rondeau, Bourrée, Menuet I–II–III, Gigue
823	f	3(+)	Prélude, Sarabande, Gigue
824	A	3(+)	Allemande, Courante, Gigue
995	g	6(+1)	Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte I–II, Gigue
996	e	6	[Prélude], Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée, Gigue
1007	G	6(+1)	Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Menuet I–II(g), Gigue
1008	d	6(+1)	Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Menuet I–II(D) Gigue,

10.18132/LFZE.2014.18

1009	C	6(+1)	Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée I–II(c), Gigue
1010	Esz	6(+1)	Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée I–II, Gigue
1011	c	6(+1)	Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte I–II, Gigue
1012	D	6(+1)	Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte I–II, Gigue
1025	A	7	Fantasia, Courante, Entrée, Rondeau, Sarabande, Menuet, Allegro
1066	C	7(+4)	Ouverture, Courante, Gavotte I–II, Forlane, Menuet I–II, Bourée I–II(c), Passepied I–II
1067	h	7(+2)	Ouverture, Rondeau, Sarabande, Bourrée I–II, Polonaise (Double), Menuet, Badinerie
1068	D	5(+1)	Ouverture, Air, Gavotte I–II, Bourrée, Gigue
1069	D	5(+2)	Ouverture, Bourrée I–II(h), Gavotte, Menuet I–II, Réjouissance

Harmincegy szvitnek nevezett Bach-mű maradt fenn, beleszámolva a c-moll csellószvit (BWV 1011) lantváltozatát (BWV 995), viszont figyelmen kívül hagyva a BWV 818 alternatív változatát. Ebből tizenkilenc billentyűs hangszerre született, hat csellóra, négy mű zenekarra, kettő lantra, egy pedig hegedű és csembaló együttjátszására. Harántfuvolát csupán egyetlen egy, a h-moll zenekari szvit (BWV 1067) tartalmaz.

Kíséret nélküli szólószvitként Bachtól csupán a csellóműveket (BWV 1007–1012) ismerjük.

A fuvolamű feltételezett keletkezéséhez időben legközelebb az angol és francia szvitek valamint a csellószólók állnak, illetve talán még az Esz-dúr billentyűs (BWV 819) és két zenekari szvit (BWV 1066 C-dúr és az 1069 D-dúr).[465]

Két a-moll hangneműt ismerünk, mindkettő billentyűs hangszerre készült, jegyzékszámuk: BWV 807 és 818. Az utóbbi, egyébként elég korai (1705 körüli) mű felépítésében és tételszámában közel áll a fuvoladarabhoz, olyannyira, hogy ez az egyedüli szvit, melynek négy alaptétele van. A leggyakoribb tételszám a hat. Négynél kevesebb tétel csak a töredékesen fennmaradt szvitek esetében fordul elő (BWV 823, 824). Komlós Katalin írásában azt olvashatjuk, hogy „a szvit Bachnál

[465] A BWV 821 és 824 keletkezési dátumát a Grove-lexikon nem írja.

10.18132/LFZE.2014.18

mindig legalább hat vagy több stilizált tánc sorozatát jelenti”.[466] Sajnos erre a kijelentésre mégsem alapozhatunk, mivel a fenti és az ezután következő táblázatok mutatják, találunk hatnál kevesebb tételszámú szvitet (BWV 812, 818, 819, 820, 821, 1068, 1069) és hat vagy több tételes partitát (BWV 825–831, 1006). Így a tánctételeket tartalmazó művek vizsgálatakor a tételszámból nem következtethetünk biztosra a pontos megnevezést illetően.

Felmerülhet bennünk a kérdés, hogyha a fuvolaszóló kéziratának ajánlása francia nyelvű, akkor a szakirodalom jelentős része miért az olaszos partita kifejezést részesíti előnyben a francia szvit megnevezéssel szemben.[467] A Grove-lexikonban azt olvassuk, hogy a partita terminust a szvit szinonimájaként is használták.[468] Példa erre Bach egyik ismerősének, Friedrich Wilhelm Marpurgnak a *Raccolta delle più nuove compositioni* (1756) évenként megjelenő antológiája, ami tizenkét szvitet tartalmazott és amiket Marpurg partitáknak nevezett.[469] A továbbiakban megnézzük, mit is jelent Bach-művei esetében a partita cím, az a megnevezés, amellyel legtöbbször találkozhatunk a fuvoladarabot illetően.

A *partita* (vagy *Partia*)[470] szó olasz eredetű, az „osztani” (partire) igéből származik, eredetileg variációsorozatot vagy annak valamely darabját jelentette; a kifejezést a 17. századtól alkalmazták hangszeres darabok vagy szvitszerű sorozatok megnevezésére.[471] A variációkat jelentő partita terminus a 18. század elején kihalt, de megtartotta szvit-jelentését, gyakran a szvithez képest kevesebb tételszámmal.[472]

10.4a TÁBLÁZAT: Bach-partiták

BWV	Cím	Dátum
766–768, 770	korálpartiták (orgona)	1700 k.

[466] Komlós megemlíti, hogy a fuvoladarabot szonáta és partita elnevezéssel is szokták illetni. A szvit megnevezést a fenti kijelentéssel zárja ki. Komlós, 1978: 34.
[467] A témáról lásd bővebben a „Francia címadás” című fejezetet.
[468] Fuller, 2007 (*Grove*): „Suite”/1. Kolneder a szvitet a partita francia megfelelőjeként írja le. Kolneder, 1982 (ford. Székely, 1988): „partita”, 255.
[469] *BD* III. (1972): no.632, 4. Fuller, 2007 (*Grove*): „Suite”/10.
[470] Ez a szóalak jelentésében nem különbözik a partitától, sok helyen ebben a formában látjuk (pl. hegedűszólók). Kolneder szerint a „Partie” a partita német megfelelője. Kolneder, 1982 (ford. Székely, 1988): „partita”, 255. Ez utóbbi nézetet támasztja alá Johann Krieger 1697-es szvitgyűjteményének címe, német és olasz nyelven is olvasható: *Sechs musikalische Partien, Sei partite musicali*. Fuller–Eisen (*Grove*): „Partita”.
[471] *BRL* III.: „Partita”, 79.
[472] Fuller–Eisen (*Grove*): „Partita”.

10.18132/LFZE.2014.18

825–830	Partiták (6: B, c, a, D, G, e, billentyűs, *C-Ü* I.)	1731[473]
831	h-moll ouverture (partita, billentyűs, *C-Ü* II.)	1733–1735
832	A-dúr szvit („Partie”, billentyűs)	1708 előtt
833	F-dúr prelúdium és partita (billentyűs)	1708 előtt
990	C-dúr Sarabande con partite (billentyűs)	
997	c-moll lantpartita	1740 k.
1002, 1004, 1006	szólóhegedű-partiták (3: h, d, E)	1720
1006a	E-dúr partita lantra	1736–1737

10.4b TÁBLÁZAT: Bach-partiták tételek szerint

BWV	hangnem	tételszám	tételek (az alaphangnemtől eltérő hangnem)
825	B	6(+1)	Praeludium, Allemande, Courante, Sarabande, Menuet I–II, Gigue
826	c	6	Sinfonia, Allemande, Courante, Sarabande, Rondeau, Capriccio
827	a	7	Fantasia, Allemande, Courante, Sarabande, Burlesca, Scherzo, Gigue
828	D	7	Ouverture, Allemande, Courante, Aria, Sarabande, Menuet, Gigue
829	G	7	Praeambulum, Allemande, Courante, Sarabande, Minuetto, Passepied, Gigue
830	e	7	Toccata, Allemande, Courante, Air, Sarabande, Gavotta, Gigue
831	h	8(+3)	Ouverture, Courante, Gavotte I–II(D), Passepied I–II(H), Sarabande, Bourrée I–II, Gigue, Echo
832	A	5	Allemande, Air, Sarabande, Bourrée, Gigue
833	F	5(+1)	Praeludium, Allemande, Courante, Sarabande (Double), Air
997	c	4(+1)	Preludio, Fuga, Sarabande, Gigue (Double)
1002	h	4(+4)	Allemande (Double), Corrente (Double), Bourrée (Double)
1004	d	5	Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Chaconne
1006	E	6(+1)	Preludio, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuet I–II, Bourrée, Gigue
1006a	E	6(+1)	Preludio, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuet I–II, Bourrée, Gigue

[473] 1731-ben jelentek meg együtt egy kötetben (*Clavier-Übung* I); külön-külön korábban, a következő években: I:1726, II–III:1727, IV:1728, V–VI: 1730. *NBR*: no.127, 129.

10.18132/LFZE.2014.18

Tizenkilenc partita megnevezésű Bach-művet ismerünk, de ebből csak tizennégy a szvit-jellegű mű, és ebből egy pedig a lantváltozata (BWV 1006a) az egyik hegedűszólónak. A „partita" fogalmának e későbbi, szvit-jellegű értelmében összesen kilenc billentyűs, három hegedűs, és két lantpartitáról beszélhetünk. Fuvolára írt Bach-partitát nem ismerünk. Bach kíséret nélküli partitáiként a három, szólóhegedűre írt darabot (BWV 1002, 1004, 1006) értjük.

Csupán egy, a tárgyalt fuvolaművel azonos hangnemű, a-moll partitát találunk: a BWV 827 jegyzékszámú mű héttételes és billentyűs hangszerre készült. A fuvolaművel egy időben a hegedűpartiták, és talán még a billentyűs partiták születtek.[474]

Nézzük meg, hogyan épülnek fel a hagyományos tánctételekből álló Bach-partiták! Négy tétele csak kettőnek van (BWV 997 és 1002). A c-moll lantpartita BWV 997, (amit a fuvolások előszeretettel játsszanak átiratként) és a fuvolaszóló egyetlen közös tételfajtája a sarabande, ezen kívül a darab viszont tartalmaz egy, a szonáta műfajára inkább jellemző fúgát.[475] A h-moll hegedűszóló (BWV 1002) viszont tételrendjében pontosan megegyezik a fuvoladarabbal, azonban itt minden tételhez csatlakozik egy-egy double is.

Érdemes megfigyelni az egy kötetbe rendezett hat billentyűs darab (BWV 825–830) címlapját, ami alapján a tételek önállóságára, különböző táncok sorára következtethetnénk. A fedéllapon a következő szöveg áll: „Billentyűs gyakorlat, melyben vannak prelúdiumok, allemande-ok, sarabande-ok, gigue-ek, menüettek és más galantériák".[476]

---

[474] A BWV 990 keletkezési dátumát a Grove-lexikonban nem találjuk.
[475] A c-moll lantmű nem egyértelműen „partita"- lásd alább.
[476] Az 1726-ban megjelent B-dúr partita (BWV 825) címlapja ugyanez, csak az „OPUS I" helyett „Partita I" feliratot látunk. *NBR*: no.127, 129–130. o.

10.18132/LFZE.2014.18

Clavir Übung
bestehend in
Praludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen,
Menuetten, und andern Galanterien,
Denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung verfertiget
von
Johann Sebastian Bach
Hochfürstl. Sächsisch-Weisenfelsischen würcklichen Capellmeistern
und
Directore Chori Musici Lipsiensis.
OPUS I.
In Verlegung des Autoris.
1731

10.2. ÁBRA

A *Clavier-Übung* I. címlapja

A „partita” fogalom eredeti, variációs jelentését őrzik Bach korálpartitái, amelyek 1700 körül születtek Lüneburgban: a „Christ, der du bist de helle Tag” (BWV 766), az „O Gott, du frommer Gott” (BWV 767) és az „Ach, was soll ich Sünder machen” (BWV 770).[477] Ugyancsak a „Partite diverse” csoportba tartozik a pár évvel későbbi „Sei gegrüsset, Jesu gütig” (BWV 768) is.[478] A *Sarabande con partite* (BWV 990) valójában variációsorozat egy sarabande-témára.[479] Tizenhat részből áll, első maga a téma, az utolsó Giguetta, de találunk Allemande (13.) és Courante (14.) felirattal rendelkező variációt is. A darab bizonyos tekintetben a Goldberg-variációk (BWV 988) párja: a mű ott is sarabande-jellegű témára épül.

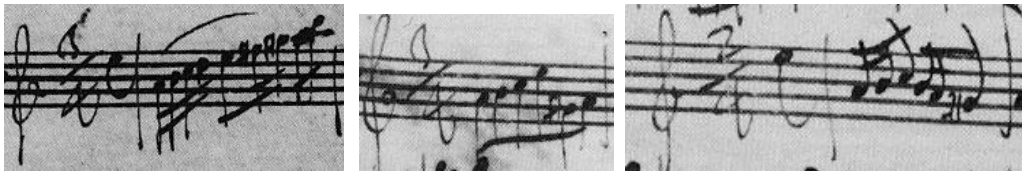
A szólófuvola-műre nemcsak a kis tételszám és a szvitszerű megfogalmazás jellemző, de valamelyest a variációs-elv is. Ha alaposabban szemügyre vesszük a tételeket, tematikus egyezéseket figyelhetünk meg. Az utolsó három tétel indítása szorosan kapcsolódik egymáshoz, ugyanabból a négy hanggal épül fel: *e’’–a’–h’–c’’*. A felütés nélküli Sarabande esetében az *e’’* a sor végére kerül.

[477] Wolff, 2001 (Széky, 2009): 83.
Az f-moll (BWV 766) hét, a c-moll (BWV 767) kilenc, az e-moll (BWV 770) tíz részből áll, az első („Partita I.”) tulajdonképpen maga a korál.
[478] A Grove-jegyzékben ez a négy szerepel „Partite diverse”-ként. A g-moll (BWV 768) esetében a „Choral” feliratú kezdőtételt 11 variáció (Pl.: „Var. 1”) követi.
[479] Bach a témát talán Jean-Baptiste Lully *Bellérophon* (1679) operájának nyitányából kölcsönzi.

10.18132/LFZE.2014.18

10.1. KOTTAPÉLDA: A fuvolapartita második (a), harmadik (b) és negyedik tételének első ütemei (c)

a) **b)** **c)**

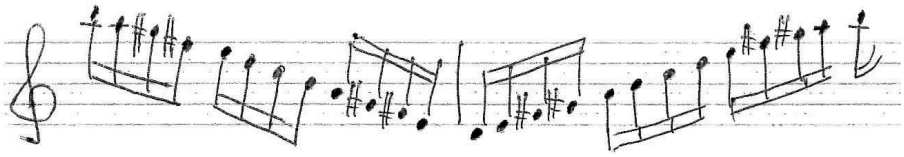


Érdemes megjegyezni, hogy az egész műben összesen szereplő három kötőív is épp ezt a négy hangot fogja közre (a Corrente 1. és 16. ütemében; 2.18 kottapélda). Felmerül a kérdés, hogy ezt a felfelé ívelő kezdő-motívumot hol látjuk az Allemande esetében. Bár nem a tétel elején, de később, a 37. ütemben feltűnik a motívum, ráadásul a fent említett *e''* felütéssel, éppen ott, ahol a leghosszabb a skálamenet az akkord-felbontásokra épülő kezdőtételben. Az egyezés tűnhet véletlennek is, de az biztos, hogy a 36–37. ütemek egy egyszerű le-, majd felfelé történő skálamenetre épülnek, és talán azt a többi tételben megtalálható felütés megjelenítése végett töri meg a szerző. A motívum oktávtörés nélküli variálatlan formájában is játszható a barokk fuvolán.

10.2. KOTTAPÉLDA: A fuvola-allemande 36– 37. üteme (a), és az ugyanezen a helyen elképzelt variálatlan, egyszerű skálamenet (b)

a)

b)



Vizsgáljunk meg olyan műveket, amik többféle címmel rendelkeznek, és ezek között szerepel a „partita” is! A *Clavier-Übung* II. részében található a h-moll Ouverture, illetve partita. (BWV 831). Felmerül a kérdés, miért e megnevezés. hiszen a cím: „Clavier-Übung, melyben van egy Concerto itáliai Gusto szerint és egy

10.18132/LFZE.2014.18

Ouverture francia módra" (9.7. ábra). Sajnos a kötetről szerzői autográf nem maradt fenn.[480] Talán jogosabb lenne a partita helyett a francia nyitánnyal kezdődő műnek francia „szvit" nevet adni. Több, ouverture tétellel nyitó Bach-művet (BWV 820, 822, 1066–1069) is a szvit kategóriájában találunk, bár kivétel is akad (BWV 828).[481] Ugyanígy a BWV 832 jegyzékszámú A-dúr billentyűs mű esetében sem egyértelmű a megjelölés: a BGA (42/5; 1894) kiadásában és a Grove-lexikonban „Partie" feliratot találunk, de az 1976-os *NBA* (V/10) „szvit"nek nevezi és a Grove-lexikon szócikkének írója, Christoph Wolff is ez utóbbinak említi a Bachról szóló könyvében (2001).

A hegedűszólók mellett a fuvolamű kéziratát is tartalmazó *P 968* számozású dokumentum tetején a következő feliratot olvashatjuk *J. S. Bach: Sonaten f. Viol. Solo*.[482] Bár a gyűjteményben nemcsak a szólószonáták, hanem a partiták is szerepelnek, a cím mégis megelégszik az egyik műfaj megnevezéssel.[483] Egy másik kéziraton, a Bach-tanítvány Johann Philipp Kirnberger kézírásával 1707–1708-ból fennmaradt kottán (*P 218*; BWV 833) a következő címzés szerepel: *Klavier=Sonate. Praeludium et Partita del Tuono Terzo*.[484] Ugyanebben a kottában, ugyancsak „szonáta" felirattal megtalálható a c-moll lantmű (BWV 997) is.[485] A darabot a Grove-lexikon műjegyzéke partitának említi, de a Bach-Gesellschaft 1897-es (B. W. XLV. (1)) és az *NBA* 1976-os (V/10) kiadása „szvit"-nek feliratozza. Ezekből a korabeli másolatokból arra következtethetnénk, hogy Bach idejében a partita a szonáta műfajába tartozhatott. Ezzel a kijelentéssel pedig be is zárult a kör, ami azt vizsgálná melyik műfaj-megnevezés a legillőbb a fuvola-szólódarabhoz.

További műfajok között átjárást is látunk a Bach művei közt. A G-dúr szonáta hegedűre és csembalóra (BWV 1019) második átdolgozásában a harmadik tétel az e-moll partita (BWV 830) Courante tételének, az ötödik tétel pedig annak Gavotte tételének a variánsa. Tehát egy hegedűszonátába belekerült egy partita két tánctétele.

---

[480] Dávid, 1985: no.139/168, 180.

[481] A Wilhelm Friedemann Bach számára készült Klavierbüchlein 48., ouverture tétellel kezdődő darabja is a következő címet viseli: „*Partia di Signore Steltzeln"*.

[482] Lásd részletesen „A kézirat" című fejezetben.

[483] Több kiadás is megelégszik a „Szonáták" kifejezéssel. Így pl.: Hubert Léonard kiadásában (Párizs: Costallat 1304) a cím: „Six Sonates", vagy Hubay Jenő (Bécs: Universal U. E. 6976/77) közreadásában: „Violinsonaten". Ez utóbbi előszavában ez áll: „bár némely kiadásban a II, IV. és VI. szonáta egész helyesen „Partita" vagy „Suite"-nek neveztetik, én mégis ragaszkodtam a szonáta elnevezéshez, miután mind a hat szonáta ez elnevezés alatt vált ismertté, s a félreértéseket, melyek az új elnevezés által könnyen bekövetkezhetnének, ki akartam kerülni."

[484] Schippergers, 1997 (*MGG*): „Partita". 1421.

[485] Dörffel, 1897: 54.

10.18132/LFZE.2014.18

A kantáták még több példával szolgálnak. A *Himmelskönig, sei wilkommen* (BWV 182; 1714) és a *Der Himmel lacht! die Erde jubilieret* (BWV 31; 1715) „Sonata" feliratú tétellel indul, a *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* („Actus tragicus", BWV 106; 1707) pedig „Sonatina" tétellel kezd.[486] A cím ez utóbbi esetekben hangszeres tételre utal. A *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 61) kantáta a francia szvitből ismerős Ouverture tétellel indul,[487] s ugyanígy az *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 20) nyitókórusa is francia nyitány formában íródott.[488] A *Weichet nur, betrübte Schatten* (BWV 202) utolsó tételének címe egy táncnak a neve: „Gavotte".[489] A versenyműveinek tételeit pedig rendszeresen viszontlátjuk kantátáiban (BWV 207/I–1046/III, 183/I–1048/I, 110/I–1069/I, 146/ I-II–1052/I-II, 35–1059, 169–1053, 52–1046, 188–1052, 156–1056, 174–1048, 120a/IV–1006/I, 29/IV–1006).[490] Mint látjuk, rengeteg példát találunk Bach művészetében a műfajok közötti átmenetre.

Összefoglalva a fenti elemzés tanulságait, láthatjuk, hogy a szonáta, a szvit és a partita között sokszor nem egyszerű határvonalat húzni, így az sem kézenfekvő, hogy a fuvola-szólóművet melyik műfaji kategóriába soroljuk. A fejezet során felsoroltunk több érvet és ellenérvet e különböző megnevezésekre, de egyiket sem tarthatjuk a másik kettőt kizáróan tökéletesnek. Számomra mindenesetre furcsa egy csupa tánctételből álló művet inkább szonátaként nevezni, mint partitának vagy szvitnek. A disszertáció további részében elsősorban azért maradok a „partita" megnevezésnél, mert a legtöbben így ismerik a művet.[491]

---

[486] Dürr könyvét (1975; ford. Rácz, 1982) átlapozva csak a fent felsorolt kezdőtételeket találtam „Sonata", illetve „Sonatina" felirattal.

[487] A mű advent első vasárnapjára készült (1714. december 2.), így valószínűleg a francia nyitány a liturgikus év kezdetét hivatott kifejezni. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 97–99.

[488] Bach 1724. június 11-én ezzel a kantátával nyitotta meg a korálkantáták évfolyamát. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 48–49, 337.

[489] Több Bach-kantátatétel is táncformában íródott, de ezek a címben nincsenek jelezve. Meg nem nevezett bourrée-tánctételekre példákat találunk a „Bourée Angloise" című fejezetben.

[490] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 56–57, 60, 198, 512. *BRL* III: „paródia", 77.

[491] További indok lehet, hogy a „fuvolaszvitről" a h-moll zenekari mű, a „fuvolaszonátáról" több, kísérettel ellátott darab jut eszünkbe, de a „fuvolapartita" fogalma még szabad.

10.18132/LFZE.2014.18

11.

„SOLO”

Az előző fejezet elején már említettük, hogy a műfaji meghatározás helyett csak annyit látunk a fuvoladarab kéziratán, hogy „Solo”. Mire is utalhat ez a kifejezés? A Brockhaus-Riemann lexikon szócikke szerint a szóló „egy hangszeren vagy csupán alátámasztó kísérettel előadott hangversenydarab.”[492] Tehát a kíséret esetleges, ha létezik is, nem játszik lényeges szerepet. Ugyanezt olvashatjuk Donington könyvében, ő a következőképpen fogalmaz: „Vannak olyan barokk kompozíciók, amelyekben kíséret nélküli előadás a zeneszerző szándéka. Nincs basszus szólam, esetleg a *senza basso* (basszus nélkül) utasítás is ki van írva.”[493] A Grove-lexikon az említett forrásoknál részletesebben ír a fogalomról. Eszerint a „szóló” megnevezés a 18. században azt a zenedarabot jelöli, amelyben a dallamhangszert continuo kíséri; gyakorlatilag megegyezik a „szonáta” elnevezéssel, sokszor szerepel így címként is. A „szólószonáta” megjelölés egyaránt vonatkozhat a kísérettel ellátott és a kíséret nélküli dallamhangszeres szonátára.[494]

A sokféle címzés között nézzük meg Bach fennmaradt fuvolaszonátáinak megnevezéseit:

11.1. TÁBLÁZAT: Bach fuvolaszonátáinak feliratai[495]

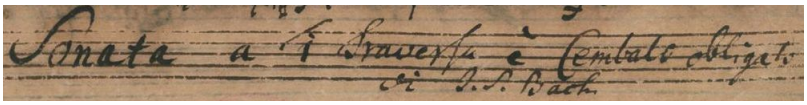
- BWV 1030 (*P 975*, J. S. Bach, 1736 k.):
  „Sonata a Cembalo obligato e Travers. solo di J. S. Bach”

- BWV 1031 (*P 1056*, C. F. Penzel, 1755 k.):
  „Sonata / a / Flauto Travers. / ed / Cembalo obligato / di / I. S. Bach. /Poss. Penzel.”

- BWV 1032 (*P 612*, J. S. Bach, 1736 k.):
  „Sonata a 1 Traversa e Cembalo obligato di J. S. Bach”

[492] *BRL* III.: „szóló” 467.
[493] Donington, 1975 (Karasszon, 1978): XVII.1.b, 203.
[494] Fuller (*Grove*): „Solo”.
[495] Az alábbi felsorolás Marshall, 1979 táblázatai (466. és 474. o.) alapján történik. A zárójelben a kézirat-szám után a másoló neve, majd a másolat keletkezési idejének évszáma található.

10.18132/LFZE.2014.18



11.1. ÁBRA

A-dúr fuvolaszonáta (BWV 1032) autográf felirata

- BWV 1033 (*St 460*, C. P. E. Bach, 1731 k.):

„SONATA / a / Traversa / e / Continuo / di / Joh. Seb. Bach”

- BWV 1034 (*P 804*, J. P. Kellner, 1725–1726 k.):

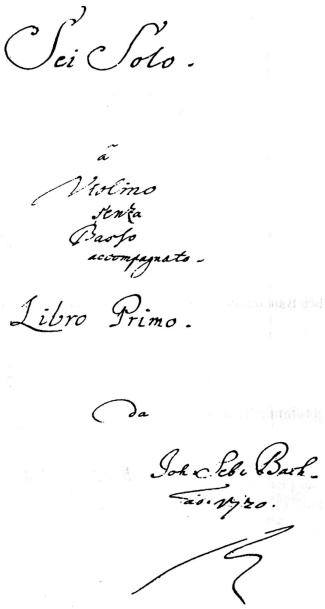
„Sonata per la Flaute / Traversière e Basso di / J. S. Bach. /J. P. Kellner.”

- BWV 1035 (*P 622*, ismeretlen, 19. sz. eleje):

„SONATA / per / Traverso Solo e Continuo / del Sgre / Giov: Seb: Bach.”

A hat közül kettőben szerepel a „Solo”; a „Sonata” és a kíséret létére utaló valamilyen kifejezést mindegyiknél megtaláljuk.

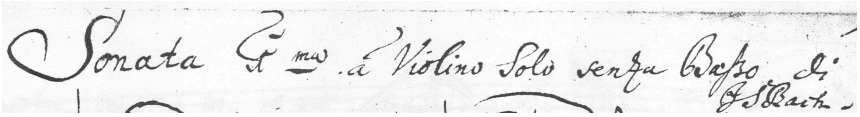
A hegedűdarabok esetében az autográf fedéllapján csak a „Solo” megnevezést találjuk, a „Sonata” vagy „Partia” jelölés csak a kottalapok tetején történik. A „senza Baßo” viszont mindenütt feltűnik:



11.2. ÁBRA

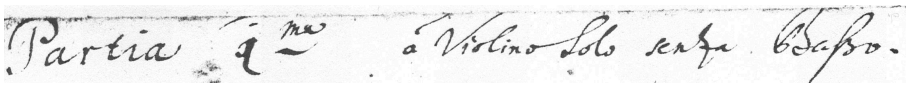
A hegedűszólók (BWV 1001–1006) autográfjának címlapja

10.18132/LFZE.2014.18



11.3. ÁBRA

A g-moll hegedű-szólószonáta (BWV 1001) autográf fejléce



11.4. ÁBRA

A h-moll hegedű-partita (BWV 1002) autográf fejléce

A cselló-szólódarabok címlapjánál is hasonlóképp megjelenik a „senza basso” felirat (9.2. ábra), bár abból nem maradt fenn szerzői kézirat.

A fuvolapartita kottájának tetején a *Solo* felirat mellett a kíséret hiányára utaló jelzést nem találunk. Amennyiben szigorúan vesszük a Grove-lexikonban olvasottakat, akkor ezt a művet continuóval ellátottnak kell tekintenünk, még ha a kísérő szólam nem is maradt fenn. Barthold Kuijken is azt valószínűsíti, hogy a fuvolamű continuo szólama elveszhetett.[496] Valószínűleg ugyanezt a hiányérzetet próbálta kitölteni a mű legelső, 1917-es zongorakísérettel való megjelenése, melynek kidolgozását az egykori Tamás-templom kántor, Gustav Schreck végezte.[497]

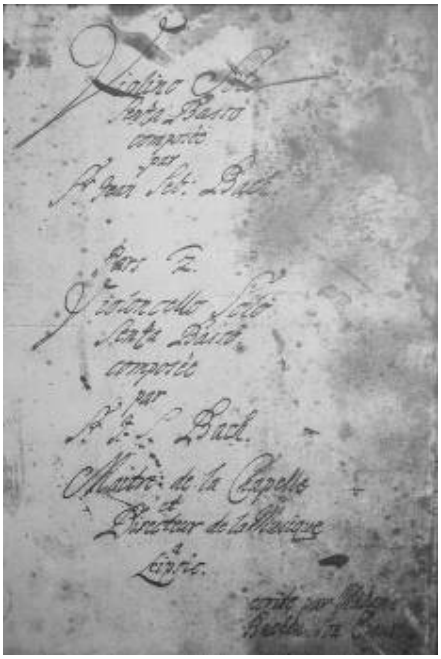
Miért tekinti mégis a fuvolások és a közreadók zöme kíséret nélkülinek a Partitát?[498] A különböző kiadások vizsgálatakor erről nem találtam információt.[499] Az egyik érv lehet talán, hogy a partita nem csupán stílusában áll közel a szóló hegedű- és csellókompozíciókhoz, hanem kézirata a hegedűszólók másolatával egy kötetben található. Schmitz ebből következtetett arra is, hogy valójában az eredeti hangszer, amelyre Bach ezt a művet elképzelte, a hegedű lehetett.[500] A tényt, hogy ugyanabban a kötetben található, mint a hegedűszólók, azonban nem a hangszerszerűség kérdéseként kell vizsgálnunk, hanem az előadó személyek létszámát illetően. A rokonság a vonósdarabokkal tovább erősítheti az elgondolást, mely szerint a Partita csupán egyetlen fuvolára íródott, kíséret nélkül. Anna Magdalena Bach másolata (*P 269*) a hegedűdarabokról szintén egy kötetet alkot a

[496] Kuijken, 1990: 8, 12.
[497] A kiadásról részletesen volt szó a „Vitás helyek a kéziratban” című fejezetben (2.1. táblázat).
[498] Az egyedüli kivétel, mely megemlíti, hogy eredetileg kísérettel ellátott darab lehetett a Partita, az a fent említett Kuijken-féle kiadás (1989/1990).
[499] Az 1917-es megjelenésen kívül a kiadások szólóműként adják közre a darabot. A fontosabb kiadásokat elemeztük a „Vitás helyek a kéziratban” című fejezetben.
[500] Schmitz, 1963: 8. témáról bővebben „A hangszerválasztás” című fejezetben lesz szó.

10.18132/LFZE.2014.18

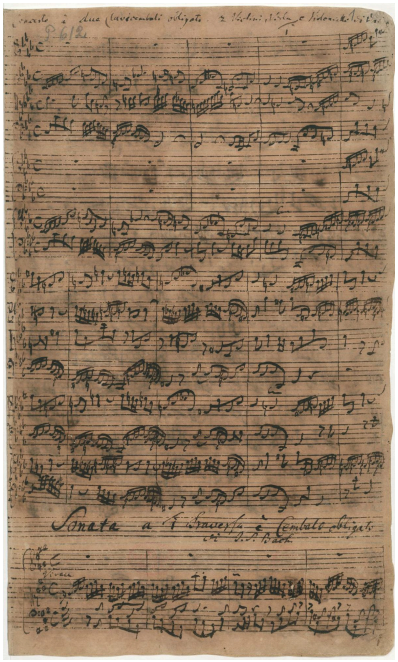
csellószvitekkel.[501] Werner Breig az *MGG* Bach műveiről szóló szócikkében annak eshetőségét veti föl, hogy a fuvolapartita esetleg egy elveszett *Libro Terzo* kötet egyedüli fennmaradt darabja.[502]

A gondolatmenet, amely az ugyanabban a kötetben való szerepeltetést bizonyítékként kezeli a hegedűszólókkal való rokonságra, könnyen támadható is. Gondoljunk csak az A-dúr fuvola-csembaló szonátára (BWV 1032). A kottapapír annak idején elég drágának számított, így ahol tudtak spóroltak vele. Így történhetett, hogy a c-moll kétcsembalós versenymű (BWV 1062) kottájának maradék alsó három sorában maradt fenn a fuvolaszonáta, sajnos hiányosan.[503]



11.5. ÁBRA

A vonós-szólók közös címlapja (*P 269*)



11.6. ÁBRA

A kettősverseny és szonáta 1. oldala (*P 612*)

Mivel a szakmai közvélemény inkább szólóműként ismeri és kezeli a Partitát, a továbbiakban a szólóművek kialakulását és elterjedését veszem szemügyre. A

[501] Scholz, 2008: 28–29.

[502] „Als *Libro Terzo* hätten dann sechs Partiten für unbegleitete Flöte folgen können (bekanntlich ist nur ein wek dieser Besetzung überliefert).” Breig (*MGG*): 1504. Az elméletet továbbgondolva talán a Marshall (1979) szerinti testvérdarabja a partitának, a C-dúr szonáta (BWV 1033) is szerepelhetett ebben az esetleges kötetben.

[503] A *P 612*-es dokumentum két művet is magában foglal, még hozzá egymás alatt. Mindkettő autográf, szerzői kézirat. A c-moll csembaló kettősverseny (BWV 1062) alatti három sorban találjuk az A-dúr fuvolaszonátát (BWV 1032). Sajnos a 9.-től 14.-ig a lapok alja elveszett (tehát összesen 12 oldal alja), vele együtt a fuvolaszonáta első tételének több mint 40 százaléka is; az elejéből 62 ütem, a végéből mindössze 2 ütem maradt fenn.

10.18132/LFZE.2014.18

fuvola népszerűsége csak az 1700-as évek elejétől számítható, így a kíséret nélküli művek kialakulásának vizsgálatához kis kitérőt teszek a hegedűirodalomban. A kíséret nélküli dallamhangszer talán a tánczenékben fordulhatott elő először, mikor is a táncmester előkapta a zsebhegedűjét.[504]

11.7. ÁBRA

Kép egy hegedűsről Arbeau táncokról szóló könyvében (1589: 70.)

A legkorábbról fennmaradt kíséret nélküli német hegedűdarabok 1660 táján keletkeztek: ezek az Angliában élő Thomas Baltzar (1630/31–1663) *The Division Violin* című kötetének darabja.[505] Nicola Matteis (?–1700 k.) két műve viseli a „senza basso" utasítást az 1676-os *Arie diverse per il violino* kötetének második feléből: a *Passagio rotto* és az a-moll hangnemű *Fantasia*.[506] Feltehetően ugyanebben az évben fejezte be Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704) *Rosenkranz* (vagy Misztérium) szonátasorozatát, melynek utolsó darabja, a kíséret nélküli *Passacaglia* monumentalitásában már Bach d-moll Chaconne-ját előlegezi.[507] Johann Paul von Westhoff (1656–1705) volt az, aki elsőként adott ki német földön szólóhegedűre írt műveket, az 1683-ból való szvitje az első többtételes, kíséret nélküli zenedarab.[508] A weimari udvari hegedűssel találkozhatott még Bach 1703-ban, amikor is rövid időre János Ernő herceg szolgálatába állt *Hoff Musicus*nak (illetve lakájnak).[509] Westhoff 1696-ban megjelent szólóhegedű-partitái minden bizonnyal hatottak Bach művészetére.[510] Mind a hat szvitje ugyanazt a tételrendet

[504] Ittzés T., 2008: 1.
[505] Holman (*Grove*): „Baltzar". *NBR*-ben Baltzerként írják a nevét.
[506] Walls (*Grove*): „Matteis". *NBR*-ben Niccolaként írják a nevét.
[507] Dann–Sehnal (*Grove*): „Biber". A szonáták máshol 1674-es dátummal szerepelnek. Vö. Marshall, 1979: 480.
[508] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 91; Göthel–Wollny (*Grove*): „Wethoff". Marshall a szvit publikálásának időpontját 1682-nek datálja. Marshall, 1979: 481.
[509] Vö. Wolff, 2001 (Széky, 2009): 90, 163. *BD* I: no.184, 259; *BD* II: no.6, 10; *NBR*: no.303, 290; no.13, 39.
[510] Wolff, 2001 (Széky, 2009): 163; Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 78.

10.18132/LFZE.2014.18

követi: Allemande–Courante–Sarabande–Gigue, a hangnemi sorrend (a-moll, A-dúr, B-dúr, C-dúr, d-moll, D-dúr) pedig a *Wohltemperiertes Klavier* előképének tekinthető.[511] Bach szólóműveinek másik inspirálójaként több szakirodalom is Johann Georg Pisendelt nevezi meg.[512] Korának egyik legnagyszerűbb hegedűse 1716 áprilisától 1717 őszéig tanulmányúton volt Itáliában, legnagyobbrészt Velencében, Vivaldi tanítványaként.[513] Pisendel 1712-től a drezdai udvar hegedűse, 1728-tól pedig koncertmestere; a drezdai kézirat-gyűjtemény a közép-német terület egyik legfontosabb zenegyűjtőjének mutatja Pisendelt.[514] Bach-hal való kapcsolata 1709-re nyúlik vissza.[515]

11.2. TÁBLÁZAT: A jelentősebb, hegedűre írott szólóművek 1720-ig[516]

Évszám	Szerző	Cím
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*

Giuseppe Tartini (1692–1770) a *Piccole sonate* sorozatáról a következőt írja: „Szólóhegedűre írott kis szonátáimnak ünnepi alkalmakra basszus szólama is van, de ez különlegesség, melyet nem írtam hozzá. Magam basszus nélkül játszom őket, s ez valódi szándékom”.[517] Ezek szerint még 1750-ben sem számított mindennapinak a kíséret nélküli játékmód. Ennek megfelelőek Quantz szavai is: „Egy *szólót* csinálni

[511] Ittzés T., 2008, 20.
[512] Drummond (*Grove)*: „Pisendel”. Marshall, 1979: 480. Kolneder, 1982 (Székely, 1988): „Pisendel” 258.
[513] Drummond (*Grove)*: „Pisendel”.
[514] Drummond (*Grove)*: „Pisendel”. Marshall megjegyzése szerint Biber kivételével az összes ismert komponista, aki kíséret nélküli szólódarabot írt, mind kapcsolatba hozható Drezdával (Pisendel, Westhoff, Geminiani). Marshall, 1979, 480–481. (Geminiani B-dúr szólószonátája egy drezdai másolatban maradt fenn.)
[515] Bach és Pisendel kapcsolatának kialakulásáról volt már szó„A mű keletkezési idejének meghatározása” című fejezetben.
[516] A disszertáció terjedelmét figyelembe véve a kérdéses személyeket, illetve kevésbé számottevő komponistákat kihagytam, ezek a következők: J. J.Vilsmayr, J. J. Walther, A. M. Montanari, a fiatalabb N. Matteis, A. Ragazzi, F. Geminiani.
[517] „Le piccole sonate mie a Violino solo hanno il bsso per cerimonia; particolarita che non le scrissi. Io suono senza bassetto e questa la mia vera intenzione.” Ittzés T., 2008: 5; Petrobelli (*Grove*): „Tartini”.

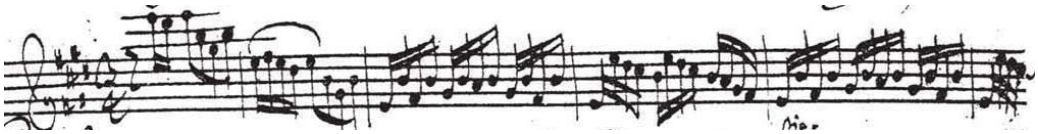
10.18132/LFZE.2014.18

manapság már nem számít művészetnek. […] Ha nem ismeri ki magát a zeneszerzés szabályaiban, másvalakivel csináltatja meg a basszust hozzá."[518] A kérdés a barokk kor előtt és alatt nem volt annyira fontos, mint amennyire a későbbi korokban, a basszuskíséretet sokszor kezelték tetszőlegesként. A fuvola és a csembaló hangolása közötti eltérés miatt a francia fuvolazenében is a continuót rendszerint szabadon lehetett választani.[519]

Bach hegedűszólóit sokáig hiányosnak tartották, többen is megpróbálták tökéletesíteni őket egy kísérőszólam megírásával.[520] Ferdinand David nevetségesnek vélte, hogy egyetlen hegedűvel egyedül lépjen a pódiumra, így a Chaconne előadására csak akkor szánta el magát, amikor Mendelsshon zongorakíséretet írt hozzá. Schumann 1854-ben jelentett meg nyomtatásban kíséretet mind a hat hegedűszólóhoz. Joachim József volt az első, aki a Chaconne-t kíséret nélkül játszotta, Lipcsében. Henri Marteau játszott először egy teljes szólószonátát nyilvánosan, 1902-ben.

Mint látjuk, Bach hegedűszólóit sokáig nem tekintették önálló műveknek, de maga a szerző hogyan vélekedett róluk? Bach az E-dúr szólóhegedű-partitájának (BWV 1006) első tételét az 1731-es *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (BWV 29) kantáta orgonaverseny-jellegű, tízszólamú nyitótételébe dolgozta át. A sinfonia korábbi változata valójában már az 1729-es *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* (BWV 120a) kantátában is szerepel.[521] 1736–37-ben pedig lantra írta át a művét (BWV 1006a E-dúr szvit).[522]

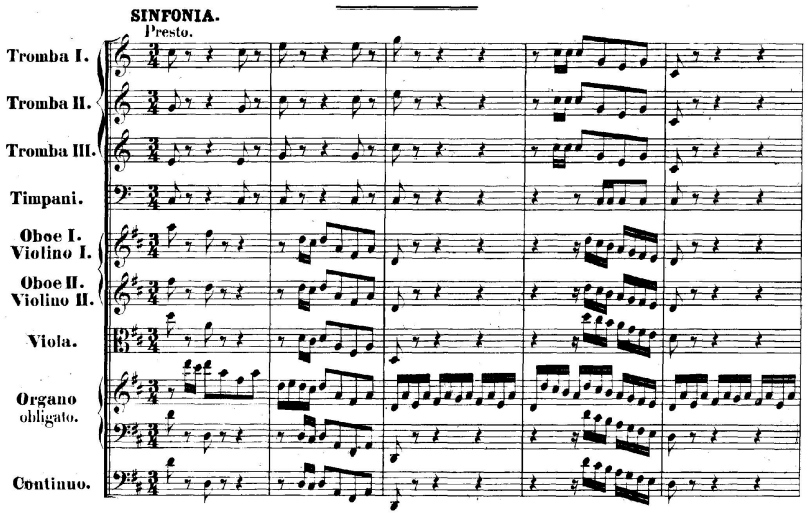
11.1a KOTTAPÉLDA: Az E-dúr hegedűpartita (BWV 1006) első, Preludio tételének indulása



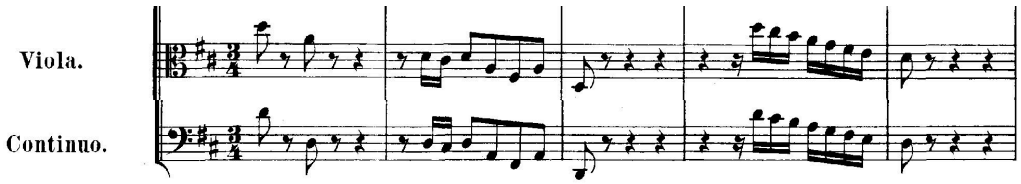
[518] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 286. „Ein Solo zu machen, hält man heutiges Tages für keine Kunst mehr. […] Fehlet es ihm an Kenntniß der Compositionsregeln: so läst er sich den Baß von einem Andern dazu machen." Quantz, 1752: 303, (XVIII/46).
[519] Addington, 1985: 268–269.
[520] Valószínűleg ennek a törekvésnek egyik utóhatásaként jelenhetett meg a fuvoladarab is legelőször zongorakísérettel, 1917-ben. A bekezdés további része Kolneder összefoglalásán alapul. Kolneder,1982 (ford. Székely, 1988): „szólószonáták és -partiták", 288–289.
[521] Dürr, 1975 (Rácz, 1982): 613, 620–621.
[522] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 330, 444, 572: 102. lj.

10.18132/LFZE.2014.18

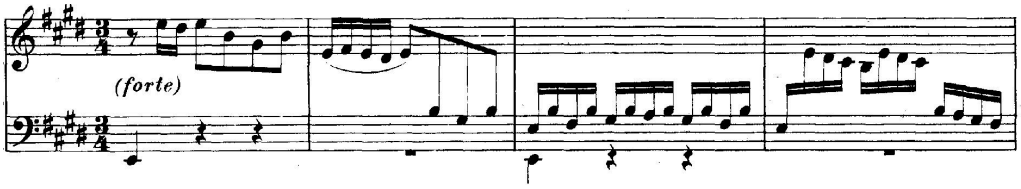
11.1b KOTTAPÉLDA: A *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (BWV 29) kantáta indulása



11.1c KOTTAPÉLDA: A *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* (BWV 120a) kantáta Sinfonia negyedik tételének kezdete



11.1d KOTTAPÉLDA: Az E-dúr lantszvit (BWV 1006a) első, Preludio tételének eleje

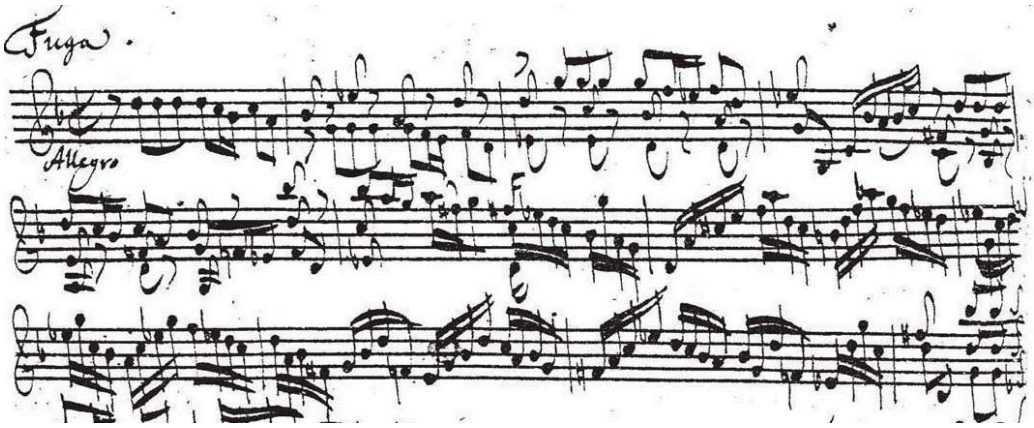


A g-moll hegedű-szólószonáta (BWV 1001) második tétele pedig szerkezetileg semmit nem gazdagodik, amikor d-moll orgona-fúgaként (BWV 539; 1720 után) köszön vissza.[523] Ugyanez a tétel g-moll lantműként (BWV 1000; szintén 1720 után) is ismert.

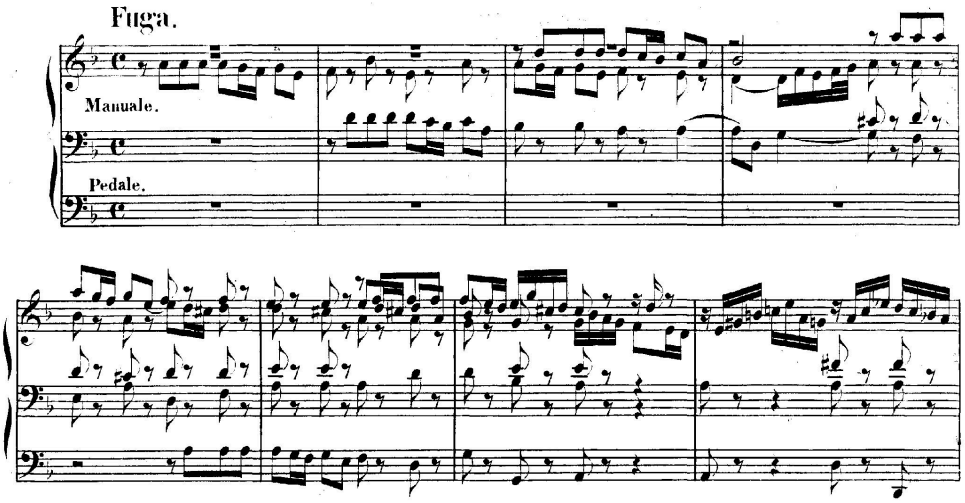
[523] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 272.

10.18132/LFZE.2014.18

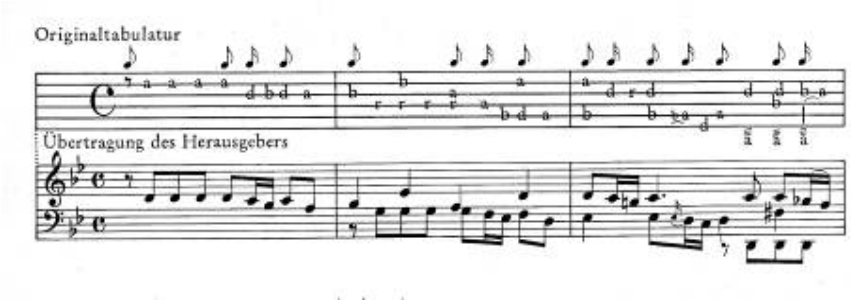
11.2a KOTTAPÉLDA: A g-moll hegedű-szólószonáta (BWV 1001) második, fúgatételének kezdete



11.2b KOTTAPÉLDA: A d-moll orgonamű (BWV 539) második, fúga tételének eleje



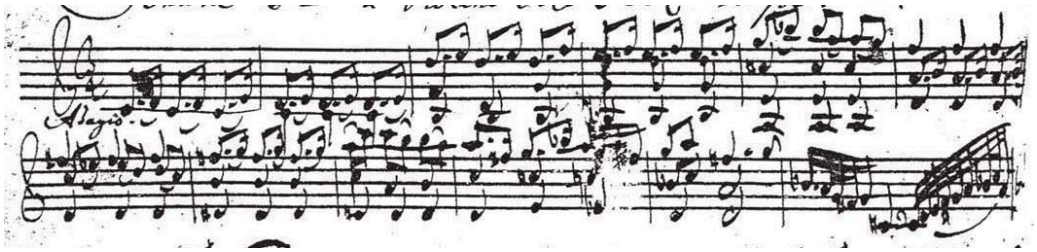
11.2c KOTTAPÉLDA: g-moll fúga lantra (BWV 1000)



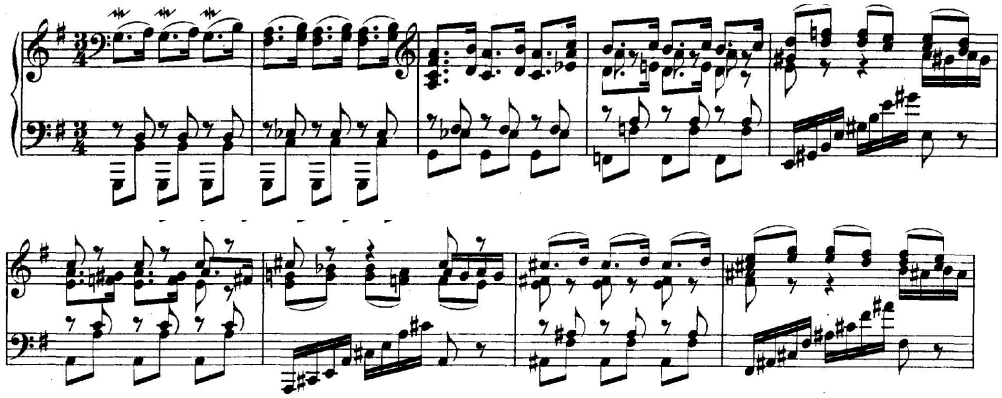
10.18132/LFZE.2014.18

A C-dúr hegedű-szólószonáta (BWV 1005) első tételének pedig fennmaradt egy többszólamú, billentyűs hangszerre készült változata is Bachtól, a G-dúr Adagio (BWV 968).[524]

11.3a KOTTAPÉLDA: A C-dúr hegedű-szólószonáta (BWV 1005) első, *Adagio* tételének indulása



11.3b KOTTAPÉLDA: A G-dúr *Adagio* (BWV 968) indulása

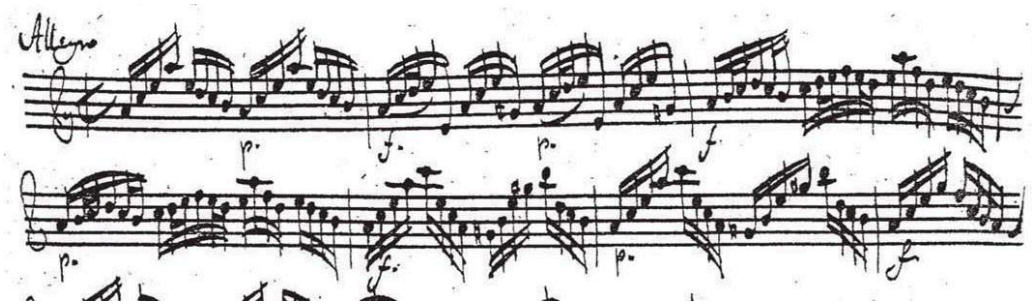


Bár a d-moll billentyűs szonátában (BWV 964) a több szólamban való játékhoz adott a lehetőség, az utolsó tételben mégis lényegében egyszólamú anyagot hallunk. Ez a mű valójában az a-moll hegedű-szólószonáta (BWV 1003) negyedik, *Allegro* zárótételének átirata. A két kéz csak elvétve játszik egyszerre, zömében felváltva játsszák az amúgy folyamatosnak tűnő tizenhatodokat.

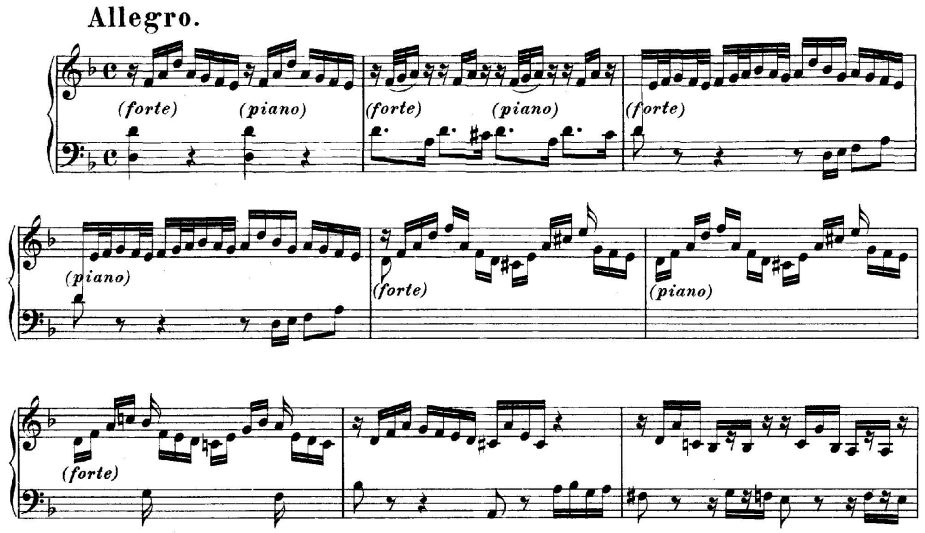
[524] A Grove-műjegyzékében nem találunk dátumot. Korábban feltételezték, hogy az *Adagio* Bach egyik fiának, Wilhelm Friedemann-nak az átirata. Wolff, 1980, 1983 (ford. 1989): 218.

10.18132/LFZE.2014.18

11.4a KOTTAPÉLDA: Az a-moll hegedű-szólószonáta (BWV 1003) negyedik, *Allegro* tétele



11.4b KOTTAPÉLDA: A d-moll szonáta (BWV 964) negyedik, *Allegro* tételének kezdete



Habár a fentiekben csak a hegedűszólókról hoztunk példákat, a csellószvitek esetében is találkozunk hasonló átírással: a c-moll csellódarab (BWV 1011) g-moll lantműként (BWV 995) született újjá.[525]

Az efféle kiegészítés nem volt ritka Bach életében. Carl Philipp Emanuel a következőképpen számol be apjáról: „a pillanat hevületében nemegyszer triók kísérésébe fogott, és ha jó kedve volt, tudván, hogy a komponista nem venné rossz néven, az éppen csak elébe tett, gyéren számozott continuoszólam alapján szabályos kvartettekké varázsolta őket, a triók legnagyobb elképedésére."[526] Hasonlóképpen elvárta a tanítványaitól is a jó basszuskíséret improvizálását. Ernst Ludwig Gerber

[525] A „Sarabande" című fejezetben láttunk rá példát (5.16. és 5.18. kottapélda).

[526] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 444. „Vermöge seine Größe in der Harmonie, hat er mehr als einmahl *Trios accompagni*rt, und, weil er aufgeräumt war, u. wuste, daß der Componist sieser *Trios* es nicht übel nehmen würde, aus dem Stegereif u. aus einer elend beziferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes *Quatuor* daraus gemacht, worüber der Componist dieser *Trio*s erstaunte." *BD* III: no.801, 285; *NBR*: no.394, 397.

10.18132/LFZE.2014.18

édesapja Bachnál tanult zenét, és a következőket meséli az órákról: „A tanítás a generálbasszussal ért véget, amelyhez Bach Albinoni hegedűszólóit választotta; és meg kell vallanom, hogy sohasem hallottam jobbat, mint ahogyan atyám e basszusokat Bach modorában kivitelezte”.[527] A fentiekből úgy tűnik Bachnak nem lehetett ellenére a tetszőleges basszuskíséret alkalmazása.

Agricola a következőt írja hegedűszólókról: „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 sikerült megvalósítania.”[528] Nem tudhatjuk, hogy Bach pontosan hogyan vélekedett saját szólóműveiről, de Agricola véleményével szemben álljon itt Forkel írása:

Abban az időben elfogadott szabálynak számított, hogy az egyszerre felhangzó szólamoknak kerek egészet kell adniuk, és fel kell felhasználniuk minden egyes hangot a tartalom legteljesebb kifejezéséhez, tehát hiány sehol se legyen érzékelhető, amire a másik szólam adhat lehetőséget. Bach koráig ezt a szabályt csak két-, három-, vagy négyszólamú kompozíciókban alkalmazták, és ott is meglehetősen tökéletlenül. Ő nem csak tökéletesen hajtotta végre a fenti kompozíciós szabályt a két-, három,- és négyszólamú műveiben, de megkísérelte azt kiterjeszteni az egyszólamúakra is. Ennek a kísérletnek köszönhető a hat szólóhegedűre, és a hat szólócsellóra írt kíséret nélküli darabja, amelyek abszolút kizárnak egy hozzájuk társítható második, éneklő szólamot. A dallam különleges fordulópontjain egy szólamban egyesíti az összes szükséges hangot, így teljes a moduláció, miután egy második szólam léte nemcsak nem szükséges, de nem is lehetséges.[529]

A fenti feltételnek bizony nemcsak a hegedűszólók és a csellószvitek felelnek meg, hanem a fuvolapartita is. Komlós a fuvola-allemande tétel kapcsán a következőt írja „Ezeknek a csodálatos művészettel szőtt melódiáknak a bachi sajátsága, hogy az

---

[527] Ford. LKK. „Den Beschluß machte der Generalbaß, wozu Bach die Albinonischen Violinsolos wählete; und ich muß gestehen, daß ich in der Art, wie mein Vater diese Bässe nach Bachs Manier ausführete, und besonders in dem Gesange der Stimmen untereinander, nie etwas vortreflichers gehöret habe.” Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 377; *BD* III: no.950, 476; NBR: no.315, 322. A Bach-tanítvány édesapa: Heinrich Nikolaus Gerber.

[528] Kolneder, 1982 (ford. Székely, 1988): „szólószonáták és -partiták”, 288.

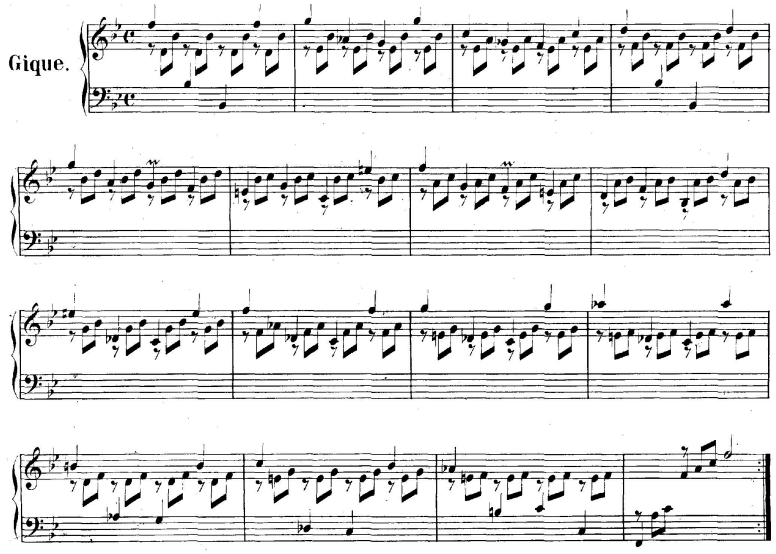
[529] Ford. LKK. „Man machte sich in jener Zeit zur Regel, daß jede Vereinigung von Simmen ein Ganzes machen, und die zur vollständigen Angabe des Inhalts nothwendigen Töne so erschöpfen müsse, daß nirgends ein Mangel fühlbar sey, wodurch die Beyfügung noch einer Stimme etwa möglich werden könnte. Man hatte diese Regel bis auf bachs Zeit bloß auf den 2–3 und 4stimmigen Satz, und zwar überall noch sehr mangelhaft angewendet. Er that dieser Regel nicht nur im 2–3 und 4stimmigen Satz volle Genüge, sondern versuchte auch, sie auf den einstimmigen Satz auszudehnen. Diesem Versuch haben wir 6 Soli für die Violine und 6 andere für das Violoncell zu verdanken, die ohne alle Begleitung sind, und durchaus keine zweyte singbare Stimme zulassen. Durch besondere Wendungen der Melodie hat er die zur Vollständigkeit der Modulation erforderlichen Töne so in einer einzigen Stimme vereinigt, daß eine zweyte weder nöthig noch möglich ist.” Forkel, 1802: 31. *NBR*: VI/6, 447–448.

10.18132/LFZE.2014.18

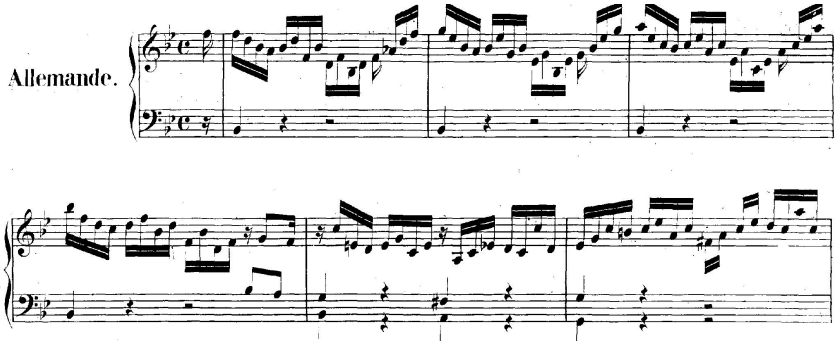
egyszólamúságon belül is pontosan meghatározható harmóniai tartalommal rendelkeznek, és ez a harmóniai rend világosan követhető a tétel egésze folyamán."[530]

A B-dúr partita (BWV 825; első változat 1723–24 körül)[531] esetében éppen ellenkezőleg, a többszólamúság adott lenne, a zene mégis szűk keretek között marad: utolsó tétele ránézésre egyszólamú zenének tűnik, csak két kézre írva. A mű több tétele is – allemande, sarabande – mellőzi az akkordikus hangszer lehetőségeit, bár azokban olykor több hang is megszólal egyszerre.

11.5a KOTTAPÉLDA: A B-dúr partita (BWV 825) hatodik, Gigue tételének elő fele



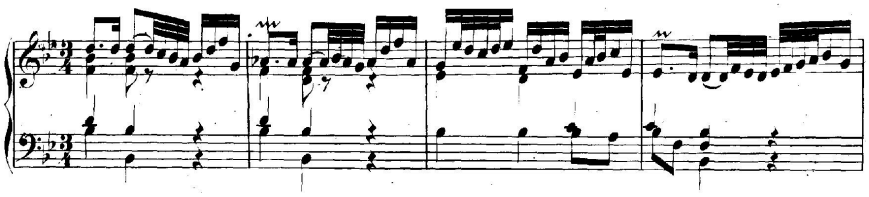
11.5b KOTTAPÉLDA: A B-dúr partita (BWV 825) második, Allemande tételének indulása



[530] Komlós, 1978: 35.
[531] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 242.

10.18132/LFZE.2014.18

11.5c KOTTAPÉLDA: A B-dúr partita (BWV 825) negyedik, Sarabande tételének eleje



A J. S. Bachhoz köthető hat, kísérettel ellátott fuvolaszonáta (BWV 1030–1035) további vizsgálata során azt találjuk, hogy mindegyik mű, mindegyik tételében van olyan hosszabb (akár több ütemen átívelő) szünet vagy átkötött hang a felső szólamban, amely egy másik, kiegészítő szólam jelenlétét teszi szükségessé. Egyetlen kivétel ezek közül talán a C-dúr szonáta (BWV 1033).[532] Ez az a mű, amit a fuvolapartita párjaként emlegetnek, és a kíséret egyszerűsége miatt feltételezik, hogy az a-mollhoz hasonlóan ez is szólóhangszerre írt kompozíció.[533] A párosítás annál is inkább érdekes, mivel a hegedűszólók gyűjteményében is a két műfaj – a partita és a szonáta – felváltva követik egymást.[534]

Végül tegyük fel, hogy mégiscsak kísérettel ellátott fuvola-szvitről beszélünk. Milyen hasonló művet, vagyis szólóhangszerre és basszusra komponált táncsorozatot ismerünk Bach kamarazenéi között? Egyedül egyet találhatunk a fennmaradt művek között, az 1740 körül íródott A-dúr hegedű-csembaló szvitet (BWV 1025). Nem véletlenül nevezik ezt a művet triónak is, valójában ez egy kibővített változata a drezdai udvari muzsikus, Silvius Leopold Weiß lantszvitjének. A többi szvitnek címzett Bach-mű vagy lantra vagy csembalóra vagy csellóra vagy zenekarra íródott.[535] Tehát a fennmaradt műveket vizsgálva arra a következtetésre jutunk, hogy a basszussal ellátott szólóhangszerre írt szvitek nem jellemzők Bach művészetére. Vessük össze a partitát egy másik, tánctételeket és fuvolaszólót is tartalmazó Bach-művel, ebben az esetben a zenekari kompozíciók között keresve! A h-moll szvit (BWV 1067) fuvolaszólama csak az Ouverture alatt tartalmaz szüneteket, több

[532] Ittzés szerint a C-dúr szonáta második tétel fuvola szólamában található átkötések igénylik a kíséret jelenlétét. Indoklása szerint se Bach vonós szólóműveiben, se a fuvolapartitában nem szakad meg a mozgás ilyen mértékben. Ittzés G., 2008: 48–49. Mindazonáltal a többi fuvolaműben a C-dúr szonáta eseténél sokkal nagyobb szünetekkel, átkötésekkel találkozunk.

[533] Marshall, 1979: 469. Sőt, a cikk folyamán Marshall még tovább megy: talán a kíséret nélküli dallamhangszerre való komponálás terén való tapasztalatlansága vezette arra Bachot, hogy kísérettel lássa el később a szonátát. Marshall, 1979: 481, 53. lj.

[534] Marshall elméletére hivatkozva Gerhard Braun közreadásában a két mű egy kottában jelenik meg, mindkettő kíséret nélkül (Bécs: Universal Edition, 1985. UE 18023). Lásd még fent Breig (*MGG*) véleményét.

[535] Lásd „A darab műfaja”című fejezet 10.3 táblázatát.

10.18132/LFZE.2014.18

ütemen keresztüli átkötéseket. A rövidebb tánctételek legfelső, fuvola szólama viszont egyértelműen sokkal egyszerűbb, mint amit a Partitánál találunk. A h-moll szvit tételei jobban megőrizték az eredeti táncok jellegét, formailag világosabban tagoltak. A francia típusú zenekari szvitek további általános jellemzője, hogy szabadabb elrendezésével nem követi a megszokott *Allemande-Courante-Sarabande-Gigue* tételsort,[536] pedig ez utóbbi, ha nem is teljesen, de alapjában véve a fuvolapartita sajátja. Tehát e jellegzetességek alapján arra következtethetünk, hogy nem valószínű, hogy a partita egy elveszett zenekari szvit vezérszólama lett volna.

[536] Lásd „A darab műfaja” című fejezetet.

10.18132/LFZE.2014.18

12.

SZÓLÓMŰVEK FUVOLÁRA

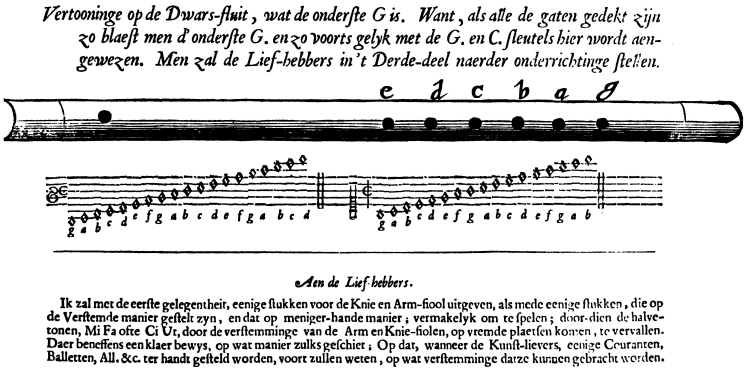
A fuvolapartita kottájához continuo nem maradt fenn, s bár a kottán nem szerepel a kíséret hiányára egyértelműen utaló „senza basso” jelzés, elképzelhető, hogy Bach nem tervezett további szólamot írni a fuvoladarabhoz. Az előző fejezetben már megvizsgáltuk a hegedűszóló-repertoár 1720-ig tartó alakulását, mivel a fuvola csak az 1700-as évek elejétől tett szert a hegedű mellett valamelyest észrevehető népszerűségre. Az alábbiakban a kíséret nélküli fuvolairodalomból válogatunk példákat. Tudomásom szerint e műfaj kialakulásáról, és e repertoár korai időszakáról (körülbelül 1600-től 1750-ig) nem készült még összefoglaló elemzés a szakirodalomban, így az általam ismert és összegyűjtött művekről adok áttekintést. A vizsgálat már csak azért is érdekes, mert a fellelt darabok alapján az a lehetőség is felmerül, hogy talán Bach volt az első, aki német területen szólófuvola-darabot írt, bár sajnos nem tudjuk a partita pontos keletkezési dátumát, úgy ahogy azt sem, basszus-kíséret társult-e eredetileg a fuvolaszólamhoz.[537]

Mikor írták az első fennmaradt, kíséret nélküli művet fuvolára? A hangszer legkorábbi ilyen említését már Aurelio Virgiliano *Il dolcimelo* kötetében megtaláljuk, ahol a fuvolát („traversa”), mint lehetséges előadó hangszert javasolja 1600 körül.[538] Jacob van Eyck (1589-1657) *Der Fluyten Lust-hof* 1649-ből való furulyás variációs sorozatát fuvolára is ajánlja a szerző. A kötet nyolcadik oldalán megtaláljuk a hangszer ábráját:

[537] „Az 1718-as évnek való tulajdonítás azt jelentheti, hogy Bach a-moll szólója az első műve a harántfuvolára és egyben az egyike a legelső fennmaradt, erre a hangszerre készült német daraboknak.” Kuijken, 1989: 8, 13. Lásd továbbá „A mű keletkezési időpontjának meghatározása” és a „Solo” című fejezeteket a dolgozatban.

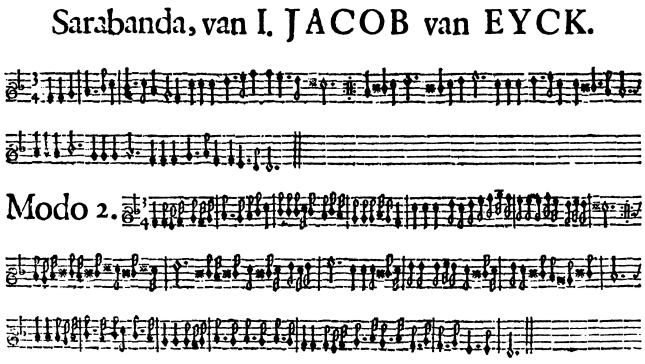
[538] Montagu–Brown–Frank–Powell (Grove): *Flute* /4. (ii). „inkább csak pedagógiai célú kíséret nélküli szólók”. Csalog, 1997: 22.

10.18132/LFZE.2014.18



12.1a ÁBRA

Eyck: *Der Fluyten Lust-hof*-ban található ábra a fuvoláról (8. oldal).



12.1b ÁBRA

Eyck: *Der Fluyten Lust-hof* egyik lapja (58. oldal).

Mint az 12.1a ábrán is láthatjuk, ez még nem az a fajta fuvola, amire Bach a fuvolaműveit írta.[539] A fent említett két mű pedig nem kizárólag fuvolára készült. A továbbiakban, olyan darabokat vizsgálunk, amik a franciák 17. század végi újításának köszönhetően az 1700-as évektől egyre népszerűbb fuvolára készültek, és csak erre a hangszerre.[540] Ennek megfelelően előbb a francia zeneszerzők (Hotteterre, Boismortier, Blavet), majd a német földön alkotó komponisták szerzeményeit veszem szemügyre (Telemann, C. Ph. E. Bach, Quantz, Blockwitz, Nagy Frigyes). Mivel a francia zeneszerzőkkel nincsen igazolható kapcsolat, így az ő műveiket nem vizsgálom oly alapossággal, mint azon német komponisták műveit,

[539] A témáról részletesen lesz szó „A fuvola felépítése” című fejezetben.

[540] Telemann fuvola-fantáziáinak címlapján ugyan hegedűre szóló ajánlást olvashatunk, de minden bizonnyal azok fuvolára készültek, és egy másik kötet tartalmazza Telemann hegedűre írt fantáziáit. (Részletesen lásd alább.)

10.18132/LFZE.2014.18

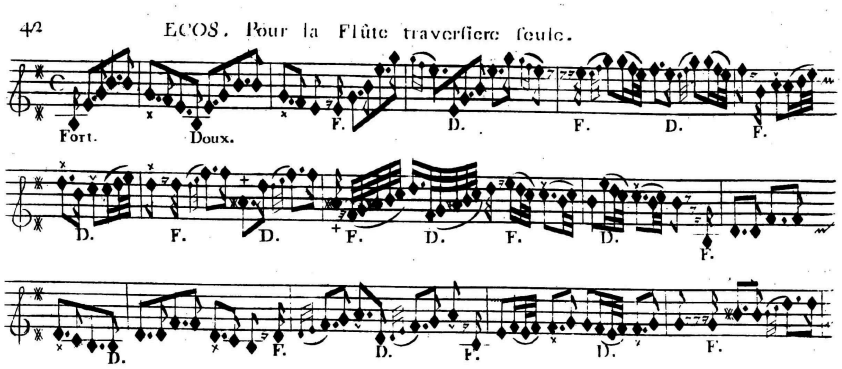
akikkel Bach bizonyíthatóan kapcsolatban állt.[541] Mégsem hagytam ki őket a sorból, egy részről hogy lássuk, a kíséret nélküli fuvolairodalom Európa más országában is létezett, másrészt mivel azok közül egy (Hotteterre műve 1715-ből, lásd alább) minden bizonnyal a fuvolapartita előtt már megszületett.

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

A zenész-família leghíresebb tagja, kiváló fuvolajátékos, tanár és zeneszerző, a francia fuvolajáték hagyományának megalapozója. A *Principes* a legkorábbi (1707) nyomtatásban megjelent fuvolaiskola.[542]

Hotteterre *Premier livre de piéces pour la Flûte-traversière, et autres instruments, avec la Baße* (1708) Op.2 kötetének 1715-ös, átdolgozott kiadásának végén, öt szvit és két duó után találunk egy szólódarabot is „*ECOS. Pour la Flûte traversiere seule.*” felirattal. A kétrészes kis darab a címéhez híven visszhang-effektre épül. Szembetűnő hasonlóságot nem látunk a Bach-szólóval, minthogy első része nyújtott ritmusokra épül, a második fele pedig 3/8-ados ütemű. A darab technikailag nem támaszt különleges elvárásokat, hangterjedelme is két oktávon belül marad, legmagasabb hangja a *cisz’’*. Érdemes megfigyelni, hogy itt sincs külön jelezve, hogy nem tartozik hozzá basszus-szólam (pl.: „senza basso”), se a kotta felett, se a tartalomjegyzékben, csak a „seule” feliratot látjuk, ugyanúgy, mint a Bach-mű esetében csak a „Solo”-t.

12.1. KOTTAPÉLDA: Hotteterre: *ECOS. Pour la Flûte traversiere seule* eleje



[541] Wolff Bachról szóló részletes könyvében több francia zeneszerzőről ír, akiknek a műveit Bach feltehetően ismerte, de a fenti három francia komponista közül (Hotteterre, Boismortier, Blavet) egyiket sem említi. Wolff, 2001 (Széky, 2009).

[542] *Principes de la flûte traversière, ou flûte d’ Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du hautbois* (Párizs, 1707 és többször.) 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*).

10.18132/LFZE.2014.18

A kötetben szereplő fuvola-duók is eredetileg kíséret nélkül jelentek meg (elsőként ebben a műfajban!), s csak a második kiadásban tartozik hozzájuk basszus-szólam.[543]

Kevésbé ismert Hotteterre 1721 körül (tehát nagyjából a Bach-partitával azonos időpontban) íródott *Airs et brunettes* kötete, amely a „legjobb, régi és új zeneszerzők" dalaiból készült fuvolaátiratok Hotteterre díszítéseivel.[544] A gyűjtemény két- és háromszólamú darabokkal kezdődik, a végén viszont találunk kíséret nélküli fuvolaműveket („Pour la Flute Seule"), a 21 szólótétel három sorozatba rendeződik hangnemileg: G-dúr/moll, D-dúr/moll és c-moll.[545]

AIRS ET BRUNETTES
A Deux et Trois Dessus
Pour les
Flutes Traversieres
Ensemble les Airs de M.rs
Lambert, Lully, De Bousset, &c
A PARIS

12.2 ÁBRA

Hotteterre *Airs et Brunettes* kötetének címlapja

Azt nem tudhatjuk biztosan, hogy Bach ismerte-e Hotteterre munkáit. Bár Addington feltételezi, hogy Bach Hotteterre *L'Art de Préluder* (1719) kötetéből szerzett információt a fuvola transzponálásával kapcsolatban, mások nem találják elég meggyőzőnek érvelését.[546]

---

[543] Giannini (*Grove*).

[544] A teljes cím: *Airs et brunettes a deux et trois dessus pour les flutes traversieres tirez des meilleurs autheurs, anciens et modernes, ensembles les airs de Mrs. Lambert, Lully, De Bousset,* &c *les plus convenables a la flute traversiere seule, ornez d'agremens par Mr. Hotteterre Ie Romain et recueillis par* M. ++++. Lasocki, 1999: 21.

[545] Lasocki, 1999: 21.

[546] Addington, 1985: 265. Ellene szól pl. Powell–Lasocki, 1995: 19. Erről a témáról bővebben lásd „A fuvola felépítése" című fejezetet. A könyv teljes címe: *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le haubois, et autres instruments de dessus. Avec des préludes tous faits sur tous le tons dans différens mouvemens et différens caractères, accompagnés de leurs agréments et de plusieurs difficultées propres à exercer et à fortifier. Ensemble des principes de modulation et de transposition; en outre une dissertation instructive sur toutes les différentes espèces de mesures,* op.7 (Párizs, 1719).

10.18132/LFZE.2014.18

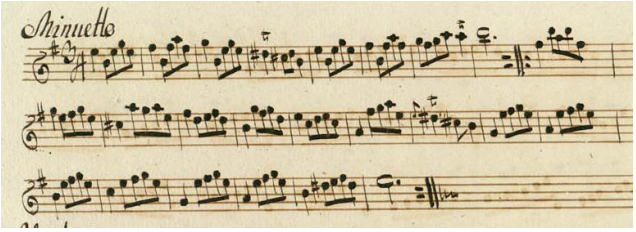
Joseph Bodin de Boismortier (1682–1756)

Kíséret nélküli, szólófuvolára írt h-moll szvitje öt tételes: I: Prelude. Lentement (2/2); II: Bourrée en Rondeau (2/2); III: Rondeau. Gracieusement (3/8); IV: Fantaisie. Vivement (3/4) és V. Gigue (6/8).[547] Az egész darab legmagasabb hangja az *e'''*. Az 1731-ben, Párizsban készült mű technikailag nem nehéz, zenei könnyedségével talán inkább a Telemann-fantáziákhoz áll közel, semmint a Bach-szólóhoz. A Grove-lexikon lapjain található műjegyzékben két, basszus nélküli, szólófuvolára írt kötetet találunk: 1728-ból az Op. 22 *Diverses pièces ... avec des préludes sur tous le tons* (1728) és 1740 körüli évekből az Op. 85 *Suites et sonates*.[548] A dátumok alapján Boismortier szólófuvola-művei valószínűleg Bach fuvolapartitája után készültek.

Michel Blavet (1700–1768)

Blavet három *Recueil de pièces* sorozata különféle stílusú és nehézségű, és többségében kétfuvolás darabokat tartalmaz, de akad köztük szólófuvolára írott is.[549] Quantz *Fantasier og Capricier* gyűjteményének 58., „Minuetto" címzésű, kíséret nélküli darabja (55. oldal) megegyezik Blavet első *Recueil de pièces* Menuet tételével.[550]

12.2. KOTTAPÉLDA: Blavet szólódarabja *Fantasier og Capricier* Quantz kötetében



Nem tudunk arról, hogy Blavet és Bach között létezett volna kapcsolat, a sorozat darabjai pedig csak 1744 után jelentek meg Párizsban.

---

[547] A kotta megtalálható: Máriássy István Kovács Lóránt (szerk.): *300 év fuvolamuzsikája. A nagybarokk*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989.) Z. 13 535.
[548] Lescat (*Grove*). A fent említett mű minden bizonnyal ez utóbbi kötetbe tartozik. Az 1731-es dátum a Zeneműkiadó kottájában látható.
[549] Zaslaw (*Grove*).
[550] Michel–Teske, 1980: 2–3. Quantz kötetéről még lejjebb bővebben beszélünk.

10.18132/LFZE.2014.18

Az alábbi, 18. század első feléből fennmaradt continuo nélküli német fuvolaműveken bemutatom a különböző zeneszerzők fuvola-technikai megoldásait, hangszerkezelései módszereit. Rámutatok számos hasonlóságra a Bach-szóló és az alábbi darabok között, elsősorban a hangszerszerűtlennek nyilvánított motívumokra összpontosítva (pl.: hangzatfelbontások, nagy hangköz-ugrások vagy hosszú, sorokon keresztül vonuló menetek), valamint keresem a fuvolapartita esetében jellegzetesnek tűnő további motívumok jelenlétét (pl.: szünettel való indulás, anapesztus ritmus, legmagasabb/legmélyebb hang: *a'''*, *c'*).[551]

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Telemann 1732–33 körül keletkezett 12 fantáziája szólófuvolára (TWV 40:2–13) csak egy „Fantasie per il Violino, senza Basso" című kottában maradt fenn, mégis nem kétséges, hogy a művek fuvolára készültek.[552] A kötet hangterjedelme is a fuvolához igazodik: *d'*-től *e'''*-ig, a legtöbb fantáziában ki is használva az egész ambitust.

Ugyan a darabok valószínűleg tehát a partita után keletkeztek, de azok mégis figyelemre méltóak a szerzők közötti személyes kapcsolat miatt. Telemann és Bach baráti viszonyának kezdete akkorra tehető, amikor Telemann a szász-eisenachi udvar karnagyaként működött (1708–1712).[553] 1714-ben Bach egyik fiának, Carl Philipp Emanuelnek a keresztapja lett. 1722 augusztusában Telemann kétszer is elutazott Hamburgból Lipcsébe, s útközben feltételezhető, hogy betért Köthenbe, ahol Bach többek között ekkoriban komponálta a két- és háromszólamú invenciókat és a *Wohltemperiertes Klavier*t is. (A lipcsei Tamás-templom megüresedett állásáról is talán ekkor értesülhetett Bach.[554])

Telemann 12 fantáziájának hangnemi elrendezése Bach fent említett invencióit és sinfoniáit (1723) követi. Ezekben Bach még nem aknázta ki az összes hangnem lehetőségét úgy, mint a Wohltemperiertes Klavier köteteiben (1722, 1740): az eredetileg Wilhelm Friedemann számára készült kompozíciók csak 15–15

[551] Ezekről a jellegzetességekről az egyes tételek részletes elemzésénél ejtettünk szót.
[552] 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.
[553] Wolff, 2001 (Széky, 2009): 163.
[554] Wolff, 2001 (Széky, 2009): 164.

10.18132/LFZE.2014.18

különféle hangnemet tartalmaznak.[555] Telemann 12 fantáziája 12 hangnemen vonul végig, és nem *C*-ről hanem *A* hangról indít. Az invenciók hangnemi összeállítása: *C, c, D, d, Esz, E, e, F, f, G, g, A, a, B, h*, a fuvolaművek sorrendje: *A, a, h, B, C, d, D, e, E, fisz, G, g*. A billentyűsdarabokkal ellentétben a fantáziák között találunk fisz-mollt, de nincs c-moll, Esz-dúr, F-dúr, f-moll. Ennek az az oka, hogy a D-dúr alapú fuvolán a bés hangnemek nem kényelemesek.

A fuvolapartita és a Telemann-fantáziák között több rokon vonást is találunk. Először is, ez utóbbi művekben sem érezzük hiányát a continuo kíséretnek. Sőt, itt a fúgát idéző tételekben (I, II, III, VI, VII, VIII, IX, X, XI) valódi polifónia illúzióját kelti a komponista. A legszebb példa talán a VI. d-moll fantáziában látható fúga (a 2. ütem végén találjuk a téma kvarttal lejjebbi indulását).

12.3. KOTTAPÉLDA: Fúgarészlet Telemann d-moll fantáziájából (VI.)

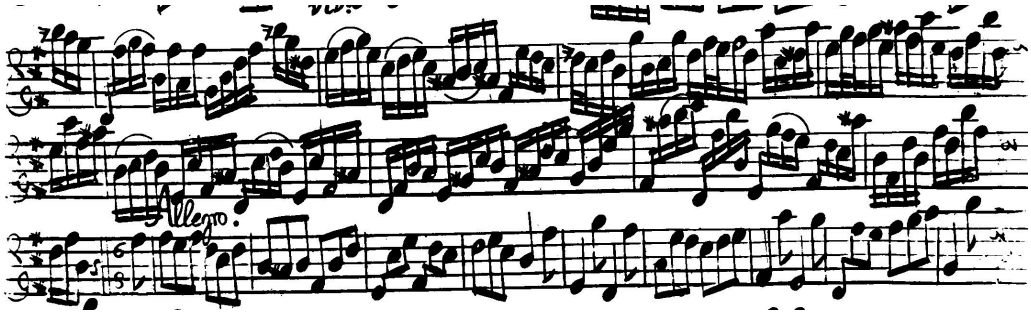
Az összes fantáziában előfordul nagy, oktávot is túllépő hangközugrás vagy az akkordok oktávnál tágabb fekvésű alkalmazása. (Az alábbi kottapéldákban ezeket is megfigyelhetjük.)

Általában a levegővételek adottak a pár ütemenkénti szünet beiktatásával, azonban itt is találunk olyan frázist (III., X., XI.), ahol a fuvola-allemande-hoz hasonlóan nehéz zeneileg megfelelő helyet találni a levegővételhez.

[555] A *Klavierbüchlein*ban (1720) még nem a későbbi, 1723-as autográfból ismert hangnemi rend található. Az invenciók előbb emelkedő, majd lefelé haladó sorrendben követik egymást: „*C, d, e, F, G, a, h, B, A, g, f, E, Esz, D, c*”. Császár, 2008: 34.

10.18132/LFZE.2014.18

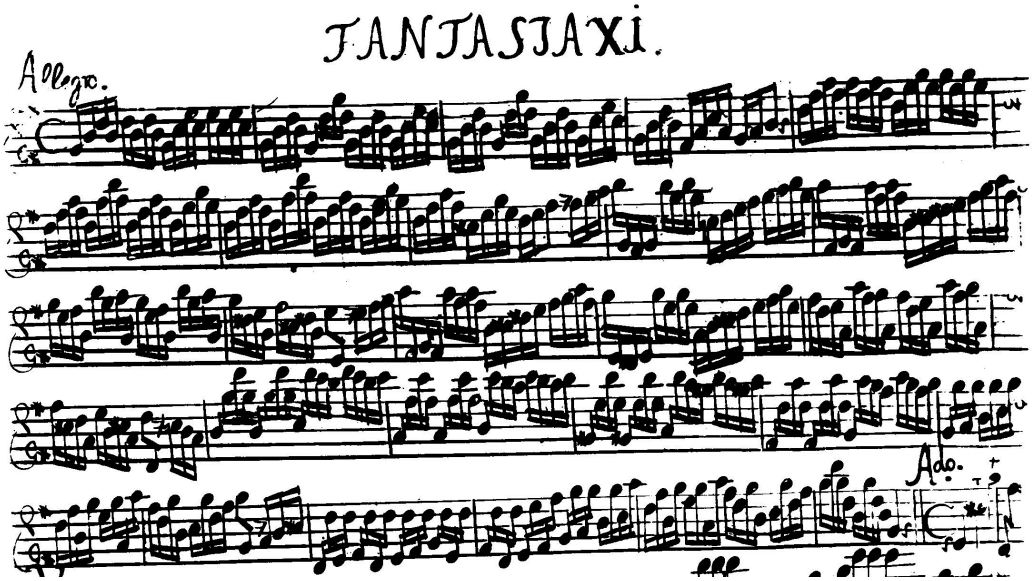
12.4. KOTTAPÉLDA: Természetes levegővétel nélküli hely Telemann III. h-moll fantáziájában (Az *Allegro* előtti utolsó ütemek)



12.5. KOTTAPÉLDA: Természetes levegővétel nélküli hely Telemann X. fisz-moll fantáziájában (A darab 2. sora)

Ugyancsak a Bach-allemande-ra jellemző folyamatos tizenhatod-mozgást figyelhetünk meg több kezdőtételben (III, VIII, XI).

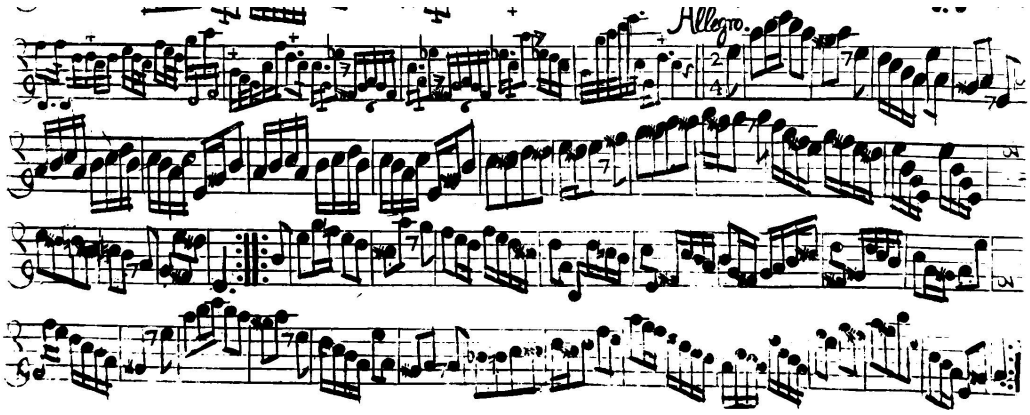
12.6. KOTTAPÉLDA: Telemann XI. G-dúr fantáziájának eleje



A fantáziák utolsó tételeinek könnyed, táncos hangulatai a Bourée Angloise-t idézik (2/4-es a II. *Allegro* és a IX. *Vivace* tétele, de a 4/4-es *Prestó*k is: IV, VII, XII).

10.18132/LFZE.2014.18

12.7. KOTTAPÉLDA: Telemann II. a-moll fantáziájának zárótétele



Az anapesztus-ritmus a kötet során csak inkább díszítéselemként figyelhető meg (II, IV.) A fenti, 12.7. kottapéldában, az *Allegro* 6., 8., 10., 12. és 24. ütemében találunk.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

A fuvolások körében a Bach-partitához hasonlóan alapműnek számít Carl Philipp Emanuel a-moll szólószonátája (H.562, Wq.132). Bár stílusuk eltér egymástól, technikai nehézségben és zenei összetettségben rokonok egymással, mindkettőt a fuvolán való jártasság fokmérőjeként tartják számon. Carl Philipp Emanuel 1747-ben, tehát még édesapja életében írta fuvolaszólóját az akkoriban divatos, új tételrendben.[556] Talán ismerhette Johann Sebastian szólófuvola-művét, és ezzel a darabbal kívánta megmutatni, hogy az új, „empfindsamer Stil" szellemében hogyan lehet a-moll hangnemben fuvola-szólószonátát írni. Ugyanis a berlini udvarban a 18. század közepén egy új, háromtételes szonátatípus alakul ki, amiben a kezdő lassút két gyors követi. 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.[557] Ne feledjük, az édesapa, Johann Sebastian Bach összes fennmaradt, tánc-címet nem tartalmazó szonátájában legalább egy tétel az

[556] Wolff (*Grove*): „CPEB Works". 1763-ban jelent meg Berlinben; ezzel egy időben a *Musikalisches Mancherley* folyóirat oldalain is. Helm (*Grove*), 1980, 1983 (ford. 1989): 301. A kottapéldák az előbbi forráson alapulnak.

[557] Az első tétel lüktetése sarabande, a másodiké bourrée, a harmadiké pedig gigue. Ittzés G, 2008: 59–60.

10.18132/LFZE.2014.18

alaphangnemtől eltérő hangnemben szól.[558] Ugyancsak kijelenthető, hogy Johann Sebastian összes háromtételes szonátája a gyors-lassú-gyors rendet követi, és a középső tétel hangneme mindig eltér a szélsőkétől.[559]

C. Ph. E. Bach szólójának esetében a fejlécen megtalálunk minden, a műfaj pontos meghatározásához szükséges információt („Sonata", „Senza Basso").[560]

12.3 ÁBRA

C. Ph. E. Bach a-moll fuvola-szólószonátájának fejléce

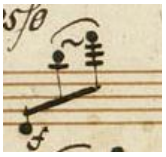
Nem ez az egyedüli a-moll hangnemű fuvolaműve Carl Philipp Emanuelnek. Írt ebben a hangnemben fuvolaversenyt (1750; H.431, Wq.166), fuvolaszonátát continuóval (1735–40; H.555, Wq.128), fuvola–brácsa–continuo triószonátát (1735, majd 1747; H.572, Wq.148) és csembaló–fuvola–brácsa(–cselló) triót (illetve kvartettet) (1788; H.537 Wq.93).[561]

A továbbiakban megnézzük a két a-moll szólómű közötti hasonlóságokat, illetve eltéréseket Ellentétben a fuvolapartitával itt sok artikulációs jelet látunk, sőt megjelennek a dinamikai jelek, ráadásul széles skálában (*f*, *ff*, *p*, *pp*).

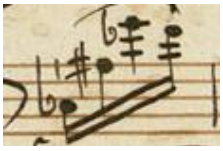
Egyezés viszont, hogy több helyen is találunk tágfekvésű akkordot,

12.8. KOTTAPÉLDA: C. Ph. E. Bach szólószonátájából tágfekvésű részletek

I. tétel, 5. ütem:



I. tétel, 34. ütem:



III. tétel, 36. ütem:

vagy nagy hangközlépést, illetve -ugrást.

---

[558] Lásd „A darab műfaja" című fejezet 2b táblázatát.
[559] Lásd „A darab műfaja" című fejezet 2b táblázatát.
[560] A *Musicalisches Mancherley*-ben található cím is lényegében ugyanez: „*SONATA per il Flauto traverso solo senza Basso. da* C. F. E. Bach".
[561] További a-moll hangnemű tételt találunk „Zwölf kleine Stücke" fuvola–hegedű–csembaló sorozatokban is (H.600, Wq. 81; 1758 és H.628, Wq. 82; 1770). Helm (*Grove*), 1980, 1983 (ford. 1989): 298–302 és Wolff (*Grove*): „CPEB Works" alapján.

10.18132/LFZE.2014.18

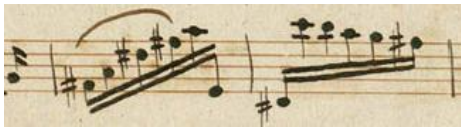
12.9. KOTTAPÉLDA: C. Ph. E. Bach szólószonátájából nagy hangközugrású részletek

I. tétel, 58. ütem:

II. tétel, 34. ütem:

III. tétel, 127. ütem:

III. tétel, 45–46. ütem:



A darab legmagasabb hangja viszont csak a *fisz'''*.

12.10. KOTTAPÉLDA: C. Ph. E. Bach szólószonátájának legmagasabb hangja (I. tétel, 43–44. ütem)

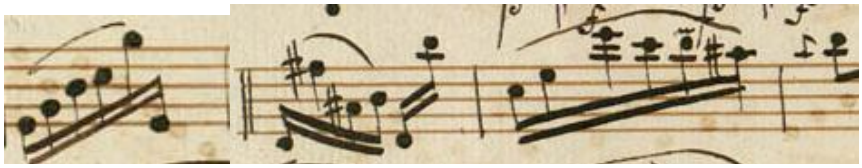
A B-A-C-H-motívum a Bourée Anglosie 12–15. üteméhez (6.8. kottapélda) hasonlón itt is fellelhető.

12.11. KOTTAPÉLDA: C. Ph. E. Bach szólószonátájában a B-A-C-H-motívum (I. tétel, 25–26. ütem)

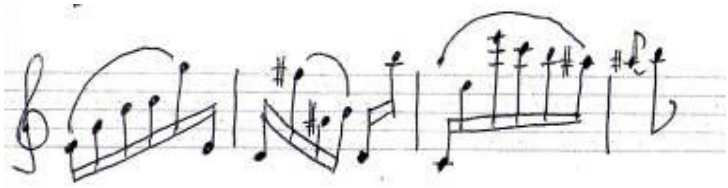
Ugyancsak az első tételben található egy szekvencia, amelynek basszushangjai (*e'*, *d'*) egyértelműen alsó *c'* felé vezetnek. Az egy oktávval lejjebbi megszólalás a Bourée Angloise 50. üteméhez (6.11. kottapélda) hasonlóan itt is jól mutatna, mint ahogy azt sokan játsszák is modern fuvolán.

10.18132/LFZE.2014.18

12.12a KOTTAPÉLDA: C. Ph. E. Bach szólószonátájának *c'* felé tartó szekvenciája (I. tétel, 46–48. ütem)



12.12b KOTTAPÉLDA: C. Ph. E. Bach szólószonátájának szekvenciája *c'*-vel (I. tétel, 46–48. ütem)



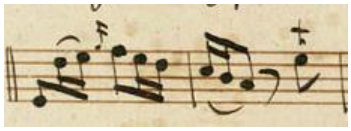
Itt is találunk olyan szekvenciát, ami a fuvola-allemande 17. és 41. ütemével (3.14. kottapélda) megegyező módon félhangonként vezet lefelé.

12.13. KOTTAPÉLDA: C. Ph. E. Bach szólószonátájának lefelé haladó szekvenciája (I. tétel, 80–83. ütem)

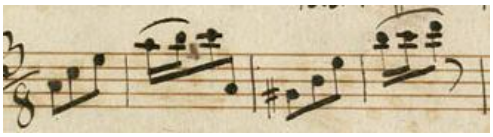
A második tétel nyolcad-felütése a fuvola-correntéhez és a Bourée Angloise-hez hasonlóan felülről érkezik az ütemegyre. E tétel bourrée-jellegét a sok daktilus-ritmus erősíti. Anapesztus csak a második tétel néhány frázis-lezárásánál található, illetve az utolsó tételben az ütemek elején.

12.14. KOTTAPÉLDA: Anapesztusok C. Ph. E. Bach szólószonátájában

II. tétel, 6. ütem:



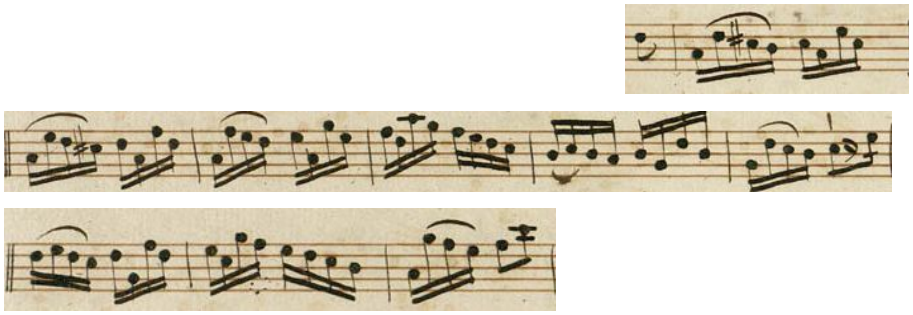
III. tétel, 2. és 4. ütem:



10.18132/LFZE.2014.18

Egyetlen hosszabb frázis van, amiben a levegővétel komolyabb gondot okozna, de a szerző ott is – a szekvencia ellenére – megtöri szünettel a tizenhatodmenetet.

12.15. KOTTAPÉLDA: Levegővételre utaló szünet C. Ph. E. Bach szólószonátájában (II. tétel, 49–57. ütem)



Talán Carl Philipp Emanuel a porosz királynak, Nagy Frigyesnek szeretett volna a kedvében járni? Ugyanis a művet minden bizonnyal az uralkodónak írta.[562] Frigyes kitűnő fuvolás volt, ezt több forrásból is tudható. Mégis technikájának gyenge pontja lehetett a légzés. Burney a következő kritikát fogalmazza meg: „A kadencia, amelyet Frigyes játszott jó, bár egy kissé hosszú és iskolás. Néhány frázisban, amelyek hosszúak és nehezek voltak arra kényszerült, hogy a szabályokkal ellentétben levegőt vegyen a periódus vége előtt”.[563] Máshol ez olvasható: „C. Ph. E. Bach szerint a szabálytalan levegővételek miatt az együttjáték nem volt nehézségek nélküli a királlyal”.[564]

Az itt következő három személyről (Quantz, Blockwitz, Nagy Frigyes) még lesz bővebben szó „A fuvolás ismerősök” című fejezetben, minthogy mindegyikükről feltételezhető, hogy a fuvolapartita előadói lehettek. Itt most csak a kíséret nélküli fuvoladarabjaikról ejtünk szót.

---

[562] Wolff–Leisinger (*Grove*).

[563] Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces*. (1773) II.: 154–155. Oross, 2010: 27.

[564] Ford. Oross, 2010: 27. „Charles-Philippe-Emmaneul Bach premier claveciniste de sa chambre, avec la charge d’accompagner les solos de flûte du roi, à de certaines heures déterminées, ce qui n’était pas sans difficulté, à cause du défaut de mesure dans ’exécution du monarque” Fétis, 1803 (1866) III: „Frédéric II”, 326.

10.18132/LFZE.2014.18

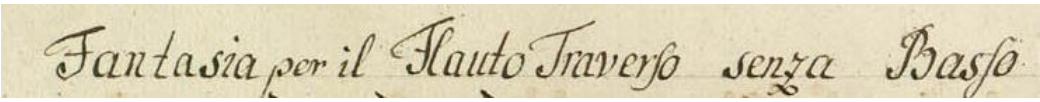
Johann Joachim Quantz (1697–1773)

A koppenhágai királyi könyvtárban található Quantz-kötet címe, amiben e szólóművek is feltűnnek: „Fantasier og Preludier. 8. Capricier” (Sorszáma: 6310.0860). A címlapon Quantz neve helytelenül szerepel: „Quanz”. A másoló rengeteg hanghibát hagyott maga után végig a kötet során.

Bár a gyűjtemény Quantz nevét viseli, mégse tekinthetjük őt valamennyi darab kizárólagos szerzőjének. Quantz egy másik, különböző művekből vett, előadási tanácsokkal ellátott kis részletekből álló kötete (*Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement*) alapján néhány tétele Johann Martin Blockwitznak tulajdonítható (12.5. ábra),[565] egy további darab pedig egy párizsi kiadású gyűjteményben a fent már említett Michel Blavet neve alatt szerepel.[566]

A kötetben 61 darabot találunk, ebből 19 continuo-kíséretes (No. 4 és 24–41.)[567] Sajnos az antológia keletkezési időpontját nem tudjuk, az is kétséges, hogy a darabok eredetileg is egy kötetet alkottak-e.[568]

A kíséret mellőzésére utaló „Senza Basso” felirat csak a kötet első darabja felett található. A „Solo” kifejezés a kötet során sehol sincs feltüntetve.



12.4 ÁBRA

A Quantz-kötet első darabjának fejléce

Rögtön az első darab (D-dúr *Fantasia*) igen sok akkordfelbontást tartalmaz, ami a Bach-allemande sajátja is.

---

[565] Quantz: *Solfeggi*: 51. A tételeket alább, Blockwitz nevénél tárgyaljuk.

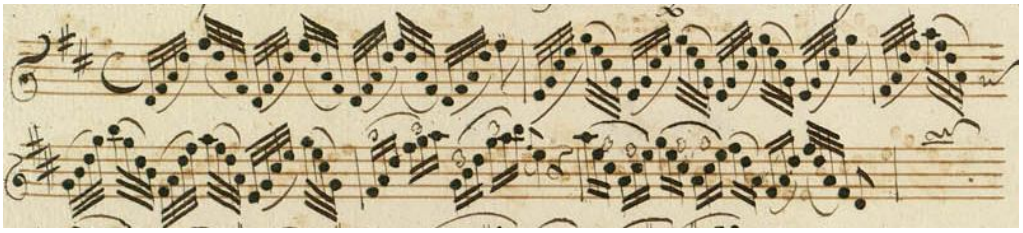
[566] Michel–Teske, 1980: 3. Quantz 1726–1727-ben, párizsi utazása alkalmával ismerkedik meg Blavet-vel. Reilly–Giger (*Grove*): „Quantz”.

[567] A számozások a Michel–Teske-féle kiadást követik, a kéziratban nem szerepelnek. Michel–Teske (1980) kiadása még a kötet hiányos formáján alapul, hiányzik az 52. oldal D-dúr Allegrója és az 55. és 56. oldal e-moll Minuettója és 8 variációja. Így indokoltnak láttam az egyértelműsítés kedvéért a későbbiekben az oldalszámokat jelezni, bár azok nincsenek feltűntetve a kéziraton.

[568] Michel–Teske, 1980: 2. A szerző másik *Solfeggi pour la flute taversiere avec l'enseignement, par Monstr. Quantz* kötetét is a különböző források egymástól igen eltérően datálják: Michel–Teske (Winterthur, 1978) az 1728–42 időszakot valószínűsíti, míg H. Augsbach Quantz: *Sonate E-moll für Flöte und obligates Cembalo* előszavában (Leipzig, 1982: 7.) a sokkal későbbi, 1775–1782 közötti időpont szerepel a gyűjtemény említésénél. Powell–Lasocki, 1995: 26. o. 56. lj.

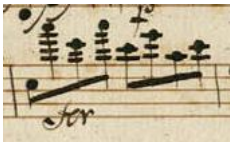
10.18132/LFZE.2014.18

12.16. KOTTAPÉLDA: Quantz-kötet D-dúr *Fantasiá*jából részlet (No. 1; 1. oldal)

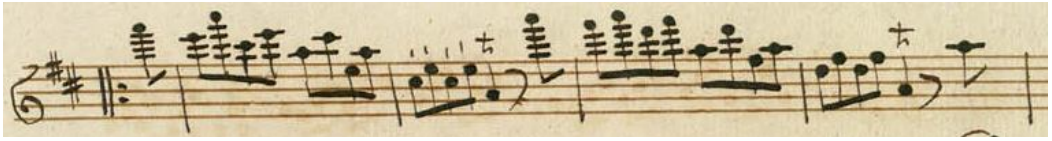


A hangmagasság többnyire *e'''* alatt marad, háromvonalas *a'''* összesen kétszer szerepel a gyűjteményben, mindkettő hármashangzat-felbontásban, hasonlóan a Bach-allemande legvégéhez.

12.17. KOTTAPÉLDA: Quantz-kötet h-moll *Fantasiá*jában szereplő *a'''* hang (No. 7; 6. oldal)

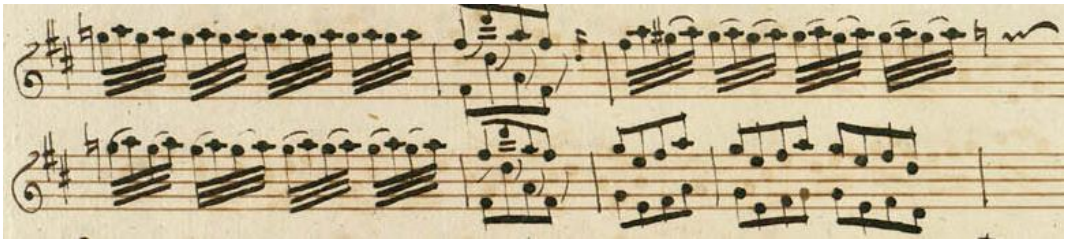


12.18. KOTTAPÉLDA: Quantz-kötet D-dúr Praeludiumában szereplő *a'''* hang (No. 15; 14. oldal)



A fuvolazenében ritka, kétszólamú írásmód látható a D-dúr *Capricio* és az e-moll *Capricie II* darabokban.[569]

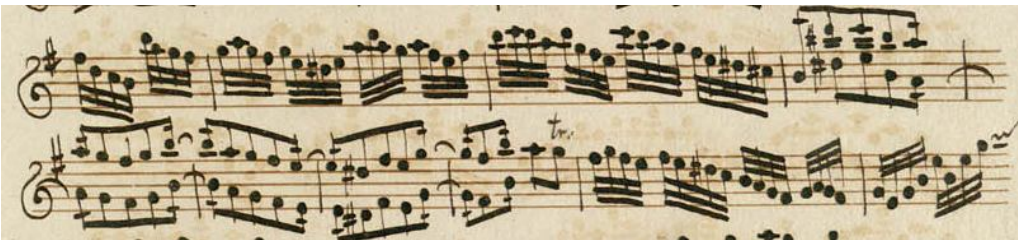
12.19. KOTTAPÉLDA: Quantz-kötet D-dúr *Capricio* darabjában található kétszólamú írás (No. 8; 7. oldal)



[569] A kottapélda helyes előadásmódjáról nem ír Quantz e gyűjteményben, úgy ahogy a Michel–Teske közreadásában sem találunk erre utaló információt. Valószínűleg az alsó oktávban írott hang a fölötte szereplő hang előkéjeként játszandó.

10.18132/LFZE.2014.18

12.20. KOTTAPÉLDA: Quantz-kötet e-moll *Capricie II* darabjában található kétszólamú írás (No. 17; 16. oldal)



A Bach-Allemande-hoz hasonló, szünettel való indulást találunk az e-moll *Fantasia* elején, amit 4/4-es ütemmérőbe rendezett, majdnem folytonos tizenhatodolás követ. A frázisok a tétel során többször is tizenhatod-szünettel indulnak.

12.21. KOTTAPÉLDA: Quantz-kötetben található e-moll *Fantasia* eleje (No. 11; 10. oldal)

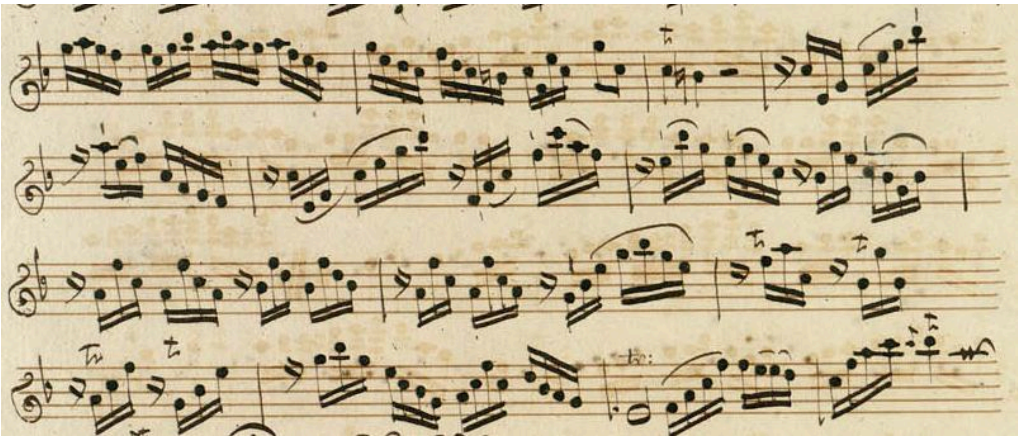
Tizenhatod-szünettel indít a 2/4-es e-moll *Capricie II*.

12.22. KOTTAPÉLDA: Quantz-kötetben található e-moll *Capricie II* eleje (No. 17; 16. oldal)

Ugyancsak tizenhatod-szünetes indításokat látunk ismét 4/4-ben az F-dúr *Capricie III* -ban.

10.18132/LFZE.2014.18

12.23. KOTTAPÉLDA: Quantz-kötetben található F-dúr *Capricie III* eleje (No. 18; 17. oldal)



Bár *c'*-t nem találunk a kötetben, a vége felé, a D-dúr Minuetto-ban felbukkan egy *cisz'*:

12.24. KOTTAPÉLDA: Quantz-kötet D-dúr Minuettójában látható *cisz'* (No. 56; 54. oldal)

Tágfekvésű akkordot több helyen is találunk, így például a következő darabokban: d-moll *Capricio I* (No. 16, 15. oldal), D-dúr *Allegro* (No. 51, 52. oldal), D-dúr Minuetto (No. 56, 54. oldal) és c-moll Giga (No. 59, 57–58. oldal).

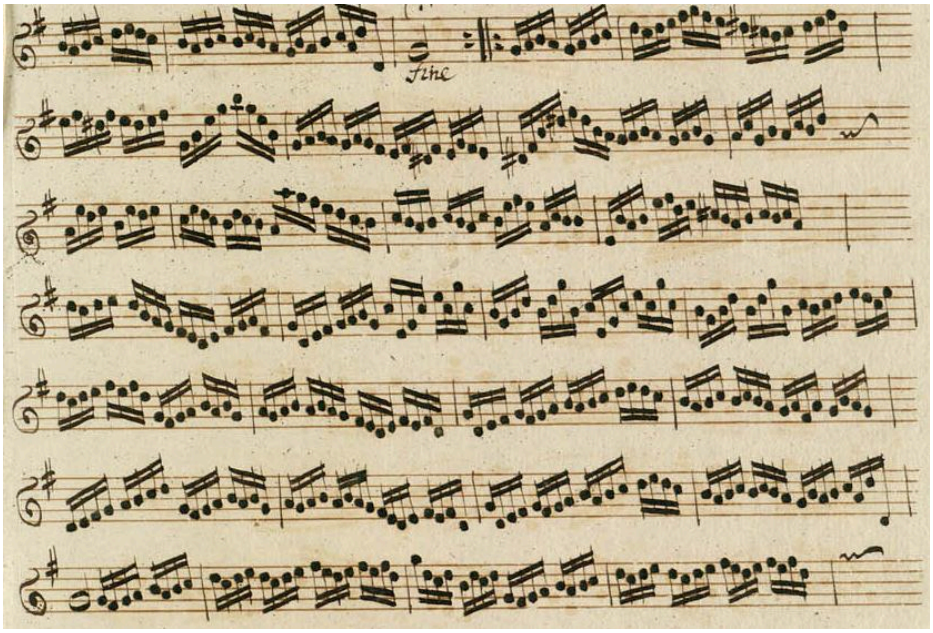
12.25. KOTTAPÉLDA: Tágfekvésű akkordok a Quantz-kötet d-moll *Capricio I* darabjában (No. 56; 54. oldal)

A fenti példa gyors megszólaltatása technikailag nem egyszerű, ráadásul a darab a kötet egyik leghosszabb frázisával (11 ütem) folytatódik, így a tempó helyes megválasztása itt alapvető fontosságúvá válik.

10.18132/LFZE.2014.18

A kötet leghosszabb természetes levegővételi hely nélküli területe a G-dúr *Presto* közepén található 20 és fél ütem (másfél ütemmel több, mint a Bach-allemande első fele).

12.26. KOTTAPÉLDA: Hosszú, lélegzetvétel nélküli menet a Quantz-kötet G-dúr *Prestó*jában (No. 13; 12. oldal)



Nagy hangközugrásokkal sokszor találkozunk, de mint ahogy majd Nagy Frigyes gyűjteményében is megfigyelhetjük alább, általában orgonapontra való visszatéréssel.

12.27. KOTTAPÉLDA: Nagy hangközugrás a Quantz-kötet h-moll *Fantasiá*jában (No. 7; 6. oldal)

12.28. KOTTAPÉLDA: Nagy hangközugrás a Quantz-kötet D-dúr *Capricio* darabjában (No. 12; 11. oldal)

10.18132/LFZE.2014.18

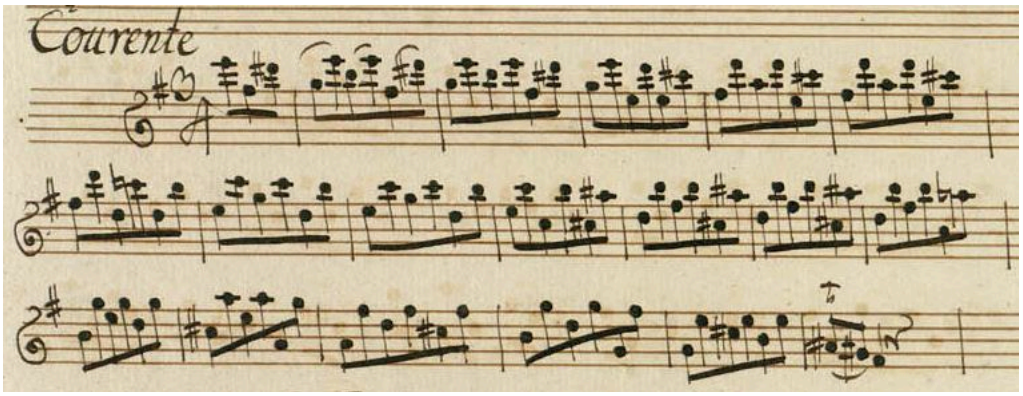
Nehéz hangnemekkel nem találkozunk, rendszerint egy-két keresztes hangneműek a darabok, a bés hangnemek ritkán fordulnak elő. Mindazonáltal többször is találunk utalást arra, hogy az előjegyzést gondolatban megváltoztatva a darabok félhanggal feljebb vagy épp lejjebb is előadhatóak (például egy fisz-moll darab f-mollban).[570] A fuvolapartita hangneme, az a-moll összesen kétszer fordul elő: a virtuóz 3/4-es metrumú *Caprice VII* (No. 22, 23. oldal) és az egyik, triolákból és nyújtott ritmusokból építkező duó (No. 35, 35. oldal) esetében.

Johann Martin Blockwitz (1687–1742)[571]

A fuvolapartita szempontjából külön figyelmet érdemelnek az előbbiekben tárgyalt Quantz-kötet vége felé található, Blockwitznek tulajdonított e-moll hangnemű tánctételek.

A Courente[572] tág, de nem orgonapontos hangközugrásaival, valamint nagy ívű frázisaival (a Bach-partita különleges technikai igényeihez hasonlóan) nem számít fuvolaszerűnek:

12.29. KOTTAPÉLDA: A Quantz-kötet Blockwitznek tulajdonított e-moll Courente darabjának kezdete (No. 42; 42. oldal)

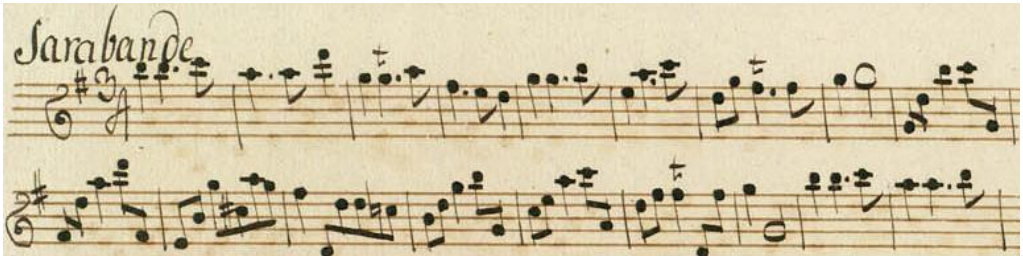


[570] Az adott darab elején kétféle előjegyzés látható egymást követően.
[571] Dátum: Kuijken, 2006.
[572] Mather–Sadilek szerzőpáros feltételezése szerint a „Courente” feliratban a francia és olasz betűzés nem véletlenül olvad egybe: itt a tánckarakter két különböző megnyilvánulásának egyesülésének lehetünk tanúi. Mather–Sadilek, 2004: 10. Természetesen ez csak egy feltevés. Mint feljebb láttuk a kézirat valójában számos hibát rejt, a 3/4-es ütemmutató pedig egyértelműen az olasz Correntére utal. (Lásd a „Corrente” című fejezetet.) A címek máskor is következetlenül jelennek meg (Fantasia és Fantasie, Capricio és Capricie, Gigue és Giga).

10.18132/LFZE.2014.18

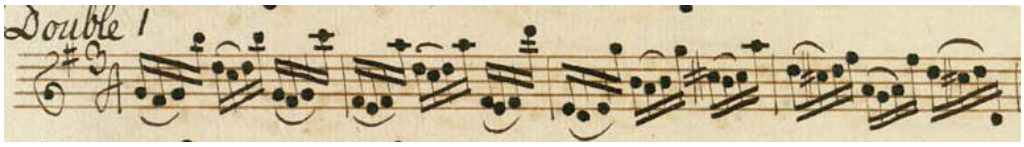
A Sarabande szintén tartalmaz széles hangközugrásokat.

12.30. KOTTAPÉLDA: A Quantz-kötet Blockwitznek tulajdonított e-moll Sarabande darabjának kezdete (No. 43; 45. oldal)



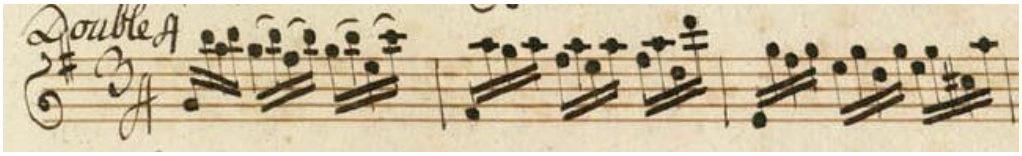
A tánc első double-ja a Bourée Angloise 3. ütemétől kezdődő motívumot (6.5. kottapélda) idézi.

12.31. KOTTAPÉLDA: A Quantz-kötet Blockwitznek tulajdonított e-moll Sarabande darabjának első Double tétele (No. 43; 45. oldal)



A negyedik double (46. oldal) pedig a Bach-corrente 51–52. ütemének (4.4. kottapélda) mozgásával egyezik.

12.32. KOTTAPÉLDA: A Quantz-kötet Blockwitznek tulajdonított e-moll Sarabande darabjának negyedik Double tétele (No. 43; 46. oldal)



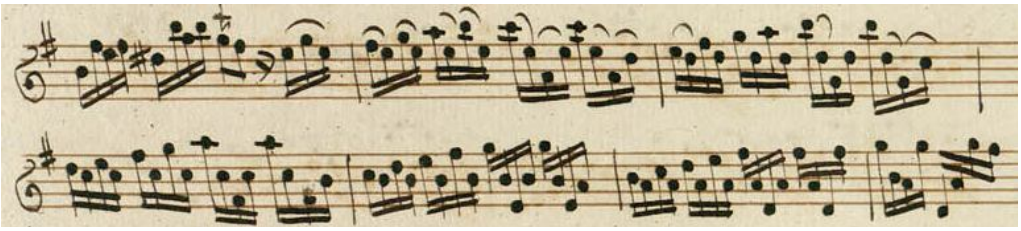
A szakirodalomban többen is felhívják a figyelmet a Quantz-gyűjteményben következő két Allemande (No. 44 és 45; 47–48. oldal) és a Bach-allemande közötti kapcsolatra.[573] A Blockwitznek tulajdonított Allemande-okra is jellemzőek a hosszú, megállás nélküli passzázsok, mindkettő tizenhatod-szünettel indul, bár ezek

[573] Pl.: Kuijken, 1989: 10, 14; Mather–Sadilek, 2004: 10; Csalog, 1997: 24.

10.18132/LFZE.2014.18

valójában három-tizenhatodos felütések. A Bach-correntében is megfigyelhető, hegedűszerű akkordtörésekkel találkozunk az elsőben.

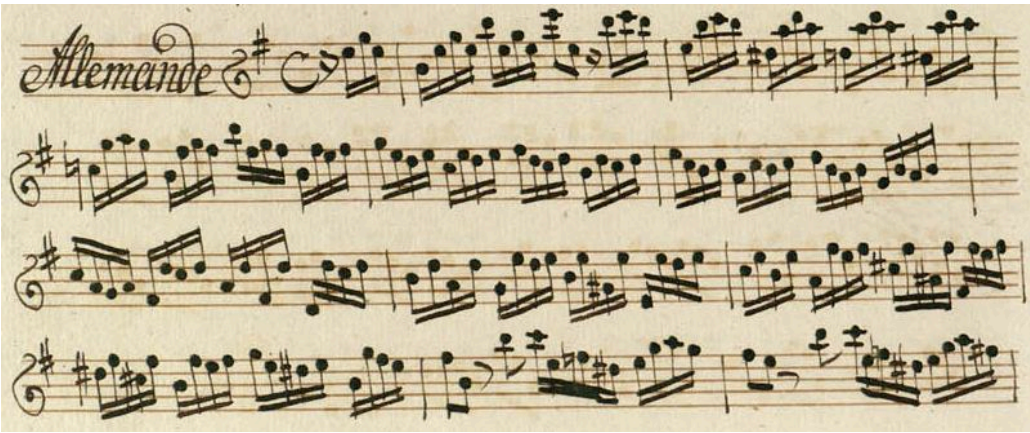
12.33. KOTTAPÉLDA: Akkordtörések a Quantz-kötet Blockwitznek tulajdonított első e-moll Allemande tételében (No. 44; 47. oldal)



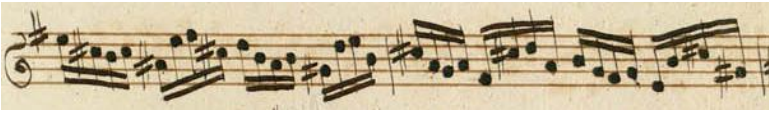
A második Allemande második és harmadik ütemében a Bach-allemande 17. és 41. ütemét idéző szekvenciát (3.14. kottapélda) láthatunk, illetve hasonló, lefelé haladó kromatikát a tétel során több helyen is találunk.

12.34. KOTTAPÉLDA: Szekvenciák a Quantz-kötet Blockwitznek tulajdonított második e-moll Allemande tételében (No. 45; 47. oldal)

a) A tétel eleje



b) 15–16. ütem

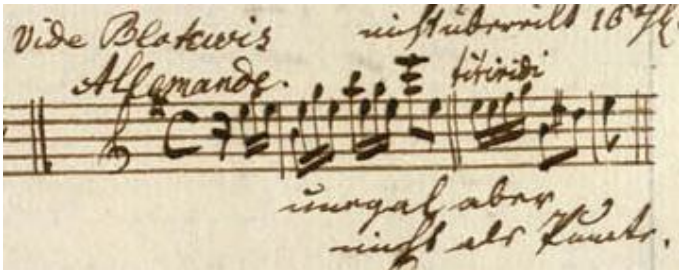


c) 25–27. ütem

10.18132/LFZE.2014.18

Blockwitz az 1720-as évek elején (tehát a Bach-partita keletkezésével azonos időben) a fúvós hangszerekre való komponáláshoz a következőt ajánlja: „tekintetbe kell venni az emberi légzést, senkinek nincs oka a tüdőből két készletet kívánni.”[574] A Bach-allemande folyamatos megállás nélküli mozgása alapján úgy gondolhatnánk, hogy Bach nem vette figyelembe a fúvós játékos lehetőségeit; azonban a fenti Blockwitz-allemande-ban is találunk olyan összefüggő menetet (12.34a. kottapélda), amit annak előadásakor minden bizonnyal Blockwitz is megtört, szünettel nem jelzett apró levegővétellel.

Quantz a *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement* kötetében a következő, előadási tanácsot fűzi ez utóbbi tételhez: „egyenetlen, de nem úgy mintha pontozva lenne”.[575] Talán a Bach-allemande-ra is érvényes lehet a javaslat?[576]



12.5. ÁBRA

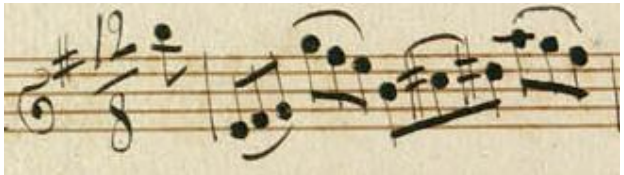
Blockwitz Allemande-jából példa Quantz *Solfeggi*-kötetében (Blockwitz neve a bal felső sarokban, az előadásmódról szóló leírás a jobb alsóban.)

A Giga tételének első négy hangja a Bourée Angloise indulására rímel, főleg, amennyiben a Bach-partita zárótételét gigue-formában képzeljük el.[577]

[574] 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.
[575] Quantz: *Solfeggi*: 51.
[576] a kérdést már körbejártuk az „Allemande” című fejezetben.
[577] Mather–Sadilek, 2004: 10, 61.

10.18132/LFZE.2014.18

12.35a KOTTAPÉLDA: A Quantz-kötet Blockwitznek tulajdonított e-moll Giga tételének indulása (No. 47; 49. oldal)



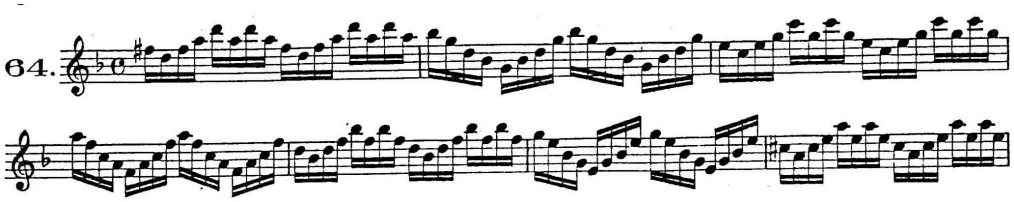
12.35b KOTTAPÉLDA: A Bourée Angloise gigue-be való endezése

Nagy Frigyes (1712–1786)

Az uralkodó „mindennapi gyakorlatait" egy kíséret nélküli *Fuvoláskönyv*be rendezve találjuk (*Das Flötenbuch.* 100 Tägliche Übungen). A kötet szerzőjéről nincsenek biztos adataink, de feltételezhetően Frigyes és tanára, Quantz közösen komponálta ezeket a kis darabokat.[578] A címhez híven rövid, pár soros etűdöket találunk a gyűjteményben. A darabok hangneme C-dúrtól indulva a kötet első felében a keresztes dúrok és mollok irányába kalandozik, majd később a bések felé. A hangnem-választás egyébként sosem túl merész, a legnehezebb hangnemek: gisz-moll és Asz-dúr. A-moll hangnemben öt darabot találunk (No. 5–9).

A Bach-allemande-hoz hasonló hármashangzat-felbontás itt is bőven akad.

12.36. KOTTAPÉLDA: Hármashangzat-felbontások Nagy Frigyes *Fuvoláskönyvében* (No. 64; 1–7. ütem)



Messziről történő hangközugrás ugyancsak találunk.

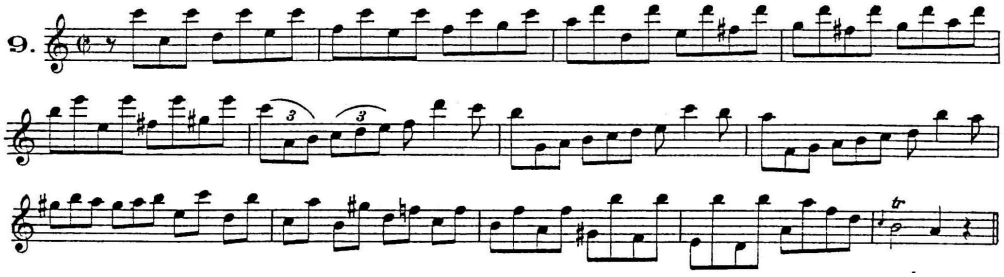
[578] Schwarz-Reiflingen, 1934/1962. Az alábbi kottapéldákat is ebből a kiadásból kölcsönöztem (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel: 1934/1962. Nr. 5606).

10.18132/LFZE.2014.18

12.37. KOTTAPÉLDA: Nagy hangközugrás Nagy Frigyes *Fuvoláskönyvében* (No. 70)

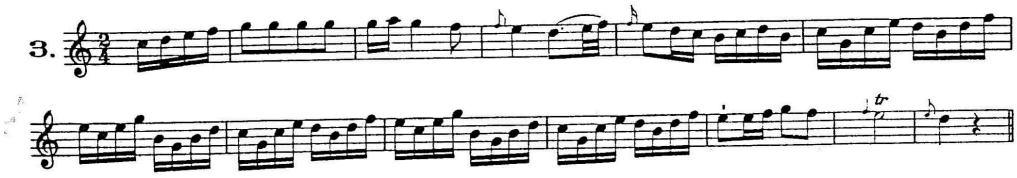
Ez utóbbi motívum általában inkább csak orgonapontra való visszatérés formájában mutatkozik (pl.: No. 9, 34, 87).

12.38. KOTTAPÉLDA: Nagy hangközugrás Nagy Frigyes *Fuvoláskönyvében* (No. 9)



A Bourée Angloise-hez hasonló a No. 3, az ugyancsak 2/4-es metrumú, rövidke darabban is feltűnik a két ütemes frázis-ismétlés.

12.39. KOTTAPÉLDA: A Bourée Angloise-hez hasonló darab Nagy Frigyes *Fuvoláskönyvében* (No. 3)



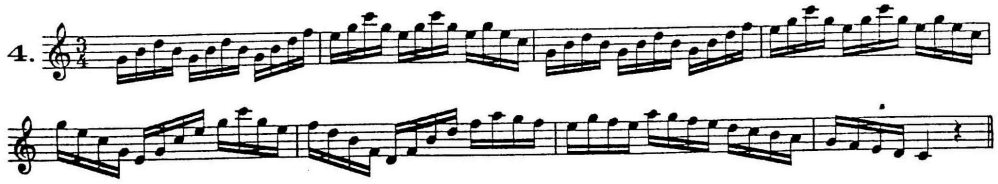
Az ugyancsak a Bourée Angloise-re jellemző anapesztus ritmussal rendszerint a következő formában találkozunk: a második tizenhatod és a nyolcad hangmagassága megegyezik, és ez utóbbi nyolcad trillával ékesített (No. 5, 7, 77, 99).

12.40. KOTTAPÉLDA: Anapesztus-ritmus Nagy Frigyes *Fuvoláskönyvében* (No. 5, 1–4. ütem)

10.18132/LFZE.2014.18

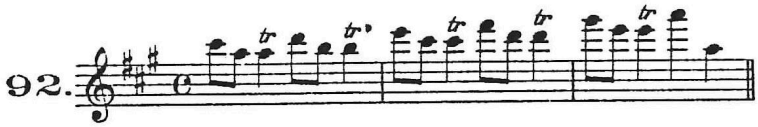
A Bourée Angloise 50. ütemében (6.11. kottapélda) kívánkozó *c'* hangmagasságot, mint legmélyebb hangot, itt valóban meg is találjuk a No. 4 zárásaként.

12.41. KOTTAPÉLDA: *C'* hang Nagy Frigyes *Fuvoláskönyvében* (No. 4)



A magas hangok közül az *e'''*-re több példát is találunk a kötetben, de ennél feljebbi hangok is megjelennek, egyszer az *a'''* is.

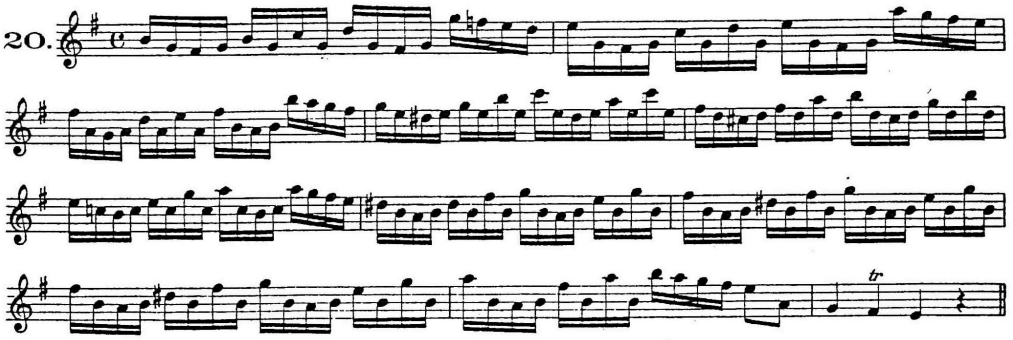
12.42. KOTTAPÉLDA: *A'''* hang Nagy Frigyes *Fuvoláskönyvében* (No. 92)



Szünettel való indítással a No. 9-ben találkozunk (az ütemmérő alla breve és nyolcad-mozgás jellemzi), illetve a No. 43, 49, 50-ben, de ez utóbbi háromban inkább csak a háromtizenhatodnyi felütés egyértelműsítéséről van szó.

Hosszú, megállás nélküli tizenhatod-meneteket is látunk, a leghosszabb talán a No. 20, a közel tízütemes, 4/4-ben írott tizenhatod-figurációival.

12.43. KOTTAPÉLDA: Egyik leghosszabb levegővétel nélküli hely Nagy Frigyes *Fuvoláskönyvében* (No. 20)



10.18132/LFZE.2014.18

13.

HANGSZERVÁLASZTÁS

Bach fuvolaszólójával kapcsolatosan egyöntetű a vélemény: a mű alappillére a fuvolarepertoárnak, előadójának nincs könnyű dolga, rengeteg technikai problémán kell felülkerekednie. Hans-Peter Schmitz a következőképpen ír a fuvolapartitáról: „a zene olyan technikai problémákat ad, amik egy igazi fuvolást egy életen keresztül nem hagynak szabadulni: az egész fuvolairodalomban páratlan, hogy ezt a darabot mindig csak megközelíteni lehet, de tökéletesen elérni sosem."[579] Az első tételben gyakorlatilag a levegővételnek sehol sincs természetes helye,[580] és a másodikban kellemetlen és hosszú *arpeggio*s szakaszok vannak. Mindkét tétel tele van hegedűs figurációkkal.[581] Mi több, ez Bach egyetlen fuvolakompozíciója, melyben a barokk fuvola legmagasabb, éppen kifújható, de ekkor még nem használt hangja (*a'''*) szerepel.[582]

A mű nehézsége több felvetést is magával von. (1) Lehet, hogy Bach nem értett a hangszerhez? Nincs adat arra nézve, hogy Bach tudott volna fuvolán játszani.[583] Lehet, hogy még tapasztalatlan volt a hangszert illetően a fuvolaszóló komponálásakor? Hiszen elképzelhető, hogy ez az első műve fuvolára.[584] Bach tapasztalatlanságára mégsem hivatkozhatunk, mivel komponálásmódja későbbiek folyamán sem változott alapvetőleg a fuvolát illetően: ugyanilyen légzés problémákkal és hegedűs figurációkkal találkozunk sok helyen, többek között a

---

[579] Ford. LKK. „ergeben sich hier derartige flötische Probleme, daß ein jede echte „*Flautenist*" sein Leben lang davon nicht loskommen wird: in einer in der gesamten Flötenliteratur einzigartigen Weise wird er sich diesem Stück immer nur nähern, er wird es nie ganz erreichen können." Hans-Peter Schmitz: „Vorwort". *J.S. Bach: Partita a-moll*. 4401. Kassel: Bärenreiter, 1963.

[580] Wolff az E-dúr csembalóversenyről (BWV 1053) a következőt írja: „Több más »eredeti« szólóhangszer lehetőségét is fölvetették már, de valamennyi feltételezés ellentmondásba torkollik: ha például fuvolán vagy oboán játsszák, alig van idő lélegzetvételre." Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 567. o. 41. lj.

[581] Az „Allemande" és a „Corrente" fejezetekben részletesen tárgyaltuk ezeket a problémás helyeket.

[582] Marshall, 1979: 477. Az *a'''*-ról az „Allemande" című fejezetben volt szó. Két kantátával (BWV 8, 145) kapcsolatban is felmerül e magas hang használata, de ezek nem bizonyítottak. E két műről a „Bach egyéb fuvolára írt kompozíciói" című fejezetben írok.

[583] Azt több forrás is bizonyítja, hogy nem csak billentyűs hangszeren, de hegedűn is kiválóan játszott. Forkel a hegedűről a következőt írja: „Bach ismerte ennek a hangszernek minden lehetőségét, és ezeket a végletekig kiaknázta, mint a klavierét." Kolneder, 1982 (ford. Székely, 1988): „Szonáták különböző hangszerekre", 291.

[584] Marshall, 1979: 477. A témáról lásd részletesen „A mű keletkezési idejének meghatározása" című fejezetet.

10.18132/LFZE.2014.18

kantáták, passiók obligato szólamában.[585] (2) Talán egy fuvolavirtuóznak szánta és ezért nem törődött a nehézségekkel, amik elé a mű előadóját állítja?[586] Ezt a kérdés a „Bach fuvolás ismerősei" fejezetben vizsgáljuk. (3) Bár a másolat tetején a *pour la Flute traversiere* felirat világosan látszik, lehetséges, hogy az eredeti hangszer nem is a fuvola, és a fennmaradt kézirat csak egy későbbi átdolgozás? Ez utóbbira keressük most a választ.

Több elemzésben is olvashatunk arról, hogy a mű eredetileg átirat. Az 1963-as kritikai összkiadásban a Partitával kapcsolatban azt olvashatjuk, hogy Bach a művet, vagy legalábbis egyes részleteit eredetileg más hangszerre szánhatta.[587] Schmitz példaként említi a bevezető Allemande-ot, mely szerinte szemben Bach minden más fuvolaművével annyira kevéssé hangszerszerű, hogy az talán inkább egy korai változata valamelyik vonós- vagy éppen billentyűsdarabjának. Kuijken egyik írásában a lant is felmerül ihlető hangszerként, előadója pedig ez esetben a drezdai udvar lantosa, Silvius Leopold Weiß (1686–1750).[588] Sok zenetudós próbálta cáfolni az elméletet, hogy a fuvolapartita eredetileg más hangszerre készült,[589] mégis a közelmúltban is tekintélyes kutatók osztották Schmitz nézetét. Eppstein megkérdőjelezi a fuvolára történt hangszerelést, bár elismeri, hogy bizonyíték nincs egy esetleges átdolgozásról.[590]

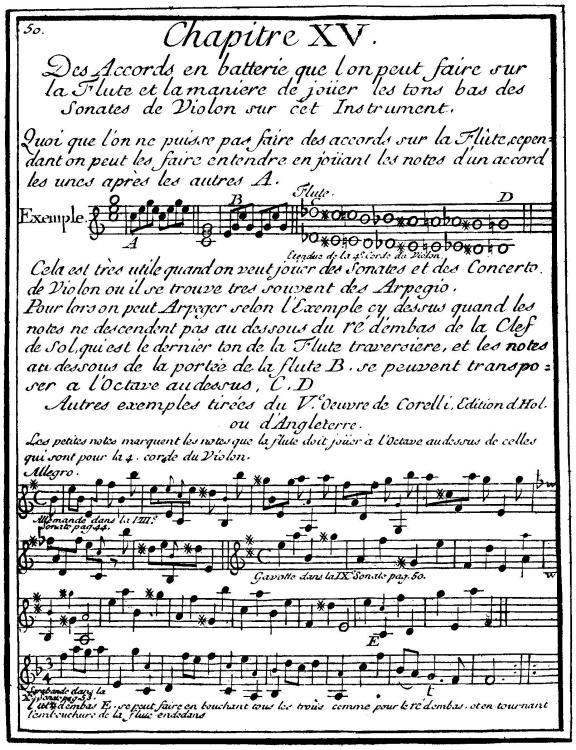
Quantz azt írja, hogy „a hegedűn egészen könnyű akkordfelbontást és tört meneteket játszani; a fuvolán ellenben ezek nem csak nagyon nehezek, hanem legtöbbször használhatatlanok is, mert az előbbinél gyakran egyedül csak a vonónak kell tevékenykednie, az utóbbinál azonban az ujjnak, nyelvnek és ajkaknak egyszerre, egyforma felkészültséggel."[591] Bár a hegedű-figurációk nem könnyűek, a hegedű népszerűségével a fuvola nem vetekedhetett; a repertoár szűkössége miatt pedig így a fuvolások különböző hegedűművek átírására kényszerültek.[592] Quantz az

---

[585] Kuijken, 1989/1990: 8–9; 12–13. Részletesen tárgyaljuk ezeket a „Bach egyéb fuvolára írt kompozíciói" című fejezetben.
[586] Marshall, 1979: 477.
[587] Schmitz, 1963: 8.
[588] Kuijken, 2006. Weiß az 1730-as években gyakorta vendégeskedett Bach házában. *BD* II: no.448, 366. *NBR*: no.209, 204.
[589] Pl. Marshall, 1979; Addington, 1985; Kuijken 1989/1990.
[590] Eppstein, 1990.
[591] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 273. „Auf der Violine find die Harpeggien, und die gebrochenen Passagien ganz leicht; auf der Flöte hingegen find sie nicht nur sehr schwer, sondern sogar meistentheils unbrauchbar: weil bey der ersten oft nur der Bogen allein; bey der letztern aber Finger, Zunge, und Lippen zugleich, in einerley Fertigkeit, zu wirken haben." Quantz, 1752: 284. (XVIII/14).
[592] Quantz, 1752 (ford. Reilly, 2001): 16. o. 1. lj.

10.18132/LFZE.2014.18

önéletrajzában ezt írja: „Akkortájt [1718/1719] nem volt sok darabunk, ami ténylegesen fuvolára készült. Legnagyobbrészt oboa- és hegedűdarabokkal segítettünk magunkon, képességeinkhez illesztve azokat, mindenki a saját tudása szerint."[593] Blockwitz az *Arien* kötetének előszavában a fuvoladarabok hiányát rosszallja.[594] Michel Corrette fuvolaiskolája tanácsokat, ötleteket, fortélyokat tartalmaz a hegedűművek átírására.[595] Később, Johann George Tromlitz (1725–1805) is ír arról a fuvolaiskolájában, hogy hogyan lehet hegedűzenét fuvolán helyesen előadni.[596]



13.1. ÁBRA

Corrette *Fuvolaiskolá*jának részlete, melyben a hegedűdarabok átírására ad tanácsot.

[593] Ford. LKK. „Damals hatte man noch nicht viel Stücke, die eigentlich für die Flöte gesetzt waren. Man behalf sich größtenthells mit Hoboen- und Violinenstücken, welche sich ein jeder selbst, so gut er konnte, brauchbar machte." In: Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik,* I. (Berlin: 1755): „Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen", 197–250. pontosabban: 209. o. Kuijken, 1989: 10, 15; Powell–Lasocki, 1995: 9.

[594] Martin Blockwitz: *Sechtzig Arien eingetheilet in Funffzehn Suitten vor Violino oder Hautbois absonderlich aber vor Flute traversiere nebst Basse Continüe* (Freiburg, 1720-as évek eleje). Kuijken, 1989: 10, 15; Mather–Sadilek, 2004: 67.

[595] Corrette: *Méthode.* (1740 k.): 50.

[596] *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (Lipcse: 1791). Ittzés G. 2008: 38.

10.18132/LFZE.2014.18

A 18. század második évtizedében az Európa-szerte megfigyelhető olasz stílus térnyerése összefonódott a hegedűszerű játékmód elterjedésével más hangszereken, így a fuvolán is.[597] Ez a hatás megfigyelhető abban a kézirat-gyűjteményben is (Brüsszel: MS Litt. XY 15.115), ami 1709 és 1717 között készült és legnagyobbrészt fuvolára írt darabokból áll.[598] Ebben Telemann és Händel művei mellett találunk szerzeményeket a következőktől is: Quantz, Blockwitz, Freytag, Christoph Förster, és Johann Sigismund Weiß.[599] Telemann művei a legkorábbi fennmaradt német fuvolazene között vannak.[600] Az 1716-os, elsősorban oboára komponált *Kleine Cammer-Music* kötetében már feltűnik a fuvola a lehetséges előadó hangszerek között.[601]

13.2. ÁBRA

Telemann *Kleine Camer-Music* (1716) címlapja és ajánlása más hangszerek között fuvolára is

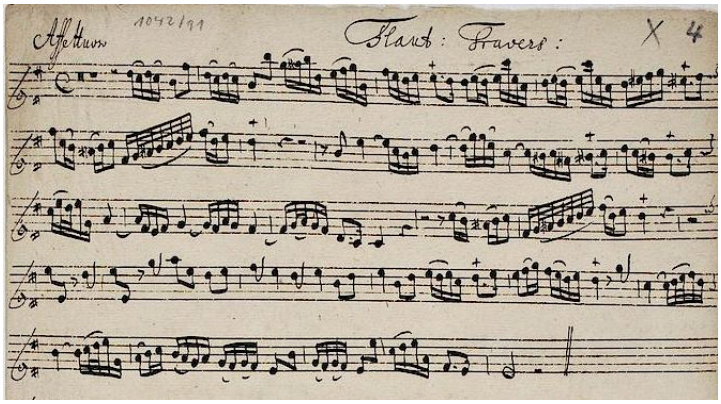
Telemann 1718-as, hat triót tartalmazó gyűjteményében találunk egy darabot, mely hegedűre, fuvolára és basso continuóra készült (tehát a fuvola már saját szólamot kap), majd később, az 1720 körüli triókban is találunk szólamokat egy vagy két fuvolára.[602]

---

[597] Powell–Lasocki, 1995: 10.
[598] Powell–Lasocki, 1995: 10. A kötetben 54 darabot találunk.
[599] Quantz és Blockwitz műveiről lásd a „Szólóművek fuvolára” című fejezetet, Freytag művészetéről pedig a „Bach fuvolás ismerősei” című fejezetet. A hegedűs Förster zenéjét Bach ismerte, Weiß a híres drezdai lantos, Silvius Leopold testvére. Powell–Lasocki, 1995: 10.
[600] Montagu–Brown–Frank–Powell (Grove): *Flute*. II/4./(ii).
[601] Zohn (*Grove*); Kuijken, 1989: 8, 13; Powell–Lasocki, 1995: 10. Elsősorban az oboások váltak a fuvola első hivatásos játékosaivá. Montagu–Brown–Frank–Powell (Grove): *Flute*. II/4./(ii).
[602] Montagu–Brown–Frank–Powell (Grove): *Flute*. II/4./(ii).

10.18132/LFZE.2014.18

13.1. KOTTAPÉLDA: Az 1718-as triókötet fuvolát is tartalmazó darabjának (TWV 42.G1) első tétele, fuvolaszólam



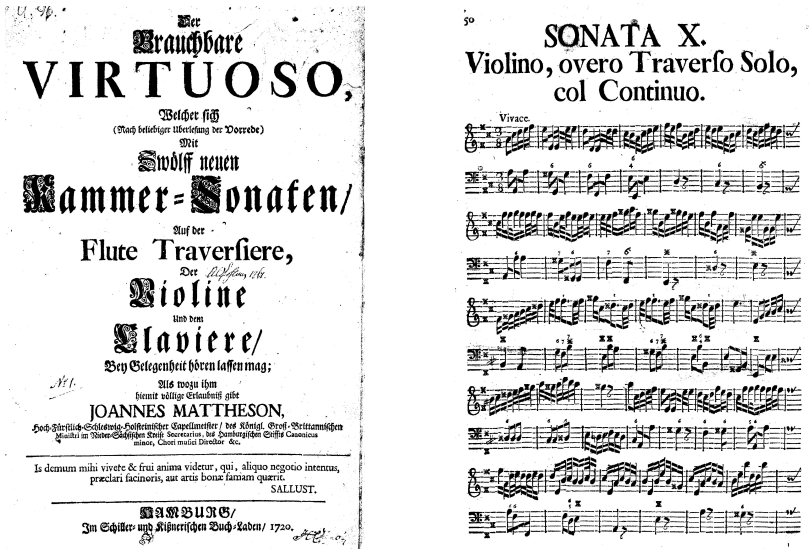
Telemann a fuvolát a hegedűvel egyenrangúként kezeli, de meg kell jegyezni, egyik hangszernek sincs olyan nehéz szólama, mint amilyeneket a Bach-szólókban láthatunk. Telemann egy 1718-ban, Matthesonnak írt levelében megvallotta, hogy a nehéz darabok helyett inkább olyan zenét komponál, amit sokan el tudnak játszani.[603]

Mattheson a *Der brauchbare Virtuoso* kötetet 1717-ben írta, 1720-ban ez az első nyomtatásban megjelent fuvolamű német területen.[604] A tizenkét szonátát tartalmazó gyűjtemény fuvolára vagy hegedűre és csembalóra készült. A címlapon még ez a sorrend szerepel, de a kötet belsejében már a hegedűt találjuk az ajánlott hangszerek elején.

[603] „Ich sage ferner so: Wer vielen nutzen kan Thut besser als wer nur für wenige was schreibet; Nun dient was leicht gesetzt durchgehendes jedermann: Drum wirds am besten seyn daß man bey diesem bleibet." Johann Mattheson: Großer Generalbaßschule. Fechner–Thiemann, 1972.

[604] *Der brauchbare Virtuoso: Zwölff neun Kammer-Sonaten auf der Flute traversiere [oder] der Violine und dem Klaviere.* Montagu–Brown–Frank–Powell (Grove): *Flute*. II/4./(ii); Kuijken, 1989/1990: 8, 13; Powell–Lasocki, 1995: 10; Mather–Sadilek, 2004: 67.

10.18132/LFZE.2014.18


Der
Brauchbare
VIRTUOSO,
Welcher sich
(Nach beliebiger Uberlesung der Vorrede)
Mit
Swölff neuen
Kammer-Sonaten/
Auf der
Flute Traversiere,
Der
Violine
Und dem
Clavicre/
Bey Gelegenheit hören lassen mag;
Als wozu ihm
hiemit nöthige Erlaubniß gibt
JOANNES MATTHESON,
Hoch-Fürstlich-Schleswig-Holsteinischer Capellmeister / des Königl. Groß-Brittannischen Musici in Ober-Sächsischen Kreis Secretarius, des Hamburgischen Stiffts Canonicus minor, Chori musici Director &c.
Is demum mihi vivere & frui anima videtur, qui, aliquo negotio intentus, præclari facinoris, aut artis bonæ famam quærit.
SALLUST.
HAMBURG/
Im Schiller- und Kißnerischen Buch-Laden/ 1720.

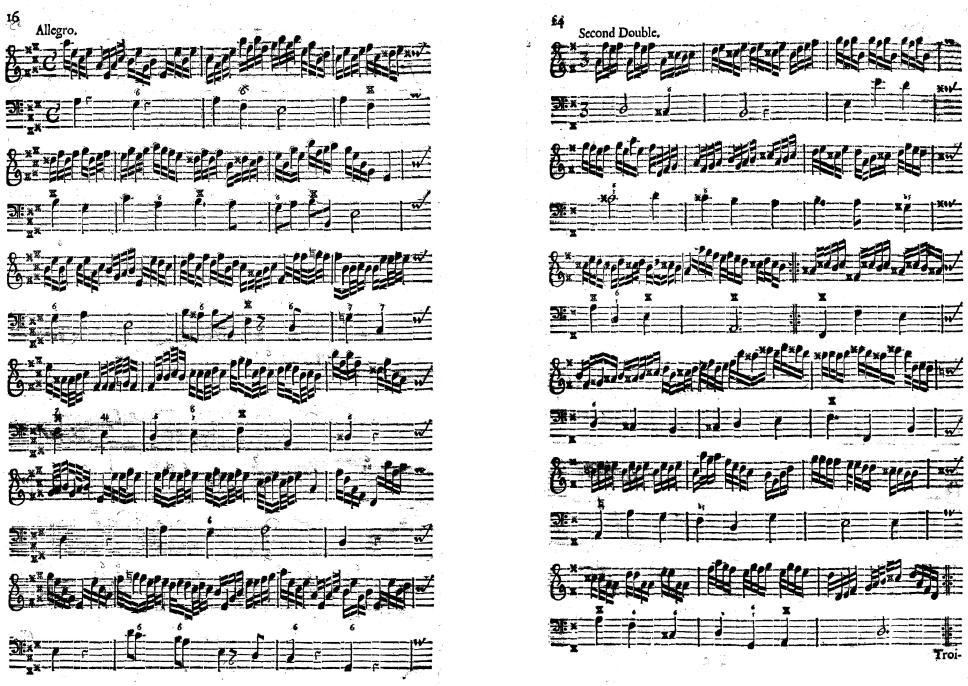
50
SONATA X.
Violino, overo Traverso Solo,
col Continuo.
Vivace.

13.3. ÁBRA

Mattheson *Der brauchbare Virtuoso* kötetének címlapja, és egyik szonátájának első oldala

Az olasz stílus befolyása megnyilvánul Mattheson szonátáiban: a dallamhangszer szólama több hegedű-figurációt tartalmaz, sok a folyamatos tizenhatod-mozgás és a tört akkord, ugyanúgy, mint Bach fuvolapartitájában.[605]

13.2. KOTTAPÉLDA: Részletek Mattheson *Der brauchbare Virtuoso* (1720) kötetéből (16. és 24. oldal)


16
Allegro.
24
Second Double.
Troi-

[605] Montagu–Brown–Frank–Powell (Grove): *Flute*. II/4./(ii). Powell–Lasocki, 1995: 10.

10.18132/LFZE.2014.18

Azt nem tudjuk, Bach ismerte-e Mattheson szonáta-gyűjteményét, annyi viszont bizonyos, hogy Mattheson az 1717-es *Das Beschützte Orchestre* kötetében Bach műveiről elsőként ír nyomtatásban: „kétségkívül olyanok, hogy kivívhatják legmélyebb elismerésünket”.[606]

Mint látjuk a 18. század elején még nem létezett önálló nyelvezete a fuvolának, mivel a sokkal dominánsabb hegedű árnyékában fejlődött az irodalma.[607] Minden bizonnyal ezért találunk a már elsődlegesen fuvolára szánt kompozíciókban is megannyi hegedűre jellemző figurációt.

A továbbiakban vizsgáljuk meg Bach komponálásmódját! Az alábbiakban elsősorban korabeli idézetekre támaszkodom. Johann Adolf Scheibe (1737) kritikájában azt írja, hogy Bach „megköveteli, hogy az énekesek és hangszerjátékosok képesek legyenek mindazt véghezvinni a torkukkal és a hangszereikkel, amit ő el tud játszani billentyűs hangszeren. Ámde ez lehetetlen.”[608] Johann Abraham Birnbaum válasza: Bach „nem cselekedett helytelenül, amikor mértékül saját ujjainak fürgeségét tette meg. Nem gondolkozhatott másképpen, mint így: amit én magam szorgalommal és gyakorlással elérhettem, azt másvalaki, akinek feleannyi hajlama és ügyessége van, szintén elérheti. És éppen ez okból elesik az ürügyként felhozott lehetetlenség vádja. Minden lehetséges lesz, ha az ember akarja, és ha azon igyekszünk, hogy a természetes adottságokat fáradhatatlan szorgalom fejlessze készséggé.”[609] Bach kétség kívül méltán volt kora egyik legelismertebb orgonistája volt. Johann Abraham Peter Schulz szerint (1774) „a mai zenében bármely hangszer és énekszólam nehézségei elenyészőek ahhoz képest, amit ez a férfiú 30 évvel ezelőtt a zongorán és az orgonán előadott.”[610] Ernst Ludwig Gerber a következőképpen dicséri (1790): „Kora, sőt, talán az eljövendő korok legnagyobb zongora- és orgonajátékosa volt. Legékesebb bizonyítékai ennek orgona- és

---

[606] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 214. „die gewiß so beschaffen sind daß man den Mann hoch *æstimi*ren muß.” Mattheson, 1717: 222. *BD* II: no.83, 65. *NBR*: no.318, 324.
[607] Csalog, 1997: 21–22.
[608] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 431; „denn er verlangt die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kan. Dieses aber ist unmöglich.” *BD* II: no.400, 286; *NBR*: no.343, 338. Vö.: Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 65.
[609] Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 70.
[610] Ford. Ábrahám (szerk.), 1985. „Was sind doch alle heutigen Schwierigkeiten auf allen Instrumenten und allen Singstimmen gegen die, die dieser Mann vor deryßig Jahren auf dem Clavier und auf der Orgel vorgetragen hat?” *BD* III: no.766, 215.

10.18132/LFZE.2014.18

zongoraművei, melyeket minden ismerőjük nehéznek tart. De neki egyáltalán nem voltak nehezek; olyan könnyedséggel és tökéllyel adta elő őket, mintha csak musettek volnának. Minden ujjával tökéletesen billentett; ujjai a legnagyobb finomságokra is képesek voltak előadás közben."[611] A fenti idézetek tükrében nem csoda, hogy műveit nagyon nehéznek ítélték. Christian Friedrich Daniel Schubart (1784/85) szerint Bach „sok templomi és kamaradarabot írt, de mindegyik olyan nehéz, hogy darabjait manapság igen ritkán lehet hallani".[612] Georg Andreas Sorge a következőket írja Bach orgonaműveiről (1750): „Bach lipcsei karnagynak a katekizmusénekekhez írt előjátékai […] megérdemlik az őket övező hírnevet", viszont „annyira nehezek, hogy a fiatal kezdők szinte semmi hasznukat nem vehetik, hiszen híján vannak az előadásukhoz szükséges, meglehetősen nagy jártasságnak".[613] Forkel szerint „kevés hangszer van, amelyre ne komponált volna valamit. Az ő idejében a templomban az Úrvacsora alatt általában egy concertót vagy valamilyen hangszerszólót játszottak. Ezeket a darabokat gyakran maga szerezte, és mindig úgy intézte, hogy játékosának hangszertudása fejlődjék."[614] A előadók inspirálása a nehezebb művek megtanulására Birnbaum fenti, Scheibe kritikájára adott válaszában is megjelenik: „mivel Bach udvari komponista úrnak nem adatott meg a szerencse, hogy darabjait mindenkor csupa virtuózok adják elő, részint arra törekszik, hogy előadói – a nehezebb művekhez való szoktatás révén – azokká váljanak; részint pedig arra, hogy ahol ez nem lehetséges, munkáit szóba jövő előadónak képességeihez szabja."[615]

Bach nemcsak a fuvolapartita előadójától várt el tökéletes tudást, gondoljunk csak kíséret nélküli hegedű- és gordonkaműveire! Ezek a darabok mind a mai napig a

---

[611] Ford. Ábrahám (szerk.), 1985. „Als Klavier- und Orgelspieler kann man ihn sicher für den stärksten seiner Zeit, vielleicht auch der künftigen Zeiten, halten. Den besten Beweis davon geben seine Orgel- und Klavierstücke ab, welche von jedem, der sie kennt, für schwer gehalten werden. Das waren sie für ihn nun gar nicht; sondern er führte sie mit einer Leichtigkeit und Fertigkeit aus, als ob es nur Müsetten wären. Alle Finger waren bey ihm gleich geübt; alle waren zu der größten Feinheit im Vortrage gleich geschickt." *BD* III: no. 948, 468.

[612] Ford. Ábrahám (szerk.), 1985. „Er hat sehr viele Stücke gesetzt, sowohl für die Kirche als für die Kammer, aber alles in einem so schweren Style, daß seine Stücke heut zu Tage höchst selten gehört werden." *BD* III: no.903, 409.

[613] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 432. *NBR*: no. 342. 336–337. (Sorge előszava a saját korálelőjátékaiból összeállított gyűjteményben.)

[614] Ford. Székely, 1988 (Kolneder, 1982): „Szonáták különböző hangszerekre", 292.
„Es gibt wenige Instrumente, für welche Bach nicht etwas componirt hat. Zu seiner Zeit wurde in der Kirche während der Communion gewöhnlich ein Concert oder Solo auf irgend einem Instrument gespielt. Solche Stücke setzte er häufig selbst, und richtete sie immer so ein, daß seine Spieler dadurch auf ihren Instrumenten weiter kommen konnten." Forkel, 1802: 60. *NBR*: VI/9/iv, 472.

[615] Harnoncourt, 1984 (ford. Dolinszky, 2002): 141–142.

10.18132/LFZE.2014.18

vonósrepertoár legnehezebb részét képezik.[616] Hubay például ezt írja róluk: „E hat hegedűszonátában különös gazdagságban tárul elénk Bach szelleme. Valóságos zenei pillérek ezek. A technika szempontjából pedig valóban egyedülállók. Rendkívüli mértékben meghaladják úgy tartalmilag, mint technikailag mindazt, amit Bach idejében hegedűre írtak, sőt még ma is utolérhetetlenek maradtak (…) még ma is valóságos próbaköve a technikai készültségnek e művek kifogástalan előadása."[617] C. Ph. E. Bach a Forkelnek írt levelében így nyilatkozik apja hegedűszólóiról: „Egy nagyszerű hegedűs egyszer azt mondta nekem, hogy nem látott még tökéletesebbet, aminek megtanulásával jó hegedűssé lehet válni vagy nincs jobb, aminek megtanulására buzdítana, mint az említett kíséret nélküli hegedűszólók."[618]

Harnoncourt azt írja, hogy Bach „mindig konkrét, általa ismert muzsikus számára komponált, ennélfogva tudta, hogy azok milyen hangszeren játszanak."[619] Bár Bach kénytelen volt mindig az adott hangszerekből és előadóinak képességéből kiindulni, nem ijedt meg azok játéktechnikai határait a végsőkig feszegetni. Walter Vetter német zenetudós megfogalmazása szerint „a hangszerek és énekhangok kezelésének szembeszökő egyformaságát Bachnál nem lehet azzal megmagyarázni, hogy az emberi hangot úgy kezelte, akár egy oboát vagy trombitát, és azzal sem, hogy a hegedűt vagy csellót úgy, mint egy emberi hangot; a magyarázat abban rejlik, hogy a hangszeres zenét, éppúgy, mint az emberi hangot, egy harmadik, fölöttük álló dologra vonatkoztatta, ami már legyőzte a hangzás anyagi lényegét."[620] Ezt támasztja alá több korabeli forrás is. A még 1713–1714 körül Weimarban készült olasz versenymű-átiratok említésénél Forkel a következőt fogalmazza meg: „A hegedű számára írt, a klavierhoz nem illő gondolatok átalakítása megtanította őt zeneileg gondolkozni, úgy hogy az említett munka után nem kellett többé ujjait követnie, hanem saját fantáziájára, gondolataira hagyatkozhatott."[621] Édesapjáról szóló

---

[616] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 272.
[617] Hubay: „Előszó". U. E. 6976/77.: IV–V.
[618] Ford. LKK. „Einer der größten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommneres, um ein guter Geiger │ zu werden, gesehen hätte u. nichts beßeres den Lehrbegierigen antrathen könnte, als obengenannte Violinsoli ohne Baß." *BD* III, no. 801, *NBR*: no. 394, 397. Vö. Forkel, 1802: 61. *NBR*: VI/9/iv, 472.
[619] Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 93.
[620] Ford. Székely, 1988 (Kolneder, 1982): „énekes/hangszeres" 113. Walter Vetter: *Der Kapellmeister Bach*. (Potsdam: 1950): 8.
[621] Ford. Székely, 1988 (Kolneder, 1982): „Vivaldi", 319. „Die Umänderung der für die Violine eingerichteten, dem Clavier aber nicht angemessenen Gedanken und Passagen, lehrte ihn auch musikalisch denken, so daß er nach vollbrachter Arbeit seine Gedanken nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten brauchte, sondern sie schon aus eigener Fantasie nehmen konnte." Forkel, 1802. 24; *NBR*: VI/5, 441–442.

10.18132/LFZE.2014.18

beszámolójában C. Ph. E. Bach azt írja, hogy „mindent hangszer nélkül komponált, de azután kipróbálta a hangszeren”.[622] Forkel megfogalmazásában: „Bach nem »klavírhuszár«, hogy először játsszon és utána írjon”.[623] Gerber Bach-életrajzában (1790) pedig ezt olvashatjuk: „És ezt a sokat csodált képességét, az addig soha nem használt ujjazatot saját műveinek köszönhette; mert, amint mondta, gyakran az éjszakát is igénybe kellett vennie, hogy a hangszeren megkeresse, hogyan játszhatná le, amit napközben írt. Ez annál hihetőbb, mivel nem volt szokása komponálás közben zongorája tanácsát kérni. A hagyomány szerint »Temperiertes Klavier«-ját – ez a 24 prelúdium és fúga az összes hangnemben megírt nagyon művészi darabok gyűjteménye – olyan helyen írta, ahol rosszkedv, unalom és mindenfajta zenei instrumentum hiánya kényszerítette erre az időtöltésre.”[624] Bach hangszer nélkül komponált, és ugyanezt várta el a tanítványaitól is.[625] A zenében való gondolkodásra bizonyíték a megannyi saját kezű átirata.[626]

Bár kizárni nem tudjuk azt, hogy a fuvolapartita vagy annak egyes tételei eredetileg más hangszerre íródtak, a fennmaradt művet Bach minden bizonnyal a fuvolára szánta. Az akkori fuvolán játszható a darab, még ha a teljes hangterjedelem szokatlan kihasználása és a hegedűs motívumok megnehezítik azt. A dolgozat következő fejezeteiben azt kutatom tovább, hogy (1) pontosan hogyan nézhetett ki az a hangszer, amit Bach harántfuvolaként ismert, (2) kinek írhatta Bach a fuvolapartitát, illetve hogy (3) milyen más műveket írt még Bach erre a hangszerre.

---

[622] Ford. Székely, 1988 (Kolneder, 1982): „munkamódszer”, 230; „so hat er das übrige alles ohne Instrument componirt, jedoch nachher auf selbigem probirt.” *BD* III: no.803, 289; *NBR*: no.395, 399.

[623] Ford. LKK „Sie können daher auch nur Fingercomponisten seyn (oder Clavier-Husaren, wie sie Bach in seinen spätern Jahren nannte), das heißt: sie müssen sich von ihren Fingern vormachen lassen, was sie schreiben sollen, anstatt daß sie den Fingern vorschreiben müßten, was sie spielen sollen.” Forkel, 1802: 23. *NBR*: VI/5, 441. Lásd még: Forkel, 1802: 40. *NBR*: VI/7 455.

[624] Ford. Ábrahám (szerk.), 1985. „Und diese erstaunte Fertigkeit, diese nie vor ihm gebrauchte Fingersetzung, hatte er seinen eigenen Werken zu danken; denn oft, sagte er, habe er sich genöthiget gesehen, die Nacht zu Hülfe zu nehmen, um dasjenige herausbringen zu können, was er den Tag über geschreiben hätte. Es ist dies um desto eher zu glauben, da er nie gewohnt war beym Komponieren sein │ Klavier um Rath zu fragen. So hat er nach einer gewissen Tradition, sein Temperirtes Klavier, dies sind zum Theil sehr künstliche Fugen und Präludia durch alle 24 Töne, an einem Orte geschreiben, wo ihm Unmuth, lange Weile und Mangel an jeder Art von musikalischen Instrumenten diesen Zeitvertreib abnöthige.” *BD* III: no.948, 468; *NBR*: no.370, 372.

[625] *NBR*: 20–21.

[626] Természetesen Bach nem mechanikusan tette át egyik hangszerről a másikra a darabot, hanem figyelembe vette a hangszerek adottságait, és ennek megfelelően végzett finom átalakításokat. Ilyen átírásokra találunk példákat a „Solo” és a „Bach fuvolára írt kompozíciói” (BWV 1039–1027) című fejezetekben. Az énekhang és a hangszer egyforma kezelésére további példák a kantáta-áriák, ahol az ének ugyanazt a témát folytatja, amit előtte hangszeren hallottunk. Vö. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 32. További, fuvolás példa: a *Vernügte Ruh, eliebte Seelenlust* (BWV 170; 1726) 5. tételének („Mir ekelt, mehr zu leben”, D-dúr alt ária) felújításakor Bach az orgonát fuvolával cserélte föl. Vö. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 374.

10.18132/LFZE.2014.18

14.

A FUVOLA FELÉPÍTÉSE

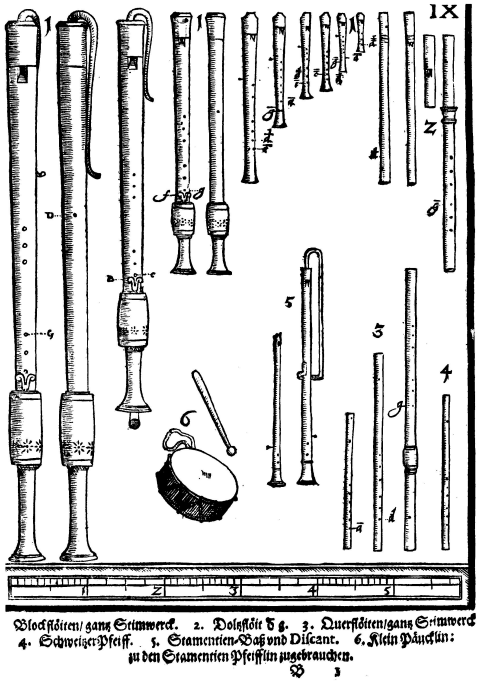
Ebben a fejezetben azt keressük, milyen felépítésű fuvolára komponálhatta Bach a Partität. Harnoncourt azt írja, hogy „a 18. században nem akad még egy komponista, aki […] ilyen különböző hangszerekre ilyen extrém feladatokat bízott volna, úgyhogy sok esetben a zenészek és zenetudósok sem tudják, miféle hangszerre gondolt Bach."[627] Biztosat mi sem állíthatunk e fejezet végén, de azt megtudhatjuk a következőkből, hogy Bach környezetében milyen fajta fuvolák léteztek. Az alábbiakban áttekintjük a 17. század második felétől a 18. század derekáig készült hangszereket.

A hangszer a 16. és 17. század folyamán még egy darabból készült, teste cilindrikus, amin kisméretű befúvónyílás és hat hanglyuk található.[628] Viszonylag kis hangerő jellemezte, különösen a mély regiszterben, elsősorban egynemű consortokban vagy lantkíséretes ének mellett alkalmazták. Michael Praetorius *Syntagma musicum* (II., 1619) művében három fajtáját említi a fuvolának, a legfontosabb közülük a tenor-alt hangfekvésű „Querflöte", melynek hangterjedelme 19 hangnyi: d'–a'''.[629] Ez ugyanannyi, mint a későbbi, barokk fuvolaként ismert típusnak, azonban ekkor még a bés hangnemek szóltak jobban a fuvolán. A hangolása alkalmanként és helyszínenként eltérő lehetett (karhang: *a′* = 410; kamarahangolásnál *a′* = 450 körül). Marin Mersenne (1637) is említi a fuvolát zeneelméleti traktátusában: a „fluste d'Allemand" anyagaként szilvafát, puszpángfát, hegyikristályt és üveget ír.[630]

---

[627] Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 106.
[628] Csalog, 1997: 22.
[629] Praetorius, 1619: 35. A hangszerről a bekezdés további részében a következő alapján írtam: Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute". II/4./(ii).
[630] Mersenne, 1637: 241–243. *BRL* I: „fuvola", 627.

10.18132/LFZE.2014.18

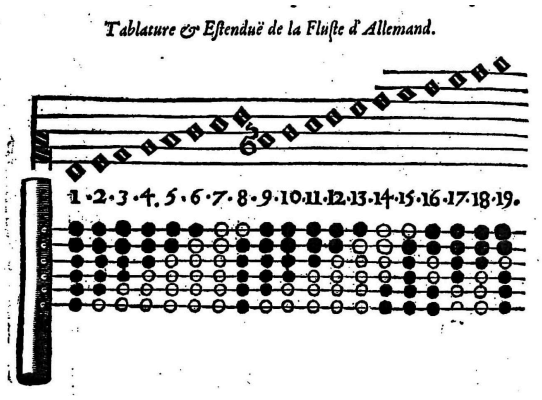


14.1. ÁBRA

A *Syntagma musicum* II. kötetének függelékében Praetorius ábrázolása a fuvoláról a furulyák mellett

14.2. ÁBRA

Mersenne (1637) fuvolaábrázolása (241. o.)



14.3. ÁBRA

Mersenne (1637) fogástáblázata a fuvolához (242. o.)

10.18132/LFZE.2014.18

Quantz a *Fuvolaiskolá*jában részletesen tárgyalja a hangszer történetét. (A fejezet további részét elsősorban az ő írására alapozom, az alábbiakban többször is idézek a könyvéből.) Erről a korai fuvoláról a következőképpen ír:

Az minden kétségen felül áll, hogy a nyugati országokban a németek voltak az elsők, akik sok más fúvós hangszeré mellett a harántfuvola alapját jószerivel újonnan megvetették, de legalábbis ismét előkeresték. Az angolok ezért ezt a hangszert *the German Flute*-nak, német fuvolának nevezik. A franciák szintén *la Flûte allemande*-nak hívják. (Lásd *Principes de la Flûte Traversiere, ou la Flûte alemande, par Mr. Hotteterre la Romain*.)[631]

Tehát a harántfuvola korábban nem olyan volt, mint ma. Minthogy a *disz* félhanghoz nélkülözhetetlen billentyű hiányzott róla, nem lehetett rajta minden hangnemben játszani. Nekem is van a birtokomban egy ilyen, körülbelül hatvan évvel ezelőtt [tehát 1690 körül] Németországban készült példány, amely egy kvarttal mélyebb a szokásosnál. A franciák voltak az elsők, akik egy billentyű hozzáadásával használhatóbbá tették a hangszert annál, mint amelyik korábban a németeknél volt elterjedve.[632]

A többi fafúvós hangszerhez hasonlóan a fuvola is nagy átalakuláson ment keresztül a 17. század folyamán.[633]

Amikor azonban azt az egy billentyűt Franciaországban hozzáépítették, hogy a többi hangszerhez hasonlóan a zenére alkalmasabbá tegyék, a fuvola nemcsak jobb külső formát nyert, hanem a nagyobb kényelem kedvéért három darabba is osztották, nevezetesen egy fejrészre, amelyen a befúvónyílás van, egy középső részre hat lyukkal és a lábrészre.[634]

---

[631] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752) 45. (I/2.) „Daß aber, in den Abendländern, die Deutschen die ersten gewesen, welche den Grund zur Flöte traversieren nebst vielen andern Blasinstrumenten, wo nicht von neuern geleget, doch zum wenigsten wieder hervorgesucher haben; ist außer allem Zweifel. Die Engländer nennen dieses Instrument beswegen: *the German Flute*, (die deutsche Flöte.) Die Franzosen benennen es ebenfalls la Flûte alemande. (s. *Principes de la Flûte Traversiere, ou la Flûte alemande, par Mr. Hotteterre la Romain*.) " Quantz, 1752: 23. (I/2).

[632] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 45. „Es ist also die Flöte traversiere vor diesem nicht so, wie ißo, beschaffen gewesen. Weil die, zu dem halben Tone Dis, unentbehrliche Klappe daran fehlete; konnte man darauf nicht aus allen Tonarten spielen. Ich habe selbst eine von dieser Art in Händen, welche in Deutschland, vor ohngefähr sechzig Jahren verfertiget worden, und welche eine Quarte tiefer steht, als die gewöhnlichen. Die Franzosen sind die ersten gewesen, welche dieses Instrument, durch Benfügung einer Klappe brauchbarer gemacht haben, als es ben den Deutschen vor diesem nicht war." Quantz, 1752: 24. (I/4).

[633] Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute". II/4./(ii).

[634] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 46–47. „Als aber in Frankreich die eine Klappe hinzugefüget wurde, um die Flöte, so wie andere Instrumente, zur Musik brauchbarer zu machen; so bekam diese Flüte zugleich, nicht nur von außen eine bessere Gestalt; sondern sie wurde auch, um mehrerer Bequemlichkeit willen, in drey Stücken getheilet, nämlich: ein Kopfstück, worinnen sich das Mundloch befindet; ein Mittelstück mit sechs Löchern; und das Füßgen, woran die Klappe zu finden ist." Quantz, 1752: 25. (I/9).

10.18132/LFZE.2014.18

Így tehát a 16. század egyrészből álló, hengeres fuvolájából a 17. század vége felé a fejétől kezdve folyamatosan szűkülő, kónikus-furatú hangszer lett, három részre osztva, disz/esz-billentyűvel.[635] Ennek eredménye az alsó oktáv megerősödése, a hangolhatóság, és a minden hangnemben lehetséges játék. A 18. század első két évtizedében a fuvolákat általában puszpángból vagy ébenfából és elefántcsontból készítették.[636] Két hosszabb csőből és egy tojásdad formájú lábrészből állt. A fejrész kupakja, és a felső és középső részt összekötő foglalat jellegzetesen hosszú.[637] Ekkor még a hangszerkészítés nem egységes, így a hangolás *a'*=350–408 között bárhol előfordult.[638] Kuijken szerint ezen a korábbi, tágfuratú és elég alacsony, francia hangolású típusán a fuvolapartita Allemande tétele végén lévő *a'''*-t viszonylag könnyű megszólaltatni.[639]

Bizonytalan, hogy hol és mikor jelent meg az első olyan hangszer, amin ezek az újítások egyszerre jelentkeztek.[640]

Nem lehet pontosan meghatározni, hogy valójában mikor is történt ez a tökéletesítés, és ki lehetett ennek a kezdeményezője, annak ellenére, hogy az erről szóló megbízható adatok megszerzésére nem kíméltem semmi fáradságot. Ennek valószínűleg nincs még egy évszázada [tehát 1650 után], és kétségen kívül éppen abban az időben került sor Franciaországban a tökéletesítésre, amikor a schalmeit oboává, a bombardot fagottá alakították.[641]

A legtöbb mai író ugyancsak a francia udvart jelöli a fafúvók átalakulásának helyszínéül, bár feltehetőleg a legkorábbi fennmaradt újfajta, háromrészes hangszer egy Assissiben talált anonymus fuvola (*a'*=395), és egy utrechti fuvola (*a'*=410) az

---

[635] Csalog, 1997: 22; Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute". II/4./(ii).

[636] Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute". II/4./(ii). Quantz szerint: „A fuvolához a puszpáng a legáltalánosabban elterjedt és legtartósabb fajta. De az ébenfa adja a legszebb és legvilágosabb hangot." Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 49. „Der Buchsbaum ist das allgenmeinste und bauerhafteste Holz zu Flöten. Das Ebenholz aber giebt den schönsten und bellesten Ton." Quantz, 1752: 29. (I/18.)

[637] Addington, 1984: 37.

[638] A Grove-lexikon szócikkében az *a'*=395 a legmélyebb, Kuijken szerint *a'* = kb. 392, Addington a francia hangolást még lejjebbre, *a'*=350 körül teszi. Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute". II/4./(ii); Kuijken, 1989/1990: 9, 13; Addington, 1984: 36.

[639] Kuijken, 1989/1990: 9, 13.

[640] Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute". II/4./(ii).

[641] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 46. „Die eigentliche Zeit, wenn diese Verbesserung geschehen, und wer der Urheber davon sey, ist nicht wohl gewiß zu bestimmen: ungeachtet ich mir alle Mühe gegeben habe, es zuverläßig zu erfahren. Vermuthlich ist es noch kein Jahrhundert her: und ohne Zweifel ist diese Verbesserung in Frankreich zu eben der Zeit unternommen worden, da man die Schallmey in den Hoboe, und den Bombard in den Basson verwandelt hat." Quantz, 1752: 24. (I/5.)

10.18132/LFZE.2014.18

amszterdami Richard Haka műhelyéből.[642] Az új harántfuvola első híres játékosai a késő 17. századi francia udvarban működtek.[643] Az első francia hangszeres zene, amely az új fuvolára íródott az talán az 1686 körüli, Marc-Antoine Charpentiernek tulajdonított „Sonate”. Marin Marais *Pièces en trio* 1692-es címlapján már az új típusú fuvola látható. [644] 1702-ben jelent meg az első nyomtatott kotta az új fuvolára, Párizsban, ez Michel de La Barre *Pièces pour la flûte traversière avec la basse-continue* című műve.[645]

14.4. ÁBRA

Marin Marais *Pièces en trio* (1692) fuvolát is ábrázoló címlapja

[642] Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute”. II/4./(ii); Powell–Lasocki, 1995: 21. Haka 1645 és 1705 között dolgozott.

[643] Például Philbert Rebillé (1639–1717) vagy R. P. Descoteaux (1645–1728). Montagu–Brown–Frank–Powell (Grove): *Flute*. II/4./(ii). A bekezdés további része is ez utóbbi forráson alapul.

[644] Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute”. II/4./(ii). Vö. Addington, 1984: 34, 37. A metszetet C. Simonneau készítette, jelenleg a párizsi nemzeti könyvtárban található.

[645] Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute”. II/4./(ii). Vö. Addington, 1984: 37.

10.18132/LFZE.2014.18

14.5 ÁBRA 14.6 ÁBRA

14.5. Hotteterre képe a *Principes*ből (1707)

14.6. Részlet Robert Tournieres 1710 körül készült „La Barre és más zenészek" festményéből

Bár az újítás Franciaországban történt, maradtak fenn háromrészes fuvolák Berlinből, Nürnbergből, Berchtesgadenből, ami azt mutatja, hogy Németországon belül több helyen is kiváló fafúvós mesterek működtek.[646]

Ahogy az itt említett francia zenészek [*la Barre, Hotteterre le Romain, Buffardin, Blavet*] voltak az elsők, akik ezen a hangszeren annak sajátosságai szerint jól játszottak, tőlük, körülbelül ötven vagy hatvan évvel ezelőtt [tehát 1690–1700 körül], ismét a németek vették át a harántfuvolát, mégpedig egybillentyűs, tökéletesített formában.[647]

1720 táján egy rövid ideig C-lábas fuvolákat is gyártottak, ami az ugyanebben az időben keletkezett fuvolapartita szempontjából azért is lényeges, mert a Bourée Angloise tételének 50. ütemében a *c''* helyett dallamvezetésileg az egy oktávval lejjebbi *c'* lenne az indokolt (6.11. kottapélda). Többen erre a dallamvonalra

[646] Háromrészes fuvolát készítő német műhelyek: Jacob Denner (Nürnberg, 1681–1735), Johann Heitz (Berlin, 1672–1737, munka: 1702–1737) és Geoorg Walch (Berchtesgaden, 1690–1764, munka: 1716–1764). Powell–Lasocki, 1995: 13–14, 21.

[647] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 46. „Wie nun diese ißt erzählten französichen Tonkünstler die ersten gewesen sind, so dieses Instrument nach seinen Eigenschaften gut gespielet haben: so haben es die Deutschen von ihnen, und zwar in der verbesserten Gestalt, nämlich mit der einen Klappe, seit ohngefähr funfzig oder sechzig Jahren her, wieder bekommen." Quantz, 1752: 24. (I/7)

10.18132/LFZE.2014.18

hivatkozva feltételezik, hogy a művet Bach eredetileg C-lábas hangszerre írta, s csak később (esetleg a másoló) változtatta a magasabb, kétvonalas hangra.[648]

Némelyek úgy harminc évvel ezelőtt [tehát 1720 körül] a fuvolához hozzá akartak toldani még egy mély hangot, nevezetesen a *c'*-t. Ezért a lábrészt egy egészhanghoz szükséges mértékben meghosszabbították, és hogy a *cisz'*-ük is meglegyen, még egy billentyűt tettek rá. Minthogy azonban úgy tűnt, hogy ez a mind a tiszta hangolásnak, mind a fuvola hangjának kárára van, ez a tökéletesítésnek vélt ötlet később azután elsikkadt, és nem vált általánossá.[649]

Kuijken szerint a kora-18. századi harántfuvola csak nagyon ritkán rendelkezett C-lábbal; általában a *d'* a legalsó hang.[650] Powell és Lasocki gyűjtése alapján viszont a fennmaradt háromrészes német fuvolák 40 százaléka valójában rendelkezik C-lábbal.[651] Jacob Denner nürnbergi hangszerkészítőtől két háromrészes fuvola is fennmaradt, mindkettő kétféle lábrésszel, amik közül az egyikkel alsó *c'*-t lehetett játszani.[652] Denner műhelyén kívül még találunk C-lábat a londoni Pierre Jaillard Bressan és John Just Schuchart német, majd 1726 után Londonban élő mester hangszerei közt.[653]

1720 táján történt még egy, immár tartósabb újítás a fuvolán: három helyett négy darabból álló fuvolákat készítettek, a testrészt elválasztva a két kéz között.

úgy harminc évvel ezelőtt [tehát 1720 körül] a fuvolát több középrésszel látták el. Végül hogy a fuvolát kényelmesebb legyen hordozni, a hatlyukas, hosszú középrészt kettéosztották.[654]

---

[648] Powell–Lasocki, 1995: 25. o. 31. lj. Powell–Lasocki szerzőpáros szerint a fentieket továbbgondolva arra következtethetünk, hogy a darabot Bach 1720 táján írta. Bár arról nincs említés, hogy a *c'* felé történő, de meg nem valósuló dallamvezetésből akár arra is következtethetnénk, hogy Bach látókörében a fuvoladarab komponálásakor mégsem volt ilyen jellegű hangszer, mert máskülönben belekerült volna a tételbe az alsó *c'* hang.

[649] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752) 49. „Vor ohngefähr drenßig Jahren haben einige der Flöte, in der Tiefe, noch einen Ton mehr, nämlich das C, beyfügen wollen. Sie machten beswegen das Füßgen um so viel länger, als zu einem ganzen Tone erfodert wird, und letzten, um das Cis zu haben, noch eine Klappe hinzu. Weil aber solches sowohl der reinen Stimmung, als auch dem Tone der Flöte selbst nachtheilig zu seyn geschienen; so ist diese vermeynte Verbesserung wieder erloschen, und nicht allgemein worden." Quantz, 1752: 28. (I/16). Quantz az I/13-as részben „egyvonalas C"-t említ, bár valószínűleg hibaként. „das eingestrichene C" Quantz, 1752: 27; ford. Székely, 2011: 48 (16. lj.).

[650] Kuijken, 1989/1990: 12, 16.

[651] Powell–Lasocki, 1995: 25. o. 31. lj.

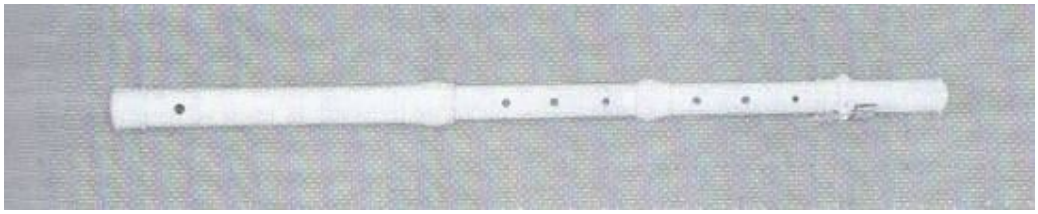
[652] Powell–Lasocki, 1995: 21. (2.1.1.)

[653] Powell–Lasocki, 1995: 13. A Grove-lexikon még egy további, ugyancsak londoni hangszerkészítőt említ a C-lábas fuvolák készítői között: ifjabb Thomas Stanesby-t.

[654] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 46–47. „so hat man, vor ohngefähr drenßig Jahren, die Flöte mit mehrern Mittelstücken versehen. Man hat zu dem Ende das lange Mittelstück, mit sechs Löchern, in zween Theile getheilet." Quantz, 1752: 25. (I/9)

10.18132/LFZE.2014.18

Thomas Coenraet Boekhout (1666–1715) amszterdami hangszerész feltehetőleg az első, aki négyrészes fuvolát épített.[655] A bizonyosan 1715 előtt készített hangszer a berlini gyűjteményből a II. világháború során eltűnt, s nincs róla se részletes leírás, se fénykép.[656] Ezután már csak 1720 után készült négyrészes fuvolákról tudunk, a legkorábbi fennmaradt ilyen hangszerek készítői: a lipcsei Johann Heinrich Eichentopf,[657] a butzbachi ifjabb Johannes Scherer és a brüsszeli Johann Hyacinth Rottenburgh. [658]



14.7. ÁBRA

Eichentopf hangszere a lipcsei hangszermúzeumból (no. 1244)

A négyrészes hangszert a korábbi, három részesnél keskenyebb és szabályosabb furat, könnyebb hangszerfal és kisebb, élesen alávágott befúvónyílás jellemezte, ezáltal sokkal könnyebben vezethető, áthatóbb hanggal bírt.[659] Az új fuvola rövidebb és magasabb hangolású (*a'*=390–450), így a hanglyukak egymáshoz közelebb találhatóak, ami gyorsabb játékot tett lehetővé.[660] A négyrészes hangszer esetében sokszor cserélhető testrészt (*corps de rechange*) is találunk.[661] 1726-ban Quantz a pontosabb hangolás kedvéért a disz-billentyű mellett esz-billentyűvel is ellátta a hangszert, s bár ezt az újítást néhány későbbi fuvolás megőrizte, mégsem szerzett soha általános elfogadást.[662] Csak 1755 körül, tehát Bach halála után jelenik meg az első hat billentyűs fuvola.[663]

---

[655] Az ő nevéhez fűződik a basszusfuvola és a klarinét feltalálása is. Powell–Lasocki, 1995: 28. o. 113. lj.

[656] Powell–Lasocki, 1995: 28. o. 113. lj.

[657] J. H. Eichenhof egyik legkorábbról fennmaradt négyrészes hangszere jelenleg a Thomaskirchof Bachmuseumban található.

[658] Powell–Lasocki, 1995: 28. o. 138. lj.

[659] Addington, 1984: 37; Kuijken, 1989/1990: 9, 13.

[660] Addington, 1984: 37.

[661] Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute". II/4./(ii). A két középrész közül a felsőből készítettek hat különböző hosszúságú darabot. A tiszta hangolás miatt a fejrészben található parafadugót is elcsúsztathatóvá alakították. Quantz, 1752 (ford. Székely, 2011) 47. (I/9–10–11).

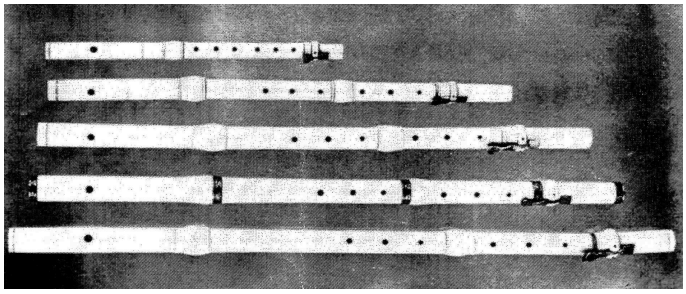
[662] Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute". II/4./(ii).

[663] Legkorábbi fennmaradt példány J. J. Schuchart angliai műhelyéből való. Ennek hangterjedelme alsó *c'*-ig kiterjedt. Valószínűleg ilyen hangszerre készült Guines gróf megrendelésére Mozart C-dúr

10.18132/LFZE.2014.18

A 18. század első felében használt különböző méretű fuvolák között csak a *flûte d'amour* közelítette meg népszerűségében a fent részletesen tárgyalt, közismert fuvolát.[664]

A szokott harántfuvolákon kívül léteznek még más, különböző, noha nem annyira mindennapi, nagyobb- vagy kisebbfajta fuvolák. Vannak mély kvartfuvolák, flûte d'amourok, kis kvartfuvolák stb. Az előbbiek a szokott harántfuvolánál egy kvarttal, a másodikak egy kisterccel mélyebbek, a harmadikak viszont egy kvarttal magasabbak, Közülük még a flûte d'amourok a legjobbak, de tisztaság és szépség dolgában jelenleg egyik sem éri utol a rendes harántfuvolát. Egyébként ha valaki gyakorolni szeretne e szokatlan fajták valamelyikén, elég ha csak egy más kulcsot képzel a kottához, egyebekben úgy bánhat velük, mint a közönséges harántfuvolával.[665]



14.8. ÁBRA

Különböző méretű 18. századi fuvolák Addington, 1984: 35.

Valószínűleg transzponáláskor használták leginkább a *flûte d'amour* névvel illetett hangszert, mivel a fogása megegyezik a koncertfuvolának is nevezett sima harántfuvoláéval.[666] A kétféle hangnemben is fennmaradt BWV 1030 jegyzékszámú

---

fuvola-hárfa verseny K 299 is. A lipcsei fuvolavirtuóz és hangszerkészítő J. G. Tromlitz, (aki a *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* 1791-es fuvolaiskola szerzője is egyben) 1785-ös hét billentyűs hangszere az első olyan fuvola, ahol minden félhangnak volt megfelelő saját hanglyuka. Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute". II/4./(ii).

[664] J. M. Molter (1696–1765) fuvolaversenyt írt rá, Christoph Graupner (1683–1765) öt kantátában alkalmazta, valamint írt egy *flûte d'amour– oboe d'amour–viola d'amour* hármasversenyt. Később Verdi *Aidá*jában is találkozunk ezzel a hangszerrel. Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute". II/3./(iii).

[665] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 49. „Ausser der gewöhnlichen Flöte traversiere hat man noch unterschiedene andere, wiewohl nicht so gewöhnliche, entweder größere oder kleinere Arten von Flöten. Es giebt tiefe Quartflöten; Flöten d'amour; kleine Quartflöten; u. f. w. Die erstern sind um eine Quarte; die zweyten um eine kleine Terze tiefer; die dritten aber um eine Quarte höher, als die gewöhnliche Flöte traversiere. Unter diesen sind die Flöten d'amour noch die besten. Alle aber kommen sie zur Zeit der ordentlichen Flöte traversiere, an Reinigkeit und Schönheit, nicht bey. Wer im übrigen auf einer von diesen ausserordentlichen Arten sich üben will, der kann, wenn er sich nur einen andern Schlüßel der Noten einbildet, sie im übrigen alle so wie die gewöhnliche Flöte traversiere handhaben." Quantz, 1752: 28. (I/17)

[666] Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute". II/3./(iii).

10.18132/LFZE.2014.18

fuvolaszonáta és más Bach-fuvoladarab (pl. A-dúr szonáta BWV 1032) hanghibáiból kiinduló tanulmányában Addington arra a következtetésre jutott, hogy az összes Bach-fuvolamű az egy terccel mélyebb hangolású *flûte d'amour*ra készült.[667] Kutatása alapján az 1750 előtti német fuvolák harmada *flûte d'amour*. Ezt a számarányt Powell és Lasocki cáfolja: az ő gyűjtésük azt mutatja, hogy csak kevesebb, mint egy-tized ez az arány (57 hangszerből 5).[668] Ugyancsak ez utóbbi szerzőpáros felhívja a figyelmet arra, hogy az Addington-féle elmélet kiindulópontjaként említett h-moll szonáta (BWV 1030) autográf csembaló-szólama szerinti g-moll hangnem alkalmas a háromrészes, C-lábas fuvolára.[669]

A harántfuvola elterjedését jól példázza Powell–Lasocki függeléke:[670] míg a háromrészes hangszerből (1720 előttről) 13 mestertől találunk fuvolákat, addig ez a négyrészes esetében (1750-ig) 44 különféle mestertől.[671] További hangsúlyeltolódás körvonalazódik a Powell–Lasocki-féle táblázatokból: míg az 1720 előtti háromrészes fuvolák közel fele Párizsban készült, ugyanez az arány később a négyrészeseknél már csak közel egytizede. 1720-ra fejlett hangszerész-műhelyeket találunk Németországban, Németalföldön, Itáliában, Svájcban és Angliában. Többük hírneve pedig határokon átnyúlt, így például J. J. Rippert Párizsból londoni és frankfurti megrendelésre is dolgozott.[672]

ez a [négyrészes] hangszer, különösen Németországban úgy harminc-negyven éve [tehát 1710–1720 körül] nagyon használatos lett.[673]

A különös siker és az a nagy hajlandóság, amellyel a fúvós hangszerek iránt a németek mindig is viseltettek, okozta, hogy a harántfuvola Németországban most már éppoly általános lett, mint amilyen Franciaországban volt.[674]

---

[667] Addington, 1984: 42–43. Addington szerint tulajdonképpen a „flauto traverso" kifejezés valójában a „flûte d'amour"-t jelent. Addington, 1984: 41.
Powell–Lasocki, 1995: 19.
[668] Powell–Lasocki, 1995: 26.
[669] Powell–Lasocki, 1995: 17. Bár Addington elméletét azóta többen is cáfolták, még található olyan szakirodalom, ami elfogadja az ő álláspontját. Powell–Lasocki, 1995: 26. o. 59. lj.
[670] Powell–Lasocki, 1995: 21–23.
[671] Ugyanebben az időszakban (18. század legelején) lehetünk tanúi annak, ahogy a lágyabb és kevésbé egyéni hangú furulyát kiszorítva egyre inkább a fényesebb és kifejezőbb hangú fuvola válik népszerűvé, divatossá. Marshall Douglas, 1968: „Előszó" (Hotteterre, 1707; ford.: Fülep, 1994): 5–6. Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 97, 284–285.
[672] Powell–Lasocki, 1995: 13.
[673] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 33. „dieses Instrument ist seit dreyßig bis vierzig Jahren, absonderlich in Deutschland sehr üblich worden." Quantz, 1752: 7. (Einleitung/9.)
[674] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 46. „Der besondere Beyfall, und die große Neigung, so die Deutschen allezeit gegen die Blasinstrumente geheget haben, hat verursachet, daß die Flöte traversiere

10.18132/LFZE.2014.18

Bach és a fuvolapartita szempontjából fontos tehát tudni, hogy a harántfuvola 1720 körül vált igazán fontossá német területen.[675] Sőt, Bach későbbi működésének helye, Lipcse a szász fúvóshangszer-készítők otthona volt abban az időben. A lipcsei hangszerészek különlegesen nagy számát részben az magyarázza, hogy a hangszergyártást Lipcsében soha nem szabályozta ipartestület. Bárki, aki akart, alapíthatott üzletet inasként eltöltött szolgálat vagy benyújtott mesterdarab nélkül.[676] A következő, Bach hivatalai ideje alatt dolgozó, lipcsei mesterektől maradtak fenn fuvolák (ezek mind négyrészesek): Johann Heinrich Eichentopf (1678–1769, munka: 1710–1749), Johann Cornelius E. Sattler (1691?–1739, munka 1718–1739), Johann Poerschmann (1680–1757, munka 1708 körül), Gottlieb Crone (1706–1766) és Johannes Gottlob Bauer (1696–1736?, munka: 1719–1724).[677]

A lipcsei fafúvóshangszer-készítők nemcsak egymással álltak személyes kapcsolatban, hanem a Tamás-kántorral is, és Bachot érdekelték az újfajta hangszerek adta hangszerelési lehetőségek.[678] A harántfuvolára az 1724-es év második felében (látszólag minden előzmény nélkül) a kantátákban fontos szólókat találunk.[679] Ugyanebben az időszakban a *flauto piccolo* is virtuóz feladatokat kap, és *oboa d'amoré*val és *oboa da cacciá*val gazdagszik Bach zenekara.[680] (Az oboa da caccia feltételezett feltalálója az az Eichentopf, akit említettünk már egyikeként az első négyrészes fuvola gyártóinak.)[681] Bach az I. *Brandenburgi versenymű*vében valószínűleg elsőként emelhette be a vadászkürtöt a műzenébe.[682] Ugyancsak 1724 őszén jelenik meg Bach kantátáiban egy új hangszer, a *violoncello piccolo* vagy *viola*

---

nunmehr in Deutschland eben so allgemein worden, als sie in Frankreich ist." Quantz, 1752: 24–25. (I/7).

[675] Wolff, 1985: 166.

[676] Powell–Lasocki, 1995: 17.

[677] Ennél valószínűleg sokkal többen készítettek hangszereket, csak mára nem maradt fenn példány. (Így például: A. Bauermann, J. R. és J. G. Poerschmann, C. Noack, G. Ebicht, J. P. Otto, J. C. Haupt, J. K. Grahl és D. Wolff.) Johann Christoph Hartwig és August Grenser lipcsei hangszerészek csak Bach életének utolsó évtizedében dolgoztak. Powell–Lasocki, 1995: 14, 17.

[678] Powell–Lasocki, 1995: 17. Wolff a következőt írja: „a nagy zeneszerzők között aligha találunk még egyet, aki ennyi figyelmet és időt fordított volna a hangszeres hangkeltés rejtelmeire, a hangszerjáték mechanikájára és ergonómiájára, a hangolás csapdákat rejtő problémáira." Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 474.

[679] Dürr, 1975 (ford. Rácz 1982): 51.

[680] Kolneder,1982 (ford. Székely1988): 68. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 285, 315, 473. Dürr, 1985 (Rácz, 1982): 220–222.

[681] Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 108. Wolff azt írja, hogy „Bachnak is része volt abban, hogy Johann Henrich Eichentopf lipcsei hangszerkészítő feltalálta az oboa da caccia nevű, hibrid, fából formált törzsű, réztölcsérű, tenor fekvésű oboát." Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 473.

[682] Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 276.

10.18132/LFZE.2014.18

pomposa, aminek fejlesztése Bach nevéhez fűződik.[683] Nem csak Lipcsében fogalmazódott meg Bachban az új, öthúros hangszer gondolata, ugyanilyen hangszerre („à cinq cordes") komponálta az 1720-ig, tehát még lipcsei kántorkodása előtt elkészült szólócselló sorozatának utolsó darabját, a D-dúr szvitet (BWV 1012) is.[684] A fenti felsorolásból arra következtethetünk, hogy Bach folyamatosan figyelemmel kísérte a különféle hangszerek fejlesztéseit, így a fuvolán történt változtatásokról hamar értesülhetett (például arról, hogy négyrészessé vált, vagy, hogy C-lábbal látták el azt), s talán ezeket az újításokat azonnal kipróbálta, és beleépítette az éppen készülő műveibe.

A fejezet során megnéztük, milyen típusú fuvolákkal találkozhatott Bach: az 1710-es években valószínűleg már a francia újításon átesett háromrészessel, 1720 körül pedig talán C-lábassal, és minden bizonnyal a négy részből álló modellel.[685] Sajnos biztos forrásunk nincs arról, hogy melyik lehetett az a hangszer, amire Bach a fuvolaszólót elgondolta. A keletkezési dátum pontos meghatározása sokat segítene, de a Bach-szakértők ebben sem tudnak egyértelműen állást foglalni. Mindezen túl, tudjuk, hogy bár Bachot érdekelték a különféle új hangszerek, azonban a korábbi típusok is még gyártásuk után hosszú évekig használatban voltak. A „Hangszerválasztás" fejezetben láttuk, hogy Bach elsősorban zenében gondolkodott komponálás közben, és csak másodrangúnak tekintette azt a kérdést, mennyire nehéz azt megvalósítani az adott hangszeren. További problémakört indít el az a kérdés, hogy a mai, Böhm-tervezte fuvolán a fuvolapartita mennyire adható elő autentikusan.[686] Erre próbált meg választ keresni Shreffler 1983-as cikkében, ahol a barokk és modern fuvola hangzásának különbségeit veti össze a Bach-partita harmadik tételének segítségével. (A kétféle hangszeren a hangszínt adó részhangok máshogy helyezkednek el: a modern fuvola lent felhangdúsabb, de felfelé haladva egyre kevésbé, míg a barokk rendszerű hangja

---

[683] Dürr, 1975 (ford. Rácz 1982): 51. Forkel (1782): „J. S. Bach kitalált egy hangszert, melyet viola pomposának nevezett. Ez úgy van hangolva, mint egy cselló, fent azonban eggyel több húrja van. Valamivel nagyobb a brácsánál, játék közben egy pánt rögzíti, úgy, hogy a mell előtt, karral lehessen tartani." Ábrahám (szerk.), 1985. A hangszert Bach kérésére az Eichentopf-fal egy utcában lakó Johann Christian Hoffmann hegedűkészítő készítette el. *BD* III: no.856, 349. *NBR*: no.364, 368. Vö. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 472–473.

[684] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 473; Little–Jenne, 1991: 228. /25. lj.

[685] Csak 1717 utánról maradt fenn Bachtól fuvolát foglalkoztató mű; lásd a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetet.

[686] Erre a kérdésre e dolgozat keretei között nem lehet helyes választ adni. Annyi bizonyos, hogy a mai, Böhm-rendszerű hangszeren játszó fuvolások felsőfokú tanulmányaik során nem kerülhetik ki a darab megtanulását és előadását. A kérdéssel részletesen foglalkozik Harnoncourt, 1982 (ford. Péteri, 1988): 78–86.

10.18132/LFZE.2014.18

nagyjából kiegyenlített minden regiszterben.) A téma izgalmas, de kár, hogy barokk fuvolának Schreffler egy 1735 körül készült hangszert választ, és nem egy pár évtizeddel korábbi modellt (vagy akár egy még korábbi háromrészest), amire talán ténylegesen készülhetett a mű.[687]

[687] Shreffler, 1983.

10.18132/LFZE.2014.18

15.

BACH FUVOLÁS ISMERŐSEI

Nikolaus Harnoncourt egyik írásában azt állítja, hogy Bach „mindig konkrét, általa ismert muzsikus számára komponált”.[688] Sajnos semmilyen adat nem maradt fenn arra nézve, kinek szánta Bach a fuvolapartitát, így az alábbiakban azt vesszük szemügyre, kik voltak azok a fuvolások, akiket Bach közelebbről ismerhetett. A vizsgálat során olykor a tényeken alapuló, de a képzelőerőt is segítségül hívó forgatókönyv-jellegű feltételezéseket fogalmazok meg, minthogy az eddigi kutatások még nem bizonyították egyik személy kizárólagos elsőbbrendűségét sem a fuvoladarab ihletőjének keresésekor. Olyan fuvolán játszó személyeket kutattam fel, akikkel Bach vagy rokoni kapcsolatban állt (Johann Jacob Bach, Johann Gottfried Bernhard Bach) vagy együttdolgozott Köthenben (Freytag, Würdig), illetve Lipcsében (Wild, Wecker, Mizler, Stählin, Pfaffe, Gleditsch, Ziegler) vagy legalábbis valahonnan ismerhették egymást (Buffardin, Blockwitz, Quantz, Nagy Frigyes, Fredersdorf).[689]

Johann Jacob Bach (1682–1722)

Johann Sebastian bátyja. Édesapjuk halála (1695) után mindketten a legidősebb fivérükhöz, Johann Christophoz kerültek Ohrdrufba.[690] Jacob hamarosan, 1696 júliusában visszatért Eisenachba, ahol édesapja utódja, Johann Heinrich Halle mellett inaskodott.[691] 1704-től XII. Károly szolgálatában a svéd őrség oboása, majd a svéd királyi udvar kamarazenésze. Talán Johann Sebastian a *Capriccio sopra la*

---

[688] Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 93.

[689] Powell (1995: 19–20.) még ír néhány fuvolásról, akivel bizonyíthatóan nem, de feltehetőleg találkozott Bach. Róluk e fejezetben nem lesz szó:

- Friese: róla nem tudunk semmit, csak Quantz önéletrajzából (lásd fent) ismerjük a nevét.
- Landvoigt: szólófuvolás (1746–1748) a lipcsei *Grosse Konzertgesellschaft*ban.
- Kirchhoff: szólóoboás, másodfuvolás (1737–1769) a *Grosse Konzertgesellschaft*ban.
- Ofschatz: másodoboás, másodfuvolás (1738–1763) és talán trombitás is a *Grosse Konzertgesellschaft*ban.
- Poerschmann (1680–1757): lipcsei fúvóshangszerkészítő, szólófagottos, másodfuvolás a *Grosse Konzertgesellschaft*ban.
- Tromlitz: az 1740-es években joghallgató Lipcsében, Bach halála után szólófuvolás a *Grosse Konzertgesellschaft*ban.

[690] Wolff, 2001 (Széky, 2009): 53.

[691] Wolff, 2001 (Széky, 2009): 58.

10.18132/LFZE.2014.18

lontananza de il fratro dilettissimo (*Capriccio a legkedvesebb testvér távozására*; BWV 992) darabját a Türingiát épp elhagyó bátynak írta.[692]

Carl Philipp Emanuel 1774-ben küldött Johann Nikolaus Forkelnek egy saját javításokkal ellátott másolatot a Bach-családról szóló genealógiáról.[693] A 23-as sorszámhoz, Johann Jacob Bach bemutatásakor Emanuel a következő kommentárt fűzi édesapja jegyzékéhez:

Benderből Konstantinápolyba utazott, ahol a híres fuvolás Buffardintől, aki egy francia követtel utazott Konstantinápolyba, fuvolaórákat vett. Ez az információ magától Buffardintől származik, aki egykor Lipcsében meglátogatta J. S. Bachot.[694]

Az eset 1712 körül történhetett.[695] A fenti idézet szerint Buffardin mesélte el Bachnak, hogy megismerte és tanította fivérét Konstantinápolyban. Kuijken szerint ezek a szavak azt sejtetik, hogy a két testvér a konstantinápolyi utazástól Buffardin lipcsei látogatásáig nem találkozott, ami így azt sugallja, hogy Johann Jacob nem lehetett a fuvolaszóló ajándékozottja.[696] A lipcsei látogatás időpontja nem ismert. Tekintve, hogy Carl Philipp Emanuel 1714-ben született, még talán túl fiatal lehetett ahhoz, hogy az információt pontosan jegyezze meg. Az is lehet, hogy a Buffardin iránti tisztelete fogalmaztatta vele büszkén, hogy a híres fuvolás emlékezett nagybátyjára. Ugyanis Johann Sebastian talán mégis találkozhatott Johann Jacobbal. 1722. március 15-én keltezett az a levél,[697] amelyben a Lämmerhirt-hagyatékkal kapcsolatosan nemcsak saját maga, hanem bátyja, Johann Jacob nevében is fogalmazott. Bár nincs róla adat, de talán az egykor befogadott testvérek jelen voltak szeretett bátyjuk, Johann Christoph temetésén 1721. február 22-én Ohrdrufban.[698] A búcsúztatáson talán a Lämmerhirt-hagyaték szóba került, de olyan

---

[692] A feltételezés nem bizonyított. Wolff, 2001 (Széky, 2009): 97–98. A mű pontos keletkezési idejét nem tudjuk, valószínűleg 1705 előtt íródott.

[693] J. S. Bach 1735-ben írta a genealógiát, fia, Carl Philipp Emanuel 1774–75-ben másoltatta le leányával, és számos kiegészítést fűzött hozzá. Dávid, 1985: 202. Vö. *NBR*: 282.

[694] Ford. LKK. „Von Bendern ist er nach Constantinopel gereiset u. hat da von dem berühmten Flötenisten Buffardin, welcher mit einem Französischen Gesannten nach Constantinopel gereist war, Lektion auf der Flöte genomen. Diese Nachricht gab Buffardin selbst, wie er einstens bei J. S. Bach in Leipzig war." *BD* I: no.184, 265; *BD* III: no.802, 287; *NBR*: no.303, 290.

[695] Reilly (*Grove*) szerint 1712 előtt; Powell–Lasocki: 19. szerint 1712–1713; Kuijken, 1989: 10. 14. /9. lj. szerint 1713.

[696] Kuijken, 1989: 10. 14. 9. lj.

[697] Lämmerhirt-hagyatékkal kapcsolatban levél Dávid, 1985: 17–18; *BD* I: no. 8, 28–30 (48–49); *NBR*: no.89, 94–95.

[698] Wolff feltételezi, hogy Johann Sebastian elutazhatott a Köthentől kétnapi kocsiútra fekvő Ohrdrufba. Wolff, 2001 (Széky, 2009): 557: 72 lj.

10.18132/LFZE.2014.18

élménybeszámolók, mint a Buffardinnel való találkozás nem illettek az alkalomhoz. Johann Sebastian Stockholmban letelepedett bátyja haláláról 1722 tavaszán értesült. Ez körülbelül az idő tájt lehetett, amikor a fuvolapartita készülhetett. Lehetséges-e, hogy Bach az ő emlékének szánta a művet, mint ahogyan az első felesége, Maria Barbara emlékére a szólóhegedű-műveket?[699] Hiszen az elhagyatottságra, az egyedül-maradásra utaló „Sei solo" feliratot viselő kötet egyik másolatának végén találjuk a fuvolaszólót. Bár a kérdés ott marad: ebben az esetben miért nem oboára, testvére elsőszámú hangszerére írta?

Johann Gottfried Bernhard Bach (1715–1739)

J. S. Bach és Maria Barbara harmadik fia. Beceneve: „der Windige".[700] 1735-ben végezte el a Tamás-iskolát, édesapja közbenjárásával előbb a Mülhausenben, majd Sangerhausenben kapott állást. Az elégedetlen fiú azonban – édesapját kínos helyzetbe hozva – mindkét lehetőséget hamar otthagyta, egy időre nem is tudtak semmit holléte felől. Pár hónap múlva „forróláz" vitte el.[701]

Jacob von Stählin egy levelezésében (1784) megemlíti, hogy a „könnyelmű" Bach-hal gyakran fuvola-duettezett.[702] Ez a Bach pedig valószínűleg nem lehetett más, mint Johann Gottfried Bernhard.[703]

Abban az esetben, ha a kézirat vizsgálata során helyesen feltételeztük, hogy a másolat 1723 körül készülhetett, úgy az akkor még nyolcéves Johann Gottfried Bernhard mint előadó nem igen jöhet számba.

Johann Heinrich Freytag (vagy Freitag) (?–1720)

Két fuvolásról is tudunk a kötheni udvarban. Bár a szakirodalom több ízben is arra hívja fel a figyelmet, hogy a kötheni időkre tehető kantáták (BWV 173a és 184a) fuvolaszólamai nem közelítik meg a fuvolapartita nehézségeit,[704] az alábbi két fuvolás – Freytag és Würdig – mégiscsak jól képzett zenésznek számíthatott

---

[699] Helga Thöne elmélete szerint a Ciaccona Maria Barbara halálára íródott. A hegedűszólók címe olaszul nyelvtanilag helyesen „Sei soli" lenne. A „Sei solo" jelentése: „Egyedül vagy". Ittzés T., 2008: 23.

[700] Jelentése: szeles, könnyelmű, léha.

[701] Wolff, 2001 (Széky, 2009): 456–457.

[702] „der Windige (mort depuis peu à Londres) qui jouoit souvent avec moi des duetti à la traversiere". Schulze (*BJ*), 1973: 89; *BD* III: no.902, 408. *NBR*: no.365, 369. Stählinről még írok részletesen, lásd alább.

[703] Bár a zárójeles megjegyzés, miszerint nemrég halálozott el Londonban, Johann Christianra vonatkozhat. Schulze (*BJ*), 1973: 90.

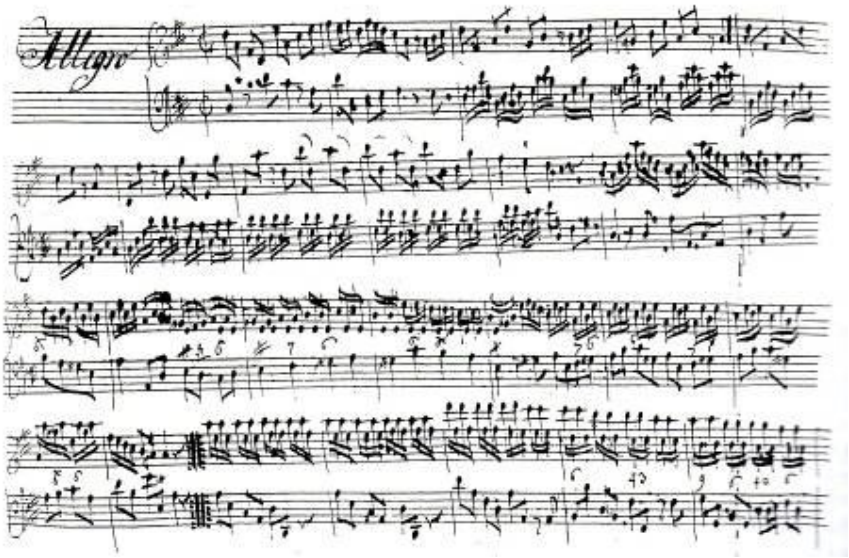
[704] Marshall, 1979: 477–478; Kuijken, 1989: 8, 13; Wolff (*Grove*).

10.18132/LFZE.2014.18

akkoriban. Bach nyolc kamarazenésszel dolgozott itt, akik közül többen is az egykori, neves porosz király udvari zenekarból kerültek Köthenbe;[705] a két fuvolás ugyan nem közéjük tartozott, de a fizetési jegyzék alapján hozzájuk hasonló megbecsülésnek örvendhetett.[706]

Freytag 1713-tól fuvolás Köthenben, emellett furulyán is játszik.[707] Hat fennmaradt szonátája alapján kimagasló tudással bírt saját hangszerén.[708]

15.1. KOTTAPÉLDA. Részlet Freytag egyik szonátájából (MS XY 15.115)



Johann Gottlieb Würdig (?–1728)[709]

1713 és 1722 között fuvolás a kötheni udvarban, de más fafúvós hangszereken is játszik, emellett 1717-től a városi zenekar vezetője is.[710] Würdig fizetését az udvarban fegyelmi okok miatt háromszor is csökkentették 1722-es elbocsátásáig.[711]

---

[705] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 231.
[706] König, 1959: 160–161. Powell–Lasocki, 1995: 10.
A zenekar tagjainak fizetése mellett a vendégmuzsikusok tiszteletdíjára is igen sokat költöttek. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 237.
[707] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 228.
[708] Kuijken, 1989: 8, 13. Freytag írt négy szonátát fuvolára, egyet oboára és egyet fuvola vagy hegedűre. Brüsszel, MS XY 15.115. Vö. Powell–Lasocki, 1995: 13. (2. kép).
[709] König, 1959: 161; Kuijken, 1989: 8, 13; Powell–Lasocki, 1995: 20.
[710] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 228; Powell–Lasocki, 1995: 20
[711] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 240.

10.18132/LFZE.2014.18

Friedrich Gottlieb Wild (1706–?)

1723 áprilisában iratkozott be a lipcsei egyetemre. Bach 1727-ben a következőt írta a bizonyítványába: „Wild a négy esztendő során, amelyet itt, az Egyetemen töltött, mindig szorgalmasnak és keményen munkálkodónak mutatkozott, amennyiben nem csupán templomi muzsikánkat ékesítette tanult művességével a *Flaute traversière*-en és *Clavecin*en, hanem a klavírjáték, a számozott basszus és a rajtuk alapuló komponálás tárgyából is külön oktatásban részesítettem, miáltal bármely alkalommal a járatos muzsikusok különös tetszésére játszhat."[712] Wild Bach dicsérő ajánlólevelével a chemnitzi kántori állásra pályázott.[713] Később Szentpétervárón lett orgonista.[714]

Bár Bach egyértelműen elismerően nyilatkozik Wild fuvolajátékáról, mégsem tekinthetjük őt kizárólagosan a fuvolapatita, vagy az azzal megegyező nehézségű fuvolaszólós kantáták ihletőjének, ugyanis a fuvolás kantáták zöme négy hónapra (1724. július 23. – november 19.) koncentrálódott, és nem pedig elosztva Wild lipcsei tanulmányainak négy évére.[715]

Christoph Gottlob Wecker (1700 k.–1774)

1723 decemberében került a lipcsei egyetemre. Tanulmányai öt éve alatt a Görner-féle Collegium Musicumnak is tagja volt, ahol fuvolázás terén is jártasságra tett szert.[716] 1727-ben megpályázta az éppen megüresedett chemnitzi kántori állást, amelyre Wildhez hasonlóan Bachtól kapott ajánlólevelet.[717] 1729 márciusától

---

[712] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 305. „Wild in die Vier Jahre so er auf hiesiger *Vniversitæt* gelebet sich allezeit fleißig und emsig erwießen, solchergestallt, daß er nicht allein Unsere Kirchen *Music* durch seine wohlerlernte *Flaute-traversiere* und *Clavecin* zieren helffen, sondern auch sich bey mir gar *speciell* in *Clavier*, *General-Bass* | und denen daraus fließenden *Fundamental*-Regeln der *Composition informiren* laßen, daß er sich bey aller Gelegenheit vor verständigen *Musicis* mit besonderm *Applausu* hören laßen kan." *BD* I: no.57, 127. Vö. Dávid, 1985: no.45/57, 106–107; *NBR*: no. 134, 134–135. o; Marshall, 1979: 483–484.

[713] Ugyanerre jelentkezett Christoph Gottlob Wecker is (lásd alább), mindketten sikertelenül. Dávid, 1985: no.13/18, 38; no.45/57, 107.

[714] Ernst Ludwig Gerber beszámolójából (1790) tudjuk. „végül is [Friedrich Gottlieb] Wild nevű barátjának, a későbbi szentpétervári orgonistának vallotta be szándékát, s ő mutatta be Bachnak." Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 377. Eredeti nyelven: „bis er endlich einem Freunde, Namens Wilde, nachherigem Organisten zu Petersburg, seinen Wunsch | eröfnete, der ihn bey bachnen einführete." *BD* III: no.950, 476; *NBR*: no. 315, 321. o. Az is elképzelhető, hogy az állítás, hogy Wild Szentpétervárón volt orgonista, egy Johann Wilde nevű orgonistával való összetévesztésen alapul. *BD* I: no.57, 128.

[715] Marshall, 1979: 484.

[716] *BD* I: no.18, 54. Lipcsében két Collegium Musicum is működött. Az egyiket Telemann alapította, majd Bach is vezette, a másikat Johann Gottlieb Görner vezette, 1723-tól. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 280.

[717] *BD* I: no.18, 53.

10.18132/LFZE.2014.18

haláláig Schweidnitzben kántorkodott.[718] A bizonyítvány, amelyet Bach 1729-ben Weckerről állított ki, arról számol be, hogy: „*in Musicis* tudása szívesen látott vendéggé teszi mindenütt, mert jól tud bánni különféle hangszerekkel, és nem kevésbé jól hallatja hangját *vocaliter*, s ugyanígy templomi és egyéb muzsikálásomban is képes volt érdemdús segítséget adni”.[719] Bár Bach nem ír konkrétan Wecker fuvolázásáról, egy kortársa dicséri a „párját ritkító ügyességét és tapasztalatát a harántfuvolán”.[720]

Lorenz Christoph Mizler (von Koloff)[721] (1711–1778)

Gimnáziumi éveiben, Ansbachban tanult fuvolán és hegedűn játszani.[722] 1731 és 1734 között a lipcsei egyetem hallgatója, 1737 és 1743 között tanára. Tanulóévei alatt Bach tanítványa,[723] elképzelhető, hogy fuvolázott Bach *Collegium*ában. Az 1734-ben megvédett doktori disszertációját Bachnak ajánlotta.[724] Számos zenei témájú értekezés szerzője, 1738-ban megalapította a Zenei Tudományok Társaságát (Societät der musicalischen Wissenschaften), amelynek később, 1747-ben Johann Sebastian is tagja lesz.[725] Bachot „jó barátjának és pártfogójának” mondhatta.[726] Bár autodidakta fuvolás, a nehéz fuvoladarabok iránti érdeklődését tanúsítja egy 1736-os levele, melyben J. G. Walthert kéri, hogy küldjön neki egy nehéz fuvolaversenyt.[727] A fuvolapartita feltehetően elkészült már addigra, mire Bach és Mizler között kialakult a baráti viszony.

---

[718] Szintén bachi ajánlással. *BD* I: no.20, 57. Életrajza: *BD* I: no.18, 54.

[719] Ford: Széky, 2009 (Wolff, 2001): 305. „besonders aber deßen Wißenschaft *in Musicis* Ihme bey jedweden beliebten *Acceß* verursachet, zumahle Er in verschiedenen *Instrument*en wohl *versiret* nicht weniger auch *vocaliter* sich wohl hören lassen, dannenhero Er auch meiner Kirchen und anderen *Musiquen* rühmlichst *assistiren* können.” *BD* I: no.60, 129; Dávid, 1985: no.46/60, 107; *NBR*: no.131. 132.

[720] Powell–Lasocki, 1995: 14. (Marshall: *The music of Johann Sebastian Bach: the sources, the styles, the significance*. New York, 1989: 323.o., no.63.)

[721] Powell a cikkében a következőképpen írja a nevét: „Koloff, Lorenz Christoph Mizler von”. Powell, 1995: 20.

[722] Buelow (*Grove*): „Mizler”.

[723] *NBR*: 296. (no.305).

[724] A dolgozat címe: *Quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae.* Fazekas, 2012: 37.

[725] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 481–482.

[726] „guten Freunde und Gönner”. Lorenz Mizler: „Der Critische Musicus”. In: *Neu-eröffnete Musikalische Bibliothek.*, I. 4. (1738), 61. Fazekas, 2012: 37. (53. lj.)

[727] Powell–Lasocki, 1995: 20.

10.18132/LFZE.2014.18

Jacob von Stählin[728] (1709–1785)

Johann Gottfried Bernhard Bach (lásd fent) fuvoladuó-partnere, aki a zittaui gimnázium után 1732-ben iratkozott be a lipcsei egyetemre.[729] Alkalmanként Johann Sebastian *Collegium Musicum*ának szólistájaként tűnt fel.[730] 1735 után Szentpéterváron telepedett le. Mire Lipcsébe érkezett, valószínűleg a fuvolapartita már elkészült.

Carl Friedrich Pfaffe (1720?–1773)[731]

1745. július 24-én kelt az a vizsgajegyzőkönyvi bejegyzés, amelyben Bach a következőt írja: „Carl Friedrich Pfaffe a többi Városi Muzsikus jelenlétében tette le a próbavizsgát; amelyen úgy találtatott, hogy valamennyi jelenlévő tapssal kifejezett tetszésére egészen jól muzsikál az összes hangszeren, amelyet a *Stadtpfeiffer*ek szokás szerint alkalmaznak – úgymint hegedűn, oboán, harántfuvolán, *trompette*-en, *Waldhorn*on és a többi basszushangszeren –, és teljesen megfelelőnek találtatott az általa megpályázott segítői tisztre”.[732]

Bár a bejegyzés időpontja már túl késői ahhoz, hogy Pfaffét a fuvolapartita ihletőjének tarthassuk, mindazonáltal az idézet bizonyíték arra, hogy Bach zenészeinek mennyiféle hangszeren kellett jártasnak lenniük.[733]

Johann Caspar Gleditsch (1684–1747)[734]

1712-től Lipcsében „Stadtpfeiffer”, 1719 és 1747 között a lipcsei városi zenésztestület első oboása.[735] Feltehetőleg játszott furulyán és olykor fuvolán is a kantátákban, amikor éppen nem oboázott.[736]

---

[728] Powell–Lasocki, 1995: 14, 20. A fuvolás neve itt: Stähelin.
[729] Ez az információ valamint a születési és halálozási dátum: Buelow (*Grove*): „Stählin”.
[730] Ugyancsak Stählin saját beszámolójából tudjuk: „à Leipsiq ou je jouois quelqfois un solo oû un Concert dans le College Musicale de feu [Carl Philipp Emmanuel] son pere.” Schulze (*BJ*), 1973: 89.
[731] Dávid, 1985: 233.
[732] Ford. Széky (Wolff, 2001): 303. „Auff E. HochEdlen und Hochweisen Raths Verordnung hat derer StadtPfeiffer bißheriger Geselle, Carl Friedrich Pfaffe in Gegenwart derer anderen Stadt *Musicorum* seine verlangte Probe abgeleget; Da sich denn befunden, daß er auf jedem *Instrumen*te, so von denen StadtPfeiffern pfleget gebrauchet zu werden, als *Violine*, *Hautbois*, *FluteTravers*. *Trompette*, *Waldhorn* und übrigen *BassInstrument*en, sich mit Beyfall aller Anwesenden gantz wohl habe hören laßen, und zu der gesuchten *Adjunctur* gantz geschickt befunden worden.” *BD* I: no.80, 147; *NBR*: no.234, 220; Dávid, 1985: no.63/80, 119.
[733] Lásd ellenben alább a drezdai muzsikusok példáját az 1730-as *Memorandum*ban.
[734] *BD* I: no. 22, 61, 65; no. 80, 148.
[735] Powell–Lasocki, 1995: 20.Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 304.
[736] Powell–Lasocki, 1995: 20. Két másik muzsikustársával összesített hagyatékban egy harántfuvolát is találunk. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 304.

10.18132/LFZE.2014.18

Christiane Mariane von Ziegler (1695–1760)

Bár sehol sem találtam rá utalást, hogy bármelyik Bach-fuvolaműnek is előadója lett volna, mégis tanulmányozva Dürr kantátákról szóló könyvét, feltűnt, hogy az 1725-ös év kilenc kantátájának költőnője fuvolán is játszott.[737]

Von Ziegler Lipcsében született. Két házassága után özvegyen, gyermek nélkül maradt; ezután a művészetnek szentelte életét. Verseket írt, amellett lanton, klavíron és fuvolán is játszott. Kilenc Bach-kantáta alapul az ő versein (BWV 103, 108, 87, 128, 74, 68, 175, 176.), ezek 1725. április 22. és május 27. között kerültek előadásra és egyik sem tartalmaz fuvolát.

Pierre Gabriel Buffardin (1690–1768)

A francia születésű Buffardin 1715 és 1749 között Drezdában az udvari zenekar első fuvolása, s minden bizonnyal egyben korának legkiválóbb fuvolavirtuóza volt. Tanítványa, Quantz a következőt írta róla: „Nem játszottunk semmi mást, mint gyors darabokat, végtére is ebben rejlett mesterem erőssége."[738] Hazájával a drezdai szolgálata alatt is tartott kapcsolatot, 1726-ban és 1737-ben is koncertezett Párizsban, végül 1750-ben tért haza Franciaországba.[739]

Bach Buffadint személyesen ismerte, amire bizonyíték a fenti Johann Jacob Bach nevénél már idézett levél is. Mint láttuk, Buffardin lipcsei látogatásának dátuma ismeretlen. Az 1724-es év második felének Bach-kantátáiban a harántfuvola egy rövid időre (július 23. és november 19. között) kiemelkedő szerepet játszik.[740] Lehetséges, hogy Buffardin ebben az időszakban tartózkodott Lipcsében, és a virtuóz fuvolaszólam neki készült?[741] Bach és Buffardin egyébiránt már korábban is találkozhatott. 1717 őszén Bach a dokumentációk alapján első ízben utazott Drezdába,[742] hogy Jean Baptiste Volumier (eredetileg flamandul: Woulmyer; 1670–1728) drezdai koncertmester felkérésének eleget téve összemérje tudását „a

[737] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 50. Életrajzi adatok Rifkin–Küster (*Grove*): „Ziegler"
[738] „Wir spielten nichts als geschwinde Sachen: denn hierin bestund die Stärcke meines Meisters." Quantz: „Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen". In: Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-kritische Beyträge I, 3. Stück.* Berlin, 1755: 209. Kuijken, 1989/1990: 8, 10.
[739] Reilly (*Grove*): „Buffardin".
[740] Ezekről a kantátákról részletesen lásd a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetet.
[741] Marshall, 1979: 484, 63. lj.
[742] Marshall, 1979: 479.

10.18132/LFZE.2014.18

fennhéjázó Louis Marchand-nal".[743] Volumier számára nem voltak ismeretlenek Bach érdemei.[744] Ugyancsak Drezdában szolgált már Bach régi barátja, Johann Georg Pisendel is, akivel ismeretségük még 1709-re nyúlt vissza.[745] Pisendel 1712-től a drezdai udvari zenekar tagja, majd Volumier utódaként később koncertmestere. Tehát 1717-ben vagy Volumier vagy Pisendel jó eséllyel bemutatta Bachot drezdai kollégáinak, köztük Buffardinnek. Marshall véleménye szerint e rövid tartózkodás alatt hallhatta Bach a francia fuvolavirtuóz játékát, és – Marshall szerint feltehetően első alkalommal – benyomást szerezhetett a hangszer karakteréről és lehetőségeiről.[746] Pieter Dirksen másfelől közelíti meg az 1717-es drezdai eseményt: írásában azt a lehetőséget veti fel, hogy Bach az 5. *Brandenburgi versenymű*vet a Marchand-nal tervezett találkozó alkalmából írta, a két szólista pedig Volumier és Buffardin lehetett.[747]

Bach később is jó kapcsolatot ápolt a drezdai udvarral,[748] a lipcsei városi tanácsnak 1730-ban írt *Memorandum*ában szintén a drezdai zenészek megbecsültségét hozza példaként: „Az ottani zenészek vállát nem nyomja a megélhetés terhe, bosszúságuk elmarad, és ezen felül csupán egy hangszeren kötelesek kiművelni magukat; minek következtében az, ami hallható, bizonyára páratlanul pompásan szól."[749] Megjegyzendő, pontosan ez az idézet szólhat Buffardin ellen, mivel e szerint a drezdai zenészeknek csak egy hangszeren kellett jól játszaniuk, pedig több, a fent említett 1724-es fuvolás kantátában (BWV 96, 114, 180) találunk a fuvolaszólamot éppen szüneteltető tételben más fúvós hangszertől (*flauto piccolo*, kürt) virtuóz szólamot, ami pedig arra utalhat Dürr következtetése

---

[743] „mit dem hochmüthigen *Marchand*" *BD* III: no.666, 83; *NBR*: no.306, 301. Elképzelhető, hogy Marchand hírhedten elbizakodott személyisége sarkallta a drezdai zenészeket a versengés megszervezésére, és talán így szerették volna megakadályozni Marchand udvari tisztségbe való kinevezését. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 216–217. Vö. C. Ph. E. Bach–Agricola, 1750. *BJ*, 1920: 17; *BD* III: no.666, 83; *NBR*: no.306, 301. Higginbottom (*Grove*). Az eseményről legkorábbi írásos feljegyzés: Birnbaumtól, 1739. *BD* II: no.441, 340–360; *NBR*: no.67, 79–80. Breig, 1998 (*BJ*): 7–18.

[744] „Volumier schrieb an Bachen, dessen Verdienste ihm nicht unbekannt waren". *BD* III: no. 666, 83; *NBR*: no. 306, 301.

[745] Lásd „A mű keletkezési idejének meghatározása" című fejezetben.

[746] Marshall szerint Bach azelőtt még nem komponált semmit fuvolára. Marshall, 1979: 480, 481.

[747] Wolff, 2001 (ford: Széky, 2009): 274. Pieter Dirksen: „The Background to Bach's Fifth Brandenburg Concerto". In: Pieter Dirksen (szerk.): *The harpischord–Its repertoire: Proceedings of the International Harpischord Symposium Utrecht 1990.* Utrecht, 1992: 157–185.

[748] Bach dokumentált látogatásai a szász fővárosban: 1717, 1725, 1731, 1733, 1736, 1738, 1741. Wolff, 2001 (ford: Széky, 2009): 245.

[749] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 395. „Es kan nicht fehlen, da denen *Musicis* die Sorge der Nahrung benommen wird, der *chagrin* nachbleibet, auch überdem iede Persohn nur ein eintziges *Instrument* zu *excoliren* hat, es muß was trefliches und *excellentes* zu hören seyn." *BD* I: no.22, 63; *NBR*: no.151, 150; Dávid, 1985: no.17/22, 49.

10.18132/LFZE.2014.18

szerint, hogy a szólók valójában egy személynek készültek, egy vendégvirtuóznak, aki a tételek közt hangszert cserélt.[750]

Buffardin kapcsolata a Bach-családdal később is nyomon követhető. Bach fia, Wilhelm Friedemann 1733-ban került Drezdába orgonistaként, ahol barátok lettek Buffardinnel.[751] Bach unokája, az ifjabb Johann Sebastian (1748–1778) tehetséges grafikus és tájképfestő bizonytalan időpontban portrét készített a fuvolásról.[752]

Johann Martin Blockwitz (vagy Blochwitz) (1687–1742)[753]

A drezdai zenekar fuvolása 1717 és 1733 között, emellett oboázott és komponálással is foglalatoskodott.[754] 1720 körül jelent meg a saját kötete *60 Arias divided in fifteen suites for violin or oboe, but especially for the transverse flute, and basso continuo* címmel.[755] Minden bizonnyal ő írta azokat a tánctételeket is basszus nélküli fuvolára, amiket Quantz „Fantasier og Preludier" kottájában találunk, és amelyek stílusbeli és technikai hasonlóságot fednek fel Bach a-moll szólójával.[756]

Sajnos Blockwitz életéről elég hiányosak az adatok, így arra sincs fennmaradt bizonyíték, hogy ismerték volna egymást Bach-hal. Mindazonáltal, mint már Buffardinnél láttuk, Bach jól ismerte a drezdai zenészeket.[757]

Johann Joachim Quantz (1697–1773)

Zenei tanulmányait 1707-ben kezdte, több vonós hangszeren, valamint oboán és trombitán is gyakorlatot szerzett.[758] 1716-tól a drezdai városi zenekar tagja, majd 1718-tól II. Erős Ágost, szász választófejedelem és lengyel király udvari oboistája a drezdai *Kleine Kammermusik*ban.[759] Quantz 1718-ban egy bizonyos Friese-t

---

[750] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 474, 481. A kantátákat a „Bach fuvolára írt egyéb kompozíciói" című fejezetben részletesen elemezzük.
[751] 1733 és 1746 között W. Fr. Bach hat fuvoladuót komponált. Montagu–Brown–Frank–Powell (*Grove*): „Flute". II/4./(ii).
[752] „Flötenist in Dresden, gezeichnet von Joh. Seb. Bach": említés egy C. Ph. E. Bach birtokában levő Buffardin-portréról. (*BJ* 1939: 101.) Kuijken felteszi a kérdést: mikor ülhetett Buffardin az ifjabb Johann Sebastian elé, hiszen Buffardin 1749-ben elhagyta Drezdát. Kuijken, 1989/1990: 10, 14: 9. lj.
[753] Dátum: Kuijken, 2006. Nevét Blochwitzként is megtaláljuk. Landmann, 1989: 23.
[754] Powell-Lasocki, 1995: 20. Kuijken írásában 1710 és 1742 között a drezdai udvar oboása, majd fuvolása Kuijken, 1989/1990: 8, 12.
[755] Kuijken, 1989/1990: 8, 12.
[756] A tételeket részletesen elemeztük a „Szólóművek fuvolára" című fejezetben.
[757] Több forrás is a három drezdai fuvolás (Buffardin, Blockwitz, Quantz) valamelyikét valószínűsíti a fuvolapartita ihletőjének, amiből azt a következtetést vonhatnánk le, hogy kimondhatjuk: Bach egy drezdai fuvolás számára komponálta művét. (Lásd például: Mather–Sadilek, 2004: 10–11.) Azonban Drezdában nincs semmilyen adatforrás Bach fuvoladarabjaira nézve. Kuijken, 1989/1990: 8, 12.
[758] Quantz, 1752 (Székely, 2011): Bev/21.§, 44. o.
[759] Reilly–Giger (*Grove*): „Quantz".

10.18132/LFZE.2014.18

helyettesített a zenekarban első fuvolásként.[760] 1719-ben négy hónapig Buffardin tanítványa, ami után az oboa helyett a fuvola lesz a fő hangszere.[761] 1724-ben Rómába látogatott, ahol összebarátkozott Alessandro Scarlattival, 1726–1727-ben Párizsban megismerkedett Michel Blavet-vel, majd 1727-ben két hónapot töltött Angliában, ahol pedig Händellel találkozott.[762] 1728-tól tagja a drezdai udvari zenekarnak, ugyanettől az évtől kezdte tanítani az akkor még porosz trónörökös (későbbi Nagy) Frigyest. A herceg megkoronázása után, 1741-ben véglegesen a fuvolás uralkodó szolgálatába állt. 1752-ben jelent meg a *Fuvolaiskolá*ja (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*).

Bach és Quantz közötti kapcsolatról nem tudunk semmi biztosat, csak annyit, hogy 1731-ben Quantz hallotta Bach orgonajátékát Drezdában.[763] A két szerző Esz-dúr és g-moll fuvolaszonátái között az elemzők tematikai hasonlóságot vélnek felfedezni.[764] Quantz „Fantasier og Preludier" kötetében található szólódarabok és a Bach fuvolapartita közötti rokonságot már a „Szólóművek fuvolára" című fejezetben tárgyaltuk. További kapcsolódási pont, hogy a *Fuvolaiskola* (1752) megfogalmazásában feltehetőleg Bach egykori tanítványa, Johann Friedrich Agricola segített Quantznak.[765] Mindazonáltal különös, hogy Quantz sehol sem tesz említést Bach fuvolaműveiről: nem szerepel Bach műve se a „Fantasier og Capricier", se a „Solfeggi" kötetében.[766] A *Versuch*ban Bachot kizárólag mint billentyű-játékost dicséri: „Az orgonajáték művészetét … a csodálatra méltó Johann Sebastian Bach emelte a legnagyobb tökéletességre"[767] Messzemenő következtetést mégsem vonhatunk le belőle: Quantz ismerte és csodálta Händelt, de a Quantz-forrásokból az ő zenéje is hiányzik.[768]

---

[760] Quantz önéletrajzából tudjuk. Powell–Lasocki, 1995: 20.
[761] Reilly–Giger (*Grove*): „Quantz"; Kuijken szerint 1718-ban, Kuijken, 1989/1990: 8, 12.
[762] Reilly–Giger (*Grove*): „Quantz".
[763] Powell–Lasocki, 1995: 18, 20.
[764] Bach Esz-dúr fuvola-csembaló szonátája (BWV 1031) és Quantz Esz-dúr triószonátája (QV 2:18) valamint Bach g-moll fuvola-csembaló szonátája (BWV 1020) és Quantz g-moll triószonátája (QV 2:35) között. Mather–Sadilek, 2004: 10; Swack, 1995.
[765] Agricola 1738 és 1741 között tanult Lipcsében Bachnál. Quantz, 1752 (Székely, 2011): 12.
[766] Kuijken, 1989: 8, 12–13.
[767] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 304. „Die Kunst die Orgel zu spielen … hat sie der bewundernswürdige Johann Sebastian Bach … zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht." Quantz, 1752: XVIII/83, 329.
[768] Powell–Lasocki, 1995: 18.

10.18132/LFZE.2014.18

II. (Nagy) Frigyes (1712–1786)

Poroszország uralkodója kitűnő fuvolás lehetett. Charles Burney a következőt jegyezte be útinaplójába:

A koncert egy német fuvolaversennyel indult, melyet nagy precizitással játszott az uralkodó. Nagy Frigyes befúvása (*ansatz*-a) tökéletes, technikája briliáns, ízlése pedig kifinomult. Nagy öröm és meglepetés volt számomra, hogy milyen kecsesen játszotta az Allegrót, és milyen kifejezően és mély érzésből az Adagiót. Röviden, az előadás sok szempontból felülmúlhatatlan volt azokhoz képest, amiket idáig hallottam akár amatőröktől, akár professzionális előadóktól. Nagy Frigyes végigjátszott három hosszú és nehéz fuvolaversenyt, sikeresen és egyforma perfekcióval.[769]

Hangszerének mindennapi gyakorlási rendjéről máshol a következőt olvashatjuk: „rögtön napfelkelte után, a reggeli kabinetgyűlések előtt vagy után, ebéd után, és természetesen a koncerten”.[770]

Hétévesen már zeneszerzést tanult Gottlieb Hayne orgonistától.[771] Ez év, tehát 1719 márciusában az udvar anyagi kiadásai között a következő szerepel: „fuvolajavításra négy *Groschen*”.[772] Feltételezhető, hogy ekkor már Frigyes megkezdte fuvolatanulmányait. Első fuvolatanára a széles körű ismeretekért felelős házitanítója: Jacques Duhan de Jandun (1685–1746) volt.

1728-ban a herceg Drezdába látogatott, ahol megismerkedett Quantz-cal, Buffardinnel, Pisendellel és a lantművész Silvius Leopold Weiß-szel. Még ugyanebben az évben ismét találkozott a négy kiváló zenésszel, amikor I. Frigyes Ágost berlini útjára magával vitte őket.[773] Ettől az évtől tanította Frigyest Quantz, bár a fuvolatanár a trónra lépésig még Drezdában élt.

Frigyes emellett komponált is, bár nehezen választható el a saját munkája a személye körül működő zenészekétől. Hozzávetőlegesen 121 fuvolaszonáta és 4

---

[769] Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* II., (London, 1775). 152–153. Oross, 2010: 26–27.

[770] Oross, 2010: 27–28. Johann Friedrich Reichardt, Frigyes *Kapellmeister*ének a „Musikalische Anekdoten von Friedrich dem Grossen” című írása a „Musikalischen Kunstmagazin” (II, Berlin, 1791.: 40.) hasábján: „Der König war gewohnt vier bis fünf Mal die Flöte zu blasen. Gleich nach dem Aufstehen war das erste, daß er nach der Flöte griff. Nach dem Vortrag der Kabinettsräte übte er wieder die flöte. Gleich nach Tafel wieder, und gegen Abend pflegte er die sechs Konzerte, oder in den letzen 10–15 Jahren die 3–4 Konzerte, die er den Abend mit seinen Kammermusikern blasen wollte, vorher zu üben”. Schwarz-Reiflingen, 1962: (1).

[771] Helm–McCulloch (*Grove*): „Frederick II”.

[772] Thomas Carlyle: *History of Frederick II of Prussia*, I. (London: Chapman and Hall, 1869). 383–384. Oross, 2010: 14.

[773] Oross, 2010: 15.

10.18132/LFZE.2014.18

fuvolaverseny mellett írt szimfóniát, nyitányt, operaáriát, kantátát és katonaindulót.[774]

Frigyes rajongott a francia divatért és szokásokért. Kiválóan beszélte a nyelvet, az *Antimachiavelli* című könyvét franciául írta, a filozófus Voltaire-rel pedig közel ötven évig levelezett.[775] Ne feledkezzünk meg róla: a fuvolapartita címe francia nyelvű, az ajánlás akár szólhat a franciául tudó trónörökösnek.

Bach 1719 márciusában Berlinbe utazott, hogy átvegye a kötheni udvar számára rendelt csembalót. Az útra Gottschalck komornyik kísérte el.[776] Ő az, akinek a kézírásával fennmaradtak a hegedűszólók abban a kottában, amiben a fuvolapartita is található. Wolff szerint a bő hetes látogatás alatt Bach „számos pályatárssal és mecénással fölvehette a kapcsolatot, és ezalatt játszhatott a porosz udvarban is”.[777] Mint fent láttuk, Frigyes ekkor már talán fuvolázott, bár még igen fiatal volt, csupán hét éves.

Wilhelm Friedemann elkísérte édesapját az 1747-es berlini útjára, az ő beszámolója alapján a következőt írja Forkel:

Johann Sebastian mindent felülmúló képességének híre ekkoriban már oly messzire terjedt, hogy a Király is gyakran hallotta emlegetni s dicsérni. emiatt fölébredt benne a kíváncsiság, hallani és látni akarta ezt a nagy művészt. […] A király esténként magánkoncertet szokott rendezni, ahol általában maga is előadott egy-egy fuvolaversenyt. Az egyik este, amikor éppen előkészítette fuvoláját, és muzsikusai már összegyűltek, egy tiszt írott névsort hozott neki az újonnan érkezett idegenekről. Fuvolával a kezében átfutotta a listát, majd azonnal az egybegyűlt zenészekhez fordult, és, mondhatni izgalommal a hangjában így szólt: „Uraim, megjött az öreg Bach.” Félretette fuvoláját, az öreg Bachot pedig, aki fia szállásán pihent meg, azonnal a palotába vezették.[778]

---

[774] *BRL* I: „Frigyes, II”, 616. A „Szólóművek fuvolára” című fejezetben Frigyes *Fuvoláskönyv*ét összehasonlítottuk Bach fuvolaszólójával.
[775] Oross, 2010: 15, 16.
[776] *BD* II: no.95, 74.
[777] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 246.
[778] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 486–487.„Der Ruf von der alles übertreffenden Kunst Johann Sebastians war in dieser Zeit so verbreitet, daß auch der König sehr oft davon reden und rühmen hörte. Er wurde dadurch begierig, einen so großen Künstler selbst zu hören und kennen zu lernen. (…) Der König hatte um diese Zeit alle Abende ein Cammerconcert, worin er meistens selbst einige Concerte auf der Flöte bließ. Eines Abends wurde ihm, als er eben seine Flöte zurecht machte, und seine Musiker schon versammelt waren, durch einen Officier der geschriebene Rapport von angekommenen Fremden gebracht. Mit der Flöte in der Hand übersah er das Papier, drehte sich aber sogleich gegen die versammelten Capellisten und sagte mit einer Art von Unruhe: *Meine herren, der alte Bach ist gekommen!* Die Flöte wurde hierauf weggelegt, und der alte Bach, der in der Wohnung seines Sohns abgetreten war, sogleich auf das Schloß beordert.” Forkel, 1802: 9. *NBR*: VI/2, 429.

10.18132/LFZE.2014.18

Ezen az estén, a Silbermann-féle fortepianok kipróbálásakor kapta Bach a „királyi témát", amit a Musikalisches Opferből ismerünk. A fenti idézet arra utalhat, hogy Frigyes még korábban nem találkozott Bach-hal. Ugyanezt sejteti Gottfried von Swieten báró lejegyzése (1774): az egyik beszélgetésen, mikor éppen Wilhelm Friedemann Bach orgonatudását dicsérték, Frigyes a következőt mondta:

azonban azok, akik apját ismerték, úgy találják, hogy nem ér fel vele; a királynak ez a véleménye, és hogy ezt nekem bebizonyítsa, hangosan elénekelt egy kromatikus fúgatémát, amit annak az Öreg Bachnak adott fel, aki abból azonnal egy 4, majd egy 5, végül egy 8 obligát szólamú fúgát csinált.[779]

Michael Gabriel (von) Fredersdorf (1708–1758)

II. (Nagy) Frigyes királyi kamarása, komornyikja és duópartnere.[780] Az E-dúr fuvolaszonáta (BWV 1035) kottáján a következő felirat látható: „A komponista [elveszett] autográfiája nyomán, amely anno 17.. íratott Potsdamban, Fredersdorf titkos kamarás számára."[781] Az alig olvasható évszám valószínűleg 1741. Bár Fredersdorf minden bizonnyal az uralkodóhoz hasonlóan képzett fuvolás volt, felmerül a kérdés, miért nem Frigyes vagy esetleg Quantz a kézirat címzettje. Frigyes valószínűleg éppen ekkor volt távoli katonai hadjáraton az elő szileziai háború kapcsán; Quantz pedig 1741 decemberéig nem érkezett meg Potsdamba, Bach látogatása pedig korábban, augusztusban történt.[782]

Fredersdorfról eléggé hiányosak az információink, s bár Bach egyik fuvolaszonátájának bizonyítottan ő a címzettje, mégsem tűnik valószínűnek, hogy a jóval korábban elkészült fuvolapartitának ő lett volna az ihletője.

A fentiekben áttekintettük azt a tizenhat fuvolást, akik közül talán valamelyiknek Bach a partitát írhatta. A zenetudósok általában elsősorban Buffardin nevét említik

---

[779] Székely, 1988 (Kolneder, 1982): „*Musikalisches Opfer*", 234. „entre autres il me parla [de] musique, et d'un grand organiste nommé Bach, qui vient da faire quelque séjour à Berlin, cet artiste est doué d'un talent supérieur à tout ce que j'ai entendu ou pu imaginer en profondeur de connoissances harmoniques et en force d'exécution; cependant ceux qui ont connu son Père ne trouvent pas encore qu'il l'egale, le Roi est de cette opinion et pour me le prouver il chanta à haute voix un sujet de Fugue chromatique, qu'il avoit donné à ce vieux Bach, qui sur le champ en fit une Fugue à 4 puis à 5, puis enfin à huit voix obligés. *BD* III: no.790, 276; *NBR*: no.360, 366–367.

[780] Powell–Lasocki, 1995: 18; Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 410.

[781] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 485. „[Abschrift] nach dem *Autographo* des Verfassers welches *ao.* 17.. da er in Potsdamm war, für den Geh. Kämmerir *Fredersdorf* von ihm verfertigt worden." *BD* III: Anh. I/3. 623. Egy 19. századi másolat (*Mus.ms. Bach P 622*) címlapján olvasható a fenti idézet, a szonáta egy kissé korábbi másolata (*P 621*; 1800 k.) ugyancsak Fredersdorfra utal. Marshall, 1979: 491–492, 492/82. lj. Schmitz (*NBA* VI/3), 1963: 22–24.

[782] Marshall, 493. Powell–Lasocki, 1995: 18. Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 485.

10.18132/LFZE.2014.18

ihlető személyként, azonban vele kapcsolatban is nagyon sok a bizonytalan tényező, és rajta kívül még számos fuvolást találunk Bach környezetében a fuvolapartita feltételezett keletkezési ideje körül.

10.18132/LFZE.2014.18

16.

BACH FUVOLÁRA ÍRT EGYÉB KOMPOZÍCIÓI

A fuvolapartita elemzéséhez elengedhetetlen megvizsgálnunk Bach más, ugyancsak fuvolára írt kompozícióját is. Az alábbiakban elsősorban szonátáit, kamara-versenyműveit, illetve a h-moll szvitet elemezzük, de a teljes képhez a kantáták fuvolaszólamai is hozzátartoznak. Az előbbiek esetében egyik forrás sem sugallja a lehetséges alternatív hangszerválasztást, tehát például nem találunk „violino o flauto traverso" feliratot, ezeket kivétel nélkül mind sorra vesszük.[783] A vokális művek szólamaiból csak azokat említem, melyekben a fuvolapartita valamelyik tételével szorosabb hasonlóságot véltem felfedezni, minthogy ezekben sokszor erősíti vagy akár helyettesíti egyik hangszer a másikat. Egy kis kitérő erejéig meg kell jegyeznünk, hogy bár a furulya és a fából készült harántfuvola hangja igen hasonlónak tűnhet, és a nem historikus zenekarok mind a mai napig előszeretettel helyettesítik a furulyát a fuvolával, Bach mégis mindig egyértelműen jelezte mikor éppen melyik hangszerre írta az adott szólamot. A „Flauti" terminus alatt mindig az *f'–a'''* hangterjedelmű furulyák értendők, míg a fuvolát Bach „Flauto traverso" vagy „Traversière" kifejezésekkel illette.[784] (A *flauto piccolo* pedig valójában *f''* hangolású sopranino-blockflöte.)[785] A fuvola és furulya alkalmazási módja is eltér egymástól, amit később Quantz is megfogalmaz: „a fuvolát, mint ismeretes, inkább szólóhoz és a concertáló szólamhoz használják, semmint ripienóhoz."[786] Mindenesetre Bach kantátáiba e két hangszer csak az alaplétszámon felül kerülhetett, ami kiderül az 1730-as, Lipcse város tanácsának írt *Memorandum*ából: „Ha úgy esik, hogy az egyházi darabba fuvolák is (melyek immár lehetnek *à bec* avagy

---

[783] Marshall, 1979: 495.

[784] Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 96–97; Kolneder, 1982 (ford. Székely, 1988): „Flauto", 126.

[785] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 480. Több kantátában is megtaláljuk egyidejűleg (például: BWV 8, 96), de más-más tételben a fuvolát és a *flauto piccolo*t.

[786] Ford. Székely, 2011 (Quantz, 1752): 118. „die Flöte wird, wie bekannt, mehr zum Solo, und zu concertirenden, als zu Ripienstimmen gebrauchet." Quantz, 1752: 95 (X/14). Francis cikkében összefoglalja az adatokat. Míg Bach kantátái között egyfuvolást 32-t, kétfuvolást 21-et, háromfuvolást mindössze egyet találunk, addig egyfurulyást csupán kettőt, kétfurulyást tizennégyet, háromfurulyást pedig hármat számolhatunk. A számok azt is megmutatják, hogy míg Bachnak összesen 54 fuvolás kantátája maradt fenn Francis szerint, addig furulyásból mindössze 19. Francis, 1950: 49. Az alább található táblázatban több fuvolás kantáta található; sajnos Francis nem sorolja fel, mely műveket számolta bele, és melyeket nem a téma vizsgálatakor, így a számokban való eltérés nem kideríthető.

10.18132/LFZE.2014.18

Traversieri) *componál*va vannak (ami változatosság okáért gyakran megtörténik), úgy azokhoz [a 18 *instrumentis*tához] még legalább 2 további személy szükségeltetik."[787]

A fuvolapartita keletkezési idejét csak széles spektrumban, 1718-től 1725-ig tudjuk behatárolni, sőt, egyes, bár nem bizonyítható vélemények szerint akár az 1730-as években is születetett.[788] Amennyiben az időszak elejére helyezzük el, akkor akár Bach első fuvolára írt műveként is tekinthetünk rá.[789] 1717 előttről nem maradt fenn Bachtól fuvolamű, s ezért több zenetörténész is feltételezi, hogy Bach Weimarban még nem komponált fuvolára.[790] Azonban árnyaltabb a kép, ha figyelembe vesszük, hogy a Wilhelmsburg az udvari zenei könyvtárral egyetemben tűzvész áldozata lett 1774-ben, így megsemmisülhetett több, még az udvar tulajdonában maradt Bach-mű, köztük talán fuvolára írottak is.[791] Még érdekesebbé válik a kérdés, amennyiben megnézzük azt az 1715–1716-os weimari hangszer-javítási listát, amely Bach hivatali idejéből említ harántfuvolákat is, bár arra nézve nincs adat, kik játszhattak rajtuk.[792] Köthenből is mindössze két kantátából (BWV 173a, 184a) maradt fenn fuvolaszólam, ezek keletkezése minden bizonnyal 1721. december 10. és 1723. január 1. közé tehető; kevésbé valószínű, de az is elképzelhető, hogy már korábban, 1717. december 10. és 1718. január 1. között elkészültek.[793] Ezután már Bachnak csak a lipcsei kantátáiban találunk fuvolát. Az első itteni vokális műve (*Die Elenden sollen essen* BWV 75, bemutató: 1723. május 30.) és az első, fuvolát is alkalmazó lipcsei darabja között majdnem egy év telt el. Ez utóbbi a János-passió (BWV 245), ami 1724. április 7-ére készült el.[794] Ezt követően április 16-án, a *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* (BWV 67) szerény ripieno

---

[787] Ford. Dávid, 1985: no.17/22, 46. „füget sichs, daß das KirchenStück auch mit Flöten, (sie seynd nun *à bec* oder *Traversieri*), *componiret* ist (wie denn sehr offt zur Abwechselung geschiehet) sind wenigstens auch 2 Persohnen darzu nöthig." *BD* I: no. 22, 61; *NBR*: no. 151, 146–147. Mint ahogy a fenti idézetből kiderül, bevett szokás volt annak idején, hogy egy játékos több hangszeren is játszott. Fuvolát és furulyát felváltva tartalmazó művek például: BWV 96, 103, 180, 244, 249.

[788] Kuijken, 1989: 8, 13. Részletesen lásd „A mű keletkezési idejének meghatározása" című fejezetben.

[789] Marshall, 1979: 496; Kuijken, 1989: 8, 13.

[790] Például Marshall, 1979: 480.

[791] Wolff, 2001 (ford. Széky): 164–166, 200–201.

[792] „Fleutés à travers". Jauernig, 1950: 70. o.: 53. lj.

[793] A dátumok meghatározása abból indul ki, hogy a kantáták szövege nem lelhető fel a *Menantes* álnéven dolgozó Christian Friedrich Hunold művei között; az 1718 és 1721 közti időszakban keletkezett Bach-kantáták az ő költeményein alapulnak. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 35–36. Részletesen még tárgyaljuk e két kantátát alább.

[794] Dirksen szerint a János-passió e legelső előadásban még nem szerepelt a harántfuvola. Dirksen, 2004.

10.18132/LFZE.2014.18

szólamában, majd május 29-én, és 30-án a korábbi kötheni világi kantáták parodizált változatában (*Erhöhtes Fleisch und Blut* BWV 173 és *Erwünschtes Freudenlicht* BWV 184) tűnik fel a fuvola.[795] Ezután következik az a négy hónapos intervallum, melyben Bach különleges figyelemmel kidolgozott, gyakran nehéz szólókat ad a fuvolának.[796] 1724 júliusa és novembere között Bach több mint egy tucat fuvolás kantátát komponált, ezek időrendi sorban: BWV 107, 94, 101, 113, 78, 99, 8, 130, 114, 96, 180, 115, 26.[797] Ezt követően a fuvola csak 1725. január 25-én szerepel újra kantátában, és ezután már csak szórványosan.[798] Jó lenne, ha a kantáták fuvolaszólamait és a fuvolapartita zenéjét összevetve következtetni tudnánk az utóbbi keletkezési dátumára. Ez azonban lehetetlennek ígérkező feladat. Egyrészről a kantáták zöme 1724 és 1727 közé esik, így ha bármilyen hasonlóságot találnánk, az ezt az időtartamot erősítené. Másrészt, mert bár bizonyára egy zeneszerzőt egy téma alaposabban foglalkoztat egy ideig, mégsem tagadhatjuk meg tőle a jogot, hogy pár év, vagy évtized múltán újragondolja ismét és dolgozzon rajta. S mint Bach esetében látjuk, nagyon sok művet életében többször is elővett, s átdolgozott.[799]

Amíg a kantáták esetében viszonylag pontosan tudjuk a keletkezési dátumot, addig a hangszeres műveknél nem ennyire egyértelmű a helyzet. Sajnos a fuvolaszonáták zöméről elmondható, hogy csak körülbelül határozható meg a keletkezési idejük, és sokszor a különböző források tíz-húsz év eltérést mutatnak.[800] Úgy tűnik sosem képeztek egy kötetet, mivel egyetlen 18. századi forrásban sem szerepelnek együtt.[801] A fuvolapartita párjaként említhető a C-dúr szonáta (BWV 1033), amiről feltételezik, hogy eredetileg ugyancsak kíséret nélküli szólómű lehetett és egy időben születhetett a testvérdarabjával.[802] Az 5. *Brandenburgi verseny* (BWV

---

[795] Marshall, 1979: 482.

[796] Marshall, 1979: 482. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 51, 400, 454. A viszonylag rövid időn belül megírt fuvolás kantáták nagy száma, s az ezekben található nehéz fuvolaszólam arra utalhat, hogy nem helyi fuvolás játszhatta őket, hanem egy olyan vendégművész, mint például a virtuozitásáról ismert Buffardin. Vö. Marshall, 1979: 484, 63. lj. Ugyanezt a feltevést erősítheti például az a tény is, hogy a *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (BWV 101; bemutató: 1724. augusztus 13.) kantáta második tételében a fuvolaszólót Bach egy későbbi előadásakor hegedűre cseréli. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 410, 412, 413. (A témáról lásd még a „Bach fuvolás ismerősei" című fejezetet.)

[797] Marshall, 1979: 483, 3. táblázat alapján.

[798] Marshall, 1979: 483.

[799] Talán legjobb példa a Máté-passió (BWV 244), de a sor nagyon hosszú (billentyűs partiák, a számtalan kantáta parodizálása.)

[800] Az alábbi táblázat a dolgozat többi részének megfelelően a *Grove*-lexikon jegyzéken alapul. Lábjegyzetekben jeleztem az eltéréseket a más forrásokban talált datálásoktól.

[801] Marshall, 1979: 473–474.

[802] Marshall, 1979: 468–470, 496. Részletesen lásd alább.

10.18132/LFZE.2014.18

1050) korai változata szintén még a kötheni időkben születhetett.[803] Tehát, bár felmerül a Partita esetében, hogy Bach első fuvolára írt műve, mégis több darabról feltételezhető ugyanez.

A Partitával, vagy annak bizonyos vonásaival rokon Bach-fuvolaművek más fényben tűntethetik fel a darabot. E fejezet alábbi, katalógus-szerűen rendezett részének összeállításával elsősorban az volt a célom, hogy olyan műrészleteket emeljek ki, amelyek tanulmányozása közelebb vihet a Partita megértéséhez. Mindamellett a tematikai egyezések arra is rávilágítanak, hogy a darab jellegzetességei a Bach-fuvolaművek hátterével nem tűnnek olyannyira kirívónak, egyedülállónak. Mint látni fogjuk, Bach fuvolára való komponálásmódja alapjaiban később, a Partita megírása után sem változik, ami azt a nézetet gyengíti, miszerint a mű eredetileg más hangszerre készült. A válogatás során azokra a jellemzőkre fordítottam figyelmet, amelyeket a szólómű tételeinél is tárgyaltunk. Így például találtam az Allemande-ra hasonlító 4/4-be rendezett tizenhatodok esetén tizenhatod-szünettel való indulást, vagy akkordfelbontást követő, ütemvégi kéthangos le-, majd visszalépést, illetve a háromvonalas *a* jelenlétét a kottában; a Correntére jellemző tágfekvésű akkord-felbontást, orgonapontszerű visszaugrásokat, vagy hosszabb ívű, lélegzet nélküli szekvenciális részt 3/4-be rendezett tizenhatodokon; a Sarabande alaphangulatát visszaidéző éneklő nyolcad-meneteket; és táncos, bourrée-karakterű, ugráló nyolcadokkal vagy ütemvégi hangkiemelésekkel bíró tételeket. A darabok során a leggyakoribb előjegyzés az egy vagy két kereszt.[804] Anapesztus ritmussal nem sűrűn találkozunk, bár olykor előfordul (BWV 173a/6, 205/13, 206/9, 234/1, 1030/1, 1031/1, 1033/2, 1035/2, 1039/2), de sosem válik annyira a tétel meghatározó elemévé, mint a Bourée Angloise-ban. Ahogy „A hangnem” című fejezetben is olvashattuk, az összes fuvolás vokális Bach-mű közül csupán három tétel a-moll hangnemű, de ezek közül kettőben (BWV 26/1 és a 245/25) a fuvola unisono játszik más hangszerekkel, s csupán egy a-moll hangnemű vokális tételben (BWV 244/58) kap kiemelkedő szerepet. A-moll hangnemű szonáta nincs, de két fuvolás szonátának is a lassú tétele (BWV 1032/2, 1033/3) ebben a hangnemben található, és fennmaradt még egy a-moll hármasverseny (BWV 1044), aminek a tételei azonban nem hasonlítanak a Partitára.

---

[803] 1719-ben vagy akár még korábban. Wolff, 2001 (ford: Széky, 2009): 274. Részletesen lásd alább.
[804] Kivétel talán a János-passió BWV 245; emiatt is véli Dirksen, hogy eredetileg nem fuvolára szánta Bach ezeket a szólamokat. Dirksen, 2004.

10.18132/LFZE.2014.18

Az alábbiakban jegyzékszám szerint veszem sorra szemügyre, először táblázatban összefoglalva, majd részletesen elemezve a különböző fuvolás tételeket. A felsorolásból nem hagytam ki azokat sem, amelyek hitelessége kétes (ezt a megfelelő helyen jelöltem), sőt a kamaraművek között megemlítek még két olyat (BWV 997 és 1020), ami valószínűleg eredetileg nem fuvolára készült, de a mai fuvolások körében nagyon ismert. Mint az alábbiakban is látható, 73 vokális művet és 14 kamarazenei művet vizsgáltam meg a fejezet írása során.

16.1. TÁBLÁZAT: Bach fuvolát alkalmazó vokális művei[805]

BWV	Cím – tételek – fuvolások száma			Dátum
8	*Liebster Gott, wann werd' ich sterben*	/1, 4.	1	1724. IX. 24.
9	*Est ist das Heil uns kommen her*	/1, 5.	1	1732–1735 k.
11	*Lobet Gott in seinen Reichen*	/1, 3, 8, 10, 11.	2	1735. V. 19.
26	*Aus wie flüchtig, ach wie nichtig*	/1, 2.	1	1724. XI. 19.
30	*Freue dich, erlöste Schar*	/1, 5.	2	1738 vagy később.
30a	*Angenehmes Wiederau*	/1, 5, 11.	2	1737. IX. 28.
34	*O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe*	/3.	2	1746–1747 k.
36b	*Die Freud ereget sich*	/1, 5, 7, 9.	1	1735.
45	*Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist*	/1, 5.	2	1726. VIII. 11.
55	*Ich armer Mensch, ich Sündenknecht*	/1, 3.	1	1726. XI. 17.
67	*Halt im Gedächtnis Jesum Christ*	/6.	1	1724. IV. 16.
78	*Jesu, der du meine Seele*	/1, 4.	1	1724. IX. 10.
79	*Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild*	/1, 2.	2	1725. X. 31.
82a	*Ich habe genug*	/1, 3, 5.	1	1731.
94	*Was frag ich nach der Welt*	/1, 4.	1	1724. VIII. 6.
96	*Herr Christ, der ein'ge*	/3.	1	1724. X. 8.
99	*Was Gott tut, das ist wohlgetan*	/1, 3, 5.	1	1724. IX. 17.
100	*Was Gott tut, das ist wohlgetan*	/1, 3, 6.	1	1732–1735 k.
101	*Nimmt von uns, Herr, du treuer Gott*	/(2,) 6.	1	1724. VIII. 13.
102	*Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*	/5.	1	1726. VIII. 25.
103	*Ihr werdet weinen und heulen*	/3.	1	1725. IV. 22.
107	*Was willst du dich betrüben*	/1, 6, 7.	2	1724. VII. 23.
110	*Unser Mund sei voll Lachens*	/1, 2.	2	1725. XII. 25.
113	*Herr Jesu Christ, du höchest Gut*	/5.	1	1724. VIII. 20.
114	*Ach, lieben Christen, seid getrost*	/2.	1	1724. X. 1.

[805] Csak azokat a tételeket soroltam fel, amelyek szólisztikusan alkalmazzák a fuvolát, ahol az énekszólammal unisono játszik (például korálokban), azokat nem írtam ki.

10.18132/LFZE.2014.18

115	*Mache dich, mein Geist, bereit*	/1, 4.	1	1724. XI. 5.
117	*Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut*	/1, 7.	2	1728–1731.
123	*Liebster Immanuel, Herzog der Frommen*	/5.	2	1725. I. 6.
125	*Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin*	/1, 2.	1	1725. II. 2.
129	*Gelobet sei der Herr, mein Gott*	/1, 3.	1	1726.
130	*Herr Gott, dich loben alle wir*	/5.	1	1724. IX. 29.
145	*Auf, mein Herz, des Herren Tag*	/3.	1	1729 k.
146	*Wir müssen durch viel Trübsal*	/5.	1	1726–1728.
151	*Süßer Trost, mein Jesus kommt*	/1.	1	1725. XII. 27.
157	*Ich lasse dicht nicht, du segnest mich denn*	/1, 4.	1	1728 vagy később.
164	*Ihr, die ihr euch von Christo nennet*	/3, 5.	2	1725. VIII. 26.
170	*Vergnügte Ruh' beliebte Seelenlust*	/5.	1	1726. VII. 28.
172	*Erschallet, ihr Lieder*	/4.	1	1724. V. 28.
173	*Erhöhtes Fleisch und Blut*	/2, 4, 6.	2	1724. V. 29.
173a	*Durchlauchtster Lepold*	/2, 4, 6, 8.	2	1722. XII. 10. k.
180	*Schmücke dich, o liebe Seele*	/2.	1	1724. X. 22.
181	*Leichtgesinnte Flattergeister*	/1, 5.	1	1724. II. 13.
184	*Erwünschtes Freudenlicht*	/1, 2, 6.	2	1724. V. 30.
191	*Gloria in excelsis deo*	/1, 2, 3.	2	1745.
192	*Nun Danket alle Gott*	/1, 2, 3.	2	1730.
195	*Dem Gerechten muß das Licht*	/1, 4, 5.	2	1727–1731.
197a	*Ehre sei Gott in der Höhe*	/1.(=4.)	2	1728 k.
198	*Laß Fürstin, laß noch einen Strahl*	/1, 4, 7, 8.	2	1727. X. 17.
201	*Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde*	/1,5,13,15.	2	1729 k.
204	*Ich bin in mir vergnügt*	/6, 8.	1	1726–1727.
205	*Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft*	/1,2,10,13,15.	2	1725. VIII. 3.
205a	*Blast Lärmen, ihr Feinde*	/1,2,10,13,15.	2	1734. II. 19.
206	*Schleicht, spielende Wellen*	/1, 9, 11.	3	1736. X. 7.
207	*Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten*	/(1,) 7, 9.	2	1726. XII. 11. k.
207a	*Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten*	/(1,) 7, 9.	2	1735 k.
209	*Non sa che sia dolore*	/1, 3, 5.	1	1729 után.
210	*O holder Tag, erwünschte Zeit*	/6, 9, 10.	1	1738–1741.
210a	*O angenehme Melodei*	/6, 9, 10.	1	1740. X. előtt.
211	*Schweigt stille, plaudert nicht*	/4, 10.	1	1734 k.
212	*Mer hahn en neue Oberkeet*	/14.	1	1742. VIII. 30.
214	*Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!*	/1, 3, 8, 9.	2	1733. XII. 8.
215	*Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen*	/1, 6, 7, 8, 9.	2	1734. X. 5.
(217	*Gedenke, Herr, wie es uns gehet* (vitatott)	/3.	1)	
(220	*Lobt ihn mit Herz und Munde* (vitatott)	/4.	1)	
232	h-moll mise	/1, 4, 6, 7, 8, 11, 16, 17, 20, 22, 23, 25.	2	1747–1749 k.

10.18132/LFZE.2014.18

234	A-dúr mise (67, 79-es kantátákból)	/1, 2, 4, 6.	2	1725.
243	D-dúr Magnificat	/1, 4, 6, 7, 9, 12.	2	1732–1735.
244	Máté-passió	/1, 5, 7, 9, 10, 12, 25, 33, 35, 36, 42, 45, 49, 54, 58, 59, 62, 65, 67, 71, 76, 77, 78.	4	1736. III. 30.
245	János-passió	/1, 3, 13, 17, 19, 23, 25, 29, 34, 36, 38,42, 44, 46, 50, 54, 62, 63, 67.	2	1724. IV. 7.
248	Karácsonyi oratórium	/1,8,10,15,19,21,23,24,26,27,32.	2	1734–1735.
249	Húsvéti oratórium	/5	1	1725. IV. 1.
249a	*Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen*	/5.[806]	1	1725. II. 23.
249b	*Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne*	/5.	1	1726. VIII. 25.

16.2. TÁBLÁZAT: Bach fuvolát alkalmazó hangszeres művei

BWV	Cím	Dátum
(997	c-moll lantpartita	1740 k.)
(1020	g-moll hegedű- és csembaló szonáta (C. Ph. E. Bach műve?)	1730–34)
1030	h-moll fuvola- és csembaló szonáta (korai: g-moll)	1736 k.[807]
1031	Esz-dúr fuvola- és csembaló szonáta[808]	1730–34[809]
1032	A-dúr fuvola- és csembaló szonáta	1736 k.[810]
1033	C-dúr fuvolaszonáta[811]	1736 k.[812]
1034	e-moll fuvolaszonáta	1724 k.
1035	E-dúr fuvolaszonáta	1741 k.
1038	G-dúr szonáta fuvolára, hegedűre és continuóra[813]	1732–35
1039	G-dúr szonáta két fuvolára és continuóra (BWV 1027)	1736–41 k.[814]
1044	a-moll fuvola–hegedű–csembaló verseny	1729–41
1050	5. *Brandenburgi verseny*	1721 előtt
1067	h-moll zenekari szvit	1738–39 k.[815]
1079	*Musikalisches Opfer*	1747

[806] Dürr könyvében negyedikként szerepel. Dürr: 669.
[807] Marshall a BWV 117 kantátával való zenei rokonság miatt a BWV 1030 g-moll változatát korábbra datálja, 1728 és 1731 közé. Marshall, 1979: 485. A legkorábbi (elveszett) változatot pedig a kötheni időkre teszi. Marshall, 1979: 496.
[808] Hitelessége Schmitz (1963; *NBA* VI/3) és Marshall (1979) szerint kétes.
[809] A dátum Marshall, 1979: 473. alapján. A legkorábbi partitúra: 1748–49. Swack szerint ez a szonáta Quantz egy művén alapul. Swack, 1995.
[810] A legkorábbi (elveszett) változatot Marshall a kötheni időkre teszi, az esetleges C-dúr változatot pedig 1731-re. Marshall, 1979: 496.
[811] Hitelessége Schmitz (1963; *NBA* VI/3) és Marshall (1979) szerint kétes.
[812] Wolff, 2001 (Széky, 2009): 409. táblázata alapján a dátum: 1731. Powell–Lasocki, 1995: 17. is 1731 körül. Marshall (1979) szerint 1718.
[813] Hitelessége Schmitz (1963; *NBA* VI/3) és Marshall (1979) szerint kétes.
[814] Powell–Lasocki korábbi dátumot határoz meg a mű keletkezéséhez: az 1729-31 körüli időt. Powell–Lasocki, 1995: 17. (A fuvoláművet BWV 1027 jegyzékszámon említi.)
[815] Marshall szerint 1736-ban, a BWV 1030 h-moll változatával egy időben keletkezett. Marshall, 1979: 487.

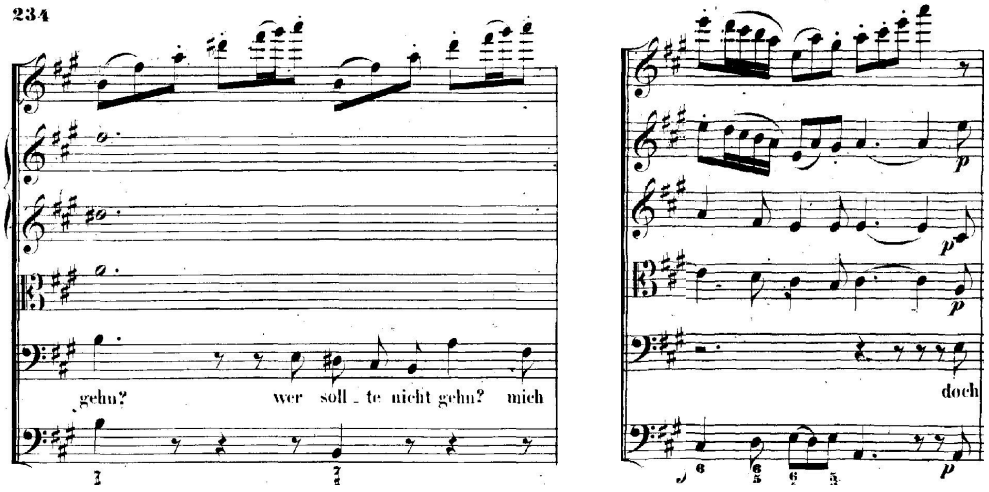
10.18132/LFZE.2014.18

BWV 8 *Liebster Gott, wann werd ich sterben*

A kantáta két különböző hangnemben maradt ránk, így a fuvolaszólót tartalmazó negyedik tétele, a „Doch weichet, ihr tollen vergeblichen Sorgen” basszus ária is. A későbbi, 1740-es évekre tehető G-dúr hangnem könnyebb a harántfuvolán, bár a kantáta így sem tűnik könnyű falatnak egy korabeli játékos számára. Az A-dúr hangnemű változat azért lényeges számunkra, mert ebben a Partitához hasonlóan Bach háromvonalas *a*-t írt elő;[816] a kantáta bemutatásának dátuma (1724. szeptember 24.) pedig közel áll a Partita feltételezhető keletkezéséhez.

16.1. KOTTAPÉLDA: A *Liebster Gott, wann werd ich sterben* (BWV 8) kantáta negyedik tételének 20. (a) és 34. (illetve 72.) üteme (b)

a) **b)**



A kérdés az csupán, hogy a szólam eredetileg is harántfuvolára íródott vagy pedig a *flauto piccolónak* nevezett magas hangolású furulyára. Dürr harántfuvolát említ a negyedik tételben, bár zárójelben ott az esetlegesség kérdése: „eredetileg magas blockflöte?”.[817] Ezzel szemben áll Kuijken véleménye, aki szerint a magas *a'''*-t tartalmazó szólamot Bach *flauto piccolóra* szánta.[818] Marshall táblázata szerint az első tételben helyet kapó *flauto piccolo* hangszert az első előadás előtt felváltották

[816] Lásd még a BWV 145-nél írottakat.
[817] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 465.
[818] Kuijken, 1989: 11: 27. lj. 15: 27. lj.

10.18132/LFZE.2014.18

fuvolával.[819] Többféle kiadást is megvizsgáltam. Az Eulenberg (Lipcse), a Litolff/Peters (Richter; 1975. Nr. 8203a, 30768) és a Breitkopf und Härtel (1851. BGA: B. W. I.) kottáiban az előadói apparátusban fuvolát találunk, a szólamban pedig csak a háromvonalas hang szerepel. A DVfM (Lipcse, 1982; *NBA* I/23) és a Bärenreiter (Kassel, 2007) szövegtükrében azonos egymással. Ezek lapjain a kantáta első változatában a „Flauto piccolo vagy Flauto traverso" ajánlást olvashatunk. (A későbbiben már csak a harántfuvola szerepel). Itt a legfelső oktávban találjuk az *a'''*-t, de a motívum felett kiskottával azt egy oktávval lejjebb ajánlja könnyítésképpen a kiadás a fuvola esetében.[820] Megjegyzendő, a csupán két héttel később bemutatott *Herr Christ, der einge Gottessohn* (BWV 96; lásd még alább) kantáta esetében felmerül a lehetőség, hogy a *flauto piccolo* és a harántfuvola szólam játékosa valójában egy és ugyanaz a személy volt.[821] Feltehetően a két kantáta (BWV 8 és 96) előadója is ugyanaz lehetett, és mivel az illető valószínűleg könnyedén váltott az egyik hangszerről a másikra, Bach bármikor módosíthatta a hangszerelést a *Liebster Gott* kantáta bemutatója előtt.

BWV 26 *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*

Bár az első, korál tétele a Partitával azonos módon a-moll hangnemű és előadói apparátusában fuvolát is látunk, a hangszer ebben a tételben egyáltalán nem jut kiemelkedő szerephez, szólama végig hangról-hangra megegyezik az első oboáéval, sőt néhol az első hegedűével is. Ez azt mutatja, hogy az a-moll hangnemet nem a fuvola miatt választhatta Bach a tételhez. A tétel 4/4-es és alapvetően tizenhatodokra épül, de ellentétben a fuvola-allemande akkordfelbontásos motivikájával itt elsősorban skálameneteket találunk.

BWV 30 *Freue dich, erlöste Schar*; BWV 30a *Angenehmes Wiederau*

A kantáták nyitókórusa stilizált bourrée-rondó formájú.[822] A D-dúr tétel ütemmutatója a Bourée Angloise-hez hasonlóan 2/4. Mint korábban megfigyeltük, Bach rendszerint 2/2-et írt elő a bourrée tételekhez, a 2/4-es metrum a fuvoladarabon kívül csak egyszer fordul elő e táncételeiben. A kantáta e bourrée-jellegű tétele újabb kivételt képez a Bach-művek között, még ha a címében nem is utal a táncfajtára. Két

[819] Marshall, 1979: 483 (3).
[820] A megjegyzésben pedig azt olvassuk, hogy a könnyített változat a harántfuvola eredeti olvasata.
[821] A BWV 96-os kantátáról még lesz szó részletesen alább.
[822] Harnoncourt, 1984 (Dolinszky, 2002): 116.

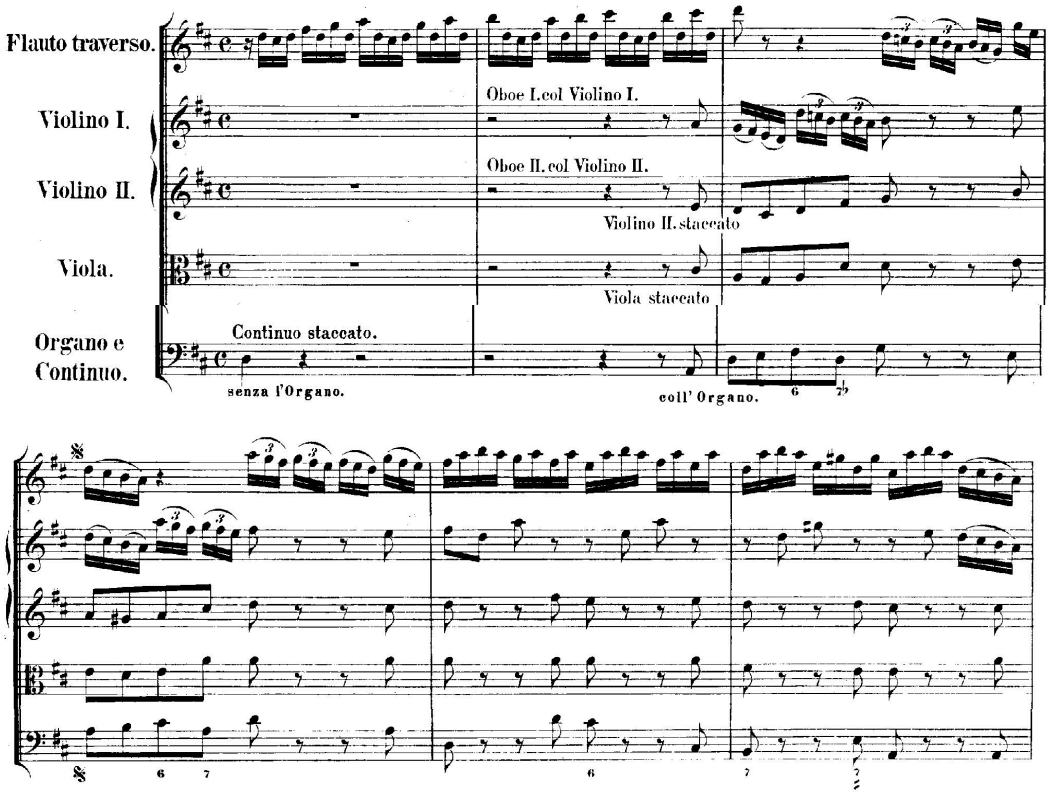
10.18132/LFZE.2014.18

fuvolát tartalmaz, de azok végig azonos szólamot játszanak az oboákkal. A zene 1737 után keletkezett.

BWV 94 *Was frag ich nach der Welt*

A mű egyike a fuvolának kitüntető szerepet szánó 1724-es Bach-kantátáknak.[823] A fuvolaverseny benyomását keltő virtuóz szólam a Partitával megegyező módon nyitja a művet: a 4/4-be rendezett tizenhatod-csoportok tizenhatod-szünettel, (illetve az első ütemben a tizenhatod-szünetet követően tizenöt tizenhatoddal) indulnak, ráadásul itt is megfigyelhető az alaphangról a vezetőhangra történő le- majd visszalépés. A tétel azt sugallja, hogy a fuvola-allemande-ra jellemző motívumok nem egyediek Bach fuvolára írt művei között.

16.2. KOTTAPÉLDA: A *Was frag ich nach der Welt* (BWV 94) kantáta 1–6. üteme



[823] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 400.

10.18132/LFZE.2014.18

BWV 96 *Herr Christ, der einge Gottessohn*

Az 1724. október 8-ára készült kantátában csupán a harmadik tételben, az „Ach, ziehe die Seele mit Seilen der Liebe" tenor áriában találunk fuvola szólamot. Ugyancsak csupán egyetlen tételben, a nyitókórusban szerepel *flauto piccolo*,[824] aminek Bach a fuvolához hasonlóan virtuóz, szólisztikus feladatot szánt. Dürr szerint a két szólista talán ugyanazt a játékost takarja.[825] Amennyiben hiszünk a feltételezésnek, mely szerint a fuvolapartita ugyanannak a személynek íródott, mint az 1724-es kantáták nehéz fuvolaszólamai, akkor lehet, hogy a drezdai muzsikusok közül talán egyik sem jöhet számba, minthogy a *Memorandum* szerint ők „csupán egy hangszeren kötelesek kiművelni magukat".[826] A harmadik tétel zeneileg nem különösebben hasonlít a fuvolapartita tételeire, ellenben az első tétel „hajnalcsillag-ragyogást"[827] idéző kezdőmotívuma annál is inkább a fuvola-allemande-ra. Figyeljük meg, az akkord-felbontásos tizenhatod-csoportok szünettel indulnak, az utolsó két hangjuk ugyanúgy kisszekunddal lép le- majd vissza.

16.3. KOTTAPÉLDA: A *Herr Christ, der einge Gottessohn* (BWV 96) kantáta harmadik tételének 2. üteme

BWV 99 *Was Gott tut, das ist wohlgetan*

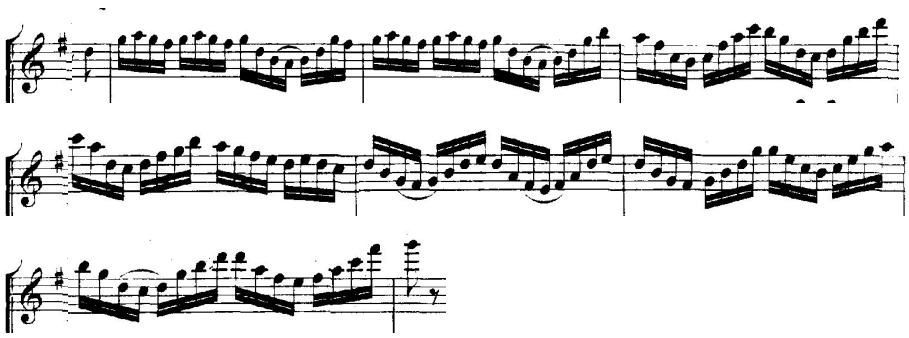
Az 1724-es fuvolás kantáták köréhez tartozó mű a Partitával azonos módon nyit. Első tételében ugyanúgy megfigyelhető a folyamatos tizenhatodolás 4/4-ben (bár itt csak hét ütemen keresztül), a frázis pedig az Allemande-hoz hasonló magas hanggal, háromvonalas *g*-vel ér véget. A kötőívek összetartozó hangjai is a fuvolaszóló témafejét idézik. A tétel bizonyíték arra, hogy a fuvola-allemande egyedinek tűnő jellegzetességeit megtaláljuk Bach más fuvolára írt művében, ráadásul a Partita feltételezhető keletkezési dátumával megegyező időszakban.

---

[824] A kantáta egy későbbi (1734) előadása alkalmával Bach a sopranino-blockflötét *violino piccolo*val helyettesítette. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 480.
[825] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 481.
[826] Ford. Széky, 2009 (Wolff, 2001): 395. „iede Persohn nur ein eintziges *Instrument* zu *excoliren* hat". *BD* I: no. 22, 63. o.; *NBR*: no. 151, 150. o. Vö. Dávid, 1985: no. 17/22, 49. o.
Lásd „A mű keletkezési idejének meghatározása", a „Bach fuvolás ismerősei" című fejezeteket.
[827] Dürr, 1975 (ford. Rácz 1982): 480.

10.18132/LFZE.2014.18

16.4. KOTTAPÉLDA: A *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (BWV 99) kantáta 52–59. üteme, fuvolaszólam

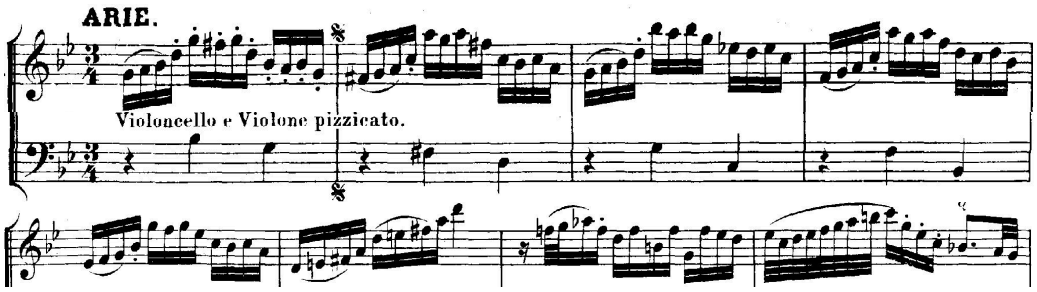


A 65. ütemtől kezdődő sok daktilus pedig a Bourée Angloise ritmusát juttathatja eszünkbe.

BWV 101 *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*

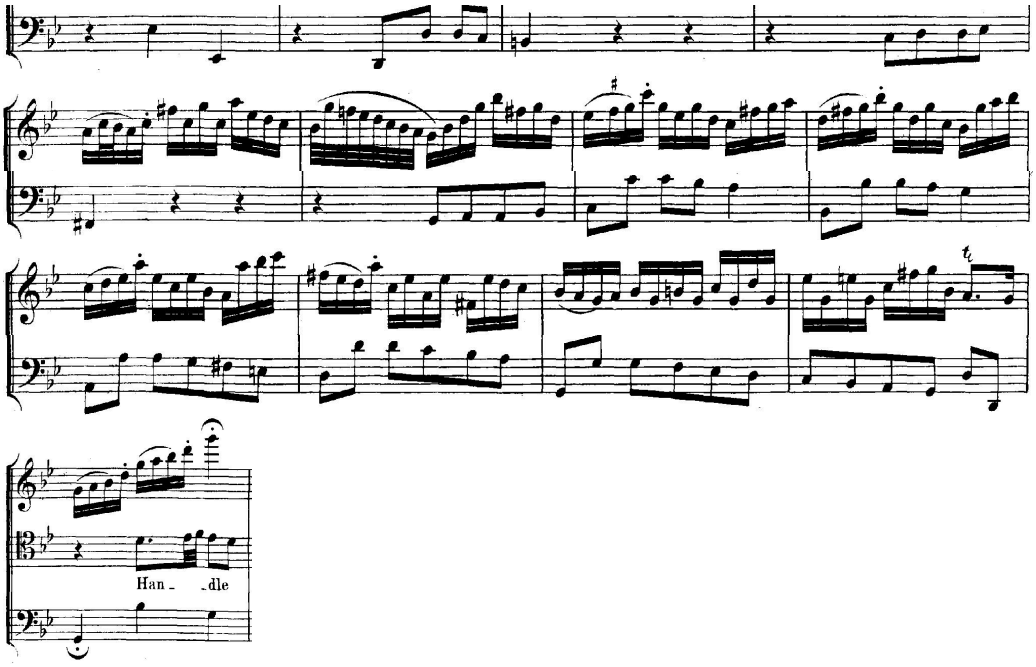
Az 1724-es kantáta második tételének, a „Handle nicht nach deinen Rechten" tenor ariának hangszeres szólama eredetileg fuvolára íródott, és csak egy későbbi előadás alkalmával változtatta meg Bach szólóhegedűre.[828] A tétel több apró jellemzőjében is a fuvolapartitát idézi. Az első négy hang annak Sarabande tételének kezdetével egyezik, a 6. és 17. ütemben való felkúszás két oktávnyi magasságba az Allemande végére utalhat; ugyancsak az Allemande tétel ütemvégein találunk hasonló, egy szeptim felugrást követő, három tizenhatodból álló szekund-lépést (például 2. ütem, 3.12. kottapélda; itt 7. és 14. ütemekben), a Correntére pedig a 3/4-es lüktetésbe rendezett tizenhatod-csoportok emlékeztetnek, és azokon belül megvalósuló, ugyanarra a hangra való folytonos visszaugrás.

16.5. KOTTAPÉLDA: A *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (BWV 101) kantáta második tételének hangszeres bevezetője



[828] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 410, 412, 413.

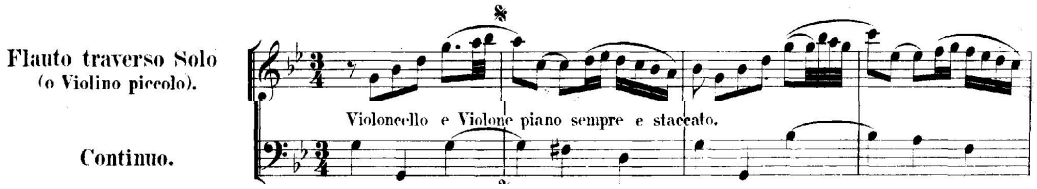
10.18132/LFZE.2014.18



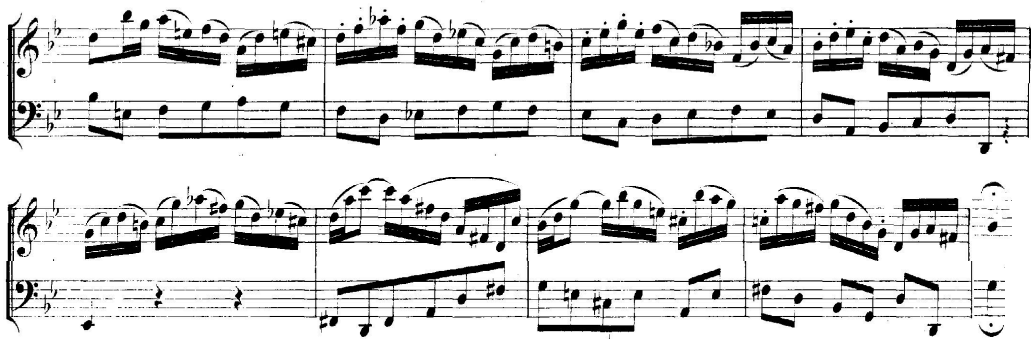
BWV 102 *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*

A 1726-ban készült kantáta ötödik tétele, a „Erschrecke doch, du allzu sichre Seele” tenor ária több vonásában is a Corrente tételt idézi: a 3/4-es metrumon kívül az ütemenként lefelé haladó szekvencia (5–8. ütem; a Correntében például a 7–9 ütem, 4.1. kottapélda), valamint az egy hosszú tizenhatod-menet után következő pillanatnyi anapesztusos megállás az ütem egyén (például a 10, 11. ütemekben; a Correntében ugyanez a 42. ütemben, 6.3. kottapélda). Itt is találunk hosszabb ívű, lélegzet nélküli szekvenciális részt, például a 66–73. ütemben. A tétel *violino piccolón* is előadható, ami bizonyíték arra, hogy a vonós és fúvós hangszerkezelés határa sokszor elmosódik.

16.6. KOTTAPÉLDA: A *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (BWV 102) kantáta ötödik tételének hangszeres bevezetője



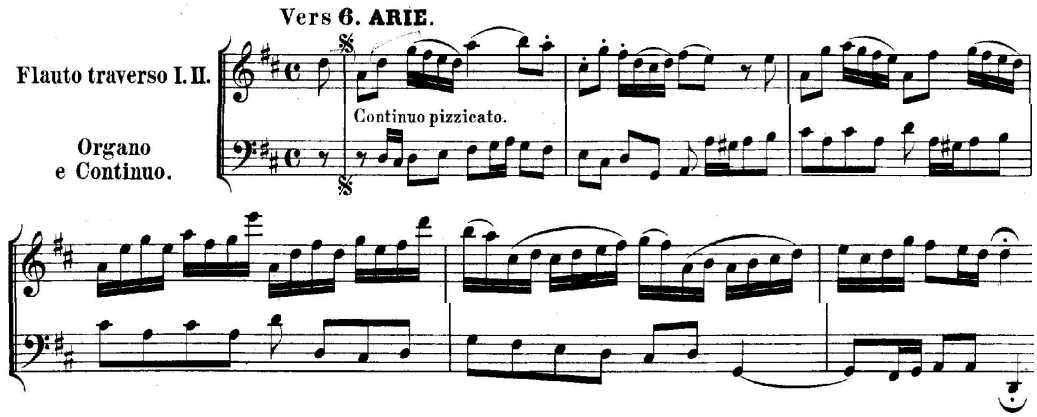
10.18132/LFZE.2014.18



BWV 107 *Was willst du dich betrüben*

Az 1724-es kantáta hatodik tétele, a „Drum ich mich ihm ergebe" kezdetű tenor ária táncos karakterével[829] a Partita zárótételére emlékeztet: bár a metrum nem azonos (itt 4/4) a nagy nyolcad-ugrásokon kívül sokszor visszatér a Bourée Angloise 3. ütemében (6.5. kottapélda) is megtalálható motívum: a tizenhatod-menetek negyedik hangjának kiemelése a felső oktávba.

16.7. KOTTAPÉLDA: A *Was willst du dich betrüben* (BWV 107) kantáta hatodik tételének hangszeres bevezetője



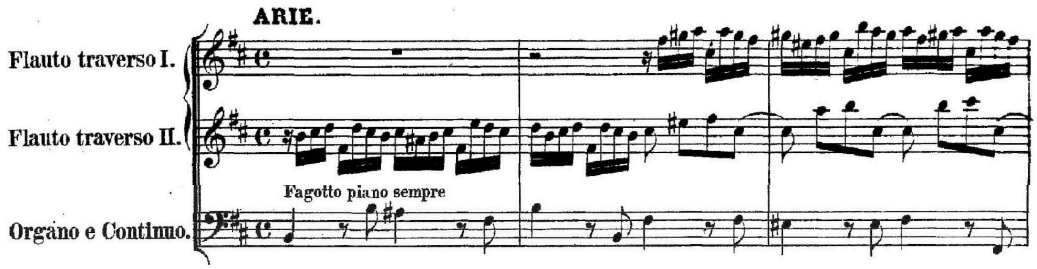
BWV 110 *Unser Mund sei voll Lachens*

A mű második tételében, az „Ihr Gedanken und ihr Sinnen" tenor áriában a két fuvola szólama közösen folyamatos tizenhatod-lüktetést ad ki, ráadásul az Allemande-ra jellemző módon tizenhatod-szünettel indul, és 4/4-es lüktetésű. Itt is megjelenik az lefelé lépés is (*cisz"–h'–cisz"*, *d"–cisz"–d"*) (Pl. a 9. ütemig)

[829] Dürr, 1975 (Rácz, 1982): 383.

10.18132/LFZE.2014.18

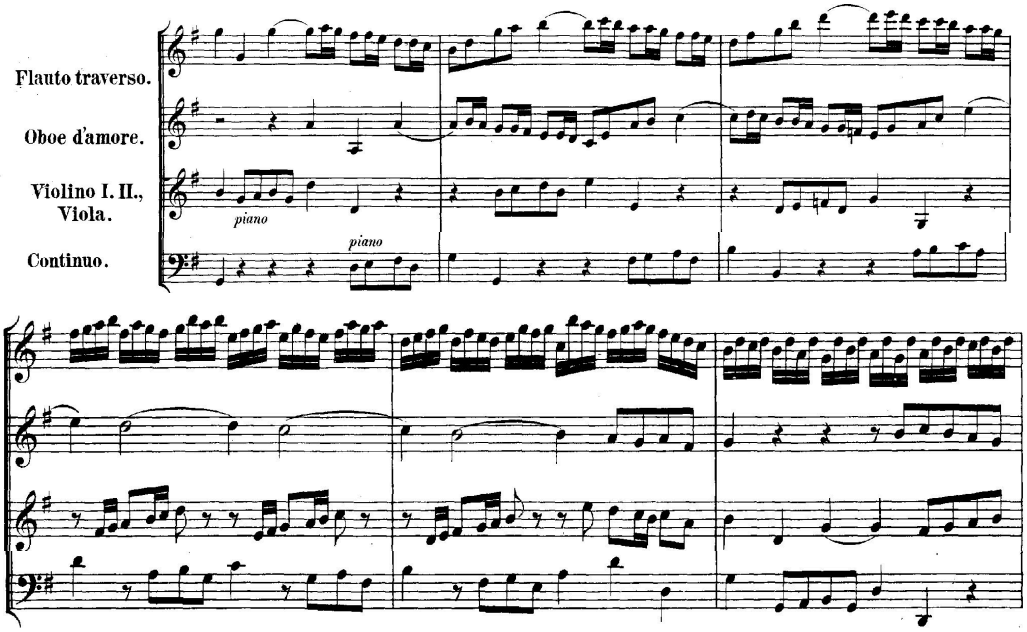
16.8. KOTTAPÉLDA: Az *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110) kantáta második tételének első három üteme



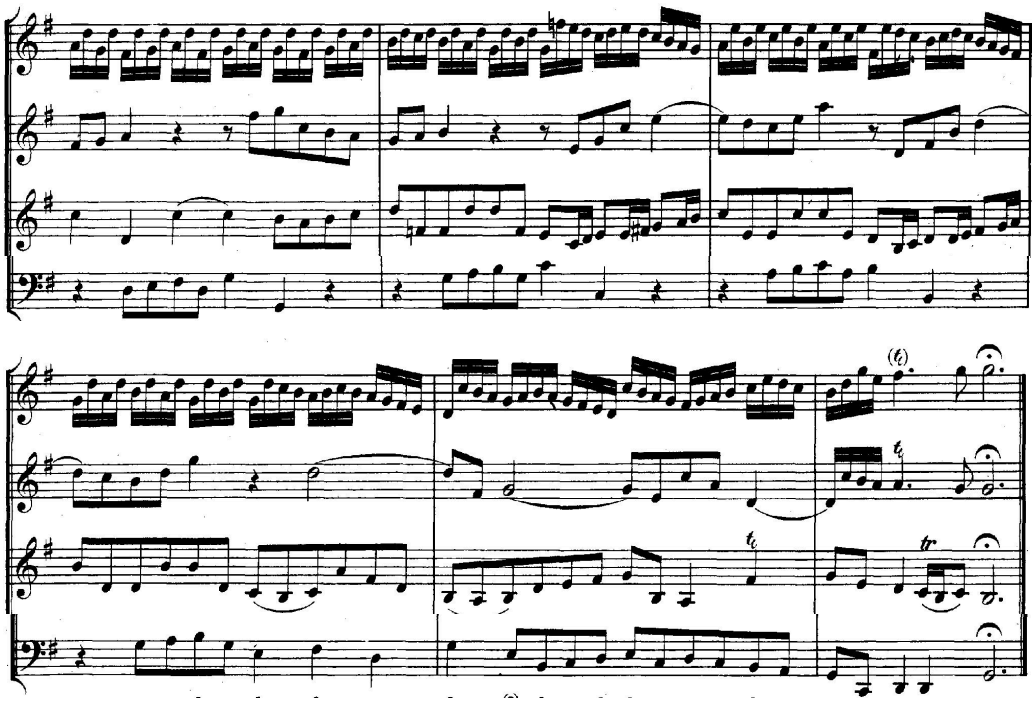
BWV 115 *Mache dich, min Geist, bereit*

Az 1724-es kantáta első, korál tételének végén Bach a 6/4-es lüktetést nyolc ütemen (67–75.) keresztül tölti ki egyenletes tizenhatokkal természetes levegővételi hely nélkül hagyva a fuvolást; tehát az Allemande-hoz hasonlóan Bach itt se írt ki szünetet a hosszú frázis alatt, amellyel esetleg megkönnyítené a fúvós hangszeren játszó előadó dolgát. Máshol a Partita zárótételét idéző, az egy nyolcadot két tizenhatoddal követő mozgást alkalmazza. A minden második tizenhatoddal való orgonapontszerű visszaugrások (például a 69–73. ütemekben) pedig a Correntére jellemző hegedű-figurációkat juttatják eszünkbe.

16.9. KOTTAPÉLDA: A *Mache dich, min Geist, bereit* (BWV 115) kantáta első tételének 64–75. üteme



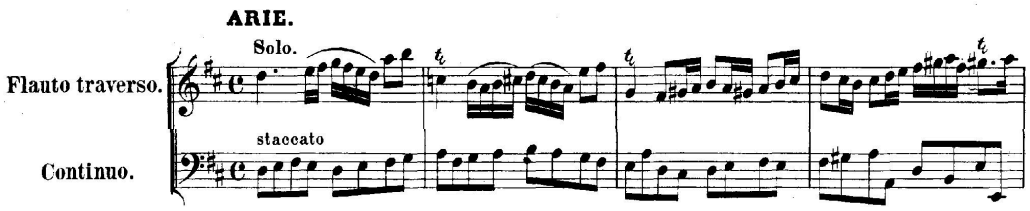
10.18132/LFZE.2014.18



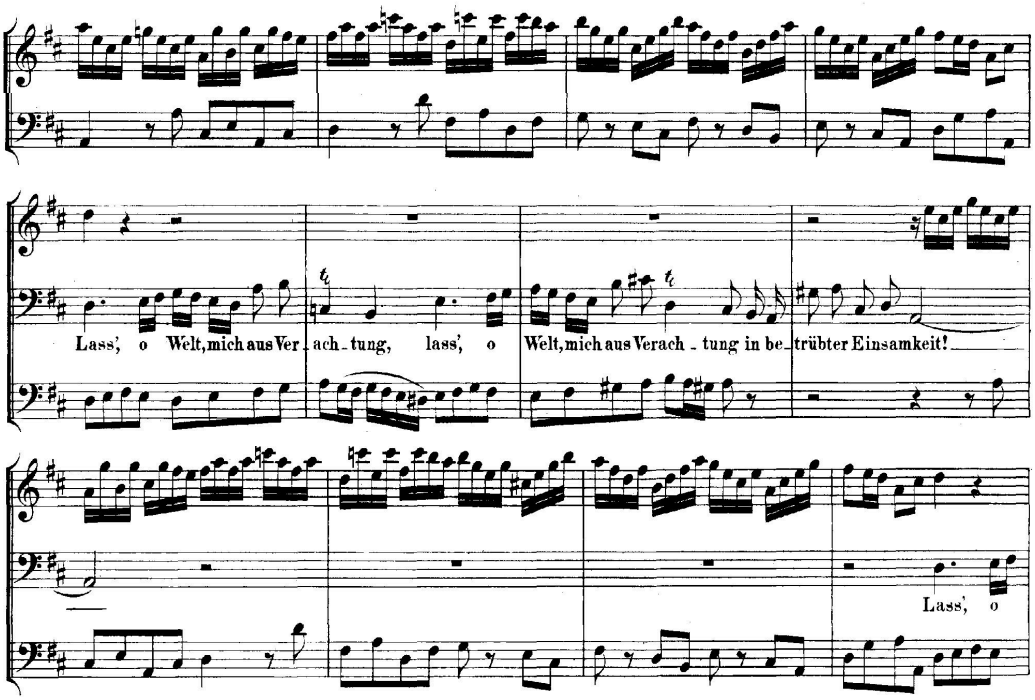
BWV 123 *Liebster Immanuel, herzog der Frommen*

Az 1725 Vízkeresztjére készült kantáta ötödik tételének, a „Laß, o Welt, mich aus Verachtung" kezdetű basszus ariának fuvolaszólama a 4/4-be rendezett, hangzatfelbontásos tizenhatodolásával az Allemande-ot idézi. Mint látjuk, Bach ebben az esetben is a Partitához hasonlóan hegedűfigurációkat használt fel a fuvolaszólamban. Megtalálható ebben a folyamatos mozgásban a háromhangos lefelé lépés az ütemvégeken (például az 5. és 6. ütemben), a tizenhatod-szünetes indulás (például a 12. ütemben). Az ária 14. ütemének második felén induló szekvencia pedig a Partita nyitótételének 14. ütemével rokonítható.

16.10a KOTTAPÉLDA: *Liebster Immanuel, herzog der Frommen* (BWV 123) kantáta ötödik tételének eleje



10.18132/LFZE.2014.18



16.10b KOTTAPÉLDA: A fuvola-allemande 14. üteme

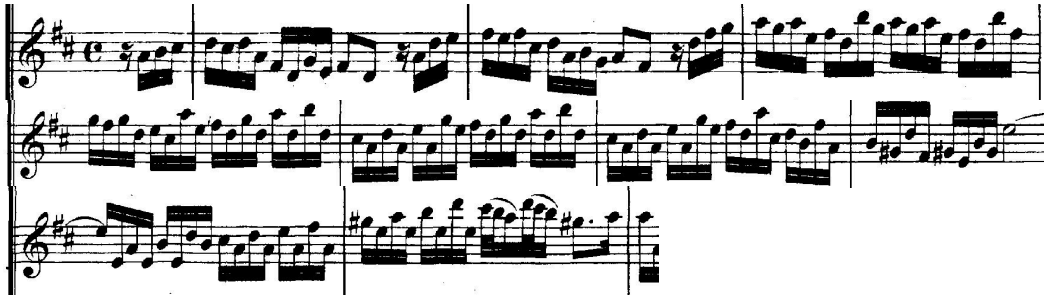
<u>BWV 129 *Gelobet sei der Herr, mein Gott*</u>

Az 1726-os kantáta nyitókórusának fuvolaszólama is több elemében idézi az Allemande-ot: tizenhatod-szünet az elején (bár csak három és nem tizenöt-tizenhatod hang követi), 4/4-es ütemmérőben folyamatos tizenhatod-menetek, később pedig az első és harmadik negyed harmadik és negyedik tizenhatodának oda-vissza lépése a következő ütésre. A 40. ütem kötése a fuvola-allemande artikulációjához adhat ötletet. Meg kell jegyezni, a fuvola – ahol a hangterjedelme engedi – végig unisono az első hegedűvel.

10.18132/LFZE.2014.18

16.11. KOTTAPÉLDA: A *Gelobet sei der Herr, mein Gott* (BWV 129) fuvolaszólamának 1–9. (a) és 40. üteme (b)

a)

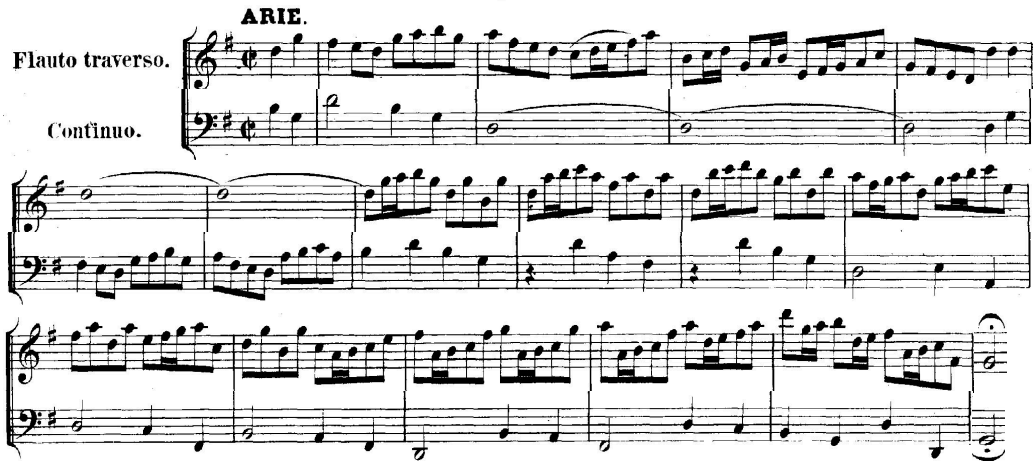


b)

BWV 130 *Herr Gott, dich loben alle wir*

Az 1724-ben készült kantáta ötödik tétele, a „Laß, o Fürst der Cherubinen" tenor ária gavotte-ra utaló táncos karaktere a daktilus ritmusára épül (például a 13–15. ütemekben). Bár a Bourée Angloise e ritmusképlet fordítottján, az anapesztuson alapul, hangulatában mégis rokon a két tétel.

16.12. KOTTAPÉLDA: A *Herr Gott, dich loben alle wir* (BWV 130) ötödik tételének hangszeres bevezetője

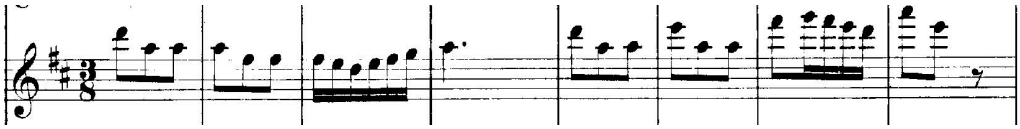


10.18132/LFZE.2014.18

BWV 145 *Ich lebe, mein Herze*

A kantáta azért érdemel különös figyelmet, mert a harmadik tétel fuvolaszólamában, a „Merke, mein Herze, beständig nur dies” basszus ária 8. ütemében feltűnik az Allemande végéről ismerős *a’’’*.

16.13a KOTTAPÉLDA: Az *Ich lebe, mein Herze* (BWV 145) kantáta harmadik tételének fuvolaszólama, 1–8. ütem



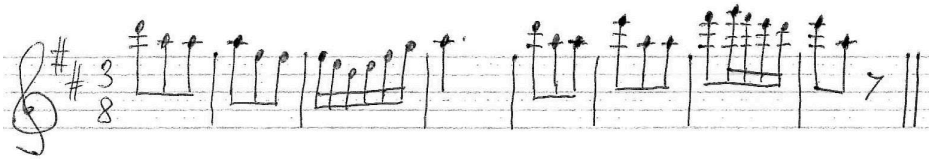
A kantáta csupán egy késői, 19. századi másolatban maradt fenn, ezért több kérdést is hagy maga után, mind a keletkezéstörténetével, mind a másolók megbízhatóságával kapcsolatban.[830] Bár bizonyíték nincs rá, de az is lehet, hogy az 1729 körül íródott mű esetében egy kötheni világi kantáta paródiájáról beszélhetünk, mivel több zenei megoldása is az akkori kantátákéval rokon.[831]

Marshall cikkének lábjegyzetében olvassuk, hogy Charles Sanford Terry: *Bach’s Orchestra* (London, 1932) függeléke szerint a kantáta legmagasabb hangja a háromvonalas *a*.[832] Marshall véleménye szerint ez egyszerű elnézés lehet, mivel a háromvonalas *g* a legmagasabb. Marshall nem említi meg milyen forráson alapul a kijelentése, pedig Terry táblázata minden bizonnyal nem egyszerű tévedés, hanem más kiadáson alapul. Több kiadást is megvizsgáltam, és arra jutottam, hogy a korábbi, Breitkopf und Härtel (Waldersee, BGA; Lipcse, 1880 B.W. XXX) szerkesztésében tényleg szerepel a háromvonalas *a*, míg a DVfM (Dürr, NBA; Lipcse: 1955), a Litolff/Peters (Richter; 1977. 31023, 8203b) és a Bärenreiter (Dürr; Kassel: 2007) kottájában a 8. ütemben az *a’’’–e’’’* helyett lejjebbi, *e’’’–a’’* hangokat találunk.)

[830] A kantáta előtt két tétel is látható, amiről nem világos, szándékosan kerültek-e oda, részei-e a műnek.
[831] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 252–254.
[832] Marshall: 477, 35. lj.

10.18132/LFZE.2014.18

16.13b KOTTAPÉLDA: Az *Ich lebe, mein Herze* (BWV 145) kantáta harmadik tételének fuvolaszólama, 1–8. ütem



BWV 172 *Erschallet, ihr Lieder*

Az 1714-es kantátában eredetileg nem szerepelt fuvola, csak a későbbi lipcsei előadások alkalmával találjuk meg az előadáshoz szükséges hangszerek között. A hangnem is változik, a korábbi C-dúr helyett D-dúrba transzponálja Bach a tételeket. A fuvola itt nem kap önálló szólamot, hanem együtt halad a hegedűvel. A mű negyedik tételét, az „O Seelenparadies" tenor áriát és a Sarabande tétellel való hasonlóságát már említettük „A hangnem" című fejezetben.

BWV 173a *Durchlauster Leopold*

A kötheni kantáta keletkezési ideje 1717-re vagy későbbre, 1721-re illetve 1722-re tehető.[833] Az 1717-es datálás nagy sietségre vallana, hiszen Bachot a kötheni kinevezésekor négy hétre fogságba zárták Weimarban.[834] Dadelsen megvizsgálta Bach kézírását a kantáta kottáján, ami alapján ő arra jutott, hogy a mű 1722 decemberében született.[835] Az előadás napjában biztosak lehetünk, ugyanis azt tudjuk, hogy Leopold herceg születésnapja december 10-ére esett.

Mivel Köthenből csupán két fuvolás Bach-kantáta maradt fenn, és a fuvolapartita feltételezett keletkezési ideje is részben erre az időszakra tehető, ezeket részletesebben elemezzük.[836] A kantátában a vonóskar és continuó mellett két fuvola, fagott, valamint szoprán és basszus énekes szerepel. Nyolc tételes: 1. szoprán

[833] A kantáta szövege nem Hunold költeménye, pedig a 1718 és 1721 közötti Bach-kantáták az ő szerzeményein alapultak. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 35–36.

[834] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 675. „november 6-án a *quondam* koncertmestert és orgonistát, Bachot a megyebírói áristomba zárták, amiért túlontúl makacsul szorgalmazta felmentését, majd végül december 2-án engedték szabadon a rosszalló elbocsátását kimondó irattal". Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 219. *BD* II: no.84, 65. *NBR:* no.68, 80.

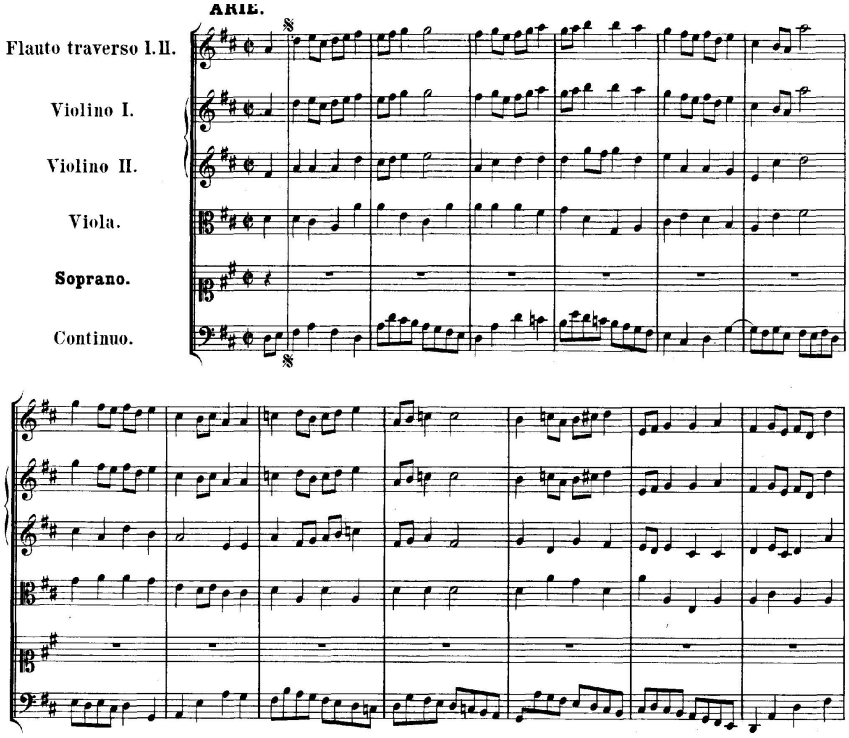
[835] Georg von Dadelsen: *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs.* In: Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5 (Trossingen, 1958): 82. Marshall, 1979: 480. Lehet, hogy csak utólagos tisztázatról van szó, így az 1717-es datálás nem vethető el teljes egészében. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 675. Mindazonáltal a mai szakirodalomban (pl. *Grove*) az 1722-es datálást valószínűsítik.

[836] A másik kötheni kantáta a BWV 184a, ennek elemzését lásd alább. A partita keletkezési idejéről külön fejezetben volt már szó.

10.18132/LFZE.2014.18

recitativo, 2. szoprán ária, 3. basszus szóló, 4. szoprán-basszus ária (Al Tempo di Menuetto), 5. recitativo, 6. szoprán ária, 7. basszus ária, 8. kórus. Fuvolát csak a páros számú tételek igényelnek. A D-dúr hangnemű második tételében a két fuvola unisono halad az első hegedűvel. A negyedik tételben csak a D-dúr szakaszban lépnek be a fuvolák, a tétel harmadik részében (A-dúr) a fafúvók maradnak a nyolcad-mozgásnál, ellenben az első hegedű ez alatt folyamatosan virtuóz tizenhatodokat játszik. A hatodik tétel igazi bourrée.[837] A daktilus ritmus mellett itt az anapesztus is megjelenik, ráadásul a második ütem a Bourée Angloise második ütemére, a hatodik pedig annak ugyancsak hatodik ütemére rímel. (Ez az Ittzés által „szü-ti-tá”-nak nevezett motívum.)[838] A D-dúr hangnemű tételben a fuvoláknak nincs önálló szólamuk, rendszerint az első hegedű szólamát erősítik.

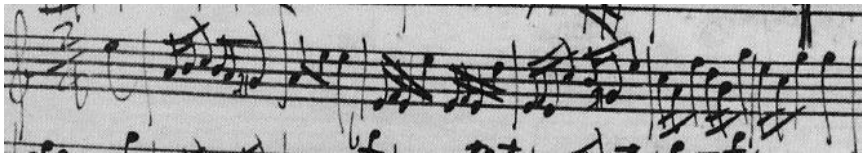
16.14a KOTTAPÉLDA: A *Durchlauster Leopold* (BWV 173a) kantáta hatodik tételének eleje



[837] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 675, 677; Wolff, 2001: 234.
[838] Ittzés G., 2008: 47.

10.18132/LFZE.2014.18

16.14b KOTTAPÉLDA: A Bourée Angloise 1–6. üteme



A D-dúr zárótételben is a fuvola a hegedűvel közel azonos dallamot kap, azonban ellentétben az eddigi tételekkel itt a fuvola szólama a díszítettebb: az állandó nyolcad-mozgásból a hegedű olykor kimarad, és csak a főhangokat szólaltatja meg.

Mint látjuk, a fuvola itt még nem kap olyan szólószerepet, mint a későbbi lipcsei kantátákban. Meglehet, hogy nem állt még Bach rendelkezésére megfelelő játékos,[839] mindamellett megjegyzendő az is, hogy például a hetedik tételben is két hangszer, a fagott és a cselló egymást erősítve, unisono játssza az ária ellenszólamát, tehát Bach a kantátában más hangszernek se szánt szólisztikus szerepet.[840] Mindenesetre a fuvolapartitával összehasonlítva lényegesen könnyebb fuvolaszólam miatt a szólóművet a kantátánál későbbinek tekinthetjük, vagy amennyiben mégis a korábbi időpontban hiszünk, azt feltételezzük, hogy a partita egy különleges képességű fuvolavirtuóznak készült.

BWV 173 *Erhöhtes Fleisch und Blut*

A BWV 173a egyházi változata először 1724. május 29-én hangzott el, azonban erről az előadásról szólamanyag nem maradt fenn.[841] A mű ma ismert formája 1727 utánról származik.[842]

BWV 180 *Schmücke dich, o liebe Seele*

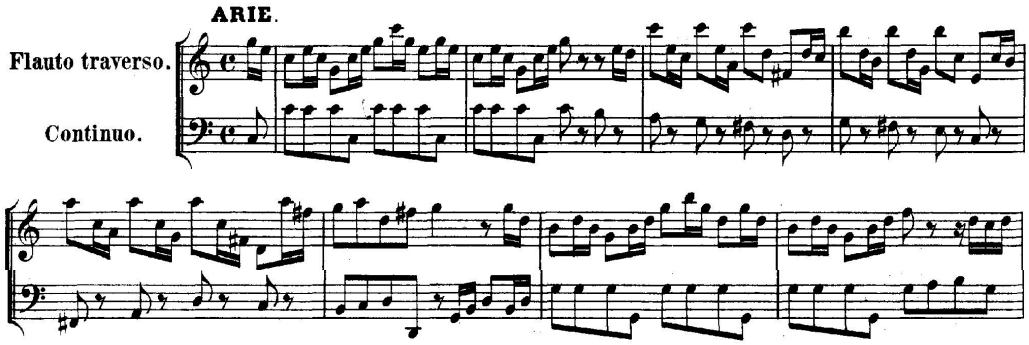
Az 1724-es kantáta második tételénél, az „Ermuntre dich, dein Heiland klopft” tenor áriánál nem találhatunk jobb példát a daktilus gyakori használatára, a tétel lüktetését végig ugyanez a ritmus adja. A hatalmas hangközugrásokra épülő táncos karaktere bourrée-jellegű,[843] lüktetésének hasonlósága (a tizenhatod-hangpár és a nyolcad folyamatos váltogatása) a Bourée Angloise tétellel szembetűnő. Érdekesség, hogy a

[839] Marshall szerint BWV 173a és BWV 184a kötheni kantáták szerény technikai igényű fuvolaszólamaiból arra következtethetünk, hogy a kötheni udvari zenekar fuvolásai – Freytag és Würdig – meglehetősen korlátozott képességgel bírtak hangszerük tekintetében. Marshall, 1979: 477–478. Freytag fennmaradt műveinek nehézsége azonban ezt a kijelentést cáfolhatja. Lásd részletesen a „Bach fuvolás ismerősei” című fejezetben.
[840] Dürr „viszonylag igénytelen mű”-ként említi a BWV 173a-t. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 675.
[841] Dűrr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 319–320.
[842] Dűrr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 313.
[843] Vö. Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 497.

10.18132/LFZE.2014.18

kantátának csak ebben az egy tételében szerepel fuvola, az első, negyedik és ötödik tétele viszont két blockflötét igényel.[844] Talán a fuvolás hangszert válthatott a tételek között?[845]

16.15. KOTTAPÉLDA: A *Schmücke dich, o liebe Seele* (BWV 180) kantáta második tételének 1–8. üteme



BWV 184a [szövege ismeretlen]

Létezéséről csak onnan tudunk, hogy néhány szólamkotta feltűnik az *Erwünschtes Freudenlicht* (BWV 184) kantáta előadásánál a szólamanyag részeként.[846] Ezek a másolatok Gottschalck kezétől származnak, ugyanattól, aki a fuvolapartitát is tartalmazó *P 968* elejébe a hegedűszólók másolatát is készítette.[847] A fuvolaszólam mellett a világi ősváltozatból maradtak fenn részletek a hegedű- és csellókottából, de se énekszólamot se partitúrát nem ismerünk e korábbi változatból.[848] Mivel a szövege ismeretlen, a keletkezési időpontot és alkalmat is csak feltételezni tudjuk 1721. január 1-jére, vagy esetleg még Lipót 1720. december 10-ei születésnapjára.[849] A BWV 184a és a későbbi *Erwünschtes Freudenlicht* (BWV 184) kantáta csak az ötödik tételében különbözik, az eredetileg recitativo tétel helyére egy korál került.[850]

BWV 184 *Erwünschtes Freudenlicht*

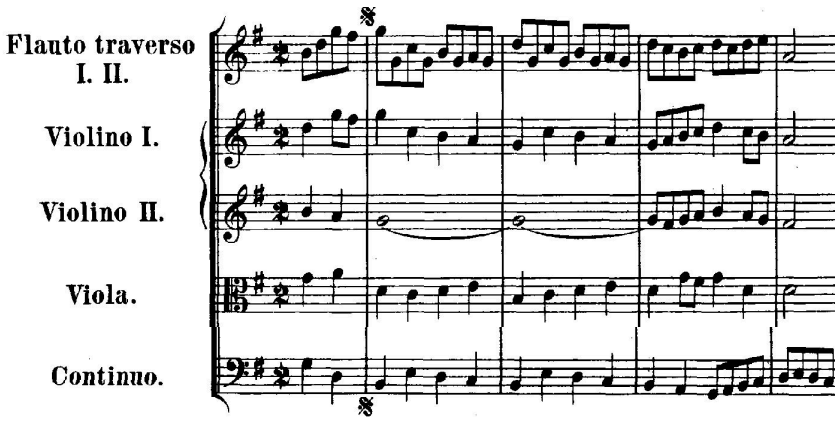
A BWV 173-as kantáta történetéhez hasonlóan Bach ezt is a kötheni időszak egy világi darabjából dolgozta át pünkösdi kantátává első lipcsei évében.[851] Egyházi

[844] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 497–498.
[845] Lásd a BWV 8 és 96-os kantátákat feljebb.
[846] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 664.
[847] Lásd részletesen „A kézirat” című fejezetben.
[848] Kobayashi–Beisswenger, 2007: no.24, 11.
[849] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 232. Schulze szerint 1721 újév napjára készült. Hans-Joachim Schulze (szerk.): *Johann Sebastian Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 5, D-Dur, BWV 1050 Faksimile des Originalstimmensatzes* (Lipcse, 1975): 8. Marshall, 1979: 480.
[850] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 321.
[851] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 319.

10.18132/LFZE.2014.18

kantátaként 1724. május 30-án került bemutatásra. Hat tételes: 1. tenor recitativo, 2. szoprán–alt ária, 3. tenor recitativo, 4. tenor ária, 5. korál (a BWV 184a-ban még recitativo), 6. kórus. Fuvola az 1., 2., 5. és 6. tételben van. Az első, G-dúr tételben az énekest a continuón kívül csak a két fuvola terc-, illetve olykor szext-menete kíséri. Az ugyancsak G-dúr hangnemű duettben a két fuvola 6 ütem kivételével unisono szól, amit rendszerint az első hegedű szólama is erősít. A korál még a BWV 184a-ban nem szerepel, itt a fuvola a megszokott módon a szoprán dallamát játssza, ugyanúgy, mint az első hegedű is. Az első két tételnek megfelelően G-dúrban felcsendülő zárókórusban a két fuvola azonos szólamot játszik végig. A táncos, gavotte-jellegű tételben a fuvola a hegedűnél díszesebb, orgonapontot idéző változatot játszik. Bár az ütemmutató a fuvola-allemande-dal nem egyezik, az arra jellemző, akkordfelbontást követő, ütemvégi kéthangos le-, majd a rákövetkező ütemegyre fellépő motívumot itt is megtaláljuk:

16.16. KOTTAPÉLDA: Az *Erwünschtes Freudenlicht* (BWV 184) kantáta hatodik tételének első négy üteme



A mű fuvolaszólama a *Durchlauster Leopold* (BWV 173a) kantátához hasonlóan kétségkívül könnyebb, mint amilyennel a fuvolapartita esetében találkozunk.[852]

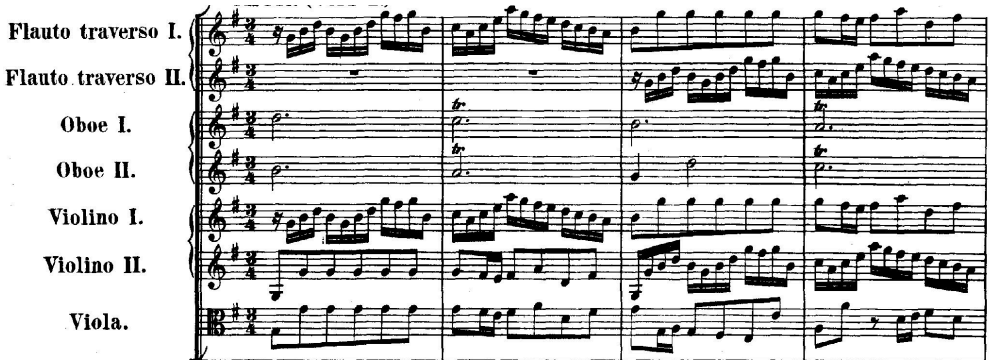
BWV 192 *Nun danket alle Gott*

Az 1730-as kantáta nyitókórusában a folyamatos tizenhatodolás mellett, melyet váltva játszik a két fuvolás, szembetűnő a tizenhatod-szünet állandó használata is.

[852] Marshall, 1979: 477–478.

10.18132/LFZE.2014.18

16.17. KOTTAPÉLDA: A *Nun danket alle Gott* (BWV 192) kantáta első négy üteme



További, az Allemande-nál is megfigyelhető ütemvégi oda-visszalépést is látunk.

16.18. KOTTAPÉLDA: A *Nun danket alle Gott* (BWV 192) kantáta 108. üteme

A tétel más jellemzői pedig a Correntére emlékeztetnek, így a 3/4-es lüktetés, a hegedűszerű akkord-felbontások és a lefele haladó tizenhatod-menetek, melyek szekvenciálisan mindig magasabbról kezdődnek (a Correntében például a 4–7. ütemekben; 4.1. kottapélda). A fuvolák szólama egyébként rendszerint azonos a hegedűvel vagy az oboával.

16.19. KOTTAPÉLDA: A *Nun danket alle Gott* (BWV 192) kantáta első fuvolaszólamának 97–99. üteme

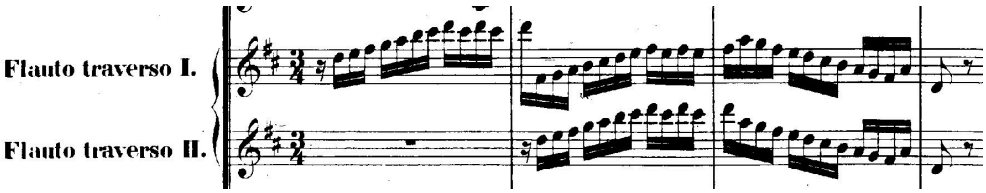
<u>BWV 205 *Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft*</u>

Az 1725-ös mű „Dramma per musica” formában készült. Első tétele a „Szelek kórusa” („Chor der Winde”) címet viseli. E 3/4-es tétel folyamán a szél megjelenítése végett rengeteg fel- és lefele futó skálamenetet hallunk, amely motívum ugyanúgy megtalálható a Correntében is. A tizenhatod-szünettel kezdődő skálázást a fuvola indítja a tétel elején, majd az oboa, később a hegedű imitálja. Bár a

10.18132/LFZE.2014.18

szólamok tizenhatod-szünettel indulnak, az ütem első ütést egy másik hangszeren halljuk.

16.20. KOTTAPÉLDA: A *Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft* (BWV 205) kantáta első négy ütemének fuvolaszólama



Tizenharmadik tételében, az alt és tenor hangra készült „Zweig und Äste" áriában a két fuvola unisono játszik. A 3/4-es tételben sokszor előfordul az anapesztus-ritmus, még ha az nem is válik alapmotívummá. Már a tétel indításában is szerepel, de akkor még szinkópás forma mögé rejtve, később tisztán jelentkezik. Mint látjuk, az anapesztus olykor előfordul Bach műveiben, de ritkán találjuk úgy alapmotívumként, mint a Bourée Angloise esetében.

16.21. KOTTAPÉLDA: A *Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft* (BWV 205) kantáta tizenharmadik tételében az első (a) és kilencedik ütem fuvolaszólama (b)

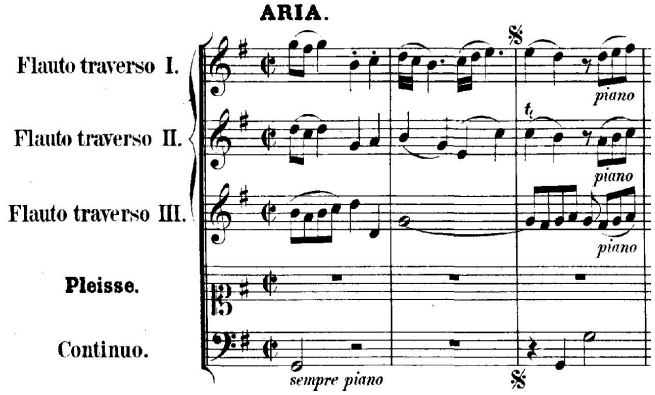
a) **b)**

BWV 206 *Schleicht, spielende Wellen*

Ez az egyetlen fennmaradt háromfuvolás kantátája Bachnak. Az 1736-os mű kilencedik tétele, a „Hört doch der sanften Flöten Chor" szoprán ária témafeje anapesztusból építkezik. A ritmusképlet többször is előfordul a tétel során, de közel sem határozza meg annyira az alaphangulatot, mint ahogy teszi azt a Bourée Angloise-ben.

10.18132/LFZE.2014.18

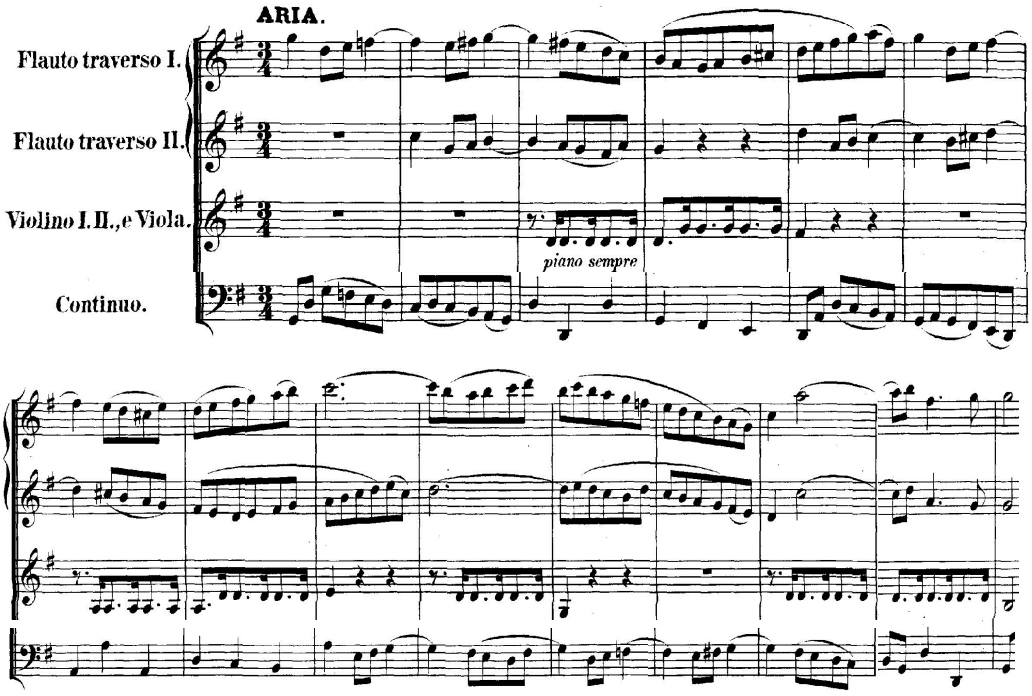
16.22. KOTTAPÉLDA: A *Schleicht, spielende Wellen* (BWV 206) kantáta kilencedik tételének eleje



BWV 207 *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten*

Hetedik tétele, az „Ätzet dieses Angedenken" alt ária lágyan lépkedő, 3/4-be rendezett éneklő nyolcadai a Sarabande hangulatához állnak közel.

16.23. KOTTAPÉLDA: A *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (BWV 207) hetedik tételének hangszeres bevezetője

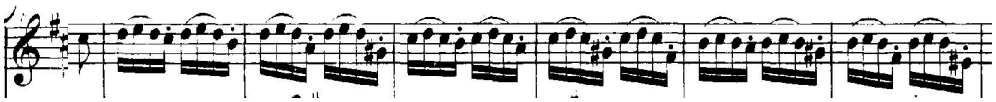


10.18132/LFZE.2014.18

BWV 209 *Non sa che sia dolore*

Az 1729 után íródott kantáta Sinfonia nyitótétele igazi versenymű szólófuvolára és vonószenekarra, ráadásul a hangneme megegyezik az ugyanerre az apparátusra készült h-moll szvittel (BWV 1067).[853] Fuvolaszólamának motívuma hasonlít a Bourée Angloise 3–4. ütemére (6.5. kottapélda): mindkettőről elmondhatjuk, hogy a 2/4-es metrumban a tizenhatod-csoportok első három hangja közül a középső egy szekunddal lép föl, a harmadik megegyezik az elsővel, a negyedik pedig kiugrik a többi közül, és szekvenciálisan lefelé halad.

16.24. KOTTAPÉLDA: A *Non sa che sia dolore* (BWV 209) kantáta 33–38. üteme



A kantáta zárótételében („Ricetti gramezza e pavento” szoprán ária) a fuvola hosszú, levegővétel nélküli frázist kap, nem kevesebb, mint 20 ütem erejéig (17–36. ütem). A kantáta elemzésének egyik tanulsága, hogy nemcsak az 1724-es kantátákban találunk rokon vonásokat a Partitával.

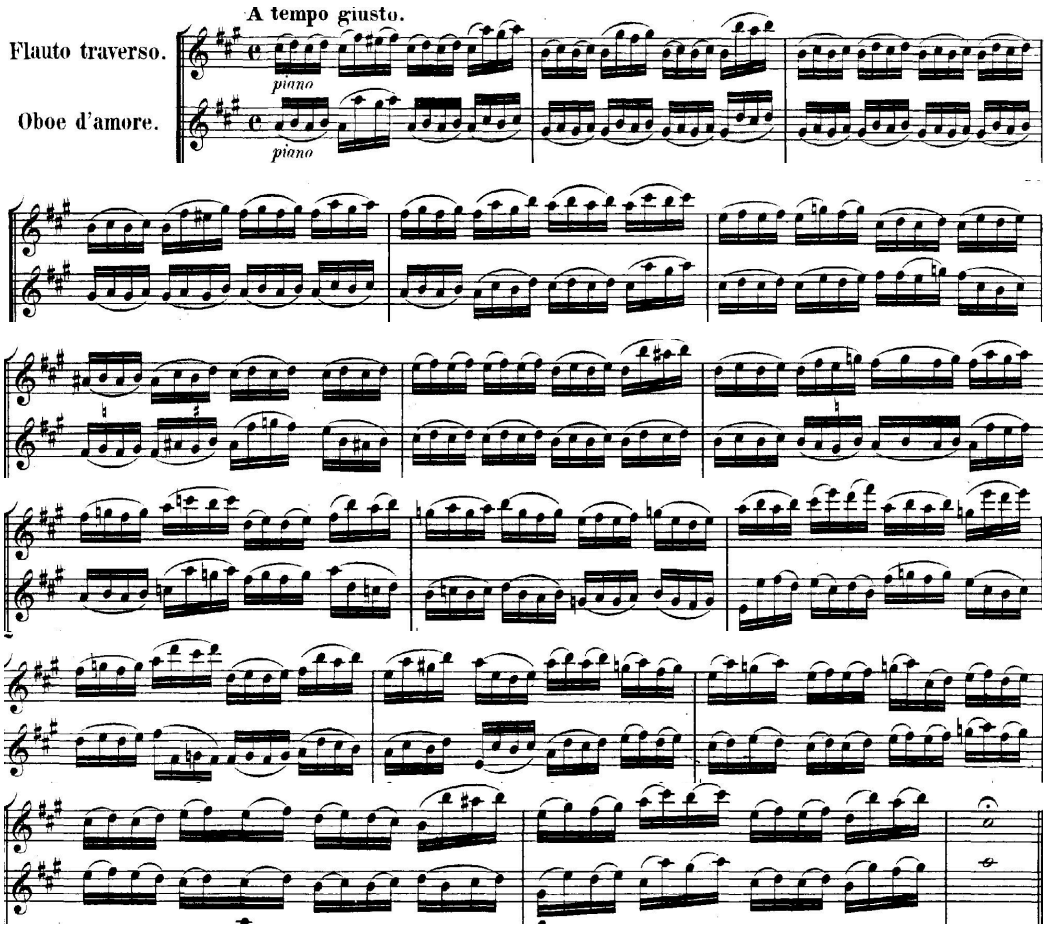
BWV 210 *O holder Tag, erwünschte Zeit*

Az 1738–1741 körül készült mű kilencedik tételének, a 4/4-es „Hochteurer Mann, so fahre ferner fort” szoprán recitativónak kíséretében az Allemande-hoz hasonló, 4/4-be rendezett, megállás nélküli tizenhatodokat találunk a fuvola és az oboa d’amore szólamban is. A terc- illetve szext-helyzetben haladó motivikus accompagnato az egész tétel folyamán, 18 ütemen keresztül tart. Bár a tétel hossza csak az Allemande első feléhez (19 ütem) mérhető, mégis mutatja, hogy Bach fúvós hangszerekre is komponált egész tételen át tartó, természetes levegővételi helyek nélküli folyondár-dallamokat.

[853] Dürr, 1975 (ford. Rácz, 1982): 743.

10.18132/LFZE.2014.18

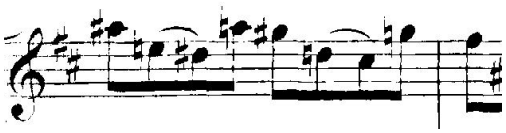
16.25. KOTTAPÉLDA: Az *O holder Tag, erwünschte Zeit* (BWV 210) kantáta kilencedik tételének fúvós szólamai



BWV 232 h-moll mise

Első, Kyrie kórustételében sok kisszekund-lépést találunk, így a fuvola szólamának motívuma (ami egyébként unisono szól az oboa d'amoréval) a Bourée Angloise 63–64. ütemével (6.12. kottapélda) rokonítható.

16.26. KOTTAPÉLDA: A h-moll mise (BWV 232) első fuvolaszólamának 20. üteme



BWV 234 A-dúr mise

A Kyrie nyitókórusának fuvolaszólamában található szekund-mozgású anapesztusos díszítőmotívum a Bourée Angloise ritmusképletét idézi. E példa alapján is

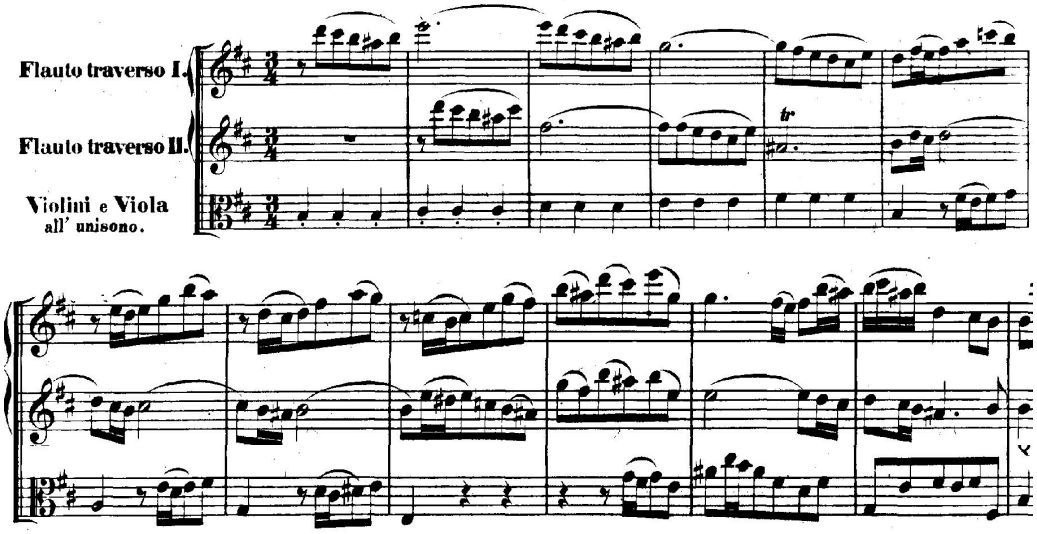
10.18132/LFZE.2014.18

megfigyelhetjük, hogy Bach műveiben általában díszítőelemként jelenik meg az anapesztus.

16.27. KOTTAPÉLDA: Az A-dúr mise (BWV 234) fuvolaszólamának 6–8. üteme

A mű negyedik tétele egy 3/4-es lüktetésű szoprán ária, melynek egyenletes nyolcadait néha megtöri egy-egy tizenhatod-csoport, ugyanúgy, mint a Sarabande-ban. További hasonlóság az utolsó negyed értékén megjelenő vezetőhang, nemcsak az első ütemekben, hanem később is, végigvezetve mindkét tételen.

16.28. KOTTAPÉLDA: Az A-dúr mise (BWV 234) negyedik tételének hangszeres bevezetője



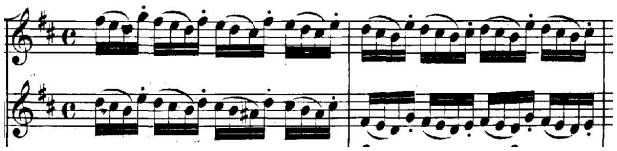
<u>BWV 244 Máté passió</u>

A mű kilencedik tételében, a „Du Lieber Heiland du” alt recitativóban a folyamatos tizenhatodolás nem engedi levegővételhez a terc-, illetve szext-párhuzamban haladó fuvolásokat. A motívum nagyon hasonló a Corrente 12. és 14. ütemeiben találhatókkal. Az egész tétel (10 ütem) erre a témára épül, amiből azt is látjuk, hogy nem az Allemande az egyetlen, folyamatos tizenhatodokat alkalmazó és levegővételi helyet mellőző fuvolára írt Bach-tétel.

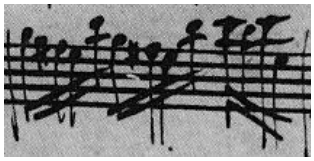
10.18132/LFZE.2014.18

16.29. KOTTAPÉLDA: A Máté passió (BWV 244) kilencedik tételének első két üteme (a) és a fuvola-corrente 14. üteme (b)

a)



b)



A passió 58. tétele, az „Aus Liebe will mein Heiland sterben" szoprán ária az egyedüli a-moll hangnemű vokális műve Bachnak, melyben a fuvola szólisztikus szerepet kap. Az énekes és a fuvola mellett csupán két oboa da caccia játszik, basso continuo egyáltalán nincs. A 3/4-es tétel lassú mozgásával és különlegesen érzékeny hangulatával mintaként állhat a fuvola-sarabande előadója számára.[854]

A zárókórusának (78. „Wir setzen uns mit Tränen nieder") sarabande táncra jellemző lüktetése, hangulata s talán tempója is a Partita harmadik tételére emlékeztet. A Sarabande második ütemében található *f'* záró-, illetve továbbvivő funkciójának egyszerre való jelenléte a passió-tétel ugyancsak második és harmadik üteme közötti *h'* majd *b'* és a negyedik és ötödik ütem találkozásánál az *asz'– g'* lépés hasonló érzetet kelt. A fuvolák, az első oboák és az első hegedűk unisono éneklik a dallamot.

16.30. KOTTAPÉLDA: A Máté passió (BWV 244) 78. tételének fuvolaszólama, 1–8. ütem

BWV 245 János-passió

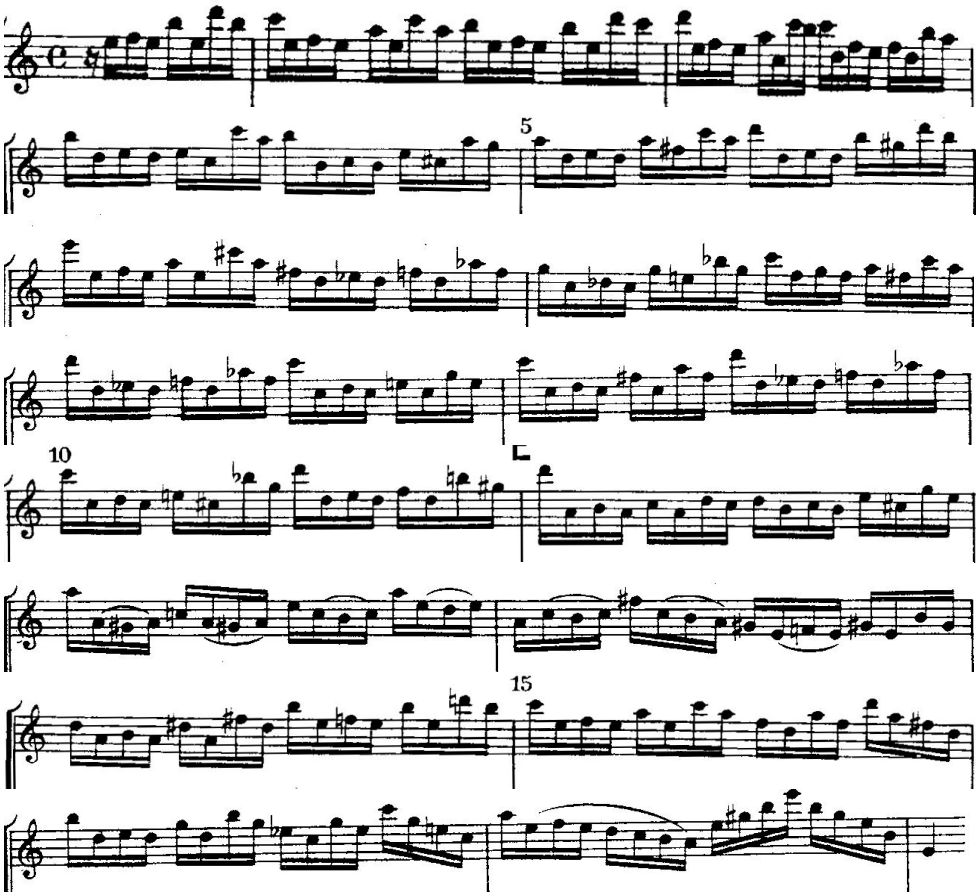
Bach 1724. április 7-én vélhetően ebben a művében használt először harántfuvolát lipcsei egyházzenei munkássága során.[855] A fuvola-allemande mozgása a János-passióban egy többször is visszatérő kórustételben tükröződik. Ez utóbbi mindannyiszor tizenhatod-szünettel indul (általában az ütemben tizenöt-tizenhatod

[854] A tételt „A hangnem" című fejezetben részletesen elemeztük.
[855] Wolff, 2001 (ford. Széky): 334, 564.

10.18132/LFZE.2014.18

követi), 4/4-es metrumú, és végig egyenletes tizenhatod-lüktetésű. A szekundos oda-vissza lépés itt is jelentős mennyiségben képviseli magát, de más ütemrészen, illetve itt rendszerint nem lefele, hanem felfele. A tételek a következők: a g-moll 3. (2b) „Jesum von Nazareth”, az a-moll 25. (16d) „Wir dürfen niemand töten”, a d-moll 29. (18b) „Nicht diesen, sondern Barabbam” és a h-moll 46. (23f) „Wir haben keinen König”.[856] Valamennyi alkalommal a két fuvola unisono játssza a tizenhatod-mozgást, a többiek ritmusa ritkább. A 3. és 25. számban az első hegedű, a 29.-ben az első oboa is csatlakozik hozzájuk, a 46. tételben viszont tényleg csak a fuvolák játsszák ezt a motívumot. A leghosszabb a 25. tétel 17 ütemével (a többi körülbelül öt-öt ütemnyi). Ezekből a tételekből is levonhatjuk azt a következtetést, hogy az Allemande levegővétel nélküli folyondár karaktere nem egyedülálló Bach fuvolára írt művei között.

16.31. KOTTAPÉLDA: A János-passió (BWV 245) 25. tételének fuvolaszólama

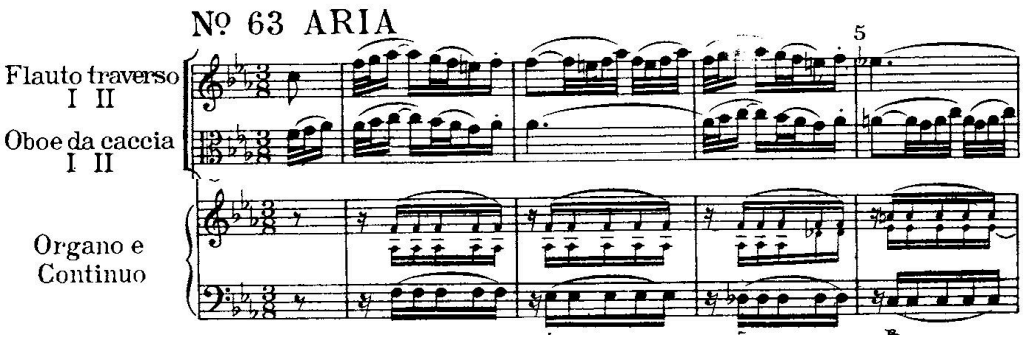


[856] A c-moll 5. tétel is ugyanezt a zenei anyagot alkalmazza, de abban nincsenek fuvolák, a tizenhatodolós témát az első hegedűnél találjuk.

10.18132/LFZE.2014.18

A 63. számú „Zerfließe mein Herze” szoprán ária Schleifer jellegű anapesztus ritmussal indul. A második ütemben a négyes hangcsoportok motívuma pedig a Bourée Angloise 3–4. ütemével (6.3. kottapélda) rokon.

16.32. KOTTAPÉLDA: A János-passió (BWV 245) 63. tételének eleje

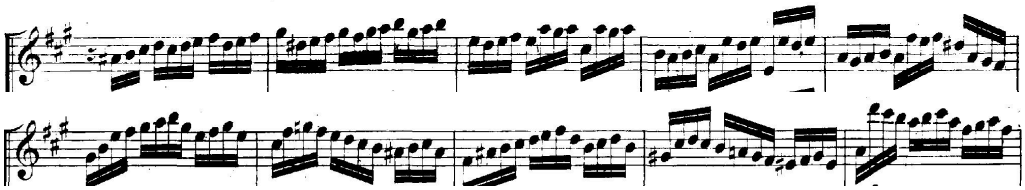


A műben feltűnően sok a barokk fuvolán kényelmetlennek számító bés előjegyzés. Talán éppen ezért kérdőjelezi meg Pieter Dirksen egyik cikkében a harántfuvolák alkalmazását a János-passió 1724-es előadásánál.[857]

BWV 248 Karácsonyi oratórium

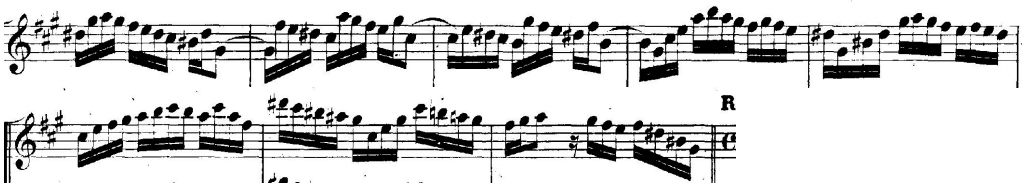
A III. részben található, 26. számú „Lasset uns nun gehen” kórustétel 3/4-be rendezett, sok tizenhatodot alkalmazó mozgása a Correntét idézi. A 15., 17. és 19. ütemben hasonló szekvenciás figurációkat találunk, mint például a Corrente 7. ütemétől (4.1. kottapélda); később a 20., 21. és 22. ütemben olyan szinkópás megállást észlelünk, mint a Corrente 42. ütemében (6.3. kottapélda). A két fuvola az első hegedűvel unisono játszik.

16.33. KOTTAPÉLDA: A Karácsonyi oratórium (BWV 248) 26. tételének fuvolaszólama, 10–27. ütem



[857] Dirksen, 2004.

10.18132/LFZE.2014.18

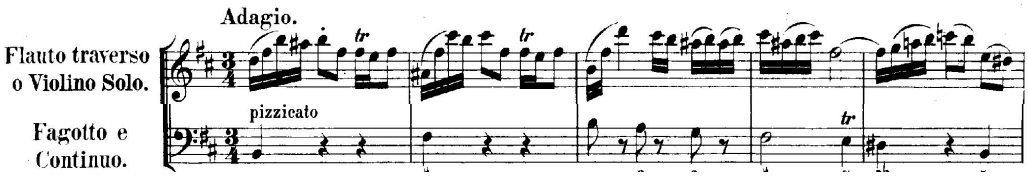


BWV 249 *Kommt, eilet und laufet*, Húsvéti oratórium; BWV 249a *Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen* (Pásztorkantáta); BWV 249b *Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne*

1725. április 1-jén mutatták be az akkor még Húsvéti kantáta című művet. Az oratórium igazából paródia, eredetileg 1725. február 23-ára készült Christian sachen-weissenfelsi herceg születésnapja alkalmából. Ez utóbbi, Pásztorkantátaként is ismert mű viszont csupán rekonstrukció, mivel csak a szövege maradt fenn.[858]

Az oratórium *Seele, deine Spezereien* (BWV 249a esetében: *Hunderttausend Schmeicheleien*) kezdetű szoprán áriájának fuvola szólama a Correntében találhatókhoz hasonló tágfekvésű akkordokkal indítja az első ütemeket, a három hangos ív nem egyszer decimát fog közre. A kezdőmotívum magában foglalja még az Allemande kisszekundos le-és visszalépését is a tizenhatod-csoport utolsó hangjain.

16.34. KOTTAPÉLDA: A Húsvéti oratórium (BWV 249) ötödik tételének kezdete



A tétel elemzésénél Dürr a következőt írja a tágfekvésű akkordokat alkalmazó motívumról: „az obligát fuvola figurációi elsőrendűen illenek a hangszerhez”.[859] Dürr véleményét továbbgondolva a fuvola-corrente hegedűfigurációit sem kell feltétlenül hangszerszerűtlennek tekintenünk. Az ütemek elején található kötőívek a corrente artikulációjának megválasztásához is ötletet ad.

[858] Dürr, 1975 (Rácz, 1982): 670.
[859] Dürr, 1975 (Rácz, 1982): 672.

10.18132/LFZE.2014.18

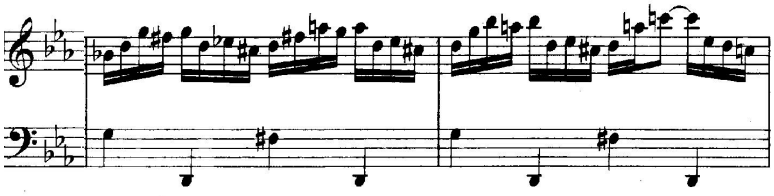
BWV 997 c-moll partita

A darab eredetileg feltehetően lantkompozíció, bár a mai fuvolások körében igen népszerű az átirata fuvolára és billentyűs kíséretre. A fuvolás változat mindazonáltal nem alaptalan: Hermann Keller feltevése szerint a lantmű az átirat, amely egy, azóta elveszett fuvola-csembaló művön alapult.[860]

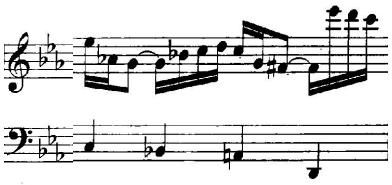
Első, Prelude tétele a fuvola-allemande-hoz hasonlóan 4/4-be rendezett tizenhatodokra épül, bár nem jellemzi kizárólagosan az egyenletes mozgás. Megtaláljuk az akkordhangokat követő, az utolsó két tizenhatodra eső kis-szekundos oda-, visszalépést, valamint az ütem utolsó három tizenhatodának szekund-lelépés helyetti magasba emelését.

16.35. KOTTAPÉLDA: c-moll lantpartita (BWV 997) első, Prelude tételének 11–12. (a) és 14. üteme (b)

a)



b)



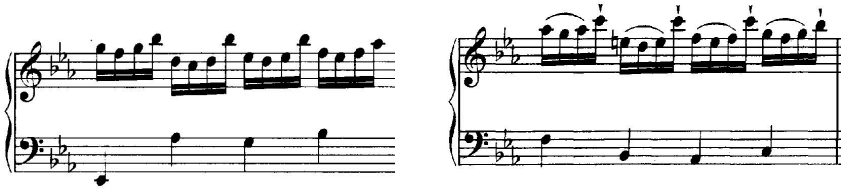
A fenti (b) kottapéldában látjuk a tétel egyik karakterét adó anapesztus ritmusokat is, amik átkötés nélkül a Bourée Anglosie-ra emlékeztetnének. (A motívum ebben a szinkópás formában pedig a fuvola-corrente 42. ütemével rímel.) Ugyancsak a Bourée Angloise harmadik és negyedik ütemének hangkiemeléseit idézi a tétel több üteme. Olykor artikulációs jelzést is találunk, ami talán a fuvolatétel esetében is alkalmazható.

[860] Dausend, 2002. Thomas Kohlhase (*NBA* V/10, 1976) is nagyrészt elfogadja Keller véleményét.

10.18132/LFZE.2014.18

16.36. KOTTAPÉLDA: c-moll lantpartita (BWV 997) első, Prelude tételének 7. (a) és 25. üteme (b)

a) **b)**



BWV 1020 g-moll szonáta

A szonáta egyik forrásában sincs jelölve a fuvola mint szólóhangszer, csak a hegedű. A széles körben elterjedt nézet, miszerint mégis fuvolára íródott, abból adódik, hogy a műben a legmélyebb hang a *d'*. Marshall szerint a szonáta Carl Philipp Emanuel műve, aminek modellt édesapja ugyanebben az időben komponált Esz-dúr fuvolaszonátája (BWV 1031) szolgált.[861] A g-moll szonáta és a fuvolapartita között is találunk rokon motívumot, jóllehet az előbbi műben nem a fuvola, hanem a billentyűs hangszer szólamában. Az első tétel (cím nélkül) bár 3/4-es, a szünettel való indulás és az ütem második nyolcadán való kis-szekund le-, majd visszalépés az Allemande tétel kezdetét juttatja eszünkbe.

16.37. KOTTAPÉLDA: A g-moll szonáta (BWV 1020) középső szólamának 21–24. üteme

A 101. ütemben pedig (szintén a csembaló jobb kezében) az orgonapont-jellegű visszaugrások végett a Corrente 50. ütemével tűnik fel hasonlóság.

16.38. KOTTAPÉLDA: A g-moll szonáta (BWV 1020) középső szólamának 101–103. üteme

[861] Marshall, 1979: 496.

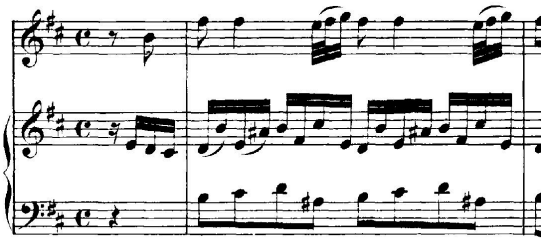
10.18132/LFZE.2014.18

A fenti, Partitával rokonítható motívumok elhelyezése egy fuvolaszonáta csembalószólamában arra utal, hogy ezek a figurációk jobban illettek a billentyűs hangszerhez, mint a fuvolához.

BWV 1030 h-moll szonáta

A mű sok apró részletében mutat hasonlóságot a Partitával: szintén tizenhatod-szünettel indul, bár az azt követő hangok száma a szonátában csupán három, szemben a fuvola-allemande-dal első ütemében található tizenöt-tizenhatoddal.

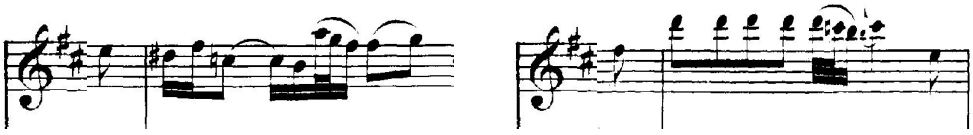
16.39. KOTTAPÉLDA: A h-moll szonáta (BWV 1030) első, *Andante* tételének első üteme



Az első ütemben megjelenik az anapesztus, de csak díszítőelemként. A ritmus ilyen formában többször is feltűnik, nagyobb értékben viszont csak átkötéssel találjuk

16.40. KOTTAPÉLDA: A h-moll szonáta (BWV 1030) első, *Andante* tételének 11. (a) és 17. üteme (b)

a) **b)**



Második, *Largo e dolce* 6/8-os tételében az anapesztus szintén átkötéssel, sőt olykor még előkével is ellátott formában tűnik fel fuvola szólamban.

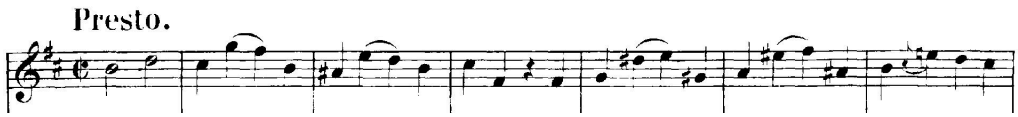
16.41. KOTTAPÉLDA: A h-moll szonáta (BWV 1030) második tételének 2. üteme

10.18132/LFZE.2014.18

E szonáta kapcsán is igazolódni látszik az a feltevés, hogy Bach műveiben anapesztust elsősorban díszítőmotívumként találunk. A harmadik tétel elején megszólaló fúgatéma ugyancsak a Bourée Angloise egyik motívumával rímel.

16.42. KOTTAPÉLDA: A h-moll szonáta (BWV 1030) harmadik tételének fuvolaszólama 1–7. üteme (a) és a Bourée Angloise 63–64. üteme (b)

a)

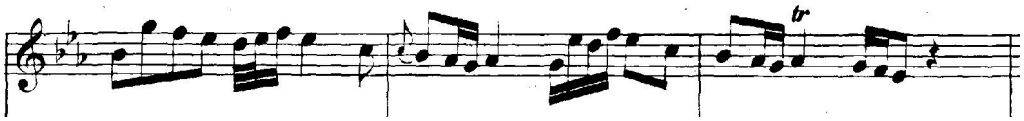


b)

BWV 1031 Esz-dúr szonáta

A szonáta első, *Allegro moderato* tételében több helyen is megjelenik az anapesztus, de sosem válik kiemelkedő fontosságúvá. A ritmusképletet megtaláljuk például a fuvolaszólam első belépésének ütemében a szinkópa első nyolcadán, majd két ütemmel később a frázis lezárásaként.

16.43. KOTTAPÉLDA: Az Esz-dúr szonáta (BWV 1031) fuvola szólamának eleje, 9–11. ütem



BWV 1032 A-dúr szonáta

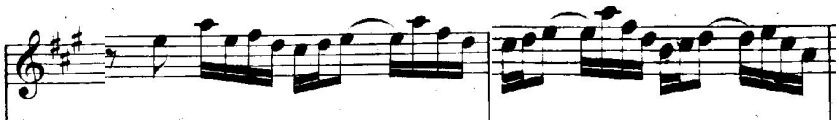
A mű kottájának története kiválóan bemutatja, annak idején mennyire értékesnek számított a kottapapír. A *P 612*-es dokumentum két művet is magában foglal, még hozzá egymás alatt. Mindkettő autográf, szerzői kézirat. A c-moll csembaló kettősverseny (BWV 1062) alatti három sorban találjuk a fuvolaszonátát (11.6. ábra). Sajnos a kilencedik laptól a tizennegyedikig a kotta alsó negyede elveszett (tehát összesen 12 oldal alja), vele együtt a fuvolaszonáta első tételének több mint 40

10.18132/LFZE.2014.18

százaléka is: az elejéből 62 ütem, a végéből mindössze 2 ütem maradt fenn.[862] Ennek fényében a fuvolapartita megjelenése a hegedűszólók végén már nem tűnik olyannyira figyelemre méltónak: a fenti leírás bizonytalanná teszi azokat a feltevéseket, amelyek szerint a hegedűszólók és a fuvolaszóló közötti szoros rokonságra utal az egy kottában való szerepeltetés.[863]

A mű fuvolaszólamának indulásakor átkötéssel szereplő anapesztust figyelhetünk meg. A második, *Largo e dolce* tétel fuvolaszólamában ugyancsak szinkópás anapesztust találunk.

16.44. KOTTAPÉLDA: Az A-dúr szonáta (BWV 1032) első, *Vivace* tételének 9–10. üteme (a), és második tételének 3–4. üteme (b)



b)

Addington a fuvolapartita és a vele azonos hangnemű, a-moll lassú tétel hasonlóságáról a következőt írja: „A Sarabande olyan közeli érzetben és ritmusban az A-dúr szonáta középső tételéhez, hogy csak ugyanarra a hangszerre születhettek, esetleg ugyannak a játékosnak.”[864]

BWV 1033 C-dúr szonáta

Mivel ez az egyetlen olyan, Bach nevéhez köthető fuvolaszonáta, ahol a fuvolaszólamban nincs hosszabb szünet, ezért felmerül a gyanú, hogy eredetileg kíséret nélküli szólódarab lehetett.[865] A feltevést erősíti, hogy a fennmaradt kíséret

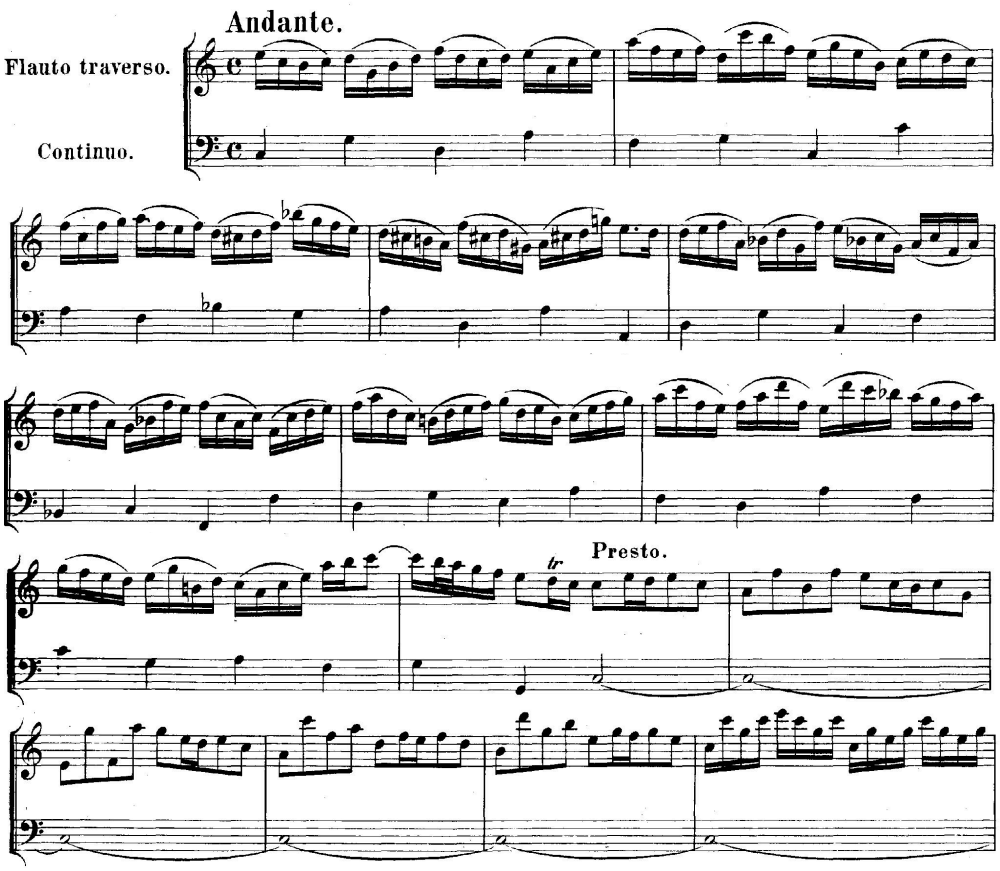
[862] Marshall, 1979: 487, 71. lj.
[863] Lásd a „*Solo*” és a „Hangszerválasztás” című fejezeteket.
[864] Addington, 1985: 269. Bár Addington ezzel a kijelentésével azt próbálja igazolni, hogy a Partita fuvolára íródott, azonban létezik a tételnek egy másik, hegedűre írt változata is a berlini könyvtárban *St 345* számozással. Marshall, 1979: 490. *NBA* VI/3: 43, 55. Részletesen lásd „A hangnem” című fejezetben.
[865] Lásd részletesen a „*Solo*” című fejezetet. Ittzés szembeszáll a ma inkább elfogadott nézettel, szerinte a fuvolaszonáta második tételének fuvola szólamában található átkötések feltétlenül igénylik a kíséret jelenlétét. Ittzés G., 2008: 48–49.

10.18132/LFZE.2014.18

zenei anyaga igen egyszerű. Bach talán csak a fuvola szólamot írta meg, s egyik tanítványa, feltehetően a fia, Carl Philipp Emanuel írta hozzá a kíséretet kompozíciós gyakorlat gyanánt.[866] Marshall továbbfűzi a gondolatot: a szonáta kíséret nélküli ősformája a Partitával azonos időben (a dátum Marshall szerint 1718) születhetett, vagy kissé korábban.[867]

A szonáta első tételének *Andante* bevezető szakasza a fuvola-allemande-ot idéző 4/4-es metrumba helyezett folyamatos tizenhatod-mozgású; a tétel második, *Presto* fele pedig a fuvolán nehéz, nagy hangköz-ugrásokban bővelkedik.[868]

16.45. KOTTAPÉLDA: Részlet a C-dúr szonáta (BWV 1033) első tételéből

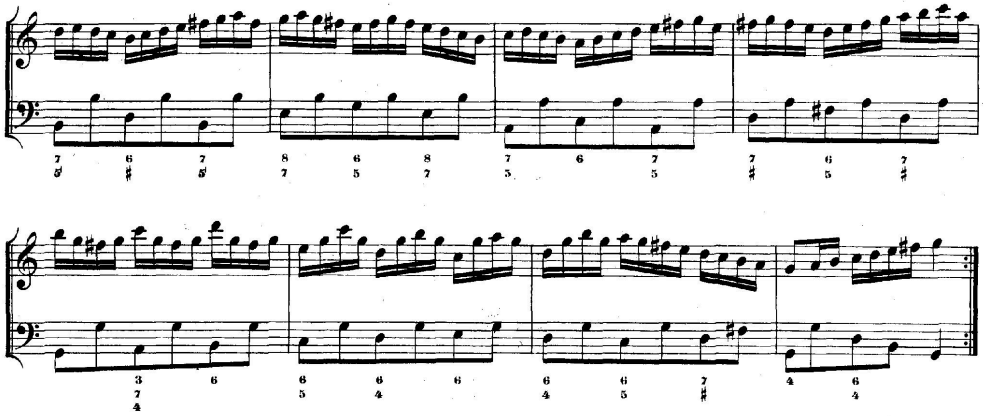


Második, *Allegro* tétele 3/4-es ütembeosztásával, szaladó tizenhatodaival és szekvenciális meneteivel a Correntét juttatja eszünkbe.

[866] C. Ph. E. Bach műjegyzékében a következőt olvassuk erről a műről (H. 564·5) a megjegyzéseknél: „? J. S. Bach elveszett fuvola-szólószonátájának újrakomponálása”. Helm (*Grove*), 1980, 1983 (ford. 1989): 301.
[867] Marshall, 1979: 468–469, 496.
[868] Az e-moll hegedűszonáta (BWV 1023) ugyanígy kezdődik: első tételének bevezető szakasza (nincs cím) vég nélküli tizenhatod, egyetlen orgonapont fölött.

10.18132/LFZE.2014.18

16.46. KOTTAPÉLDA: A C-dúr szonáta (BWV 1033) második tételének 13–20. üteme

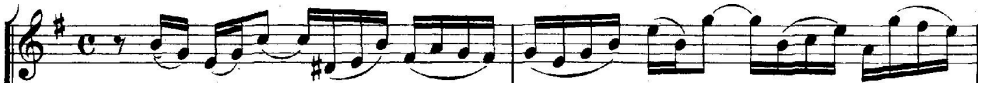


Bár a mű nehézsége nem egyenrangú a Partitáéval, itt is számos hegedűfigurációt (hosszú hangzatfelbontásos vagy szekvenciális meneteket, nagy ugrásokat) találunk. A szonáta harmadik, 4/4-es *Adagio* tétele a fuvolapartita hangnemét kölcsönzi, tehát a-moll.

BWV 1034 e-moll szonáta

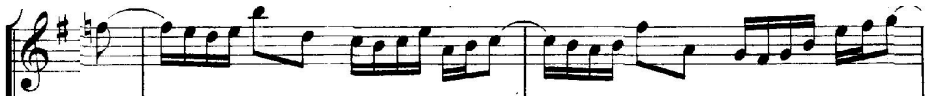
Első, *Adagio ma non tanto* tétele a fuvola-allemande-hoz hasonlóan 4/4-es metrumú, a fuvolaszólam pedig nyolcadszünettel indul. Előfordul az ütem utolsó tizenhatod-csoportjában megvalósuló szeptim-lépés utáni háromhangos, szekundonkénti lelépés is. A Bourée Angloise-ra jellemző anapesztus-ritmus csak átkötésben jelenik meg.

16.47. KOTTAPÉLDA: Az e-moll szonáta (BWV 1034) fuvolaszólamának első két üteme



A szonáta második, *Allegro* tétele daktilusra épül, az anapesztus itt is csak átkötéssel fordul elő. Ezekből a példákból is látszik, hogy az anapesztus rendszerint vagy díszítésként vagy átkötéssel jelenik meg Bach műveiben.

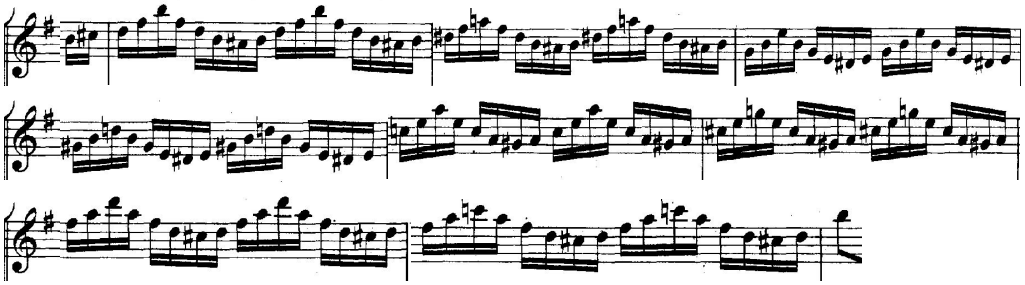
16.48. KOTTAPÉLDA: Az e-moll szonáta (BWV 1034) második tételének 33–34 üteme, fuvolaszólam



10.18132/LFZE.2014.18

A második tételben találkozunk hosszú menetekkel, amik levegővétel szempontjából sem könnyűek a fuvolás számára.

16.49. KOTTAPÉLDA: Az e-moll szonáta (BWV 1034) második tételének 40–47. üteme, fuvolaszólam

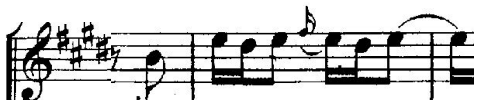


A szonáta harmadik, a párhuzamos G-dúr hangnemben komponált, 3/4-es *Andante* tétele nyugodtságot árasztó alaphangulatával és a nyolcad- és tizenhatod-mozgás váltogatásával a fuvola-sarabande-ra emlékeztet. A negyedik, *Allegro* zárótétel 3/4-es ütembeosztásával és szaladó tizenhatodaival a Correntét juttathatja eszünkbe.

BWV 1035 E-dúr szonáta

A szonáta második, *Allegro* tételének metruma a Bourée Angloise-hoz hasonlóan 2/4, felütése is egy nyolcadnyi. Megtaláljuk az anapesztus ritmust is, de mint már oly sok esetben megfigyeltük, itt is díszítésképpen, az első ütem két negyedének variációjaként jelenik meg.

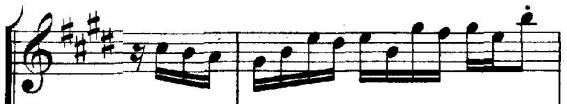
16.50. KOTTAPÉLDA: Az E-dúr szonáta (BWV 1035) második tételének 5. üteme, fuvolaszólam



Bár a szonáta negyedik, *Allegro assai* tétele háromnegyedes metrumba rendezett szekvenciális tizenhatod-menetei a Partita tételei közül elsősorban a Correntéhez állnak közel, apróbb jellemzői megegyeznek a fuvolaszóló több motívumával is. Így például a tizenhatod-szünetes indítás, és a harmadik-negyedik tizenhatod le-, majd visszalépése az Allemande tételből ismerős számunkra.

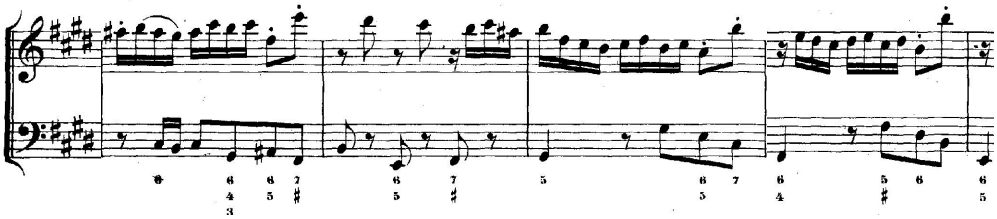
10.18132/LFZE.2014.18

16.51. KOTTAPÉLDA: Az E-dúr szonáta (BWV 1035) negyedik tételének 3. üteme, fuvolaszólam



Mint a fenti kottapélda végén látjuk, itt is előtűnik olykor az anapesztus-ritmusképlet, de nem válik a tétel fő motívumává olyannyira, mint a Bourée Angloise-ban. A partita zárótételéhez hasonlóan találunk motívum végi, magasra ugró hangokat is:

16.52. KOTTAPÉLDA: Az E-dúr szonáta (BWV 1035) negyedik tételének 18–21. üteme, fuvolaszólam



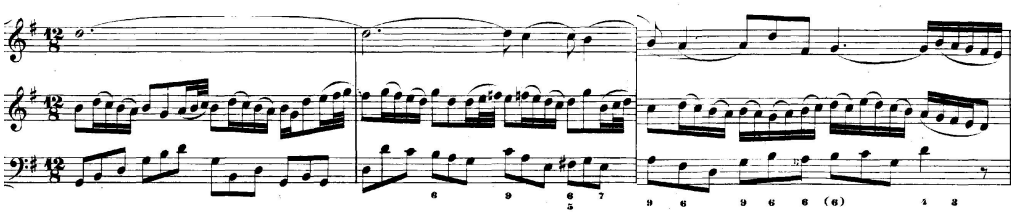
BWV 1038 G-dúr triószonáta

A fuvola-hegedű trió tételeinek karakterjegyei eltérnek a fuvolapartitában találhatóktól. A basszus szólama egyébként közel azonos a G-dúr hegedűszonátáéval (BWV 1021).[869]

BWV 1039 G-dúr triószonáta

A kétfuvolás triószonátában nincs könnyű dolga levegővétel tekintetében a fuvolásoknak, például már rögtön az első, *Adagio* tétel indításánál.

16.53. KOTTAPÉLDA: A G-dúr triószonáta (BWV 1039) 1–3. üteme



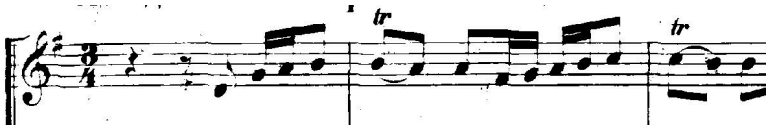
[869] Marshall, 1979: 471.

10.18132/LFZE.2014.18

A nagyon hosszan kitartott hang nem tűnik hangszerszerűnek egy olyan hangszer esetében, mint a fuvola, ahol technikailag a levegő fele nem a hangszerbe megy. Még érdekesebb az ügy, ha egy további Bach-szonátát is megvizsgálunk. A BWV 1039 és a BWV 1027 jegyzékszámú darab lényegében ugyanaz a mű, csak kétféle hangszerelésben: az utóbbiban a második fuvola témáját játssza a viola da gamba, a maradék két szólamot pedig a csembaló. Ebből következőleg a rendkívül rövid ideig zengő csembalónak még nagyobb gondot jelent a tétel hiteles indítása. Ez a mű kiváló példája annak, hogy Bach sokszor mennyire zenében gondolkodott, és a hangszerszerűség csak másodlagos kérdés maradt számára.[870]

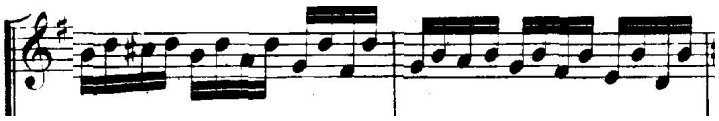
A szonáta második, *Allegro ma non presto* tétele, bár 3/4-es, de a sokszor visszatérő témafej kezdetekor a dominánson megszólaló nyolcad-felütést követő anapesztus-ritmus megegyezik a Bourée Angloise indulásával

16.54. KOTTAPÉLDA: A G-dúr triószonáta (BWV 1039) második tételének eleje, első fuvola szólam



A tétel szekvenciális tizenhatodai pedig a Correntét idézik. Az első fuvola szólam a fuvola-corrente orgonapont jellegű visszaugrásaival (50–51. ütem, 4.4. kottapélda) rímel.

16.55. KOTTAPÉLDA: A G-dúr triószonáta (BWV 1039) második tételének 10–11. üteme, első fuvolaszólam

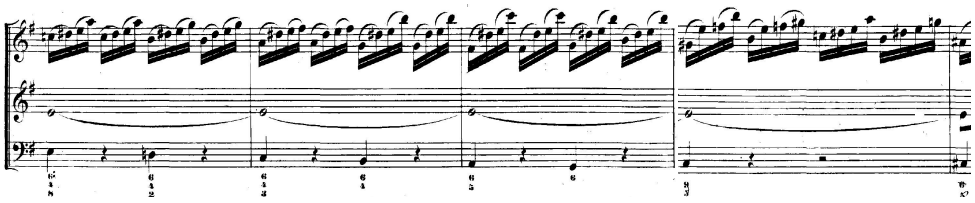


A harmadik tétel a szonáta kezdetéhez hasonlóan ugyancsak próbára teszi a fuvolás levegő-benntartási képességeit.

[870] Erről a témáról lásd részletesen a „Hangszerválasztás” című fejezetet.

10.18132/LFZE.2014.18

16.56. KOTTAPÉLDA: A G-dúr triószonáta (BWV 1039) harmadik tételének 13–17. üteme



Ráadásul a gambaszonáta *Andante* tételfelirata helyett itt a lassabb tempóra utaló címet, *Adagio e piano*t találunk. (Ebben a tételben a gambaszonáta csembalistája mentesül a problémától, mivel az első tétellel ellentétben itt a két felső szólam közül csak az egyikben jelenik meg a hosszú hang, és ezt a viola da gamba kapja.)

BWV 1044 a-moll hármasverseny

Az 1729 és 1741 között keletkezett fuvola-hegedű-csembaló versenymű hangneme bár egyezik a fuvolapartitáéval, tételeinek karaktere eltér az abban találhatóaktól. Hangszerelése ugyanaz, mint a sokkal korábbi, 5. *Brandenburgi versenymű*é. A szólómű hangnemével megegyező a-moll hármasverseny első és harmadik tétele egyébként az a-moll prelúdium és fúga (BWV 894; 1715–1725 körül), a második pedig a d-moll orgonaszonáta (BWV 527; 1730 körül) átdolgozása.[871]

BWV 1050 5. *Brandenburgi verseny*

A *Brandenburgi versenyművek* 1721-re datáltak, de e vonóskarral kísért fuvola–hegedű–csembaló trió talán már korábban, 1719-ben elkészült.[872] Sőt az 1717-es keletkezési időpont se kizárható, főleg, amennyiben hiszünk Dirksen azon elméletének, hogy Bach a Marchand-nal való párbaj alkalmából komponálta a művet Volumier hegedűs, Buffardin fuvolás és – a különlegesen virtuóz csembalószólamot pedig – saját maga számára.[873]

[871] Lásd a Grove-lexikonban található műjegyzéket.
[872] Dürr, 1975: 63. Lásd még: Wolff, 1985: 174., Powell–Lasocki, 1995: 10.
[873] Wolff, 2001 (ford. Széky, 2009): 274. Pieter Dirksen: „The Background to Bach's Fifth Brandenburg Concerto". In: Pieter Dirksen (szerk.): *The harpischord–Its repertoire: Proceedings of the International Harpischord Symposium Utrecht 1990.* Utrecht, 1992: 157–185. Schulze szerint a versenymű 1719-nél korábbi, de a kötheni éveknél nem, mivel Bachnak nem állhatott rendelkezésére fuvolás Weimarban. Hans-Joachim Schulze, in: Bach-Studien 6, Lipcse 1981: 15. Az 1717 és 1719 közötti datálást lásd még: Kuijken, 1989: 10, 15; Henseler, 2000: 199, 201.

10.18132/LFZE.2014.18

A mű fuvolaszólama technikailag hangszerszerű, és kevésbé embert próbáló, mint a Partita, ezért is feltételezik, hogy korábban születhetett.[874] A hangnemek is kézre állnak a barokk fuvolásnak: a két D-dúr tétel egy h-moll lassút fog közre.[875] Különösebb tematikai egyezés a szólóművel egyik tételben se figyelhető meg. A legnagyobb hasonlóság talán a francia címzés.[876]

BWV 1067 h-moll szvit

A zenekari szvit során a fuvola sokszor az első hegedűvel azonos szólamot játszik, így például végig a Sarabande és Menuet tételek során. Szólórészek találhatóak az Ouverture gyors részében és a 3/4-ben visszatérő lassú rész elején; a Rondeuban négy és fél ütem erejéig; saját szólammal bír a fuvola a Bourrée II-ben; egy oktávval a hegedű fölött játszik a Polonaise főrészében (itt található a mű legmagasabb hangja is: *fisz'''*), a Double-ban egyedül marad a basszussal (ami az addig hallott témát játssza); a mű zárótétele pedig a mindenik által ismert, a fuvola virtuozitásáról híres Battinerie.[877]

Két, a fuvolapartitával azonos fajtájú táncot találunk a szvitben: sarabande-ot és bourrée-t. A szvit Sarabande tétele nem a megszokott módon felütéssel indul, és kevésbé jellemzi mozgását úgy az egyenletesség, mint a partita esetén.[878] A fuvola itt nem kap saját szólamot, az első hegedűvel játszik unisono végig. A Bourrée I-ben se válik el a fuvola a vonósoktól. A Bourrée metruma igazodik a Bach-bourréek többségéhez: tehát *alla breve*, 2/2. Az első felütése egynegyednyi, a fuvolaszólót alkalmazó második pedig kétnyolcadnyi. Ez utóbbiban a fuvola double-jelleggel a zárlatokat kivéve végig egyenletes nyolcadokat játszik. Az első táncot a Bourée Angloise-hez hasonló ritmikai változatosság jellemzi, vegyesen fordul elő negyed- és nyolcad-mozgás. Itt is találunk olyan kromatikus lelépést ugyanazon az ütemrészen (súlytalanról a súlyosra, itt *alla breve*), mint amilyet a Bourée Angloise-ben.

---

[874] Marshall, 1979: 478; Kuijken, 1989: 8, 13; Wolff (*Grove*): „Bach" Lásd még „A mű keletkezési idejének meghatározása" című fejezetet.

[875] A fuvola hanglyukai ekkor még D-dúron alapulnak. Részletesen lásd „A fuvola felépítése" című fejezetben.

[876] Részletesen *lásd a „Francia címadás" című* fejezetben.

[877] A táncot általában „Badinerie" írásmóddal találjuk, pedig a kéziraton „Battinerie" szerepel. A *badinerie* kifejezés a francia tréfás, páros ütemű *badinage* táncból ered (Schwandt–*Grove*: „Badinerie"; *BRL* II: 103.). A „Batterie" a 18. században nemcsak katonai dobszignált, hanem akkordtörést is jelentett. (*Grove*: „Batterie"; *BRL* II: 152.) Fülünkbe idézve a tételt indító motívumot ez utóbbi meghatározást inkább érezzük találónak, mint az általában „tréfálkozó" vagy enyelgő" jelzőt (lásd pl.: Csengery, 1984: 47).

[878] A tétel érdekessége a szigorú kánonszerkesztés. A tétellel már foglalkoztunk a „Sarabande" című fejezetben.

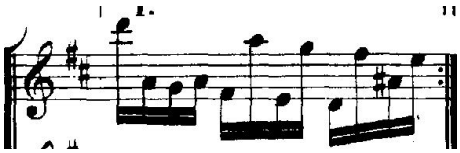
10.18132/LFZE.2014.18

16.57. KOTTAPÉLDA: A h-moll zenekari szvit (BWV 1067) negyedik Bourrée tételében a fuvolaszólam 9–11. (a) és a Bourée Angloise 63–64. üteme (b)

a) **b)**

A h-moll szvitről Marshall azt írja, hogy: „Bach egyik legnagyszerűbb és legnehezebb fuvolaműve”.[879] Miben rejlik nehézsége? Figyeljük meg ebben az esetben is a kevésbé hangszerszerű motívumokat! A Polonaise amúgy is nagy hangköz-lépésekben bővelkedő double részében a Partita Allemande tételének végéhez hasonló decima-ugrásokat találunk.

16.58. KOTTAPÉLDA: A h-moll zenekari szvit (BWV 1067) ötödik, Polonaise tételének double-ja, fuvolaszólam, 4. ütem



A Battinerie tizenhatod-menetében a *fisz''* és *eisz''* kötése már csak annál is inkább érdekes, mivel hogy a barokk fuvolán a két hang fogása csak a kettővel lejjebbi utolsó lyuk zárásában különbözik, ami a hangmagasságot negyedhangnyival sem befolyásolja, így a két hang közti távolságot a fuvolásnak az Ansatz segítségével (a szájtartás változtatásával) kell elérnie.[880]

16.59. KOTTAPÉLDA: A h-moll zenekari szvit (BWV 1067) hetedik, Battinerie tételének fuvolaszólama, 12–14. ütem

[879] Marshall, 1979: 487.

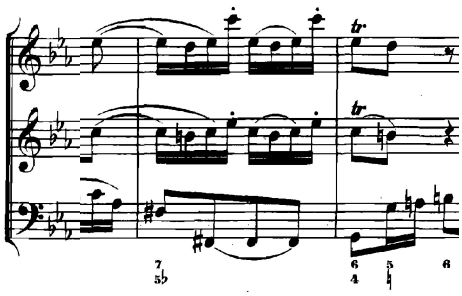
[880] A befúvás szögének e változtatása nyelvütés nélkül *glissando* jellegű kötést eredményez. Az ügy kevésbé problémás, ha a barokk hangszerű fuvolás a *fisz''* helyett a kicsivel magasabb hangzású *gesz''* hangot fog, de a hangtávolság még így sem tökéletes. .A *fisz''* hang problémájáról lásd még: Quantz, 1752 (ford. Székely, 2011) III/1–2. tábla, III/6–7. §: 54, 57, 59.

10.18132/LFZE.2014.18

BWV 1079 *Musikalisches Opfer*

A mű Esz-dúr fuvolára, hegedűre és continuóra készült szonátájának első, *Largo* tétele lüktetésében igazi sarabande, így hangulatában közel áll a Partita harmadik tételéhez. A második, *Allegro* tétele lendületében a Bourée Angloise-t idézi, metruma 2/4, jellemzője pedig a tizenhatod-csoport utolsó hangjának kiemelése távoli hangközugrással.

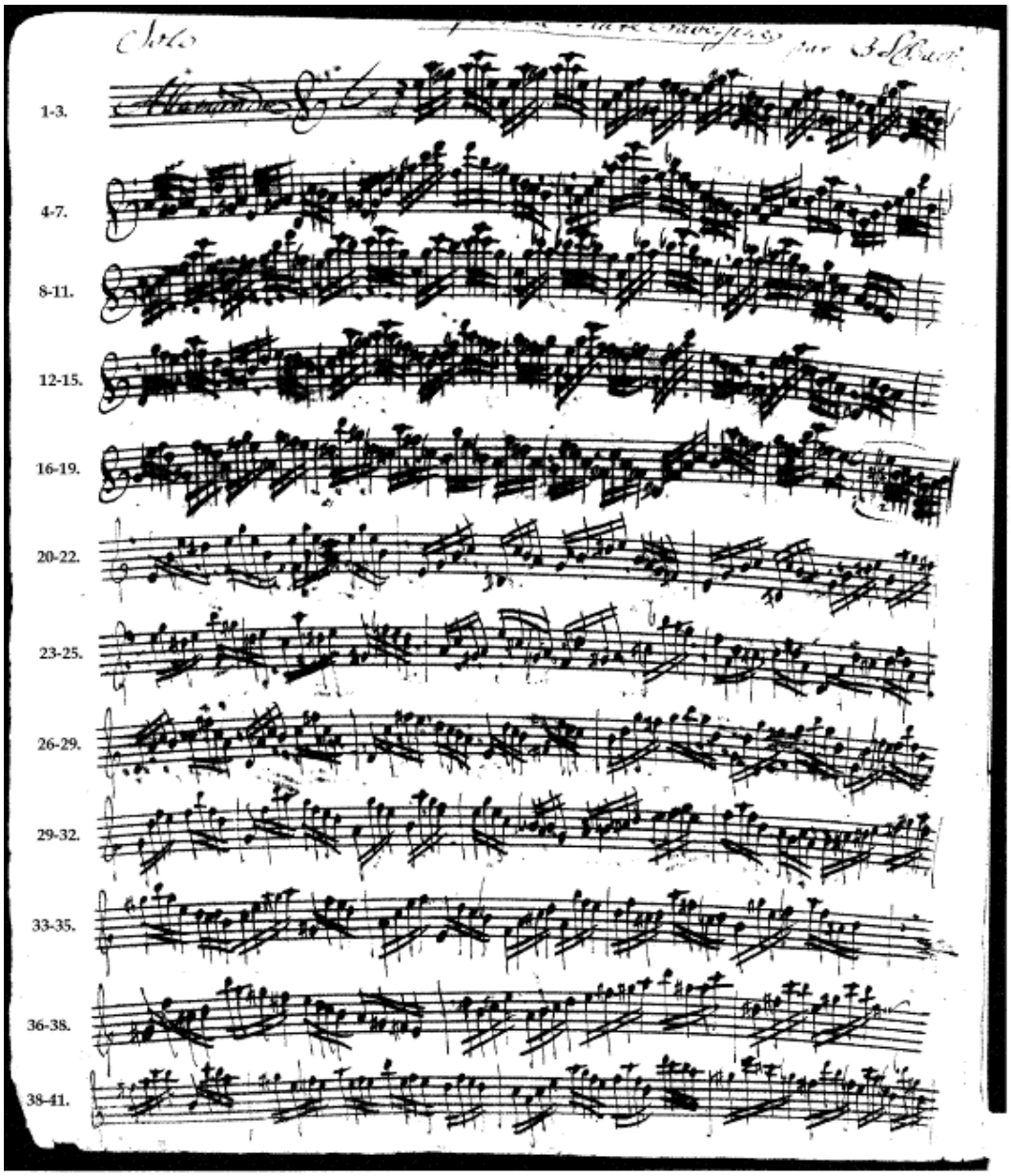
16.60. KOTTAPÉLDA: A *Musikalisches Opfer* (BWV 1079) Esz-dúr szonátájának második tétele, 32. ütem



A Bach fuvolás műveiből vett idézetek nem teljes körűek, de talán segítenek a Partita megértésében, érzetben közelebb hozzák a darabot. A fenti művek megismerése és tanulmányozása minden bizonnyal előnyére válhat annak, aki a fuvolapartita eljátszására készül.

10.18132/LFZE.2014.18

FÜGGELÉK

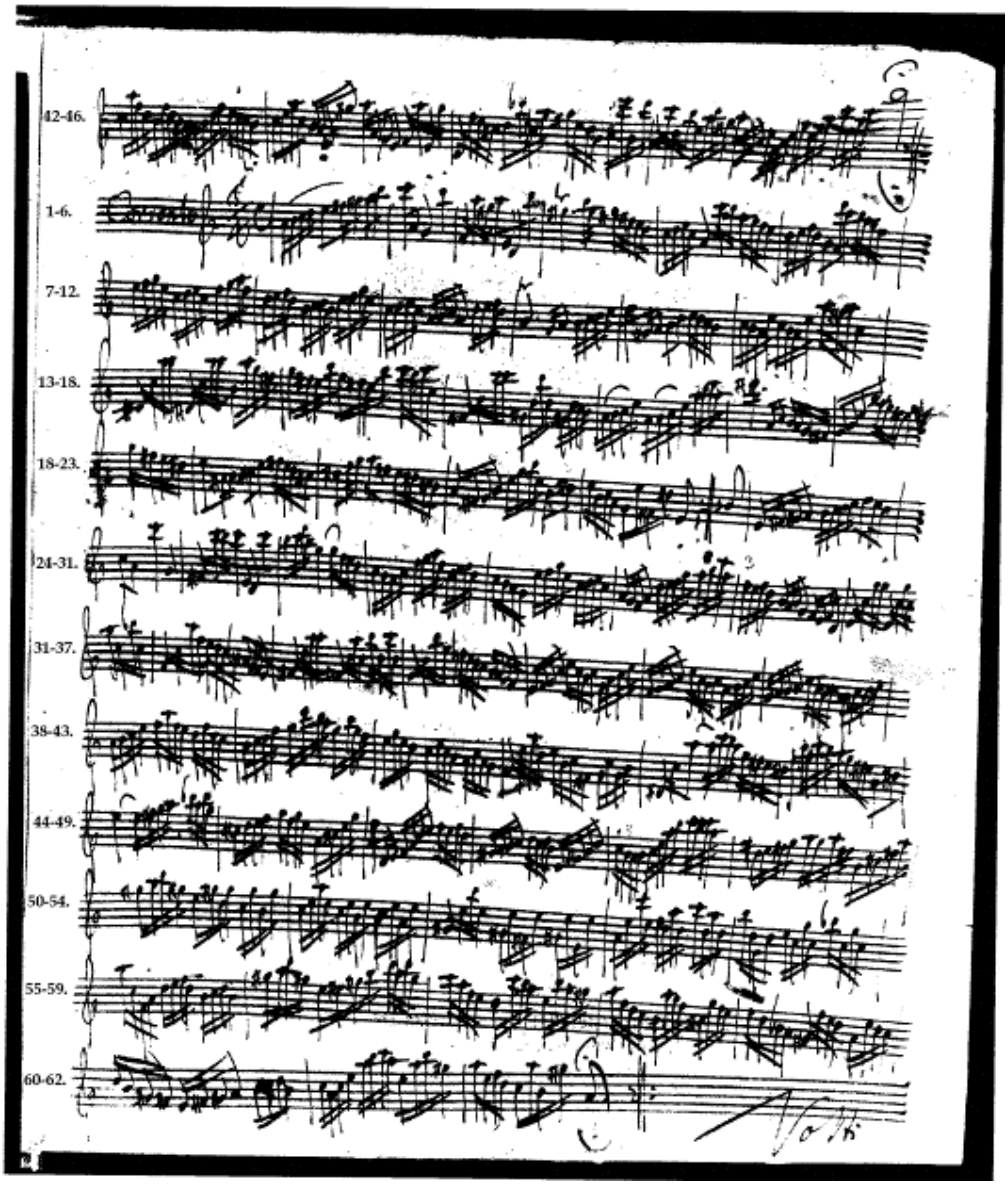


J. S. Bach: a-moll fuvolapartitájának fennmaradt kézirata, 1. oldal

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußicher Kulturbesitz *Mus. ms. Bach P 968* (18v)

(A bal oldalán található ütemszámozás csak e dolgozatban szerepel)

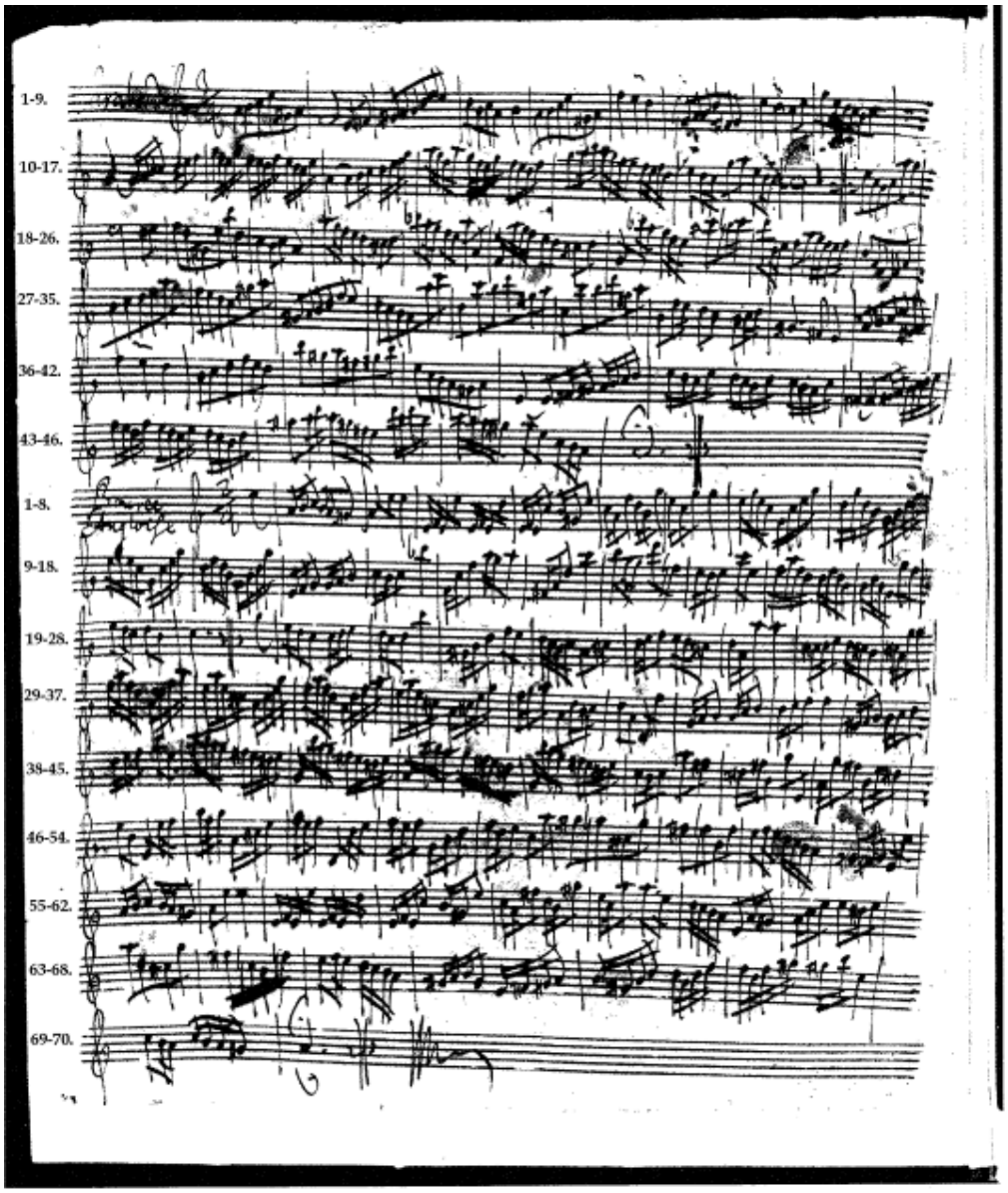
10.18132/LFZE.2014.18



J. S. Bach: a-moll fuvolapartitájának fennmaradt kézirata, 2. oldal

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußicher Kulturbesitz *Mus. ms. Bach P 968* (19r)

10.18132/LFZE.2014.18



J. S. Bach: a-moll fuvolapartitájának fennmaradt kézirata, 3. oldal

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußicher Kulturbesitz *Mus. ms. Bach P 968* (19v)

10.18132/LFZE.2014.18

BIBLIOGRÁFIA

ÁBRAHÁM Mariann (szerk.): „Johann Sebastian Bachról. Ahogy a kortársak látták.” *Parlando* (1985): 8–9: 15–26.

ADDINGTON, Christopher: „The Bach Flute”. *The Musical Quarterly* 71/3 (1985): 264–280.

——————: „In Search of the Baroque Flute: The Flute Family 1680-1750”. *Early Music* 12/1 (1984): 34–47.

ARBEAU, Thoinot: *Orchesographia, avagy a tánc mestersége*. (1589) Ford. Jeney Zoltán. Budapest: ARBEAU Art, PRAE.HU, 2009.

ASTIER, Régine: „Bourrée”. Ford. Schilling, Britta. *MGG* St 2. 1995. 90–94.

BACH, Carl Philipp Emanuel–**AGRICOLA,** Johann Friedrich: „Nekrolog auf Johann Sebastian Bach”. 1750, nyomtatásban: 1754. In: Shering, Arnold (szerk.): *BJ* 21–22. 1920. 11–29. *BD* III: no. 666, 80–93. *NBR:* no. 306.

BEECHEY, Gwilym: „Bach's A Minor Prelude and Fugue: Some Textual Observations on BWV 543” In: *The Musical Times* 114/1566. (1973. aug): 831–833.

BUELOW, George J.: „Mizler von Kolof [Mitzler de Kolof, Koloff], Lorenz Christoph”. In: *Grove*, 2007–.

——————: „Stählin, Jacob von”. In: *Grove*, 2007–.

BRAUN, Gerhard: „Vorwort”. In: *Johann Sebastian Bach: Partita a-Moll (BWV 1013, Sonate (BWV 1033) für Flöte solo*. Bécs: Universal Edition, 1984/1985. UE 18023.

BREIG, Werner: „Bach und Marchand in Dresden. Eine überlieferungskritische Studie” *BJ* 84. 1998: 7–18.

——————: „Johann Sebastian Bach”. *MGG* 1999. Pt 1. 1397–1535.

BROSSARD, Sébastian de: *Dictionnaire de musique.* Párizs, 1703.

BUCHMANN, Lutz: „Wilhelm Rust”. In: *Grove*, 2007–.

BUELOW, George J.: „Werckmeister, Andreas”. In: *Grove*, 2007–.

CORRETTE, Michel: *Méthode Raisonnée pour apprende aisément à jouër de la Flûtte traversiere.* Párizs: 1740 k.

CSALOG, Benedek: [cd-ismertető]. *Works for solo Flute (Bach, Quantz, Telemann, Fischer).* Budapest: Hungaroton, 1997. HCD 31677

10.18132/LFZE.2014.18

——————: „Előszó”. *Johann Sebastian Bach: Suite G-dur für Flöte.* Budapest: Zeneműkiadó, 2007.

CSÁSZÁR Zsuzanna: *Johann Sebastian Bach* Klavierbüchlein-*ek.* Doktori értekezés. Budapest: 2008.

CSENGERY Kristóf: „Johann Sebastian Bach: 2., h-moll zenekari szvit”. In: *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984. 37–47.

DADELSEN, Georg von: *Bemerkungen zur Handschrift J. S. Bachs, seiner Familie und seines Kreises.* Walter Gerstenberg (szerk.): Tübinger Bach-Studien. 1. Trossingen: Hohner-Verlag, 1957.

DANN, Elias–**SEHNAL,** Jiří: „Biber, Heinrich Ignaz Franz von”. In: *Grove*, 2007–.

DAUSEND, Gerd-Michael–**SEBALD,** André: „Vorwort”. *J. S. Bach: Suite a-Moll BWV 997.* Frankfurt: Zimmermann, 2002.

DÁVID Gábor (szerk. és ford.): *Johann Sebastian Bach. Levelek, írások, dokumentumok.* Budapest: Zeneműkiadó, 1985.

DIRKSEN, Pieter: „The Earliest Version of Bach’s St. John Passion.” 2004. http://www.pieterdirksen.nl/Essays/Johannespassion.htm

DONINGTON, Robert: *A barokk zene előadásmódja.* Ford. Karasszon Dezső. Budapest, Zeneműkiadó: 1978. (*A Performer’s Guide to Baroque Music.* Faber and Faber: 1973. 2. jav. kiadás: 1975).

DOBSZAY László: **„**Bach C-dúr prelúdiumáról”. *Parlando*. Budapest: Parlando, 1961/12.

DORFMÜLLER, Joachim: „Straube, (Montgomery Rufus) Karl (Siegfried)”. *MGG* 2006. Pt. 16. 5–6.

DÖRFFEL, Alfred: „Vorwort”. *J. S. Bach: Clavierweke II. Neue berichtige Ausgabe.* Bach’s Werke 45/1. Lipcse: Breitkopf und Härtel: 1897.

DRUMMOND, Pippa: „Pisendel, Johann Georg”. In: *Grove*, 2007–.

DÜRR, Alfred: „Neuses über die Möllersche Handschrift”. *BJ* 41. 1954. 75–79.

——————: „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs”. *BJ 44.* 1957. 5–162.

——————:Magyar nyelven: *Johann Sebastian Bach kantátái.* (Ford. Rácz Judit). Budapest: Zeneműkiadó, 1982. (*Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*. Kassel: Bärenreiter, 1971; 2. kiad.: 1975.)

——————: „Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen Konzerts”. *BJ* 61. 1975. 63–69.

10.18132/LFZE.2014.18

EMERY, Walter–**WOLFF,** Christoph: „Johann Sebastian Bach. Weimar. Cöthen.” In: *Grove*, 2007–.

EPPSTEIN, Hans: „Über J.S. Bachs Flötensonaten mit Generalbass”. *BJ* 58. 1972. 12–23.

————: „Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten”. *BJ* 67, 1981. 77–90.

————: „[Nachwort]”. *Johann Sebastian Bach: Partita a-moll, BWV 1013* München: Henle, 1990.

FAZEKAS Gergely: *J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája.* Doktori értekezés. Budapest: 2012.

FECHNER, Manfred – **THIEMANN,** Ulfert: „Vorwort”. *Telemann. Zwölf Fantasien für Violine ohne Bass.* Lipcse: Peters, 1972. E. P. 12690

FÉTIS, François-Joseph: *Biographie universelle des Musiciens.*Strasbourg: 1803 (2. kiadás: Párizs, 1866).

FORKEL, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke.* Lipcse: 1802.

FRANCIS, John: „What Bach wrote for the Flute, and why”. *Music and Letters* 31/1 (1950. Jan): 46–52.

FULLER, David: „Solo”. In: *Grove*, 2007–.

————: „Suite”. In: *Grove*, 2007–.

FULLER, David–**EISEN,** Cliff: „Partita.” In: *Grove*, 2007–.

FULLER, David–**HOLMAN,** Peter: „Dieupart, Charles [François]”. In: *Grove*, 2007–.

GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin.* London: 1751.

GIANNINI, Tula: „(4) Jacques(-Martin) Hotteterre (ii) [’le Romain]”. In: *Grove*, 2007–.

GLÜCK, Marliese: „Courante”. *MGG* 1995. St 2. 1029–1035.

GÖTHEL, Folker – **WOLLNY,** Peter: „Westhoff, Johann Paul von” In: *Grove*, 2007–.

GRASSINEAU, *Musical Dictionary.* London: 1740.

GSTREIN, Rainer: „Sarabande”. *MGG*, 1998. St 8. 991–1002.

GRAF, Peter-Lukas: „Vom Zwang der Metrik befreit: Zur Interpretation von Johann Sebastian Bachs Allemande für Soloflöte BWV 1013”. *Das Orchester* 48/5 (2000): 19–23.

10.18132/LFZE.2014.18

HARNONCOURT, Nikolaus *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* (ford. Péteri Judit) Budapest: Editio Musica, 1988. (*Musik als Klangrede*. Salzburg és Bécs: Residenz Verlag, 1982.)

——————:*A zene mint párbeszéd*. (ford. Dolinszky Miklós) Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002. (*Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach, Mozart*. Salzburg és Bécs: Residenz Verlag, 1984.)

HÄRTWIG, Dieter: „Buffardin, Pierre-Gabriel". MGG 2000. Pt. 3. 1219–1220.

HAUSSWALD, Günter és **GERBER,** Rudolf: *Werke für Violine*. *NBA* VI/1. 1958.

HELM, E. Eugene–**McCULLOCH,** Derek: „Frederick II, King of Prussia" In: *Grove*, 2007–.

HELMS, Marianne: „Zur Chronologie der Handschrift des Anonymus 5". (Anhang 1) In: Dürr, Alfred: „Die sechs Englischen Suiten". NBA V/7, 1981.

HENSELER, Ute: „Flötenmusik". In: Heinemann, Michael (szerk.): *Das Bach-Lexikon*. Bach-Handbuch. Band 6. Laaber: Laaber-Verlag, 2000. 199–202.

——————: „Flöte". In: Heinemann, Michael (szerk.): *Das Bach-Lexikon*. Bach-Handbuch. Band 6. Laaber: Laaber-Verlag, 2000. 198–199.

HIGGINBOTTOM, Edward: „Marchand, Louis". In: *Grove*, 2007–.

HINRICHSEN, Hans-Joachim: „Rust, Wilhelm". In: Heinemann, Michael (szerk.): *Das Bach-Lexikon*. Bach-Handbuch. Band 6. Laaber: Laaber-Verlag, 2000. 460.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: *Kreisleriana* (1815). (Ford. Györffy Miklós) Budapest: Cartaphilus, 2007.

HOLMAN, Peter: „Baltzar, Thomas" In: *Grove*, 2007–.

HOTTETERRE, Jacques-Martin: *Principes de la Flûte.* 1707. (Amszterdam: Etienne Roger: 1728.) Ford. Fülep Tamás. *A fuvola alapelvei*. LFZF Budapest: Polifon Könyvtár 12., 1994. (5–8. Paul Marshall Douglas: „Az amerikai kiadás előszava". New York, 1968)

HUBAY Jenő: „Előszó". In: *J. S Bach: Violinsonaten.* Bécs: Universal, U. E. 6976/77. III–VIII.

HUDSON, Richard: „Sarabande." In: *Grove*, 2007–.

ITTZÉS, Gergely: *A többszólamú gondolkodás szerepe a fuvolajátékban*. Budapest: LFZE Doktori értekezés, 2008.

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

10.18132/LFZE.2014.18

JAUERNIG, Reinhold: „Johann Sebastian Bach in Weimar. Neue Forschungsergebnisse uas Weimarer Quellen." In: Dr. Besseler, Heinrich és Dr. Kraft, Günther (szerk.): *Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950*. Weimar: Thüringen Volksverlag, 1950. 49–105.

JENS, Marggraf: „Partita". In: Heinemann, Michael (szerk.): *Das Bach-Lexikon*. Bach-Handbuch. Band 6. Laaber: Laaber-Verlag, 2000. 419. ☺

JUNG, Hans Rudolf: „Der Bach-Schüler Bernhard Christian Kayser als Bewerber um die Hof- und Stadtorganistenstelle in Schleiz". *BJ* 91. 2005. 281–285.

KAST, Paul: *Die Bach-Handschriften der Berliner Staastbibliothek.* Gerstenberg, Walter (szerk.): Tübinger Bach-Studien. 2–3. Trossingen: Hohner-Verlag, 1958.

KIRNBERGER, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik.* II: 1–3. Berlin és Königsberg, 1776–1779.

KOBAYASHI, Yoshitake és **BEISSWENGER,** Kirsten: *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation. NBA* 9/3 2007.

KOMLÓS Katalin: „Johann Sebastian Bach: a-moll szólószonáta fuvolára" In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. július 17. 32–38.

KOLNEDER, Walter: *Bach-Lexikon*. (ford. Székely András) Budapest: Gondolat, 1988. (*Lübbes Bach-Lexikon*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag GmbH, 1982.)

KOVÁCS Gábor: *Barokk táncok*. Budapest: Garabonciás Alapítvány, 1999.

————: *Reneszánsz táncok*. 2. javított kiadás. Budapest: Garabonciás Alapítvány, 2002.

KÖNIG, Ernst: „Die Hofkapelle des Fürsten Leopold zu Anhalt – Köthen". *BJ* 46. 1959. 160–167.

KUIJKEN, Barthold: „Nachwort", „Postface". *Johann Sebastian Bach. Solo für Flöte a-Moll BWV 1013*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel: 1989/1990. Wb.2088.

LANDMANN, Ortrun: „The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach". *Early Music* 17/1 (1989. február): 17–30.

LASOCKI, David: „The Doubles in Jacques Hotteterre's Airs et brunettes (ca. 1721)". *Recorder Education Journal* 5. (1999): 21–52.

LESCAT, Philippe: „Boismortier, Joseph Bodin de". In: *Grove*, 2007–.

LINDLEY, Mark: „J. S. Bach's Tunings". *The Musical Times* Vol.126, No.1714. 721–726.

10.18132/LFZE.2014.18

LIST, Erich: „Bemerkungen zur Herausgabe”. *Joh. Seb. Bach: Partita a-moll.* 12247. Lipcse: Peters, 1965.

LITTLE, Meredith–**JENNE,** Natalie: *Dance and the Music of J. S. Bach*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

LITTLE, Meredith Ellis: „Anglaise.” In: *Grove*, 2007–.

——————: „Bourrée.” In: *Grove*, 2007–.

——————: „Sarabande. France and Germany.” In: *Grove*, 2007–.

LITTLE, Meredith Ellis–**CUSICK,** Suzanne G.: „Allemande.” In: *Grove*, 2007–.

——————: „Courante.” In: *Grove*, 2007–.

MACE, Thomas: *Musick's Monument*. London: 1676.

MANGSEN, Sandra: „Sonata. 1. Baroque”. In: *Grove*, 2007–.

MARISSSEN, Michael: „A Critical Reappraisal of J. S. Bach's A-Major Flute Sonata”. *The Journal of Musicology* 6/3 (1988. Summer): 367–386.

————————: „J. S. Bach's Brandenburg Concertos as a Meaningfull Set”. *The Musical Quartely* 77/2 (1993 nyár): 193–235.

MARSHALL, Robert Lewis: „J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology”. *Journal of the American Musicological Society* 32/3 (1979. Autumn), 463–498. ☺

————————: „Editore traditore: Ein weiterer »Fall Rust«?.” In: Rehm, Wolfgang (szerk.): *Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr*. Kassel: Bärenreiter, 1983. 183–191.

MATHER, Betty Bang–**SADILEK**, Elizabeth A.: *Johann Sebastian Bach: Partita in A minor with emphasis on the allemande. Historical clues and new discoveries for performers*. Nashua: Falls House, 2004.

MATTHESON, Johann: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: 1713.

————————: *Das Beschützte Orchestre*. Hamburg: 1717.

————————: *Das Vollkommene Capellmeister*, Hamburg: 1739.

MERSENNE, Marin: *Harmonie Universelle*. Párizs: 1636–1637.

MICHEL, Winfried–**TESKE,** Hermien: „[Előszó]”. In: *Johann Joachim Quantz: Capricen, Fantasien und Anfangsstücke für Flöte soo und mit B.c.* Wintherthur/Schweiz: Amadeus, 1980

MICHELS, Ulrich: *SH Atlasz. Zene.* (ford.: Gádor Ágnes) Budapest: Springer, 1994. (Eredeti cím: *dtv-Atlas zur Musik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985.)

10.18132/LFZE.2014.18

MONTAGU, Jeremy–**BROWN,** Howard Mayer–**FRANK,** Jaap–**POWELL,** Ardal: „Flute". In: *Grove*, 2007–.

MÓRITZ Klára: „A francia előadói praxis szerepe J. S. Bach négy zenekari ouverture-jében". In: Komlós Katalin szerk.: *Bach-tanulmányok 3*. Magyar Bach Társaság, 1994..

NIEDT, Friedrich Erhard: *Musikalische Handleitung. Variation des General-Basses*. 2. kiadás. Hamburg, 1721

OROSS Veronika: *Gáláns fuvolaszonáták – Nagy Frigyes udvarának zenéje.* Doktori értekezés. Budapest: 2010.

PÉTERI Judit: „Johann Sebastian Bach: Angol szvitek". In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985. október 7: 5–13.

PETROBELLI, Pierluigi: „Tartini, Giuseppe". In: *Grove*, 2007–.

PINTÉR, Tibor: *Affektus és ráció. Descartes szenvedélytana és a barokk zenei affektuselmélet.* Doktori disszertáció. Budapest: 2001.

POWELL, Ardal–**LASOCKI**, David: „Bach and the Flute: The Players, the Instruments, the Music". *Early Music* 23/1 Flute Issue (1995): 9–30.

PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum II–III*. Wolfenbüttel: 1619.

QUANTZ, Johann Joachim: *Fuvolaiskola*. (Székely András) Budapest: Argumentum, 2011. *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen*. Berlin: 1752; Angol fordítás: Edward R Reilly: *On playing on the Flute*. Boston: University Press, 2001. 2. kiadás.

RAUTERBERG, Frauke: „Die Klangrede einer Soloflöte: Zur rhetorischen Dispositio in der Allemande aus J. S. Bachs Partita a-moll BWV 1013". *Musica (Germany)* 50/1 (1996. Jan–Febr): 2–8.

REILLY, Edward R.: „Buffardin, Pierre-Gabriel". In: *Grove*, 2007–.

REILLY, Edward R.–**GIGER**, Andreas: „Quantz, Johann Joachim". In: *Grove*, 2007–.

RIFKIN Joshua–**KÜSTER** Konrad: „Ziegler [née Romanus], Christiane Mariane von". In: *Grove*, 2007–.

SCHIPPERGERS, Thomas: „Partita". *MGG* 1997. St. 7. 1416–1423.

SCHMITZ, Hans-Peter: *Werke für Flöte*. *NBA* VI/3. 1963.

——————: „Vorwort". *J.S. Bach: Partita a-moll*. 4401. Kassel: Bärenreiter, 1963.

10.18132/LFZE.2014.18

SCHOLZ Anna: *J. S. Bach: Hat szvit szólócsellóra (BWV 1007–1012). Előadásmód, artikuláció.A források és a kritikai kiadások problematikája.* Doktori értekezés. Budapest: 2008.

SCHULZE, Hans-Joachim: „Vier unbekannte Quittungen J. S. Bachs und ein Briefauszug Jacob von Stählins". *BJ* 59. 1973. 88–90.

——————: „The French Influence in Bach's Instrumental Music". (ang. ford: Derek McCulloch) *Early Music* 13/2. (1985. május): 180–184. Eredeti In: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jhdts., XVI, 1981.

SCHWANDT, Erich: „Badinage, Badinerie". In: *Grove*, 2007–.

SCHWARZ-REIFLINGEN, Erwin: „Zur Einführung". In: *Das Flötenbuch Friedrichs der Großen. 100 Tägliche Übungen für Flöte*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1934/1962. Nr. 5606, 30644.

SHREFFLER, Anne Chatoney: „Baroque flutes and modern: Sound spectra and performance results". *The Galpin Society journal* (1983. Mar): 3688–3696.

SIMPSON, Christopher: *A Compendium: or, Introduction to Practical Musik.* London, 1678 alapján: 1724 és 1732.

SNYDER, Kerala J.: „Buxtehude, Dieterich" In: *Grove*, 2007–.

SOMFAI, László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.

STEBLIN, Rita: *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.* Ann Arbour: UMI Research Press, 1983.

SWACK, Jeanne: „Quantz and the Sonata in E-flat major for Flute and Cembalo, BWV 1031". *Early Music* 23/1. (1995. február): 31–53.

TALLE, Andrew: „Nürnberg, Darmstadt, Köthen – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung des 18. Jahrhunderts". *BJ* 89, 2003. 143–172.

TOEPLITZ, Uri: „Zur Sarabande aus dem Solo für die Flöte (BWV 1013)" *BJ* 78. 1992. 85–89.

TÜRK, Daniel Gottlob: *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen.* Lipcse és Halle: 1789.

WALLS, Peter: „Matteis, Nicola (i)" In: *Grove*, 2007–.

WALTHER, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexicon*. Lipcse: 1732.

WILLIAMS, Peter: *The organ music of J. S. Bach.* Cambridge: University Press, 1980.

10.18132/LFZE.2014.18

——————: „J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluss Andreas Werckmeisters?”. *BJ 68*, 1982. 131–142. ☺

——————: „Noch einmal: J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluss Andreas Werckmeisters?”. *BJ*. 72. 1986. 123–125.

——————: *Két esettanulmány az előadói gyakorlat és a notáció részleteinek témaköréből. 1. J. S. Bach és a 2/4-es metrum.* (Fordította: Komlós Katalin.) Bach-tanulmányok 4. Budapest: Magyar Bach Társaság, 1995. Eredeti cím: „Two case studies in performance practice and the details of notation. 1: J. S. Bach and 2/4 time.” *Early Music*, 1993. november: 613–622.

WOITAS, Monika: „Allemande”. *MGG* 1994. St. 1. 462–470.

WOLFF, Cristoph: *Grove monográfiák, A Bach-család,* Budapest: Zeneműkiadó, 1989 (1983).

——————: „Bach’s Leipzig Chamber Music”. *Early Music* 13/2. (1985. május): 165–175.

——————: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző* (ford. Széky János). Budapest: Park, 2009. 2. jav. kiadás. (*Johann Sebastian Bach. The Learned Musician.* New York: W. W. Norton & Company, 2001.)

——————: „Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1723-9.” In: *Grove*, 2007–.

——————: „Johann Sebastian Bach. Chamber music.” In: *Grove*, 2007–.

——————: „Bach, §III: (9) Carl Philipp Emanuel Bach. Works.” In: *Grove*, 2007–.

WOLFF, Cristoph–**LEISINGER,** Ulrich: „Bach, §III: (9) Carl Philipp Emanuel Bach.” In: *Grove*, 2007–.

WORBS, Hans Christoph–**ANDERSON,** Nicholas (?) : „Straube, Karl (Montgomery Rufus Siegfried)”. In: *Grove*, 2007–.

ZÁSZKALICZKY Tamás: „Előszó”. *Johann Sebastian Bach: Angol szvitek.* Editio Musica Budapest: 1977.

ZASLAW, Neal: „Blavet, Michel”. In: *Grove*, 2007–.

ZOHN, Steven: „Georg Philipp Telemann”. In: *Grove*, 2007–.