

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Igric Balázs

Diatonikus transzpozíciók natúrtrombitán –
A hangszer sajátos hangnemkarakterének
megnyilvánulása Biber és Bach művészetében

DLA-értekezés

Témavezetők:

Prof. Dr. Farkas István Péter, emeritus egyetemi tanár

Dr. habil. Bazsinka József, egyetemi docens

2024

Tartalomjegyzék

Megjegyzések	3
Személyes inspiráció	4
1. Bevezetés	6
1.1. A téma megközelítése	6
1.2. A trombita tradicionális hangnemkaraktere	7
1.3. A diatonikus transzpozíció módszere	9
2. Problémafelvetés	10
2.1. A trombitajáték művészi integrációs nehézségei	10
2.2. Hangszerünk természete	11
2.3. Privilegiumok	13
2.4. Hangszeres szolgálat az egyházi és világi zenében	15
3. A trombita művészi integrációjának eszközei	16
3.1. Hangszerelési módszertan – a hangkészlet bővítése	16
3.2. A természetes hangkészlet bővítésének mennyiségi szemléletmódja a hangszerelésben	16
3.3. Concerto – Egy jellegzetes műfaj a 17. századi trombitazene integrációs eljárásában	19
3.4. Albinoni: <i>Sonata di Concerto a VII</i>	19
4. A diatonikus transzpozíció eljárásának korai megnyilvánulása	23
4.1. Biber: <i>Sonatae, tam aris, quam aulis servientes</i>	23
4.2. The Mystery Man	26
4.3. Biber szerepe a kroměříži udvari zenei életben	27
4.4. A kroměříži trombitakollekció	29
4.5. Vejvanovský és Biber együttműködése	32
5. Diatonikus transzpozíciók a kollekcióban	35
5.1. Biber: <i>Sonata X. a 5</i>	35
5.2. Jezsuita stílus	42
5.3. Biber: 12 trombitafanfár – <i>a due</i> , 11–12.	44
5.4. Biber: 12 trombitafanfár – <i>a due</i> , 9.	48
5.5. Vejvanovský: <i>Sonata a 4 Be mollis</i>	51
5.6. Modális perspektívák a 17. század trombitaműveiben	58
5.7. Alternatív dúr transzpozíciók Vejvanovský műveiben	59
5.8. Párhuzamok a hegedű szkordatúrával	62
5.9. A sajátos hangnemkarakter akusztikai vonásai	65

6. Diatonikus transzpozíciók Bach kantátaiban	68
6.1. Hangszerünk szerepe Bach egyházzenejében	68
6.2. A diatonikus transzpozíciós eljárás utóélete a 18. században	70
6.3. Bach: <i>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen</i> – BWV 12 – „Sei getreu...”	71
6.4. Bach: <i>Es erhub sich ein Streit</i> – BWV 19 – „Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir...”	75
6.5. Bach: <i>Du sollt Gott, deinen Herren, lieben</i> – BWV 77 – „Ach, es bleibt in meiner Liebe”	76
6.6. Bach: <i>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</i> – BWV 126 – Nyitókórus	78
6.7. Bach: <i>Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen</i> – BWV 48 – Nyitókórus	81
6.8. Minták és motívumok Bach diatonikus transzpozíciós eljárással készült műveiben	83
7. A sajátos hangnemkarakter létrejöttének interpretációs vonatkozásai	85
7.1. Díszítések	85
7.2. Artikulációs specifikumok	86
7.3. Fantomhangok játéka	89
7.4. Egy különleges technika	91
7.5. Perspektívák a modern hangszeres előadásban	93
8. Összegzés	95
8.1. Hangnemtérkép	95
8.2. Jellemző minták és motívumok a diatonikus transzpozíciós eljárás vizsgálatában	97
8.3. A sajátos hangnemkarakter szimbolikája	100
Epilógus	103
Irodalomjegyzék	105
Táblázatok jegyzéke	107
Ábrák jegyzéke	108
Példák jegyzéke	110

Megjegyzések

Az értekezésben szereplő kottarészletek forrásmegjelölése a művégi példák jegyzékében található.

Az értekezés szerzőjének kiegészítéseivel és illusztrációs tartalmaival ellátott kottarészletek nem a példák, hanem az ábrák között szerepelnek. Az ábrák eredeti forrásainak megjelölése a mű végén, az ábrák jegyzékében található.

Az idézett idegennyelű tartalmak mindegyike az értekezés szerzőjének fordításában olvasható. A kivételt képező szövegeknél a fordító személye külön megjelölésre kerül lábjegyzetben.

Személyes inspiráció

Nehéz megfogalmazni, hogy számomra miben áll a régi trombitajáték különlegessége, hiszen az előadói élményeimből fakadó emóciók átéléséről van szó. Ha egy jelzővel kell élnem: szélsőségesség. A nyers erő és a karcsú elegancia megnyilvánulása közötti rendkívüli kontraszt.

Hangszerünk érintetlenségében érezhető, mégis megfoghatatlan jegyeit őrzi egy letűnt művészeti kifejezési forma, a clarino játék hagyományainak. A regiszterek közötti különbség hangzásban is nagyságrendbeli, de minőségében meg sem közelíti a játékerzetben tapasztalható differenciát. Az alaphangtól egyre távolodó részhangok¹ különböző rezgésének dinamikája a hallható akusztikai élmény és az érezhető mechanikai impulzusok együtteseként teszik számomra különlegessé a pusztán rézhengeren történő játékot, és helyezik oly közelivé a legtermészetesebb és legemberibb zenei kifejezési módhoz, az énekléshez.

Elfoglaltságomban nem vagyok egyedül. A clarino művészetének megítélése rengeteget változott a 19. század első felében hódító útjára induló szelepes trombita megjelenése óta.² A téma kutatásában való áttörést azoknak a szakembereknek a munkája jelentette, akik gyakorló muzsikusként tapasztalati úton is képesek voltak támogatni tevékenységüket. Werner Menke és Edward Tarr eredményeire kutatómunkám során szilárdan támaszkodom. Munkájuk folytán korabeli didaktikai iskolák kerültek feltárássra, majd néhány múzeumi darab és fametszet mintájára elkészültek az egykori hangszerek másai. Utóbbiak a 70-es évektől az avantgárd régizene együttesek közvetítésével széles körben elterjedtek, napjainkban a professzionális társulatok rutinszerűen alkalmazzák őket az autentikus hangzásarányok megteremtésére.

A trombitás társadalom érdeklődése ugyancsak magukra a hangszerekre korlátozódik, a clarino játék módszertana viszont a gyakorlatban kevésbé terjedt el a közkedvelt, úgynevezett barokktrombitákon,³ a modern hangszeres játékba történő előadásmód adaptációról pedig egyáltalán nem beszélhetünk.

¹ A dolgozatban a köznyelvben elterjedtebb felhang helyett az akusztika terminusából ismert és tudományos szinten elfogadott részhang kifejezést használjuk, mely a jelenség természetét, jelesül a hang fizikai alaphanghoz való kötöttségét fejezi ki.

² Szembe menve a korabeli hangszer tökéletlenségéről, a trombitajáték megkésett fejlődéséről megfogalmazott állítások mögött meghúzódó nézőponttal. – Menke, 10.

³ A korabeli hangszerrel szerkezetileg megegyező, de az intonációs nehézségek áthidalása végett lyukakkal ellátott – szándékos képzavarral élve – preparált natúrtrombitákról van szó. Nagyszerű alternatívái a natúr hangszereknek, hiszen az apró intonációs lyukak nyitása érdemben nem befolyásolja a hangszint, ellenben segít áthidalni a natúrhangszeres játékból származó intonációs kihívásokat. Értekezésünk tárgyát képező

A korhű hangszerek térnyerésének látszata ellenére a clarino művészetének reneszánsza valójában nem következett be, és nagy valószínűséggel a jövőben sem fog. A rendkívüli művészi teljesítmény ugyanis nem a hangszer feltalálásának és elterjedésének eredménye, hanem annak az összetett szellemi-kulturális közegnek a sajátos megnyilvánulása, amit a korszellem kifejezéssel lehet a legpontosabban jellemezni, és – szemben a modern iskolákkal – nem a tudományban, hanem a hagyományban gyökerezik.

A szerzői motívumok és előadói aspektusok összefüggéseinek vizsgálatában a trombitaművészet felfedezői mellett a rendhagyó művek alkotóira szakosodott zenetörténészek munkájára hagyatkozom. Jiří Sehnal publikációs teljesítménye a maga területén egyedülálló. A Kroměříži Kastély Zenei Archívumának vezetőjeként úttörő kutatója a témának, életműve a 17–18. századi morvaországi főúri zenei élet feltárásában ragadható meg.⁴ A repertoárban rejlő tudományos innovatív potenciálra mutat, hogy Sehnal mellett számos jelenleg aktív, 21. századi publicista műve jelent meg a tárgykörben az utóbbi években, bizonyítva, hogy a Biber-kutatás önmagában a zenetörténeti reveláció szintjén sem ért a zenitjére – egyben friss forráskészletet biztosítva számomra.⁵

Tisztelem azokat a kutatókat is, akik sokat tettek a hangzásrekonstrukcióért, modellezték a korabeli előadásokat. A tudós trombitaművészek és zenetörténészek mellett az ő munkájuk is lényegi háttérrel szolgált az analízisemnek. Értekezésem gyakran hivatkozott forrása Nicolaus Harnoncourt *Beszédszerű zene* című műve, mely a 20. századi régizene mozgalom alapját jelentette. Nagy hatást gyakorolt rám a szerző forradalom előtti zenéről alkotott elmélete.⁶ A korabeli zene sajátos nyelvi kifejezési formaként⁷ történő kezelésére inspirációmban meghatározó referenciaként tekintek, ez a szemléletmód vezetett kutató tevékenységemben az értekezés tárgyát képező jelenséghez.

Ezzel együtt munkámban nem követem tisztán a harnoncourt-i utat. A korhű hangszerhez hasonlóan a történetileg hiteles reprodukciót is eszköznek tekintem csupán. Álláspontom szerint ma és a jövőben is érdemes kutatni a clarino művészetének titkait, de ennek célja immár a tiszta inspiráció, eredménye pedig a művészi interpretáció kell legyen – korabeli vagy modern hangszeren egyaránt. Ennek szellemében igyekszem tapinthatóvá tenni az elemzett művekben a trombitajáték újító megközelítését.

jelenség vizsgálata szempontjából ellenben rendkívül félrevezető volna kiindulási pontként megjelölni a „barokktrombitát”, hiszen témánk éppen a részhangjáték problematikájából származó jelenségre reflektál, a preparáció pedig ezt elfedi, az erre a célra alkalmazott korabeli ajaktechnikát részben okafogyottá téve.

⁴ Tyrrell, 109–110.

⁵ Jiří Sehnal 2008, Justin Bland 2008, Charles E. Brewer 2011 munkái – lásd az irodalomjegyzékben.

⁶ Harnoncourt 1989, 9–28.

⁷ Uo. 142–150.

1. Bevezetés

1.1. A téma megközelítése

Hangszerünk évszázadokig képes volt megőrizni nemesen egyszerű, ősi jegyeit. Ennek ellenére soha nem fejlődött annyit a trombita előadásmód, mint a natúr hangszerek korában. Talán épp a médium zártsága sarkallta arra az alkotó muzsikusokat, hogy újabb és újabb leleményekkel fejlesszék művészi szintre az eredendően katonai eszköz megszólaltatásának tudományát.

Értekezésünk tárgya eklatáns példája a fentieknek, mégsem illeszkedik pontosan a módszertani innovációk sorába. A jelenség egyedi voltának megértése a kutatói pozícióban rejlik, a különleges részhang temperáció minden bizonnyal a sajátos megközelítés hiánya miatt maradt mindmáig feltáratlan – az érintett művek pedig tudományosan alulreprezentáltak.

A régi hangszer fizikai tulajdonságain túl korabeli szerepének ismeretében válik tapinthatóvá az újkori európai zenekultúrában a fejlett többszólamúsággal egyeduralkodóvá váló hangrendszer és az érintetlen instrumentum természetes hangkészletének összeférhetetlensége, integrációjának problematikája. Az ennek áthidalására alkalmazott egyedi alkotói módszer és akusztikai jelenség vizsgálatával a korszak két zseniális szerzőjének különleges zenei kollekciója tárul elénk a 17–18. század egyedi trombitaműveiből.

Heinrich Ignaz Franz von Biber a hosszan elfeledett⁸ zeneszerzők archetípusát jeleníti meg. Mestersége sokáig épp úgy rekedt a zenetudomány látókörén kívül, mint a clarino művészete⁹ maga. A különös párhuzam talán nem véletlen. Az analízis során igyekszünk kimutatni a hegedűműveiből ismert biberi leleményességet a virtuóz szerző¹⁰ trombitadarabjaiban is. Rézfúvós zenéje elválaszthatatlan első, kroměříži alkotói

⁸ Harnoncourt 1970, borító.

⁹ A kifejezést Werner Menke nyomán a 17–18. századi, művészi célú, virtuóz, magas regiszterben és kitüntetett szerepkörben folytatott natúrtrombitajátékra alkalmazzuk.

¹⁰ „Biber szinte minden művében hallhatóan jelen van a hegedűs, a hangszeres virtuóz. Legtöbb darabjában megtalálhatók a kisebb-nagyobb hegedűszólók, melyeket a zeneszerző kétségkívül a saját testére szabott. De vokális kompozícióiban vagy fúvós darabjaiban is, a hangszerezési finomságok virtuóz kezelésében, s a hatásosság iránti csálhatatlan érzékben mindig világosan megmutatkozik a gyakorlati zenész.”

– Harnoncourt 1989, 173.

korszakától, inspirációjában trombitaművész kollégája, Pavel Josef Vejvanovský szerepe megkerülhetetlen.¹¹

A két morva virtuóz kooperációjával szemben Bach és Biber között szellemi rokonságról beszélhetünk mindössze. Kitüntetve érezhetjük magunkat, hogy hasonló művészi alkatukból származó kapcsolatuk a dolgozat témája vonatkozásában válik nyilvánvalóvá. Johann Sebastian Bach progresszív alkotótevékenysége nyomán hangszerünk elvi és fizikai értelemben is elérte hangnemi lehetőségei végső határait. A Bibernél megjelenő moll transzpozíció a génius egyházzenejében a bachi szakrális művészi kinyilatkoztatás eszközévé lényegül át. A rendkívüli trombitahangzás retorikai áthallásainak és szimbolikai kódjainak megfejtésével közelebb kerülünk hangszerünk 17. századi tisztán hangszeres kamarazenében megszülető új szerepének megértéséhez és a titokzatos szerzői motivációhoz.

1.2. A trombita tradicionális hangnemkaraktere

A játékmódból és a trombita kialakításából származó jellegzetes hangszín és dinamika mellett hangszerünk fizikai tulajdonságaiból adódóan a kezdetektől fogva beszélhetünk jellemző hangnemkarakterről is, melyet a megszólaltatott zenei anyagban felismerhető természetes dúr hármashangzat dominanciája határoz meg.¹²

Az uralkodó jelleg a hangszer fejlődése során a hangkészlet bővülésével és a játékmód gazdagodása által folyamatosan háttérbe szorult, de teljesen még a szelepes hangszerek elterjedésével sem tűnt el.¹³

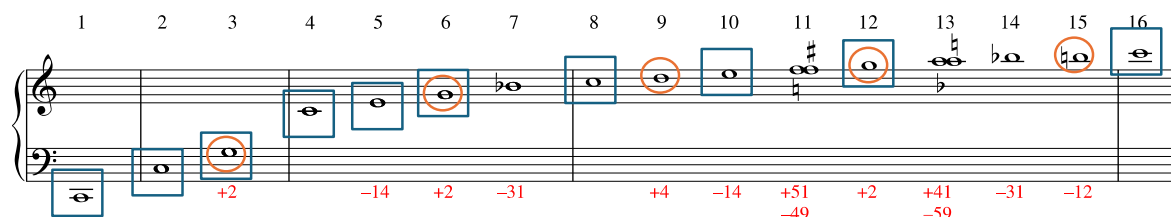
A különböző olvadáspontú fémek felismerésével megjelenő csőhajlítás innovációja közkinccsé tette a natúr hangszeren megszólaltatható természetes részhangstruktúra addig elérhetetlen rétegeit.¹⁴ A hosszú hangszerek alaphangtól távoli, 4-5. oktávban található, egymástól nagyon különböző feszültségfokú részhangjain történő játék megteremtette a tonalitáson belüli különböző funkciók megjelenítésének lehetőségét.

¹¹ „Biber fejlődése sem lett volna elképzelhető a zenekarból jövő inspiráció nélkül. Így írt például nagyszámú igen jelentős trombitaszólót az első trombitás Pavel Vejvanowsky számára [...] Emellett kiváló harsonások, fagottosok és fuvalások is voltak az együttesben.” – Harnoncourt 1989, 168.

¹² A dallami jellegzetesség megfigyelhető az egyiptomi szarkofágokból előkerült trombiták – mint legkorábbi fennmaradt hangszerek – megszólaltatásáról készült felvételeken – web: <https://www.youtube.com/watch?v=Qt9AyV3hnlc>, letöltés: 2024. 01. 12.

¹³ A részhangjáték egyszersmind a mindenkorí rézfúvós metodika alapját adja. Az intonációs készség és ajaktechnika fejlesztésében a mai napig uralkodó a szelep- vagy fekvésváltás nélküli regisztergyakorlatok alkalmazása, így a kvázi natúrhangszeres játékból származó hangnemkarakter a historizálás szándékától függetlenül meghatározó eleme a modern rézfúvós módszertannak is.

¹⁴ Tarr 1977, 32.

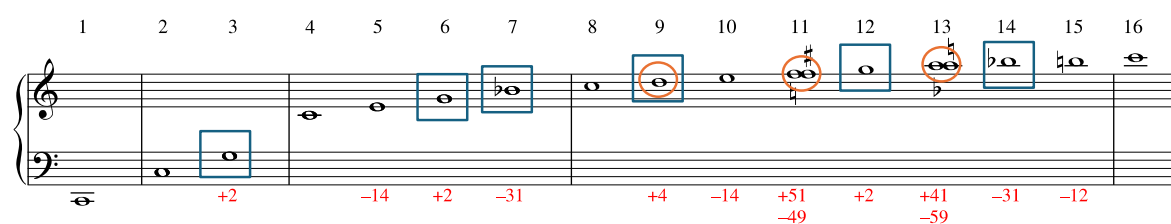


1. ábra – A trombita tradicionális hangnemkaraktere – 10/16 a dúr hármashangzat hangjainak aránya az első négy oktávban¹⁵

A hangszer hosszának növelésével mélyebbre kerülő alaphang és az ajaktechnika fejlődésével egyre magasabb számú elérhető részhang által a natúrhangszeres játék újabb hangszerépítészeti innováció nélkül is rendkívüli fejlődésen ment keresztül a 18. századig.¹⁶

Mindazonáltal a statikus harcmezei trombitálással szemben a clarino művészetének mibenléte csak részben vezethető le hangszerépítészeti és módszertani oldalról, éppen ezért érdemes a natúrtrombita hangkészletének különböző bővítési kísérleteivel szemben a trombitajáték megújításának minőségi szemléletmódját előtérbe helyezni.

Ennek szellemében fogant a tonalitás hangszeres alaphangtól való elválasztásának ideája, mely Biber és Vejvanovský innovatív kompozíciós és interpretációs technikájában teljesedett ki. A C alaphangú natúrtrombita részhangjaira komponált g-moll hangnemi bázisú művek jelentősége a diatonikus hangnemi lehetőségek szélesítésén túlmutat. A rendhagyó hangrendszerben történő játék a trombita évszázados tradícióival megütköző, új hangnemkarakterét teremti meg, alkalmassá téve hangszerünket a tőle korábban idegen szimbólumok megjelenítésére és új emocionális tartalmak átadására.



2. ábra – A trombita sajátos hangnemkaraktere – A biberi rendszerben előtérbe kerülnek az egyenletes temperáláshoz képest nagy eltérést mutató részhangok¹⁷

¹⁵ Kék színnel jelölve a dúr hármás, pirossal az V. fokú domináns funkciójú hármashangzat hangjai. A fenti számok a részhangok sorszámai, alul a hangmagasságban az egyenletes temperálással szemben való eltérések centben mérve láthatók az egyes részhangok vonatkozásában. Forrás: Pöschel és Buchin, 8. – jelen dolgozat szerzőjének kiegészítéseivel.

¹⁶ Tarr 1977, 58–71.

¹⁷ Kék színnel jelölve a tonikai moll hármashangzat, míg pirossal az V. fokú domináns funkciójú hármashangzat hangjai a Biber-féle transzponált hangrendszerben. A fenti számok a részhangok sorszámai, alul a hangmagasságban az egyenletes temperálással szemben való eltérések centben mérve láthatók az egyes részhangok vonatkozásában. Forrás: Pöschel és Buchin, 8. – jelen dolgozat szerzőjének kiegészítéseivel.

1.3. A diatonikus transzpozíció módszere

A diatonikus transzpozíció kifejezés a 17. században már uralkodó, modern hétfokú hangrendszer és a természetes részhangstruktúra fizikai és tradicionális értelemben is szűk harmóniai lehetőségeinek adaptációs problémáira utal.¹⁸ Alkotói módszertani oldalról a fizikai alaphangtól elvonatkoztatott fiktív kiindulópont szerinti új harmóniai környezet megteremtéséről, előadói részről pedig az új, hipotetikus alaphanghoz igazított játékról van szó.

A natúr hangszerek természetükből fakadóan alkalmatlanok a kiegyenlített hangrendszer szerinti felhasználásra. Az idegen hangnemben történő játék esetén kimondottan előtérbe kerülnek – funkciós, harmóniai jelentőségű szerepet kapnak – az egyenletes temperáláshoz képest a legnagyobb eltérést mutató, nehezen intonálható, kényes részhangok, melyek az alaphang szerinti dúr játék esetén csupán átmenő- és díszítőhangként fordulnak elő. A fentiek szerint az érintett művek hű megszólaltatása a hagyományos játékmódhoz képest sokkal fejlettebb intonációs készséget igényel, melyből rendkívüli ajaktechnikai gesztusokra következtethetünk.

Az előadói kihívásokkal párhuzamosan vizsgálni kell a szerzői motivációt is. A sajátos hangnemkarakter és kiegyenlítettlen játék kimondottan a – Biber szerzői kifejezőmódjához oly közeli – ambivalens zenei nyelvi ábrázolás és érzelmi töltet megjelenítését segítette. A természetes részhangok mesterséges alkalmazásának logikája mentén párhuzamok fedezhetők fel a korban népszerű és jól dokumentált szkordatúra technikával, melyet Biber a *Rózsafüzér szonátáiban* páratlan alkotói és előadói leleményességgel juttatott érvényre.

A natúrtrombita diatonikus transzpozícióinak tendenciózus alkalmazása Bach művészetében is kimutatható, de esetében egy jellemző minta helyett inkább a kromatikus lehetőségek és modulációk irányába mutató határtalan alkotói fantázia és kísérletező szellem megnyilvánulásaként értelmezhető a részhangok újabb és újabb hangnemi rétegeinek birtokbavétele. A kantátákban a szöveg, zene és hangszerelés vizsgálata lehetőséget teremt a mélyebb szimbolikai elemzésre, és párhuzamok keresésére a szerzői szándékban a trombita új rendeltetésének 17. századi születése és 18. századi másodvirágzása tekintetében egyaránt.

¹⁸ Az önálló fogalomalkotást a jelenség megnevezésén és egyszerűbb értelmezésén túl a téma feltárása indokolja. A diatonikus transzpozíció kifejezéssel zeneelméleti kontextusba kerül a szerzők natúr hangszer hangkészletére vonatkozó hangszerelési eljárása, melyet jellemzően gyakorlati megközelítésből, a korban ritkán alkalmazott vagy problémás részhangok előtérbe helyezésének irányából közelít meg a szakma.

2. Problémafelvetés

2.1. A trombitajáték művészi integrációs nehézségei

A dolgozat tárgyát képező szerzői és előadói módszer, illetve az ebből születő akusztikai jelenség természetének és jelentőségének megértéséhez érdemes számba venni a natúrtrombita, mint hangszer különböző zenei rendszerekbe történő beilleszkedési nehézségeit – azonosítva a problémát, melyre szerzőink sajátos módon reflektáltak.

A natúrtrombitajáték művészi kiteljesedését a komoly szakmai kritériumok szerint működő céhek hagyományos alkalmazási formákhoz mérten túlképzett muzsikusai generálták. A tehetséges, sokoldalú művészek előszeretettel üzték párhuzamosan a hangszeres előadó- és alkotóművészet népszerű és jövedelmező formáit.¹⁹ Ez a fajta – a korban magától értetődő és megbecsült – sokoldalúság eredményezte a különböző készségek egyesítésének természetes folyamatát.²⁰ Girolamo Fantini művészi útja jól példázza a fentieket, de az értekezés egyik főszereplője, Vejvanovský is az említett minta szerint azonosítható.²¹

Az integrációs folyamat nehézségeit több irányból érdemes megközelíteni. A 17. század derekáig hangszerünk megszólaltatása jellemzően önállóan vagy üstdobokkal kiegészülve trombitaegyüttes formájában történt.²² Az izolációnak a hangszer sajátosságaiból adódó praktikus okai is voltak, de nem szabad figyelmen kívül hagyni a szakmai álláspont mögött meghúzódó motivációt, továbbá figyelemre méltó eredményeket hoz a trombita hagyományos szerepének, kifejezésmódjának és szimbolikájának vizsgálata is.

¹⁹ „Amikor [Johann Christoph] Pezelt 1664-ben Kunstgeiger pozícióba felvették a Lipcsei Városi Muzsikuskok – »Stadtpeiferei« – közé, külön megjegyezték, hogy okleveles Clarinbläser” – Tarr 1977, 70.

²⁰ Ehelyütt érdemes Harnoncourt „teljes zenésről” alkotott elméletét idézni: „ismerte és értette az elméletet, de nem tekintette izolált, a gyakorlattól távol eső, önmagában is megálló dolognak, tudott komponálni és zenélni, mivelhog minden összefüggést ismert és értett. Az ilyen embernek nagyobb volt a tekintélye, mint a teoretikusnak vagy a gyakorlati zenésznek, mert birtokolta a tudás és az ismeretek minden formáját.” – Harnoncourt 1989, 21–22.

²¹ A teljesség igénye nélkül Daniel Speer életútját érdemes még példaként említeni, aki zeneszerző, teoretikus és a Göppingeni Latin Iskola tanára és kántora volt – Menke, 73.

²² Uo. 39–41.

2.2. Hangszerünk természete

A trombitajáték középkori elszigeteltségének megértésére érdemes áttekinteni azon fűvös hangszerek szerepének rendjét, melyeket a 16. század népszerű vokális produkcióinak erősítésére és imitálására alkalmaztak. Az egyik tipikus kórushangszer a harsona, a másik pedig a cink volt.²³ A két hangszert gyakran használták együtt, egymást kiegészítendő, de különböző bonyolult hangszeres együttesekben akár vonósok alternatívájaként vagy partnereként is.²⁴ Hangmagasság szerinti különböző hangolású példányokból álló hangszercsaládokról van szó, ennek ellenére sem a cink, sem a harsonajáték nem korlátozódott a nemzetségen belüli kapcsolatokra, de még csak rézfűvös – hasonló játékmódból származó – különállásról sem beszélhetünk a korban.

The musical score is for Monteverdi's 'Septem vocibus et sex instrumenti' (1-5. ütem). It is written in 3/2 time and features a variety of instruments and voices. The instrumental parts include Violino I & Cornetto I, Violino II & Cornetto II, Violino III & Cornetto III, Viola, Violoncello, Tromboni I, II / Trombone Basso, Vle., Fag., and Bassus Generalis. The vocal parts include Soprano, Alto I, II, Tenore I, II, and Basso I, II. The lyrics are 'Mag - ni - fi - cat, Mag - ni - fi - cat, Mag - ni - fi - cat'. The score includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'allargando' (ritardando).

1. példa – Monteverdi: *Septem vocibus et sex instrumenti* (1–5. ütem) – Monteverdi hét hangra és hat hangszerre komponált művének hangszerelése

²³ Tarr 1977, 47.

²⁴ Uo. 43–48.

Az említett hangszerek kombinációját a korabeli instrumentális műzene fő indítékát jelentő énekimitáció kritériumai határozták meg.²⁵ Ennek megfelelően a hangfajok mintájára a cink a hegedűnek, míg a harsonák a vonós család további tagjainak voltak kvázi alternatívái.

2. példa – Fux: *Sonata a Quattro* (1–5. ütem) – Különleges hangszerpaletta a 16. század énekimitációs hangszereiből

Figyelemre méltó a 15–16. században népszerű tolótrombita funkciója is. Tarr korai hangszeres kooperációkban betöltött szerepét mutatja ki utcai együttesekben, a kor egyéb népszerű instrumentumai mellett.²⁶

Az énekimitáció mellett a tánc jelentette az európai hangszeres zene másik fő motivációját.²⁷ A kor jeles táncteoritikusa, Thoinot Arbeau megkülönböztet hadi- és szórakoztató tánczenét, illetve összefüggéseket mutat ki közöttük *Orchésographie* című művében.²⁸ Az 1588-as keltezésű sorokból kiviláglik, hogy a hadseregben professzionális szinten folytatott zenei szolgálat elemei közül egyedülként a trombita- és üstdobjátéknak

²⁵ „A cink játékosok és harsonások először vokális átiratokat játszottak – motettákról van szó –, majd később minden bizonnyal áttértek arra, hogy repertoárjukat a népszerű canzonákból merítsék, mely műfajt Andrea és Giovanni Gabrieli velencei mesterek tökéletesítették. Itt kell megjegyezni, hogy Gabrieliék – a közhiedelemmel ellentétben – nem trombitára komponálták canzonáikat [hanem cinkre és harsonákra].”

– Tarr 1977, 47.

²⁶ Alta Kapella – Tarr 1977, 42., 57.

²⁷ „1500 előtt táncmuzsikán kívül alig komponáltak voltaképpeni hangszeres zenét. A hangszeres szólisták, ahogyan ma mondanák: a virtuózok játéka a rögtönzés elemén, a pillanatnyi ihleten alapult. Ha viszont hangszer-együttes kívánt muzsikálni, ami igen gyakran megtörtént, akkor már meglévő vokális műveket használtak fel úgy, hogy az egyes szölamokat rögtönzött díszítések hozzáfűzésével az adott hangszer technikai lehetőségeihez és különleges játékmódjához igazították.” – Harnoncourt 2002, 31.

²⁸ „Beszéljünk hát elsőként a hadi táncokról, azután pedig a szórakoztatókról. A hadi menetelés kísérő hangszerei a harsona, a trombita, a kürt, a síp és a dob megannyi fajtája. A perzsa dob (amit a németeknél lehet néha látni a nyeregvázra erősítve) egy réz félgömbből áll, amire egy körülbelül másfél láb átmérőjű, erős pergamentet húznak fel. A hangja olyan, mint a mennydörgés, amikor az ütők hozzáérnek.” – Arbeau, 22.

nem volt adaptációja a civil városi zenei életben,²⁹ holott a szórakoztató zene sok hasonlóságot, sőt parodizáló elemet mutatott a „harcászat művészetével”, „zenére történő felfejlődés” tudományával – ahogy Arbeau fogalmaz – elég csak a galliarde műfajára gondolnunk. Arbeau írása szerint a küzdelmek, csaták szórakoztató zenei megfogalmazásában a trombitát rendszerint az oboa helyettesítette.³⁰

A kérdést, miszerint a trombita és üstdob – vagyis éppen a legjellemzőbb hangszerek – miért nem vettek részt a kor alkotói fantáziájában oly fontos és önmagában is speciális művészeti formának tekintett harcászat civil zenei megfogalmazásában, több irányból érdemes megközelíteni.

2.3. Privilégiumok

A 16. század jellemző natúrtrombitái fizikai tulajdonságaik alapján megfeleltethetők a későbbi, művészi játéokra specializált változatokkal.³¹ Forrásaink alapján viszont megállapítható, hogy nem volt magától értetődő ekkoriban az alaphangtól számított 4. oktáv birtokbavétele, vagyis az egyszerű dúr hármás fanfárjátékon túlmutató előadás.³² A szűk hangterjedelem és hiányos hangkészlet önmagában is behatárolta a lehetőségeket. A magas regiszter bizonyára a fejletlen ajaktechnika miatt maradt érintetlen, ami a képzés minőségéről árulkodik. Mindazonáltal a módszertani ismeretekből származó kompromisszumok mellett – illetve azokkal összefüggésben – meg kell említeni a korabeli trombitások egzisztenciális előmeneteli lehetőségeiből származó okokat is a művészeti csoportosulásokkal szemben mutakozó szegregáció vonatkozásában.

²⁹ „A tamburát furulya – vagy más hangszer – kíséretével apáink idejében gyakorta alkalmazták, mert elég volt egy zenész, hogy a kettőt egy időben megszólaltassa, megteremtették a harmóniát és az összhangzatot, anélkül, hogy több zenészt kellett volna keríteni, hegedűsöket vagy más effélét, így elkerülték a nagyobb kiadásokat, manapság már a legkisebb kézműves mester is oboást vagy harsonást hivat lakodalmára.” – Arbeau, 57.

³⁰ „Ez a kollégium leginkább a mai városi zenekarok megfelelője, többféle tibiát szólaltattak meg a zenekarban [...] kilenc lyukúakat, nádfűvókájúakat, melyeknek a hangja már némiképp a trombitáéra emlékeztet, ilyen például az oboa. [...] Valóban az oboa hangja sokban hasonlít a trombita hangjára, és megnyerő összhatást lehet vélők teremteni [...] *Capriol*: Alkalmazható-e nagydob a szórakoztató táncok kíséretéhez? *Arbeau*: Hogyne, sőt az oboa is, holott azt nagy erővel fújják, s így hangja rikoltó, harsogó.” – Arbeau, 56.

³¹ Tarr 1977, 41.

³² Uo. 49–51.

Werner Menke három alkalmazási formát különböztet meg a korra vonatkozóan, a hagyományos harcmezei szolgálat mellett udvari, illetve városi praxis formájában.³³ Utóbbi kettőt leginkább a protokollfeladatok jellege különböztette meg,³⁴ de a 17. század fordulójára már mindhármát többé-kevésbé egységes képzési-előmeneteli-foglalkoztatási rendszer fogta össze.³⁵ A releváns módszertani részleteket a későbbiekben érinteni fogjuk, jelen sorokban inkább a céhek iparjogvédelmi jelentőségére koncentrálnunk.

A hangszeres zenészek középkori megítélését anyanyelvünk „csepűragó” kifejezése adja vissza legérzékletesebben.³⁶ A jelenkor kulturális és gazdasági viszonyai szerint nehezen értelmezhető zenész céhek létrejötte a katonai – azon belül lovassági, mint legmagasabb presztízssértékű fegyvernemmel járó – tisztség megőrzésének, és az annak köszönhető kiváltságok megtartásának igényéből eredeztethető. Az alacsonyabb egzisztenciális osztályba történő lecsúszás ellenszerét a képzés minőségének fejlesztésében és a praktikák szűk körben való megőrzésében látták. Ellentmondásos módon az egyszerű zenész rétegtől való elzárkózás közepette a városi céhek zárt világában ugrásszerű fejlődést mutatott a hangszeres játék technikai módszertana – ami a 16. század végére a clarino játékban, vagyis a trombitálás művészi megfogalmazásában öltött testet.³⁷

³³ Menke, 20–22.

³⁴ Pl. asztali zene az udvarokban, toronyzene a városok falain stb.

³⁵ „Egy trombitás tanoncnak tekintélyes családból kellett származnia, és két évet kellett tanulnia egy akkreditált harcmezei trombitásnál. [A tandíjat] Általában egy nemes fizette, aki a tanoncot a szolgálatába kívánta venni. [...] A trombitásnak két év szakmai gyakorlat elvégzése után egy előírt vizsgaműsort kellett bemutatnia, amely katonai jeleket és egyéb, nem meghatározott trombitadarabokat tartalmazott. A tanárok rendszerint annak a nemesnek a jelenlétében hallgatták meg a diákot, aki fizette a tanuló inasmunkáját, és további legalább öt szakképzett trombitás alkotta még a bizottságot. A vizsga és a bankett díjának befizetése után a sikeresen elvégzett inasképzésről elegáns pergamenre írt bizonyítvány készült, melyet minden jelenlévő aláírt. Ez a tanúsítvány azonosító volt, amelyet a trombitásnak fel kellett mutatnia, amikor szolgálatba állt. Munkáltatója mindaddig megőrizte a bizonyítványt, amíg a trombitás nem kérte felmentését a szolgálatból, vagy nem töltötte le az előre meghatározott szolgálati időt. – Sehnal 2008, 127.

³⁶ “[A] lovagi korban azonban a hangszerjáték »vándornépség« kezébe került, akik a társadalom kivetettjeinek s testületileg bűnösnek és becstelennek számítottak.” – Harmoncourt 2002, 30.

³⁷ Tarr 1977, 50–51.

2.4. Hangszeres szolgálat az egyházi és világi zenében

A Tridenti Zsinatot követően a különböző instrumentumok fokozatosan kisebb-nagyobb szerepet kaphattak a liturgiában.³⁸ Hangszerünk hiánya ezen a fronton is szembeötlő, ám a világi műfajokkal szemben a trombita templomi szolgálatban történő mellőzését egzisztenciális okokkal nem magyarázhatjuk. A modális alapokon nyugvó gregorián dallamok megszólaltatására egyszerűen alkalmatlannak bizonyultak a részhangjátékra szorítkozó hangszerek, szemben például a fent tárgyalt tipikusan templomi hangszerré váló harsonával és cinkkel.

Itália Rómától független merkantilista városaiban virágzó hangszeres templomi zenei élet alakult ki néhol a liturgikus hagyományoktól teljesen eltávolodva.³⁹ A *sonata da chiesa* műfajában a századfordulón immár a clarino művészete is otthonra lelt. Fantini Frescobaldi partnereként működött, példáját számos kollégája követte.⁴⁰

A virtuóz hangszeres szólista kultusz elterjedésével a trombitás rétegen belül feloldódott a zenész szolgálattal szembeni averzió, sőt egyre vonzóbb alternatívát jelentett ünnepelt hangszeres szólistaként részt venni az udvari zenei életben – kiszakadva a trombitaegyüttesek zárt világából. Ez azonban csak a legkiválóbbaknak adatott meg, a céhek szakmai alapú képzésében továbbra is a hagyományos foglalkoztatási módokra való felkészítés dominált, de a portfólió a korábbi modellhez képest egy felső polccal bővült a zeneművészet irányába.⁴¹ Végeredményben a céhes képzés egyre több nagyformátumú muzsikust nevelt ki, akik munkássága a 17. század derekára a clarino művészetét az európai zenei élet kitüntetett tényezőjévé tette.

³⁸ „[A] hangszerek hangját egészen az újkorig a pogány és buja érzékiséghez és a világi élvezetekhez kapcsolták, amelyeknek, úgy vélték, templomban semmi keresnivalójuk nincs. Ott azonban mégsem kívántak lemondani a fényes hangú és ünnepélyes hangszerekről, és, bárha az egyházi hatóságok tiltakoztak ellenük, újból meg újból visszafogadták őket. Ezek a tiltakozások egyre ritkultak, és az általános gyakorlatot az egyház hallgatólag elfogadta.” – Hamoncourt 2002, 31.

³⁹ Baroffio, 33.

⁴⁰ „[Ez] az első olyan dokumentált eset, amikor a trombita szólista szerepet tölt be egy billentyűs hangszer kíséretében, amely valószínűleg basso continuóként funkcionál. Ez a kombináció addig ismeretlen volt, és Fantini annyira vonzónak találta, hogy ennek szentelte *Modo per imparare a sonare di tromba* című művének nagy részét.” – Conforzi, 164–165.

⁴¹ Altenburg már így vélekedik: „Képzett trombitás az, aki megtanult [játszani] trombitán, mint a háború és a pompa hangszerén a művészet szabályai szerint, és aki eszerint gyakorolja művészetét, miután egy kiváltságos [németrómai] birodalmi bajtársi közösség (Cameradschaft) illetékesnek nyilvánította.” – Altenburg, 27.

3. A trombita művészi integrációjának eszközei

3.1. Hangszerelési módszertan – a hangkészlet bővítése

Az értekezés tárgyának vizsgálatában pragmatikus, egyszersmind rendhagyó nézőpontot teremt a hangrendszerek szinkronizálásának problematikáján alapuló zeneelméleti megközelítés. Tekintsük át a natúr hangszer integrációs nehézségeit ebből a szemszögből a 17. századi trombitajáték gyakorlatának fejlődésére vetítve.

A bevezetőben említésre került az alaphangra és annak részhangjaira determinált trombita lehetőségei szélesítésének mennyiségi- és minőségi szemléletmódja, mint elméleti kiindulópont a szerzői szándék megértésére.⁴² Némileg leegyszerűsítve, az előbbi nézőpont szerint a hangszer lehetőségeihez adaptálja a zenei anyagot a szerző, míg utóbbi esetben – amennyiben szándéka úgy kívánja – alkotói szabadságát a hangszeres játék megújításában juttatja érvényre. Utóbbi az előadásmód fejlődésére és a kifejezőerő spektrumának szélesedésére, mint legfőbb művészi kritériumra vonatkozóan sokkal fontosabb, talán ennek köszönhető, hogy az újító szerzők megítélése több évszázad távlatából nézve sokkal pozitívabb.

3.2. A természetes hangkészlet bővítésének mennyiségi szemléletmódja a hangszerelésben

Amint a bevezetőben érintettük, a középkorban jellemző rövid – egy-két méter hosszúságú – trombiták lehetőségeihez képest a csőhajlítás új távlatokat nyitott a részhangjátéknak. Ezt tekinthetjük a kibontakozás első állomásának, az alaphang mélyebbre kerülésével és a korábban bejátszott tartomány gazdagabb elérhető hangkészletének köszönhetően.⁴³

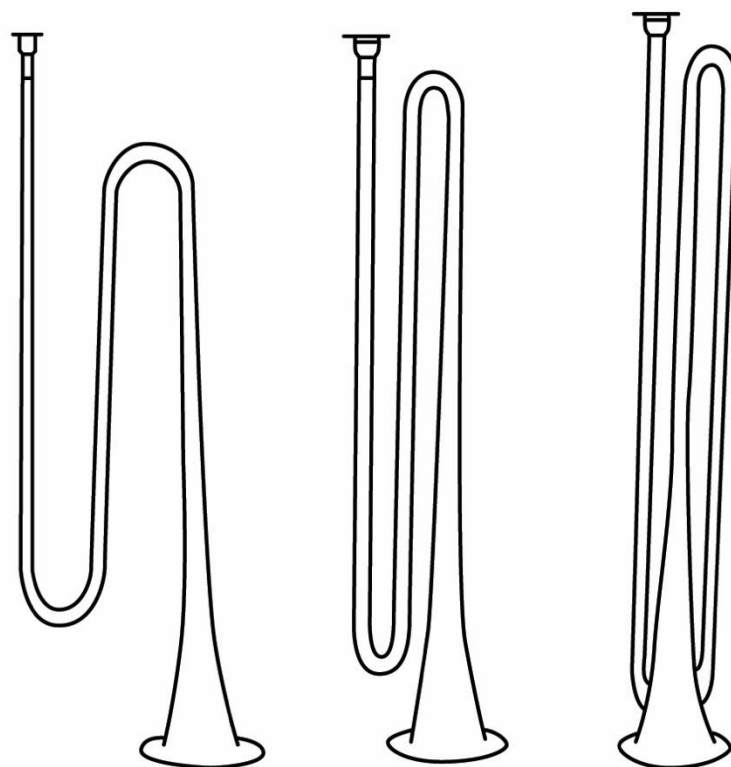


3. ábra – A középkori trombita hangkészlete – A középkori trombita hangkészlete az alaphangra és annak néhány részhangjára korlátozódott az 1400-as évekig⁴⁴

⁴² A két nézőpont megkülönböztetésének tudományos kritériumként történő alkalmazását az értekezés szerzőjének korabeli művek elemzése és csoportosítása során tett megfigyeléseire alapozzuk.

⁴³ „Az 1400-as évek elején a hangszerkészítők átdolgozták korábbi terveiket, hogy új trombitákat hozzanak létre a kétszer hajlított forma szerint, amely Európa-szerte szabványossá vált, és ma is a trombita alapvető formáját adja.” – Wallace és McGrattan, 75–76.

⁴⁴ Forrás: Tarr 1977, 26.



4. ábra – A hajlított trombita formai fejlődése – Hangszerépítészeti forradalom az 1400-as évek trombitakészítői műhelyeiben⁴⁵

A hangkészlet bővítésének második lépése a minél magasabb részhangok birtokbavételére irányul.⁴⁶ Ahogy az első szintlépést hangszerépítészeti innovációnak, úgy ezt a módszertani képzés fejlődésének – céheknek és azok mestereinek – köszönhetjük.

A részhangjáték fizikai határainak elérését követően kerül előtérbe egy harmadik típusú eljárás, mely a hangsor különböző diatóniák szerint történő mesterséges kiegészítését szolgálja. Ezen a szinten jut érvényre leginkább a szerzői kifejezőmód változása hangszerünk vonatkozásában – természetesen az előadói képességek és fogékonyság függvényében. A természetes részhangok magasságának különböző módszerekkel történő módosításáról van szó a diatonikus hangsor szerinti szomszédos hang irányába.⁴⁷

⁴⁵ Forrás: Rode, 5.

⁴⁶ Tarr 1977, 9–10, és 70–71.

⁴⁷ Ebbe a kategóriába sorolhatjuk a részhangsoron túli köztes diatonikus hangok elérésére irányuló kísérleteket. Pl. a természetes hang ajaktechnikával történő eltérítése, fojtás, transzponáló szordinóhasználat, transzponáló- és hanglyukak alkalmazása.

1. táblázat – A trombita modern hangszeres együttesekbe való integrációjának mennyiségi szemléletmódja – A natúrtrombita hangkészlet bővítésének állomásai

Irány	Kiváltó tényezők	Motiváció	Időszak	Hangterjedelem	Új perspektívák	Előadói képességek
Lefelé Alaphang mozdul lefelé	Hangszerépítészeti innováció – csőhajlítás, hosszú trombiták megjelenése	Praktikus okok	15. századtól	Négy oktáv, 20. részhangig	T–D funkció megkülönböztetésére alkalmas hangkészlet	Intonáció – szélesebb hangterjedelem
Felfelé Egyre több részhang érhető el	Módszertani képzés fejlődése (céhek) – előadói képességek fejlődése	Szakmai képzés művészeti szinten is Ének imitáció, virtuóz dallamjáték	16. század második felétől	Négy oktávot meghaladó hangkészlet, akár a 24. részhangig	Harmonikus-dallami anyag megkülönböztethetősége Karakterjáték: clarino-principale játékmód regiszter és karakter szerint Kényes részhangok, pl. 7., 11. megszólaltatása	Ajaktechnika fejlődése a magas hangok elérésének irányába Differenciált artikuláció Intonáció a kényes részhangok megszólaltatására
Köztes Diatonikus hangsor megszólaltatása	Szerzői-előadói kifejezőmód gazdagodása a trombita vonatkozásában	Bonyolult hangszeres együttesekbe való integráció Moduláció különböző diatonikus hangrendszerek között Új hangnemi bázis	17. század második felétől	Diatonikus játék alaphang szerinti dúr hangnemen kívüli hangnemekben	Dallamjáték idegen hangrendszerben Jellemző fantomhangok ⁴⁸ pl.: Eb’’ megszólaltatása	Intonációs készség és ajaktechnika fejlődése a fantomhangok megszólaltatására

⁴⁸ A fantomhang kifejezést az orvostudomány és a köznyelv használja a fizikai értelemben nem létező hangok észlelésére. Ennek analógiájára fogatosította jelen sorok szerzője a terminust azokra a zenei hangokra, melyek fizikai értelemben nem részei az adott hangszer hangkészletének, de a legközelebbi természetes hang manipulációjával mégis megszólaltathatók. (Nem összekeverendők az egyenletes temperáláshoz képest nagy eltérést mutató részhangokkal, lásd: 1. ábra.) Modern trombitákon pl. fantomhangok a kis Fisz és a kis C – rézfúvós nomenklatúra szerinti pedál C – közötti hangok, natúr hangszereken pedig minden részhangsoron túli hang. Az ilyen hangok megszólaltatásához valamilyen mesterséges gesztusra van szükség. Ez lehet a hangszer működésének fizikai manipulációja: pl. fojtás, hangszertestre fűrt nyílás megnyitása, transzponáló szordínó alkalmazása stb. A fantomhangok megszólaltatásának másik módja a játékmód drasztikus módosítása, tehát valamely humán tényező, pl. szájtartás, ajaknyílás, rezgőfelület stb. számottevő módosítása.

3.3. Concerto – Egy jellegzetes műfaj a 17. századi trombitazene integrációs eljárásában

A 17. században kiszámítható figurális szisztémába rendeződött Európa műzenéje. A különböző hangszerek identitásában már nyomot hagyott a vertikális harmóniai rétegeknek megfelelő elhelyezkedés, dallami-, basszus- és komplex akkordikus szerepek formájában. Ebben a struktúrában a korabeli trombita dallamhangszerként történő alkalmazása szerzői és előadói kompromisszumok sokaságát szülte. Hangszerünk diatonikus hangrendszerbe integrálása a különböző komponistáknál és területeken eltérően ment végbe, amíg a 18. századra a frekventált iskolákban Európa-szerte kialakult egy egységes kánon a modern trombitaművészetéről. E szerint a trombitát speciálisan temperált dallamhangszernek tekintették, melynek a kor népszerű vokális és hangszeres műfajaiban egyaránt fontos szerep jutott, ami a clarino játék, a virtuóz, magas trombitálás funkcionális alapját jelentette.

A legjellemzőbb 17. századi minta szerint a szerzők a hangszer adottságainak megfelelő dallamot kreáltak, a mű harmóniai felépítményét tekintve pedig a természetes részhangokból válogatták ki az alapvető funkcióknak megfeleltethető elemeket. Művészi kreativitásuknak a natúr hangrendszer szigorú keretét szabott, amit a különböző dallamhangszeres anyagok kombinációjával oldottak fel. A kor népszerű műfaja, az itáliai concerto nagyszerű lehetőséget kínált a módszer gyakorlására. A hangszerek versenyeztetésében a trombita-zenekari tutti, illetve a trombita-hegedű vagy hegedűk csoportja viszonylat terjedt el. Tekintsünk át egy jellemző példát a fentiekre.

3.4. Albinoni: *Sonata di Concerto a VII*

Tommaso Albinoni első alkotói korszakának végére, a 17-18. század fordulójára datálják a kutatók⁴⁹ *Sonata di Concerto a VII Vocibus* megjelölésű T180-as jegyzékszámú művét, mely a Varsói Egyetemi Könyvtárból került elő.⁵⁰ A D-dúr az érett barokk versenyművek hangneme, ideális a virtuóz hegedűszóolóval történő egyeztetésre. Ugyanakkor nem árt tudatosítani, hogy az egyházi-világi hangszeres zenében általánosan elterjedt kórus- és kamarahangolás közötti megközelítőleg egész hangos különbség miatt ekkoriban

⁴⁹ Talbot – i–ii

⁵⁰ A kéziraton vélhetően a másolás dátuma szerepel: 1711. – Talbot, i–ii

ugyanazokon a natúr hangszereken adták elő ezeket a darabokat, mint a templomi hangolás szerinti C-dúrban lejegyzett műveket.⁵¹

A Sonata di Concerto voltaképpen a korban nagy népszerűségnek örvendő hegedűkoncert trombitára adaptált változata, a cím a hangszerek jellemző műfajainak házasítására utal. A műben tisztán kirajzolódnak a trombita 17. századi komplex feladatkörét megtestesítő karakterjegyek. Megkülönböztethetjük a trombitaegyüttes tradícióinak megfelelő, regiszterekhez és képzettségi szinthez kötődő clarino dallamjátékot a principale szerepre jellemző ritmikus, harmonikus anyag megformálásától.⁵² A lágyan éneklő és hagyományos, fanfár trombitajegyek kombinációi meghatározzák hangszerünk vonósokkal való vetélkedését.

Albinoni trombitakoncertjének hangkészlete nem fedi le teljes egészében a részhangsort. A 7. részhang kívül helyezkedik a mű trombitás tételeinek konzervatív D-dúr-A-dúr akkordkötéseire épülő tonálisán. A bonyolultabb harmóniai rendszer irányába történő nyitás kulcshangjáról van szó, ennek ellenére alkalmazását sokáig tendenciózusan kerültek a szerzők trombitadarabjaikban.⁵³ Ennek oka egyrészt hangszerünk korábbiakban vázolt kitüntetett pozíciójához kötődő hangzásideáljának érinthetlenségére vezethető vissza. Egyszersmind előadói oldalról komoly kihívást jelenthetett az egyenletes temperáláshoz képest legnagyobb eltérést mutató 7. részhang megszólaltatása.

Az intonációs problémák a kromatikus és natúr hangszerek egyeztetésével kerültek előtérbe, melyeket sokáig az Albinoni művében tapasztalható konzervatív hangszereléssel oldottak fel a szerzők. Példánkban látványosan elkülönülnek a trombitaegyüttes meghatározott szólamaihoz köthető harmonikus és dallami egységek. Az előbbieket témátöredékek formájában való megszólalásakor a vonóskar elhallgat – amiből azok erőteljes előadása következik – szemben a clarino regiszter zenekari szövetbe simuló éneklő dallamaival. Utóbbiak jellemző eleme a domináns tizenhatod körülíró figurából és trillával díszített nyújtott ritmusból álló zárati passzázs. Ez a képlet már Fantini trombitaszonátáinak is állandó eleme volt. A 7-kel szemben, a kevésbé kényes 11. részhang clarino regiszterben történő díszítő- és dallami átmenőhangként történő alkalmazása írott F és Fis relációban is alkalmazásra kerül.

⁵¹ Altenburg, 83.

⁵² Uo. 10. és 69–70.

⁵³ „Az ilyen hangok bizonytalan hangmagassága kockázatosá tette megszólaltatásukat. Fantini már 1638-ban azt javasolta a zeneszerzőknek, hogy kerüljék őket, vagy csak rövid hangértékekre használják könnyű ütemekre, mert nem játszhatók olyan tisztán, mint a többi hang.” – Sehnal 2008, 145.

3/a. példa – Albinoni: *Sonata di Concerto a VII* (9–12. ütem) – Jellemző dallami motívum a clarino regiszterben

A zenekari bevezető egy leleményes unisono dallami motívumot foglal magában, mely a két ütemes egység apró léptékű egy-, majd félütemesre sűrítésével a trombitadallam tulajdonképpen melléksúlyon történő meglepetésszerű indítását eredményezi. A téma ritornellszerű visszatérései határolják a tételt, a reprízben immár a kezdeti súlyrendi játék nélkül. Szólisztikusan elkülönülve a vonós anyagtól markáns, tisztán dúr hármas tematikájú tonikai, és a 6., 9. és 12. részhangra épülő domináns fanfárok váltakozása kísérhető figyelemmel az említett közös dallami záratokkal.

3/b. példa – Albinoni: *Sonata di Concerto a VII* (4–8. ütem) – Hagyományos fanfárjáték az alapvető funkcióknak megfelelően

A 18. ütemtől megjelenik egy érdekes kísérődallam a trombitaszólamban a vonósenekar szekvenciálisan építkező harmóniai anyagával szemben. Michael Talbot kritikai kommentárjában felhívja a figyelmet a korban rendhagyó eljárásra:

„Az a mód, ahogyan a ritka trombitahangok a nyüzsgő vonósrepetíciókat kiegészítik, feltűnően emlékeztet a mester későbbi műveiben tapasztalható oboával való bánásmódra – és egyáltalán nem jellemző a bolognai hagyományra, melyek inkább az első tételben szinte mindenütt előforduló vonós tremolókban érhetők tetten.”

3/c. példa – Albinoni: *Sonata di Concerto a VII* (18–22. ütem) – Rendhagyó kísérmotívum a trombitaszólamban

A műben felismerhetők a trombitajáték hagyományainak megfeleltethető szimbolikus elemek. Az első tétel lüktetését meghatározó nyolcadból és két tizenhatodból álló ritmikai formulák lovas vágatát érzékeltetnek. A csatajelenetet a hangszercsoportok versengése jeleníti meg, amivel korrelál az említett sűrítő motívum a zenekari bevezetőben, melynek visszatérései egyre kisebb időbeli léptékkel teremtik meg a tétel dramaturgiai kereteit. A tematikának megfelelő zárótétel hármass nyolcadlüktetése nyugodtabb, fenséges galoppra emlékeztet.

A privilégiumok kapcsán tárgyalt fegyvernemhez történő kötődés érzékeltetésére érdemes megemlíteni egy jellegzetes műfajt is a 16. századi trombitaegyüttesek repertoárjából, erősítve a mű vázolt jelképrendszerét. „A lovasbalettek olyan stilizált eseményekre készültek, amelyek során a kosztümös lovas résztvevők, köztük trombitások és páncélos lovagok összetett gyakorlatokat végeztek a katonai vitézség és a hősies harczene bemutatására.” – jellemzi Ian A. Rode a műfajt.⁵⁴ Úgy tűnik, hogy a harcászat művészetének hagyománya eltávolodva a reguláris alakulatok világától, protokollesemények formájában maradt fent, konzerválva hangszerünk szerepét az utókor számára. Az ebből táplálkozó sztereotip gondolkodás a trombita vonatkozásában a 17. századi komponisták inspirációjában meghatározó, amint azt példánk is bizonyítja.

⁵⁴ Rode, 14.

4. A diatonikus transzpozíció eljárásának korai megnyilvánulása

4.1. Biber: *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes*

Heinrich Ignaz Franz von Biber számunkra legfontosabb műveinek gyűjteménye a szerző 32 esztendő korában jelent meg nyomtatásban Salzburban, 1676-ban *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* címmel.⁵⁵

A kötet megjelölése alapján Biber második alkotói korszakára következtethetnénk, a gyűjtemény tematikája azonban a szerző fiataalkori, kroměříži periódusára mutat. Biber legtöbb fennmaradt munkájához hasonlóan ez a sorozat is az olmtzi hercegérsek kroměříži palotájának zenei archívumából került elő,⁵⁶ az eredeti példányt minden valószínűség szerint maga a szerző küldte el korábbi munkáltatójának hódolata jeleként. A gyűjtemény 12 hangszeres művet foglal magába, melyek – ahogy a szerző a címben utalt rá⁵⁷ – a kor udvari igényeinek megfelelően többféle céllal felhasználhatók.⁵⁸ Jiří Sehnal szerint „nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy a kötet néhány szonátája eleve Kroměřížben született.”⁵⁹ Ez a feltételezés a trombitaművekre hatványozottan megalapozott Vejvanovský személye miatt, így a kötet trombita szonátáit és duettjeit is a kroměříži kollekció részének tekinthetjük.⁶⁰

A kötet végén helyet kap 12 rövid kétszólamú trombitafanfár is *a due* megjelöléssel. Ez a kiegészítés is erősíti a sorozat trombita orientációját, a rövid darabok rendeltetésük szerint viszont nem illeszkednek a szonáták sorába.

A szóló clarino, illetve annak a korban népszerű duett változata a főúri protokollrendezvények zenés kíséretének eszköze volt, a formációt tekinthetjük a hagyományos trombitaegyüttes fejlett, művészileg letisztult örökösének. Minden bizonnyal akkor járunk el helyesen, ha a szonátagyűjtemény mellékleteként kezeljük a kétszólamú műveket.

⁵⁵ Holman, 439.

⁵⁶ Brewer, 257.

⁵⁷ Jelen dolgozat szerzőjének szabatos magyar fordításában: Szonáták a mennyek és a termek szolgálatában. (Szó szerint „Az oltárnak és a termeknek”) Schmelzer *Sacro-profanus concentus musicus* című gyűjteményéhez hasonló tematikájú sorozatról van szó – Brewer, 256.

⁵⁸ Brewer, 256.

⁵⁹ Sehnal 2008, 161–162.

⁶⁰ Thomas Hochradner szerint ezek a szonáták nem hangozhattak el a Salzburgi dómban, a város zenei életében legfeljebb marginális szerepük lehetett, ez is a gyűjtemény kroměříži identitását erősíti. – Hochradner, 111–112.

A korabeli közép-európai zenei stílusnak megfelelő homofon-polifon szerkesztési módok változatos alkalmazása jellemző a gyűjteményre, illetve szakaszonként a műveken belül is megfigyelhető a praktika.⁶¹ A szonáták hangszerelése többnyire megfeleltethető a 17. századi műzene normáinak, rendkívüli kombinációkat viszont éppen a trombita szerepeltetése hoz.⁶² Az apparátust szólóhangszerekre és basso continuo kíséretre, illetve a közöttük elhelyezkedő mélyhegedűszólamokra oszthatjuk fel. Utóbbi csoport tagjai a homofon szakaszokban harmóniai funkciójú feladatokat látnak el, míg a polifon részekben önálló dallami szerephez jutnak.

Biber következetesen használ szóló hangszerpárokat, dallamformálásában a kiemelt szólamok versengő imitációs játéka meghatározó. Az alapkoncepciónak a szóló hegedűpárból, két-három mélyhegedűből és basso continuo kíséretből álló kamaraegyüttest tekinthetjük, a gyűjtemény több mint fele, hét szonáta készült a felsorolt apparátusra.

A számunkra lényegesebb további öt darabban a szóló szerepet részben trombiták veszik át, de hangszerünk szerepeltetésével a hegedű kiemelt pozíciója egyik esetben sem gyengül.⁶³ Alapvetően két típust különböztethetünk meg a kötet trombitaműveiben. Az egyikben a hegedűpár trombitakettőssel egészül ki, ily módon alkotva tekintélyes méretű zenekart 2x2 szólóhangszerrel. A másik minta szerint trombita alkot párt szólóhegedűvel a fentebb részletezett jellemző forma szerint. Találunk egy kivételt is a művek sorában, a 7. szonáta nem csak a kötetben számít rendhagyónak apparátusát tekintve. A vonós darabokhoz hasonlóan öt hangszeresre írt műről van szó, ám két-két trombita, illetve hegedű szólóval, tehát hiányzik a megszokott, harmóniai funkciójú kísérőapparátus. A szonáta két trombitaszólama beilleszthető lenne a művégi fanfárok sorába. A darab végig egy sajátos duplakánon felépítést követ, az azonos szólamok egymással és páronként is imitációs rendben, váltakozva mozognak basso ostinato kísérettel. A mű elején nem véletlenül szerepel a szerző részéről a *Variatio* megjelölés.

⁶¹ Hochradner, 104–105.

⁶² Uo. 98–104.

⁶³ A hangszerek egyenrangúságára való alkotói törekvésre az egyes művek későbbi elemzésében részletekbe menően visszatérünk.

1 Variatio

Violino I

Violino II

Basso continuo

6 3 4 3 6 3 4 4 3

5 Tr. I

Tr. II

Vi. II

Bc.

6 5 6 6

4. példa – Biber: *Sonata VII. a 5* (1–8. ütem) – Polifon mestermű a gyűjteményből

A gyűjtemény összetétele⁶⁴ a trombita dominanciáját demonstrálja. Egy gazdag koncertműsornak vagy ünnepi kísérezene repertoárjának benyomását kelti a két sarokponton elhelyezett nagy apparátusú darabbal, és a változatos összeállítású trombitás és tisztán vonós kamaraművekkel. A számunkra legizgalmasabb 10. g-moll szonáta a natúr trombita hangnemi transzpozíciójának jellemző példája. A bevezetőben ismertetett szerzői praktika két natúrtrombitára egyeztetve is megjelenik a gyűjtemény fanfárjai között.

2. táblázat – *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* – tartalmi vázlat⁶⁵

No.	Előadó apparátus	Hangnem	Előjegyzés ⁶⁶	Ütemszám
1.	8 – 2vl, 2tr, 3vla, bass+con	C	–	150
2.	6 – 2vl, 3vla, bass+con	D	##	130
3.	6 – 2vl, 3vla, bass+con	g (G)	b	154
4.	5 – 1tr, 1vl, 2vla, bass+con	C	–	114
5.	6 – 2vl, 3vla, bass+con	e	#	80
6.	5 – 2vl, 2vla, bass+con	F	b	90
7.	5 – 2tr, 2vl, bass+con	C	–	125
8.	5 – 2vl, 2vla, bass+con	G	–	120
9.	5 – 2vl, 2vla, bass+con	B	b	135
10.	5 – 1tr, 1vl, 2vla, bass+con	g	b	124
11.	5 – 2vl, 2vla, bass+con	A	##	131
12.	8 – 2vl, 2tr, 3vla, bass+con	C	–	105
a due	2 – 2tr	C/g	–/b	

⁶⁴ Az eredeti szonátakötet csak részleteiben maradt fent, az általunk ismert összeállítást a Kroměřížben fellelt másolt kéziratokból és nyomtatott szemelvényekből állította össze Erich Schenk a *Denkmäler der Tonkunst* összkiadáshoz – Brewer, 254–257.

⁶⁵ Forrás: Brewer, 257., jelen tanulmány szerzőjének kiegészítéseivel.

⁶⁶ A kottában szereplő előjegyzések, melyek a modális elmélet hagyományát követik.

A kötet felfogható egy trombitakompozíciós módszertani gyakorlatsornak a maga sokszínű hangszerelési és alkotói újításaival, melyekben a diatonikus transzpozíciók által kimutatható a natúr hangszeres hangkészlet bővítésének minőségi szemléletmódja. Erre vállalkozunk az 5. fejezetben a 10. g-moll szonáta, illetve a gyűjtemény három duettjének részletes elemzésével, középpontba állítva a dolgozat tárgyát képező jelenség megnyilvánulását.

4.2. The Mystery Man

Biber pályájának jelentős részét Salzburgban töltötte, 1670-ben telepedett le és egészen 1704-ben bekövetkezett haláláig alkotott a városban, nagyszabású művei itt keletkeztek.⁶⁷ Monumentális miséi mellett a *Rózsafüzér szonáták* néven ismert ciklusa gyakorolta a legnagyobb hatást az utókorra. Utóbbi mű tematikájának analógiájára,⁶⁸ egyben a szerző munkásságát övező rejtélyekre utalva illetve Peter Holman főszereplőnket Mystery Man néven.⁶⁹

Valójában Salzburg ekkoriban még Habsburg földektől független önálló állam volt, ahogy a szerző maga sem volt osztrák, német szülők gyermekeként a történelmi Csehország területén, Prágától északra, Vartemberkben (Wartenbergben, ma Stráž pod Ralskem) született 1644-ben.⁷⁰ A fentiekkel együtt Európa utolsó vallásháborújának fészkében Biber nemzetiségénél sokkal fontosabbnak kell tekintenünk felekezeti hovatartozását. Sehnal elmélete szerint Oppovában a Jezsuitáknál folytatott zenei tanulmányokat.⁷¹ Egyértelmű, hogy az Ignaz és Franz neveket az alapítóatyák⁷² iránti tiszteletből vette fel az eredetileg csak Heinrich Biber néven anyakönyvezett művész,⁷³ ahogy az sem véletlen, hogy egész további életében katolikus főurakat szolgált.

Feltételezések szerint tanára lehetett Johann Heinrich Schmelzer, ami magyarázatot adhat kifejezőmódjának a formálódó önálló bécsi zenei stílussal való nyilvánvaló rokonságára.⁷⁴ Schmelzer hatása korai hangszeres zenéjén érzékelhető,⁷⁵ melynek

⁶⁷ Clements, 2. bekezdés

⁶⁸ Cím helyett piktogramok szerepelnek a kottán, melyek a rózsafüzér 15 misztériumára utalnak.

– Holman, 437.

⁶⁹ Uo. 437.

⁷⁰ Clements, 2. bekezdés

⁷¹ Sehnal 2008, 157.

⁷² Loyolai Szent Ignác, Xavéri Szent Ferenc

⁷³ Clements, 6. bekezdés

⁷⁴ Uo. 5. bekezdés

⁷⁵ Nettle, 72.

jelentőségét a Biber kutatás mára ugyancsak felismerte. Az első munkáltatójának, Karl Liechtenstein-Kastelkorn olmützi hercegérseknek kroměříži udvarában töltött időszak mindössze két évig tartott,⁷⁶ jelentősége viszont messze túlmutat azon, hogy munkássága rövid fiatalkori epizódjaként értékeljük. Vejvanovskýval való kapcsolata miatt számunkra ez az életpálya legfontosabb szakasza, ugyanakkor jelen dolgozat célja a kreatív alkotóközösség és feltételezett barátság hatásait kimutatni és tágabb perspektívába helyezni a biberi életmű egészére vonatkozóan.

4.3. Biber szerepe a kroměříži udvari zenei életben

Mindenekelőtt fontos tisztázni, hogy a kamarazene a 17. században az udvarok zárt világának muzsikája volt, mely a berendezési tárgyakhoz vagy a kertépítészethez hasonlóan adta vissza az adott főúr ízlését és kifejezési szándékait. Szerzői motivációjában összehasonlíthatatlan tehát a felvilágosult polgári szalonok zenéjével, de a Bach által vezetett Collegium Musicumhoz hasonló többé-kevésbé nyilvános civil városi zenei fórumoktól is nagyon távol állt.

A korai kutatások lenyomataként Biber még ma is udvari zeneszerzőként és a kroměříži zenei élet vezetőjeként él a köztudatban.⁷⁷ Valójában munkaköri leírása szerint inas, gambajátékos és hegedűs volt,⁷⁸ aki – ahogy az érsek Schmelzernek írt levelében fogalmazott – „auch etwas komponiert”.⁷⁹ Amint a szonátaötlet bemutatásában utaltunk rá, távozásával nem szakadt el véglegesen korábbi munkáltatójától. Sajnos nem maradt fent Mozart édesapjával folytatott levélváltásaihoz vagy Bach panaszküldeményeihez hasonló dokumentáció a művész munkakörülményeiről, de a kapcsolódó forrásokból következtethető, hogy Biber hűtlenségéhez nem az elégtelen járandóságok vagy előadói képességeire vonatkozó szakmai megbecsültség hiánya vezetett, hanem alkotói szabadságának túlzott korlátozása. Jelen tanulmány szerzőjének álláspontja szerint ki kellett törnie a zárt udvari közegből tehetsége és alkotómunkája további kibontakoztatásának érdekében, amire az érsek feltétlen ragaszkodása miatt egy hirtelen ötlettől vezérelt szökés jelentette a kiutat. 1670 nyarán Kastelkorn szolgálati útra küldte Bibert, hogy kipróbálja az

⁷⁶ 1668–1670. – Sehnal 1970, 21.

⁷⁷ „[Paul Nettel] tévesen arra következtetett, hogy Biber volt a püspöki kápolna vezetője, Vejvanovský pedig Biber utódja.” – Sehnal 2008, 25.

⁷⁸ Jaksch, 2.

⁷⁹ 1670. november 17-én kelt levélben Kastelkortól Schmelzernek címezve. – Nettel, 65.

udvar számára Jacob Stainer által készített hegedűket.⁸⁰ Az érsek egy meg nem nevezett harcmezei trombitást is küldött vele,⁸¹ aki nyomtalanul eltűnt, Biber pedig Salzburgban maradt.⁸² Homályos életrajzához érdekes adalékot ad egy korábbi főúri levelezés, melyben nagyszerű hegedűjátékát hiányolják. Ebből feltételezhető, hogy 1669 októberében Bibert súlyos baleset érte, amiben megsérült a keze.⁸³

Kastelkorn zenei műveltsége kellő magabiztosságot adott ahhoz, hogy szilárd elképzeléseivel kézben tartsa az udvari zenei életet. 1668. november 7-én kelt levele a művészeti koncepció meghatározásában játszott kiemelt szerepéről ad tanúbizonyságot: „Nem tehetem meg ugyanazt 9 vagy 7 clarinóval, mint 10–12 hegedűvel és még 7 [szekunddal], 8 harsonával vagy még többel. Nem szabad mindet egyszerre játszani, oda kell figyelni a helyes mértékre.”⁸⁴ Az alapvetően státuszszimbólumnak számító hangszerünk különösen közel állt a szívéhez. Sehnal szerint az olmtüzi érsekségben régóta alkalmazott trombitások elsősorban hagyományos funkcionális fanfárzenét játszottak, de Kastelkorn idején a gróf ízlésének megfelelően a zenei szolgáltatási paletta minden szintjén alkalmazták őket.⁸⁵ A trombitakórus hangszeres kamarazenébe történő integrációja helyett Kroměřížben clarinókra támaszkodó műfajról, uralkodó hangszeres gyakorlatról és erre épülő kompozíciós technikáról kell beszélni. Kiemelkedően tehetséges muzikusok meghatározott, trombitaorientált hangszeres koncepció szerinti munkássága vezetett a kor legizgalmasabb trombitakollekciójának létrejöttéhez. A folyamatban az érsek szerepe elvitathatatlan.

⁸⁰ Sehnal 2008, 160.

⁸¹ Sehnal szerint azért, hogy megvédje a testi épségét. A harcmezei trombitások fegyverviselő kiképzett katonák voltak. – Uo. 160. és 130.

⁸² Uo. 130.

⁸³ Uo. 159.

⁸⁴ Netti 65.

⁸⁵ Sehnal 2008, 130–131.

4.4. A kroměříži trombitakollekció

A liechtensteini gyűjtemény⁸⁶ 177 kompozíciója tartalmaz clarino szólamot.⁸⁷ Ezt tekinthetjük a kroměříži trombitazene művészi értelemben frekventált részének, a hagyományos trombitaegyüttes által játszott, nagyrészt ismert katonai parafrázisokra épülő improvizatív repertoárt bizonyára nem tartották szükségesnek papírra vetni.⁸⁸

A progresszív trombitahasználat kimutatására érdemes Sehnal statisztikai elemzéseit alapul venni. A teoretikus a bizonytalan intonációjának számító hangok trombitaszólamokban való előfordulását vizsgálta a gyűjteményben.⁸⁹ Természetesen a dokumentált, kényes hangok nagy része harmóniai szinten nem meghatározó, arányuk mégis figyelemreméltó a korabeli európai gyakorlat egészére vetítve. A bevezetőben tárgyalt jelenséghez szorosan kapcsolódik a B-hangok tonikai tercként, illetve a Cisz” domináns zárlati váltóhangként történő szerepeltetése a g-moll hangnemi bázisú zenei anyagban.

3. táblázat – Kényes részhangok és fantomhangok a gyűjteményben⁹⁰

Hang	Fizikai természet	Diatonikus jelleg	Harmóniai szerep	Db. ⁹¹	Előfordulás ⁹²		Eltérés ⁹³ / gesztus
					Biber ⁹⁴	Vejvanovský	
F#” F”	Részhang	d-moll/D-dúr/ g-moll	terc/vezetőhang	62	10	23	+51 -49
B”	Részhang	g-moll	terc	29	3	14	-31
H’	Fantomhang	G-dúr/c-moll/C-dúr	terc/vezetőhang	26	1	10	C\
C#”	Fantomhang	d-moll	vezetőhang	18	2	6	D\
B’	Részhang	g-moll	terc	9	2	4	-31
Es”	Fantomhang	c-moll/B-dúr	terc/kvárt	7	–	4	E\
A’	Fantomhang	B-dúr	vezetőhang	2	–	2	B\

⁸⁶ Antonín Breitenbacher az érsekség levéltárosa az eredeti 1695-ös zenei leltár alapján rendszerezte a kroměříž-i Szent Mauritius-templom zeneműtárát, melyre ma a tulajdonos személye szerint Karl Liechtenstein-Kastelkorn zenei gyűjteményként hivatkozunk. Sehnal szerint ez nem egészen helytálló, ugyanis Vejvanovský volt az, aki a kollekciót gondozta, neki köszönhetően maradt fent ebben a formában a gyűjtemény. – Sehnal 2008, 67.

⁸⁷ Uo. 146.

⁸⁸ A 177 műből mindössze 23 alkalmaz 3 vagy több trombitát. – Uo. 146.

⁸⁹ Uo. 146–147.

⁹⁰ Forrás: Uo. 146–147., jelen tanulmány szerzőjének kiegészítéseivel és korrektúrájával.

⁹¹ Hang előfordulása összesen a gyűjteményben.

⁹² Szerzőnként az egyes hang előfordulása.

⁹³ Centben mérve az eltérés az egyenletes temperáláshoz képest.

⁹⁴ A számításban a bizonyíthatóan Kroměřížben keletkezett trombitaszólamokat, illetve az érsek és Vejvanovský részére visszaküldött műveket vettük alapul.

Vejvanovský egész életében az érseket szolgálta, értelemszerűen sokkal több trombitaművet hagyott az utókorra, mint Biber. Ugyanakkor érdekes, hogy darabjai között nem találunk soktrombitás szerzeményeket, amire a műfaji tradíciók tisztelete szolgálhat magyarázatul.⁹⁵

Bibertől viszont két trombitakórus is fennmaradt. A *Sonata a 7* megjelölésű mű a szerző első dokumentált kompozíciója Kroměřížből, melyet nem kevesebb, mint hat trombitára és timpanikra írt. Biber az érsek mellett nyilvánvalóan Vejvanovskýnak igyekezett imponálni a grandiózus művel. Sehnal szerint „Figyelemre méltó, hogy egy hegedűvirtuóz ilyen jelentős, tökéletesen kidolgozott darabot komponál egy nagy trombitakórus számára.”⁹⁶ Biber a tradicionális műfajt a korabeli stílusnak és műzenei normáknak megfelelő bonyolult imitációs és meghatározott figurális szerkezet szerint gondolta újra. Hasonló szemléletmódot közvetít, de a vonósjátékra jellemző versengés helyett a többkórusos templomi zene reprezentánsa a már Salzburgban komponált, *Sonata s. Polycarpi à 9* című mű 1673-ból, melyben Biber nyolc trombitát alkalmaz zenekari kísérettel és melynek kéziratát a szerző eljuttatta Kroměřížbe.

Ebben az időben Biber sokat tett azért, hogy elhagyott gazdája bocsánatát elnyerje hivatalos felmentőlevél formájában, ami további karrierje legitimációjához elengedhetetlennek bizonyult.⁹⁷ Jelen tanulmány szerzője a Kroměřížbe visszaküldött műveket is a kollekció részének tekinti, hiszen azok közvetve ugyan, de egyértelműen Vejvanovskýnak szóltak, amit hangszerelésük is alátámaszt.

4. táblázat – Biber bizonyíthatóan Kroměřížben keletkezett vagy oda visszaküldött trombitaműveinek jegyzéke

Cím	Katalógus-szám ⁹⁸	Keletkezés	Megjegyzés
Sonata a 7	106	1668	Kézirat
Sonata a 6	105	1673	Visszaküldött kézirat
Sonata s. Polycarpi à 9	108	1673	Visszaküldött kézirat
Trombet und musicalischer Taffeldienst	113	1673	Visszaküldött kézirat
Vesperae a 32	115	1673	Visszaküldött kézirat, csak Dixit és Magnificat tételek
Sonatae, tam aris, quam aulis servientes	1158 (110–112)	1676	Visszaküldött nyomtatott gyűjtemény: 5 trombitaszonáta, 12 duett (Részben kéziratként is megtalálható) ⁹⁹

⁹⁵ A hagyományos trombitaegyüttesek Tarr által leírt rögtönzésen alapuló játékának lenyomatát fedezhetjük fel szerzői attitűdjében, melyre elemzéseinkben részletesen kitérünk. – Tarr 1977, 49–50.

⁹⁶ Sehnal 2008, 158.

⁹⁷ Uo.

⁹⁸ Jiří Sehnal és Jitřenka Pešková által készített katalógusszámozás, Bibliotheca Nationalis rei Bohemicae, Prága, 1998. – Uo. 9.

⁹⁹ Brewer, 257.

Rendkívülinek tekinthető a *Vesperae a 32* című kompozíció megjelenése a gyűjteményben, hiszen ez az egyetlen témába vágó, direkt egyházi vokális darab Biber kroměřízi korszakából.¹⁰⁰ Több szempontból is különleges a gesztus, miszerint a szerző megosztotta korábbi munkáltatójával a művet, hiszen udvari szolgálata során kizárólag hangszeres zenét írhatott.¹⁰¹ Sehnaal megjegyzi, hogy ennek előadásához jóval több zenészre van szükség, mint amennyit a Szent Mauritius kápolna befogadhatott volna.¹⁰² Csak a Dixit és Magnificat tételeket továbbította Biber,¹⁰³ éppen azokat a műrészeket, melyekben a trombitáknak szólószerepet szánt, virtuóz futamok mellett salzburgi trombitahasználatára nem jellemző modulációval és az általa alapvetően került B[♭]-vel és a részhangsoron túli H[♯] váltóhanggal.

5. példa – Biber: *Vesperae a 32*, Magnificat (1–8. ütem) – Biberre nem jellemző figura a 6. ütemben

Biber engesztelési törekvései végeredményben sikeresnek bizonyultak, ami egyszerre bizonyítja kiváló zenei nyelvi meggyőzőkészségét és az érsek nagylelkűségét. Ezzel együtt 1676-ig kellett várnia a különböző felmentő dokumentumokra és bizonyára

¹⁰⁰ Biber az érsek szolgálatában nem írt egyházi művet. – Sehnaal 2008, 159.

¹⁰¹ „Biber általában karneválra, táncrea és asztalra illő kompozíciókat küldött, mert tudta, hogy a püspök ezeknek örülne a legjobban.” – Uo. 161.

¹⁰² Uo.

¹⁰³ Uo.

nem véletlen, hogy ebből az évből származik az udvarnak küldött utolsó kézírata is, a *Laetatus sum* zsoltár.¹⁰⁴ Soha nem tért vissza Kroměřížbe.¹⁰⁵

4.5. Vejvanovský és Biber együttműködése

Vejvanovský fiatalkori éveiről valamivel több információval rendelkezünk, mint Biber esetében. Valószínűleg 1639-ben született Hukvaldyban, ahol apja a várőrségben szolgálhatott.¹⁰⁶ Nevét legkorábban az Opavai Jezsuita Gimnázium anyakönyvében fedezhetjük fel, 1656 és 1660 között sokrétű műveltségre tett szert az intézmény diákjaként.¹⁰⁷ Sehnal elmélete alapján itt ismerte meg Bibert.¹⁰⁸ A liechtensteini gyűjtemény tanúsága szerint már ebben az időben másolt clarino darabokat. Egészen fiatalon, gyermekként a hukvaldy-i várban tanulhatott meg trombitálni. A gimnáziumi éveket követően Olmützben hivatalnok és trombitás volt egy személyben, majd gazdája utasítására 1661-től Bécsben tökéletesítette trombitaművészetét.¹⁰⁹

1664-től szolgált Kastelkornnál. Dacára, hogy nem volt nemesi származású, a gazdag Filip Minikátor lányát, Anna Tereziát vette feleségül, akinek köszönhetően 1666-ra a kroměříži arisztokráciában találta magát.¹¹⁰ Vejvanovský szinte a kezdetektől vezette az udvari zenei életet, bizonyítható megbecsültsége komoly szakmai egzisztenciát jelentett és anyagi ellentételezést hozott a számára.¹¹¹

Vejvanovský tevékenységének jelentőségét három szinten érdemes értékelni a téma vonatkozásában. Mindenekelőtt fontos szerepet játszott abban, hogy a kroměříži trombita kollekció és a biberi életmű jelentékeny része fennmaradt.¹¹² Vejvanovskýt kora legkiválóbb trombitásaként tartja számon a tudományos diskurzus.¹¹³ Hangszeres képességei az újító alkotói megközelítésében is meghatározók, melyekre a későbbiekben részletesen kitérünk. Érezhető a párhuzam Biberrel, aki hasonló képességekkel rendelkezett

¹⁰⁴ Sehnal 2008, 163.

¹⁰⁵ Uo.

¹⁰⁶ Uo. 27.

¹⁰⁷ Egyebek mellett német és latin nyelvet, illetve grammatikát, poétikát és retorikát is tanult a zene mellett. – Uo. 26.

¹⁰⁸ Uo. 157.

¹⁰⁹ Uo. 30.

¹¹⁰ Uo. 32–33.

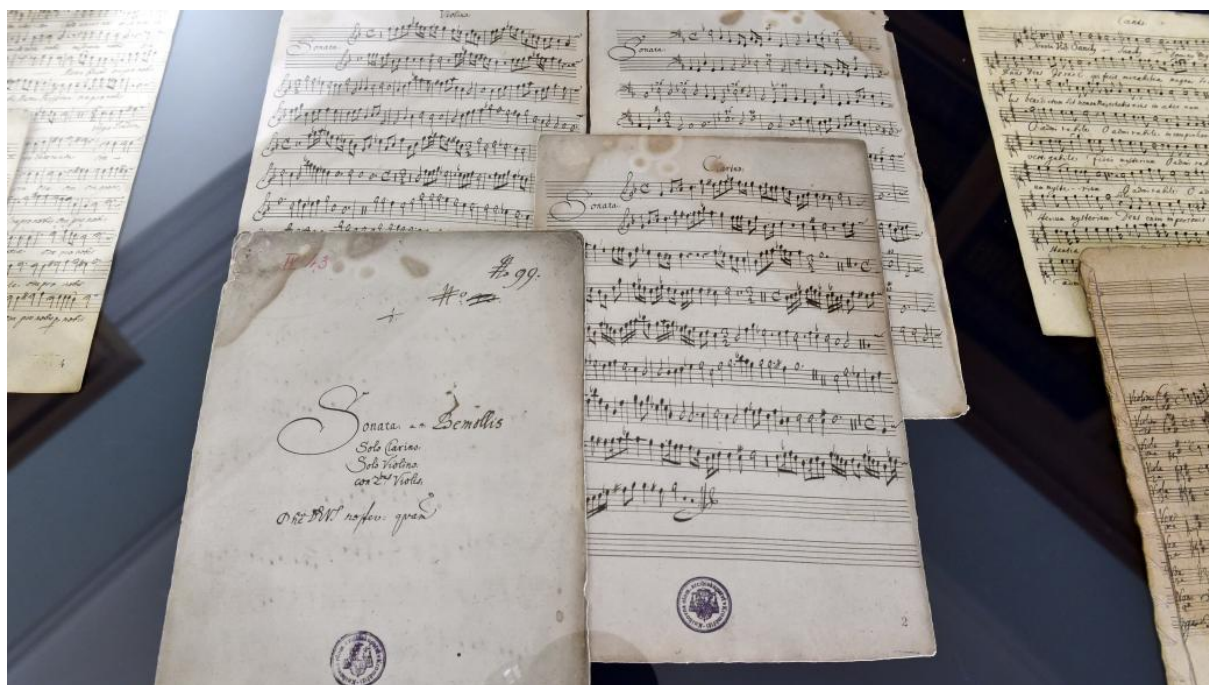
¹¹¹ Uo. 32. és 36.

¹¹² Uo. 67–94.

¹¹³ Uo. 152.

hegedűvirtuózként.¹¹⁴ Végül, de nem utolsó sorban pedig mindketten komponáltak, ahogy az a kor nagyformátumú muzsikusi között természetesnek számított.

Trombitaműveikben egymás művészetére való reflexió, sőt zenei nyelvi kommunikáció mutatható ki, ennek példája a diatonikus transzpozíciók jelenségéhez vezető módszertani újítás alkalmazása. Mivel nem ismerjük a darabok keletkezésének pontos körülményeit, nem egyértelmű az sem, hogy melyikük ötletéből fakadt a módszer rendszeresítése.



5. ábra – Vejvanovský-kézirat – A szerző tőle szokatlan módon nem látta el dátummal a *Sonata a 4 Be mollis* kéziratát¹¹⁵

Justin Bland feltételezése szerint Biber felhasználta Vejvanovský hasonló tematikát követő művének anyagát a 10. szonátában, tehát utóbbi szerzőé az elsőség. Bland más kutatókhoz hasonlóan a *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* nyomtatásban való megjelenésének 1676-os dátumából indul ki, ami tíz évvel későbbi a Vejvanovský-szonáta Sehnal által a kottapapíron elhelyezett vízjel alapján becsült 1666-os lejegyzésénél. Valójában autográf kéziratban szereplő keltezés hiányában két nagyon megtévesztő adattal rendelkezünk a kottapapír kora és a mű nyomtatásának időpontja alapján, melyek nem fedik a kompozíciók keletkezését. Biber szonátája minden valószínűség szerint a szerző kroměříži

¹¹⁴ Nettl, 71–72.

¹¹⁵ Fotó: Dalibor Glück, Česká Tisková Kancelář – Internet: <https://www.mujrozhlaz.cz/akademie/pavel-josef-vejvanovsky-po-330-letech-hudebni-vyprava-za-osobnosti-dilem-moravskeho>, letöltés: 2024. 03. 04.

éveiből származik, Vejvanovský pedig bármikor másolhatott régebbi papírra. A realitás talaján maradva a két mű megközelítőleg egyidős kell, hogy legyen és a szerzők nyilvánvaló együttműködésének eredményeként fogható fel.

A kérdésben Vejvanovský gyakorlati készsége is meghatározó, hiszen a módszer kidolgozása nem történhetett magasfokú hangszeres jártasság nélkül. Ezzel együtt a Biber-szonáta még mindig keletkezhetett előbb, de abban Vejvanovský szakmai iránymutatása és előadói inspirációja megkérdőjelezhetetlen. A diatonikus transzpozíciók szülte előadói kihívások hangsúlyosabban jutnak érvényre Vejvanovskýnál, de ez fakadhat gyakorlati készségéből és a hegedűművész Biberrel szembeni módszertani fölényéből.

Jelen dolgozat szerzőjének véleménye szerint akkor járunk el helyesen, ha az alkotói gesztusból, nevezetesen a zenei paródia természetéből indulunk ki.¹¹⁶ Az ominózus paralel téma Bibernél a mű közepén jelenik meg, míg a Vejvanovský-szonáta ezzel veszi kezdetét, azonos motívumból táplálkozik. Ez utóbbi szerzői gesztus amellest, hogy hatásosabb, a korabeli zenei alkotói attitűdnek, és az újra teremtés mögöttes szándékának is sokkal inkább megfeleltethető. Az elismerés jeleként Biber-témára komponált Vejvanovský-szonáta esete szakmailag helytálló,¹¹⁷ és sokkal életszerűbb, mint a Biber-szonátába kódként elrejtett Vejvanovský-téma elmélete. Mindent egybevetve a Biber-mű korábbi keletkezése mellett foglalunk állást, és a továbbiakban ennek szellemében elemezzük a darabokat.

¹¹⁶ Tilmouth, 238–239.

¹¹⁷ A Vejvanovský-szonáta elemzésében részletesen kitérünk a szerzői módszerre.

5. Diatonikus transzpozíciók a kollekcióban

5.1. Biber: *Sonata X. a 5*

A természetes hangkészlet bővítésének minőségi szemléletmódja nyilvánul meg a kroměříži trombitakollekcióban a diatonikus transzpozíciók tendenciózus alkalmazásával. A továbbiakban azokkal a darabokkal foglalkozunk, melyekben az eljárás új igazodási pontot, ezzel új harmóniai viszonyrendszert teremt. Az elemzésekben a hangsorok és akkordok rendjére és viszonyára koncentrálnak, kitérve az alkotói módszerből származó akusztikai jelenség diatonikus szabályrendszer szerinti értelmezése mellett.

Ha közelebb szeretnénk kerülni a biberi misztériumok megfejtéséhez, érdemes részletekbe menően megvizsgálni a szerző műveit. A korábbiakban általánosan bemutatott *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* sorozat minden darabjában érvényre kerül a szerzőre jellemző kreatív kísérletezőszellem. A sorban 10. számú szonáta egyedi vonásai a rendhagyó trombitahasználatban ragadhatók meg. A szilárd g-moll hangnemi bázisra épülő műben a trombita sajátos hangnemkarakterének talán legkorábbi megnyilvánulása ismerhető fel.

Formáját és tagolását tekintve a mű megfeleltethető a korabeli templomi szonáta kritériumainak. A Corelli nevével fémjelzett műfaj sajátja az apró léptékű – rövid, összefüggő tételek formájában történő – tagolás, a homofon és imitációs részek váltakozása, és a kezdő főtéma motívumalkotó jelenléte a mű további tételeiben.¹¹⁸

5. Táblázat – Biber: *Sonata X. a 5* – Formai vázlat

Ütem	Metrum	Tempó	Apparátus	Struktúra	Hangnem	Forma
1-16	♩	Adagio	Tutti	Vertikális	g	A
17-32	~	Allegro	Vonós	Motivikus imitáció	g	B
33-88	$\frac{3}{2}$	Sempre allegro	Tutti	Kánon+akkordikus kíséret	g	C
89-94	♩	Adagio	Vonós	Imitációs-akkordikus	Esz→B	D
95-104	~	Presto	Tutti	Kánon+akkordikus kíséret	F	E
105-121	$\frac{12}{8}$	~	Tutti	Vertikális	g	F
122-124	♩	Adagio	Tutti	Imitációs-akkordikus	g	Kóda

¹¹⁸ Hochradner, 110.

A mű a bevezető Adagio szakasszal tempójában és karakterében is a hegedűszonátákra jellemző módon veszi kezdetét, ám a dallamformálásba meglepő módon bekapcsolódik a trombita is. A vegyes hangszerelésű templomi szonáták nyilvánvaló akusztikai okokkal magyarázható gyakorlatával szembe menve Biber egymást kiegészítő komplex dallamalkotó funkcióval vértézi fel az idegen szólamokat. Ő maga sem folyamodott máskor ehhez a megoldáshoz, trombitaszonátái bevezetőiben kivétel nélkül a hegedűtől elkülönülve vagy azzal váltakozva mutatja be hangszerünket, ahogyan az a kromčřízi gyűjtemény további szerzőinél is törvényszerű.

A clarino játék történetének különleges momentumáról van szó. A szinte kizárólag ünnepélyes fanfárokra és virtuóz gyorstételekre szorítkozó 17. századi repertoárban ezt az Adagiót tekinthetjük az első trombitára komponált lassú tételnek – igaz, a helyes mértékre az alla breve utasítás figyelmeztet. Az egységet 6+5+5 ütemes részekre bonthatjuk a hegedűszólót kiegészítő, azzal egyenrangú, majd afelett uralkodó trombitaszólammal. A kezdeti apró trombitadallam fokozatosan épül be a vonós szövetbe, a natúrtrombitajátékra fogékony fülű hallgatóban egyfajta bizonytalan, lebegő tonalitás érzetet keltve egészen az 5. ütemig, ahol világossá válik, hogy a konstans g-moll harmóniai folyamat nem keres C-dúr nyugvópontot.

6/a. példa – Biber: *Sonata X. a 5* (1–6. ütem) – A mű kezdete

Biber hallatlan dramaturgiai érzékkel hidalja át a natúr hangszer kezelésének kihívását. Az alternatív hangnem szabta szűk lehetőségek mentén kezdetben az alaphang szerinti domináns játékból vett harmadik oktávbeli G' és D'' bázishangokkal egészíti ki a hegedűdallamot, ezt követően a modulációs kidolgozási szakasz B-dúr harmóniai rendszerébe már a hármashangzatok teljes hangkészletének játékát írja elő a trombita 4. oktávjában. A zárószakaszban pedig eljutunk a g-moll skála szerinti dallamképzésig rengeteg szomszédos lépéssel.

Az üres kvint, majd terc és szekundlépések dominanciája mellett az egyes szakaszokban D⁷-ig, G⁷-ig, végül pedig B⁷-hangig kúszik fel a trombitaszólam. A dallamív iránya és a mennyiségében és feszültségfokaiban is gazdagodó részhangkészlet fokozatos birtokbavételének jelensége a hangszer fájdalmas, panaszos megnyilvánulásának érzetét eredményezi a hallgatóban, melyre a dinamikai ellenpontok is ráerősítenek.

7

Tr.

Vi.

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Bc.

6

3 4 3

piano

3 4 3

forte

12

forte

piano

piano

piano

piano

#6

6

#

6 4 #

piano

6

#

6 4 #

6/b. példa – Biber: *Sonata X. a 5* (7–16. ütem) – A trombita fokozatosan veszi át a kezdeményezést az első tételben

Az első szakaszt lendületes Allegro vonóstétel követi jól kiszámítható, folyamatos motivikus imitációval és a bevezetővel megegyező modulációs körökkel. A műrészlet szabályos, kétszer 8 ütemes formája a dallami építkezést is meghatározza. Melódiai szinten ugyanakkor a bevezetőre csak kadenciájában emlékeztet a tétel a jól felismerhető zárati fordulattal és a Bibernél törvényszerű pikárdiai terccel.

A következő, *Sempre Allegro* megjelölésű tétel metrumjelzése $\frac{3}{2}$, a kor táncjátékeinek ütemmutatója. A műrészlet esetünkben inkább lendületes 3-as lüktetésben értelmezendő, mint 1-ben. Ezt támasztják alá a későbbi nyolcadmenetek a trombitaszólamban, melyeknek szigorú időbeli kereteit a jól azonosítható artikulációs figurák szabják meg.¹¹⁹ A tétel különlegessége, hogy itt jelenik meg az a jellegzetes felfelé törő moll pentaton dallam, amivel Vejvanovský *Sonata a 4 Be mollis* című műve a kezdetét veszi.

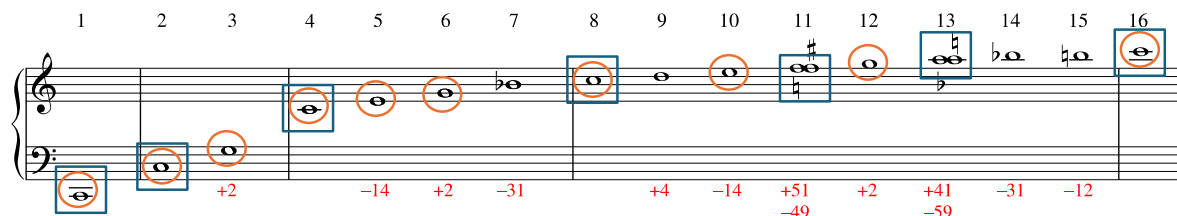
6/c. példa – Biber: *Sonata X. a 5* (33–39. ütem) – A 34. ütemben kezdődő motívum nem csak ebben a műben tűnik fel

A moll fanfár önmagában is paradoxonként hat, de ugyanez mondható el a 41. ütemtől megjelenő virtuóz trombitafutamokról is. A clarino regiszter hangokat körülíró jellegzetes díszítőfigurái feszültséggel telítődnek ebben a hangnemben a gyakori kisszekundlépések miatt. A natúrtrombitán történő megszólaltatás tekintetében kimondottan kényes állás háromszor ismétlődik meg a tételben, utoljára egy merész d-moll futam formájában törve utat magának egészen a 16. részhangig a 84. ütemben. Ez a tétel is imitációs tematikát követ, de a korábbiakhoz képest meglehetősen egyoldalúan, a hegedűvel való versenyzésben itt egyértelműen hangszerünk dominál.

¹¹⁹ A clarino játék Girolamo Fantini által dokumentált artikulációs eljárásrendjére a 7. fejezet Artikulációs specifikumok című alfejezetében részletesen kitérünk.

6/d. példa – Biber: *Sonata X. a 5* (81–88. ütem) – Virtuóz futamok a mű *Sempre Allegro* megjelölésű tételében

A mű további részében felgyorsulnak az események, két rövid tétel követi egymást. Az érzékelhető dramaturgiai koncepciót a tempó és karakterkülönbségek segítik, de a léptékváltás legfőbb eszköze a harmonizálás. A rövid, öt ütemes B-dúr hangnemi bázisra épülő vonós Adagio tételt követő Prestóban ismét vezető szerephez jut hangszerünk, mégpedig a számunkra új F-dúr hangnemben. Érdekes diatóniáról van szó, hiszen a fizikai alaphang szerinti harmadik oktávban egyedül a tonikai kvint áll rendelkezésre a C-hangok formájában, tehát ebből a szempontból a g-mollnál mostohább natúrtrombita transzpozícióról beszélhetnénk. Ugyanakkor a 4. oktávban elérhetővé válik a g-mollban mellőzni kényszerült 10. részhang, az E'', így ebben a regiszterben a teljes diatonikus hangsor rendelkezésre áll. A két apró tétel egészében ugyanaz a g-moll, B-dúr, F-dúr, d-moll, g-moll hangnemi modulációs eseménysor zajlik le nagy léptékben, amit a korábbi egy-egy hosszú tétel keretein belüli meghatározott akkordmenet formájában ismertünk meg.



6. ábra – Az F-dúr hangnem kiemelt funkciós jelentőségű hangjainak részhangsorra vetített ábrája – A hangnemi alaphang rendkívül kényes, de arányaiban magas a funkciós jelentőségű hangok jelenléte¹²⁰

94 Tr. *Presto*

Vi.

Vla. I

Vla. II

Bc.

7 6 6

98

6 7 4 3 6 6 5 6 6 6 5 5 4 #

6/e. példa – Biber: *Sonata X. a 5* (94–101. ütem) – Trombitaállások a 4. oktávban, F-dúrban

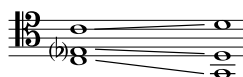
Ezzel az akciódús szakasszal érkezünk meg az utolsó, $\frac{12}{8}$ -os gyorstételre. A műtől eddig idegen, figurális, markánsan homofon szerkesztést követő részben néhol mérőütésenként váltakoznak a harmóniak. A trombitadallam félütemes funkciós kíséretére a hegedű imitáció dupla léptékű akkordkísérettel felel. A ritmikai figurák teszik igazán trombitaszerűvé a tételt – elég csak felidézni a korábbiakban bemutatott Albinoni-sonáta zárótételét. Ugyanakkor a hármashangzat tematikát követő fanfármotívummal szemben, ebben a dallami kontextusban a moll hangzás nem kelt ellentmondásos élményt a tipikus trombita figurával. Összességében egy kellemes, újszerűségében is a clarino játék jegyeit és hangulatát idéző szakasszal érhetne véget a mű a 122. ütemben.

¹²⁰ Kék színnel jelölve a dúr hármás, pirossal az V. fokú domináns funkciójú hármashangzat hangjai. A fenti számok a részhangok sorszámai, alul a hangmagasságban az egyenletes temperálással szemben való eltérések centben mérve láthatók az egyes részhangok vonatkozásában. Forrás: Pöschel és Buchin, 8. – jelen dolgozat szerzőjének kiegészítéseivel.

6/f. példa – Biber: *Sonata X. a 5* (105-110. ütem) – Éneklő játékmódot kívánó dallam a trombitaszólamban: clarino játék egy új hangnemben

Az ezt követő kóda ránézésre a megszokott dúr terces zárlat három ütemesre duzzasztott változata, mintegy megkomponált grandiózus lassítás, amit az utóbbi három tétel növekvő dinamikája indokoltta is tesz. Ugyanakkor az ebben a három ütemben zajló harmóniai folyamatot a legkevésbé sem lehetne a kiszámítható nyugvópontonra való törekvésnek tekinteni. Nem kapjuk meg a domináns D-dúr akkordot, helyette tört c-moll harmóniákkal lépcsőzetesen lefelé haladó vonós dallamot egészít ki a trombita a G' orgonaponton. A c-moll–G-dúr plagális formula háromszor ismétlődik meg, mialatt a dúrterces motívum a c-mollból kölcsönzött Esz-hanggal sajátos, a mű tonális szisztémájától idegen dallamvilágba téved. Biber a 16. századi modális gyökerű kórusművek kadenciáira emlékeztető fríg zárlatot mutat be a darab végén.

6/g. példa – Biber: *Sonata X. a 5* (120-124. ütem) – A művégi kóda



7. ábra – Szigorú szólamvezetési szabályok a fríg zárlatban¹²¹

Rendkívüli arányérzékkel megfogalmazott, drámai hatású műről van szó, mely Biber kiszámíthatatlanságára, mint legfőbb alkotói tulajdonságára szolgál példaképpen. A bevezető Adagio különleges momentumát adja a trombitajáték fejlődésének a direkt hegedű-trombita kooperáció természetes egyeztetésével. Fontos megemlíteni az érzettársításokat a szerző módszerében, hiszen ezekből egyértelműsíthető az újszerű kifejezés mód megteremtése. Ennek eszközei a tempóbéli és hangnemi párhuzamok, az arányosan felfelé törekvő dallam, illetve a harmóniai szintű feszültségnövelés. Ezekkel a trombitajáték kifejezés módjától idegen, emberi tulajdonságok jutnak érvényre a kezdő fohászbán. Ki kell emelni a hagyományos és újonnan megjelenő szerep ellentmondásának zenei nyelvi megjelenítését is, mely a mű középső szakaszában a dramaturgiai építkezést szolgálja. Az utolsó tétel a clarino játék új hangrendszerben való letisztult megfogalmazása, melynek üzenetére a záró kóda ad ellentmondásos feleletet.

5.2. Jezsuita stílus

Mielőtt folytatnánk az analízist, érdemes tenni egy rövid kirándulást a szerzőnk művészi kreativitását tápláló szellemi közegbe. A harmincéves háborút követően Morvaországban a szerzetesrendek társadalmi szerepvállalása megnőtt.¹²² Az új államformában¹²³ a rendek központi feladatát jelentette a hittérítés, missziójukban az oktatásnak és azon belül a zenének is kulcsszerepet szántak.¹²⁴ Ennek köszönhetően a kolostorok zenei élete nyitott volt az egyszerű emberek előtt is, Robert G. Rawson úgy fogalmaz, hogy „A kolostorok bizonyos értelemben félúton helyezkedtek el a falusi és a nagyvárosi udvari zenei élet között.”¹²⁵

¹²¹ Forrás: Bali 2021, 6.

¹²² Rawson, 98.

¹²³ A történelmi Cseh Királyság területei az 1620-ban bekövetkezett fehérhegyi csatát követően váltak Habsburg örökös tartománnyá. – Uo. 18–24.

¹²⁴ „1770-re körülbelül 200 kolostor és egyéb rendház működött Csehországban és Morvaországban, amelyek több mint negyven szerzetesrendhez kapcsolódtak. Számos rend szerzett hírnevet magának zenei liturgiájával, [...] versenyre kelve a legnagyobb katedrálisok gyakorlatával, mint a prágai, brünni és olmutzi.” – Uo. 99.

¹²⁵ „A szentmiséken, körmeneteken és egyéb nyilvános szertartásokon való részvétel a templomban az egyházi intézmények és a parasztság központi érintkezési pontja volt. [...] 1700-ra egy átlagos cseh vagy morva paraszt évente nem kevesebb, mint kilencven alkalommal járt templomba egyéb nyilvános rendezvényeken kívül. [...] A zenei tevékenység nem korlátozódott a liturgiára és egyházi ünnepekre készült alkotásokra, hanem olyan különleges nyilvános eseményeken is jelen volt, mint a temetési misék, körmenetek, szentekkel kapcsolatos fesztiválok és a karnevál.” – Uo.

A zenei műveltség csúcán a jezsuiták álltak. Dogmatikájuk középpontjába az ember transzcendenshez való viszonyát helyezték,¹²⁶ tanításaik alapját ennek megszilárdítása jelentette.¹²⁷ Rawson álláspontja szerint a zenéhez és az áhítathoz való általános hozzáállásuk a modern és a középkori irányzatok keveréke volt. Más rendekkel szemben nem tartottak fenn szigorú egyházi tantervet, a papok mellett a korszak legkiválóbb zenészeit, festőit és építészeit nevelték ki, közvetítő szerepet játszva a klérus, a tudomány és a társadalom egyéb szereplői között.¹²⁸ A művészetekhez a birodalmi kollégiumokban alkalmazott megalkuvást nem tűrő normák szerint viszonyultak, ugyanakkor esztétikai ideájuk „tudomány előtti, preracionális, prebarokk volt, a drámai megjelenítésen és gyönyörködtetésen alapult. [...] Az előadás valósággal felszólítja a befogadót intuitív, a racionalitás határait meghaladó kapcsolatok létesítésére a metafizikai valósággal.” – írja Rawson.¹²⁹

A jezsuiták gyakran ellentmondásosnak tűnő mechanizmusok révén érték el a transzcendenciát. A virtuóztatás és a retorikai ornamensek nyílt hangsúlyozása a világiasságra utalnak, melyek látszólag ellentétben állnak transzcendens céljaikkal – ez az a paradoxon, amelyet gyakran „jezsuita stílusnak” neveznek.¹³⁰ A kifejezőmód a művészetekben és az irodalomban is fokozott drámaisággal és a merész érzelmi hatások iránti fogékonysággal jellemezhető.¹³¹ A jezsuita stílus sajátja a megelevenítésre való törekvés az egyébként statikus kifejezőmódban. Zenei vonatkozásban ennek jellemző elemét találjuk a monoton basszusmenetek fölötti drámai és meglepően virtuóz futamokban.¹³²

Hangszerünk ebben a világban hallatlan népszerűségét kifejezőmódjának szakrális szimbólumkészletéből nyerte. Ugyanakkor fel kell tennünk a kérdést, hogy a trombita profán felhasználása ezt mennyiben üresítette ki, és ez a dichotómia hogyan hatott az alkotói kreativitásra.

¹²⁶ „A transzcendencia középkori fogalma a platóni elképzeléseknek köszönheti eredetét. A szférák zenéjének koncepciójához hasonlóan ezek a korai ötletek is azt a célt szolgálták, hogy bemutassák, hogy az emberiséget úgy tervezték, hogy illeszkedjen a kozmoszhoz. Ez utóbbi esetben az volt fent, ami szebb, jó és igaz, de az emberiség valamilyen módon megtapasztalhatta. A transzcendencia célja, hogy a résztvevőt az emberi élet hétköznapi aspektusai fölé emelje, és közelebb hozza őket a szépséghez, az igazsághoz és a jósághoz, és ezáltal közelebb kerüljön Istenhez.” – Rawson, 102.

¹²⁷ Uo. 101.

¹²⁸ Uo.

¹²⁹ Uo. 101-102.

¹³⁰ Uo. 102.

¹³¹ Uo.

¹³² Uo.

A zenében a jezsuita stílus meghatározásának alapját éppen Biber művészete jelenti. Az alapító atyák nevét magára öltő, nyilvánvalóan mélyen vallásos szerző kifejezőmódjában tapintható a jezsuita bölcséleti filozofikus szándék és drámaiság, mely az iménti mű elemzésének megerősítésére tisztán alkalmazható. A létállapotok közti kapcsolat megteremtésének igénye, illetve a világiasság és transzcendencia paradoxona esetünkben a hagyományos fanfár és clarino játékkal szemben megfogalmazott új hangnemkarakter és a rendhagyó hangszeres kooperáció formájában kerül érvényre, egy drámaiságában a fenti jellemzésnek tökéletesen megfeleltethető műben.

5.3. Biber: 12 trombitafanfár – *a due*, 11–12.

A *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* című kötet kiegészítéseként, *a due* megjelöléssel szereplő 12 rövid fanfár a trombitával történő akusztikai kísérletek ugyancsak gazdag tárházát adja.

A liechtensteini gyűjtemény szonátáinak műfaji alapját jelentő imitációs dallamképzésben a clarinokettős a legnépszerűbb alternatívát jelentette a hegedűk kiegészítésére.¹³³ Biber legnagyobb hangszerelési újítása, a hegedű és trombita párban történő alkalmazása is ennek a praktikának a merész újragondolása. Úgy tűnik, hogy a szerző nem elégedett meg a változatos trombitaszonátákkal, hanem trombitaduettek formájában megfogalmazott zenei ötletek felkínálásával további inspirációval szeretne volna ellátni kollégáját. A kamaraszonátákká való átdolgozás lehetősége mellett az is elképzelhető, hogy Vejvanovský és társai által az érseki udvarban folytatott zenés szolgálatban közvetlenül felhasználható műveknek szánta a szerző a kétszólamú sorozatot.¹³⁴

Biber ugyan nem érinti hangszerünk tradicionális szuverenitását ebben a ciklusban, mégsem beszélhetünk hagyományos értelemben vett karakterdarabokról. Áttekintve a zenei anyagot, modern hangszeres versengés figyelhető meg rengeteg imitációval, gazdag dinamikai és motivikai skálán. A natúrtrombita művek alapvető funkciókat követő regiszteres dallamképzése helyett plasztikus, az énekelt dallamokra jellemző kis hangközlépéseket előnyben részesítő melodikus anyaggal találkozunk. Két hegedűn előadva a duettek többsége semmi kétséget nem vetne fel a hallgatóban a művek eredetiségét illetően.

¹³³ Brewer, 168.

¹³⁴ „A *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* mellékelt trombita duettjei, mint Ernst Hintermaier kimutatta, különösen alkalmasak a hercegérseki udvari asztali aláfestő zenéi felhasználásra.” – Hochradner, 94.

A 12 kis darab között kettőt is találunk Biber rendhagyó, g-moll hangnemi bázisú trombitaműveiből. A jelenség ismertetésekor tárgyalt kihívások, melyek a hangszer fizikai és hangnemi alaphangjának elválasztásából származnak, két trombita együttes alkalmazásakor hatványozódnak. A hangkészlet különösen behatárolt a g-moll domináns funkciója szerint, ahol az alaphangtól számított 3. oktávban egyetlen részhang sem áll rendelkezésre.¹³⁵ Eljárásmódját tekintve tehát nagyobb teljesítmény egyszerre több natúr hangszerre alkalmazni a módszert a kompakt kiegészítőszólamok nélkül. Talán akkor állunk a legközelebb az igazsághoz, ha Vejvanovský részére tett alkotói és előadói feladványnak fogjuk fel ezeket a rendhagyó műfaji gyakorlatokat.

A sorban 11. számú duett hangulatában a 10. szonáta bevezetőjére emlékeztet. Az elemzett művel megegyező, negyedtől tizenhatodig terjedő ritmikai skála a szólammozgásokban arra késztet, hogy osztott kettőben értelmezzük a mű lüktetését. Az alla breve ütemmérték és Adagio utasítás kombinációja a korabeli templomi szonáták kezdőtételeinek sajátja,¹³⁶ ebben a kontextusban pedig megkívánja, hogy a 12. fanfárral együtt, önálló egységként értelmezzük a gyűjteményt lezáró két duettet.



7/a. példa – Biber: 12 trombitafanfár – *a due*, 11.

A 11. fanfár formáját tekintve két szabályos hat ütemes egységre osztható. A transzpozíció keretei adta moll hexachord hangkészlet népdalszerű egyszerűsége és az egyértelmű dallamvezetés ilyen kis léptékben különösen jól érvényesül az első sor végi domináns, majd g-moll zárlat irányába. Behatóbban áttekintve annál izgalmasabb hangközökre lehetünk figyelmesek a szólamok párhuzamos találkozási pontjain. A tisztán polifon szerkesztést követő mű szigorú kánonként indul, de a tökéletes ellenpont alig tart másfél ütemig, amikor a második trombitaszólam átveszi a kezdeményezést megtörve az

¹³⁵ Lásd: 2. ábra, 8.

¹³⁶ Hochradner, 104.

imitációt. A 4. ütem kezdetén egy nyolcad érték erejéig megszólaló tritónusz testesíti meg a felbomló szerkezeti rendet, majd a mintaszerű zárlat helyett csak a D-dúr harmónia tercét és kvintjét kapjuk. A középkori zenében tiltott hangköz a 17. században már előfordult, mint rendkívüli dramaturgiai eszköz a sátáni diszharmónia kifejezésének mögöttes szerzői szándékára.¹³⁷ Érdeemes megemlíteni, hogy a modális hangsorok arányait is a mesterséges hangköz elkerülésének elve mozgatta.¹³⁸ Ez számunkra azért lényeges, mert a transzponált natúr trombita szűkös lehetőségei ellenére is meg lenne a lehetőség a vezetőhang nélküli dallamos moll – ekkoriban még közkeletűen használt nevén, hypodór¹³⁹ – játékra az F''-hanggal, Biber mégis ragaszkodik a diatonikus vezetőhanghoz, durva diszharmóniát keltve a kiemelt helyeken.

A második sor mindössze egy ütemes imitációval indul. Kvintváltással, azonos ritmika mellett fordított dallamívvel ismétlődik meg a kezdőmotívum, a kánon léptékének változtatása pedig azt az érzetet kelti bennünk, mintha a 2. trombita elvettette volna a belépést. Ennek eredményeként a tritónusz formula megismétlődik már a második ütemben, de az első sorhoz képest fordított szereposztással. A felső szólam négytagú kromatikus menetével egységben ez egy kiemelten feszültségteli momentuma a rövid műnek. A 9. ütemben ugyanez a forgatókönyv ismétlődik meg, de az újabb C''–Fisz'' hangköz immár nem átmenőhang okozta botlásként, hanem a mű léptékeihez képest hosszú késleltetés formájában jelenik meg, szinte a mérőütés értékének megfelelően. Nem lehet véletlen, hogy a szándékosan generált disszonanciát mindkét esetben szólamkeresztezéssel oldja fel a szerző. Ez a 4–5. ütemben és a 10. ütemben is megfigyelhető, de utóbbi ütem közepétől a második témafejelet sűrített változatával ismétlődik meg a szűkített akkordként harmonizálható formula.

A mű növekvő dinamikája jól nyomon követhető a hangkészleten. A biberi g-moll transzpozíció alaphangsorát jelentő G-(A)¹⁴⁰-B-C-D-Fisz mintájára a második sorban a natúr hangkészlet és funkció szerint kínáló D-E-F-G-A-C helyett egy kromatikába hajló hangsort kapunk. A 8–9. ütemben zajló folyamatos, nyolcfokú skálamenet megjelenése az alsó szólamban egészen egyedülálló a natúrtrombita irodalomban, és végtelenül karakteridegennek hat.

¹³⁷ Drabkin, 154–155.

¹³⁸ Bali 2018, 5.

¹³⁹ Uo.

¹⁴⁰ Csak az alaphangtól számított 4. oktávban érhető el.

A 12. duett a sorozat záródarabja. A mű szerepének megfelelő derűs hangvételhez az ütemmutatóból és ritmikai lejegyzésmódból következő nyilvánvaló tánckarakter járul. Arányaiban korrelál a fanfár az előző darabra kétszer 12 ütemes terjedelmével, ahogy hangnemi bázisa, és az ebből következő szerzői trombitahasználati módszertan is megegyezik a 11. duettben tapasztaltakkal. Élénk tempójával viszont ez a letisztult vertikális szerkezetű mű inkább a szonáta 3., Sempre Allegro tétel párjának tekinthető, egyszersmind a biberi moll transzpozíció újabb jellemző mintájaként azonosítható.

A g-moll–D-dúr/moll és egy rövid szakaszon B-dúr–F-dúr alapú, egyszerű konszonzancia viszonyoknak megfelelő harmóniai funkciókat követő szerkesztésben nem találunk sok rendkívülit, a tercmenetek és szabályos ellenpont váltakozása teszi kellemessé a művet.



7/b. példa – Biber: 12 trombitafanfár – *a due*, 12.

A lüktetést követő ritmikában viszont egy jellemző manipuláció figyelhető meg. A súlytalan szakaszra eső nyújtott ritmusok feltűnése rejtett kódok megfejtésére kínálkozik. A hármashangzat tematikát követő dallamvezetéstől eltérő szomszédos, szekund léptékű motívumok jelentőségére a rendhagyó ritmikai elemekkel hívja fel a figyelmet a szerző. A hangnemkarakter legjellegzetesebb dallami figuráját képező moll fanfár téma elemei kirakhatók az egymást keresztező szólamokból. A bűvópatakként felbukkanó ismerős motivikus egységek a látszólag homofon anyagban laza, belső imitációs hálót alkotnak. Érdeemes megfigyelni a szaggatott dallam keltette izgatott hangvétel feloldásaként felfogható

sóhajszerű, lefelé ereszkedő zárati motívumot¹⁴¹ is, melyet szintén a paralel szonátatételből ismerhetünk.¹⁴²

Az elemzett szonáta 3. tételének imitációja, egyszersmind a biberi moll transzpozíció második jellemző mintája azonosítható a műben. Konklúzióként érdemes rögzíteni, hogy apró léptékekben ugyan, de ezekben a duettekben is érvényre jut a Biberre jellemző dallamképzés, mely a melodikus anyagokban is árnyalt harmóniai viszonyokat érzékeltet a hallgatóban.



8. ábra – A Biber-szonáta jellemző motívumai – A Sonata X. a 5 jellemző motívumai felismerhetők a 12. duettben

5.4. Biber: 12 trombitafanfár – a due, 9.

Az eddigiekben a diatonikus transzpozíciók legjellemzőbb, g-moll hangnemi bázisú példáival foglalkoztunk Heinrich Ignaz Franz von Biber műveiben. Ahogy a dolgozat bevezetőjében kimutatásra került, a súlyos kompromisszumokkal együtt is ez a legtöbb közös hangot jelentő, így legkézenfekvőbb hangnem a C-dúr után a Kroměřížben használatos, templomi hangolást követő C alaphangú natúrtrombita viszonylatában.¹⁴³

Ezzel együtt nem szabad pusztán a hangrendszerek egyeztetése adta lehetőségként értékelni a rendhagyó diatóniát. A hangszerünk eszközével történő új alkotói kifejezőmód kialakulásában ebben a szellemi környezetben a trombita hagyományos

¹⁴¹ Nem azonos a Musica Poetica szerint azonosított Suspiratioval, ahol a lélegzethez jutást szemléltetik apró szünettel. – Buelow, 800.

¹⁴² Lásd: 6. példa, 15–16., 85–86. és 120–121. ütem. 38–39.

¹⁴³ Brewer, 160–163.

hangnemkarakterétől idegen moll jelleg megteremtése is meghatározó szerzői motivációs tényező.

Az elemzett műveken belül, a hangnemi bázistól eltérő modulációk formájában hosszabb-rövidebb szakaszok erejéig felismerhetünk további, a hangszer fizikai alaphangjával nem egyező hangnemeket is. Ennek szellemében nem hagyhatjuk szó nélkül a sorozat 9. számú duettjét sem, mégpedig a műben alkalmazott különleges modulációs eljárás miatt.

A mű terjedelme ellenére sem beszélhetünk egységes kompozícióról, a biberi moll transzpozíciókra jellemző ellentmondásosság ebben a darabban a két periódus közötti kontrasztok szintjén különösen jól érvényesül. A lejegyzés áttekintésekor megakad az ember szeme a 7. ütem generálpauzáján. Az ütempárok szabályos, egymást kísérő vertikális-imitációs szerkesztési koncepciójának váratlan megtörése Biber szerzői leleményességének nagyszerű példája.

A kétszer kilenc ütemes fanfár második fele – ebben a sorozatban meglepő módon – nem tekinthető az első rész reflexiójának, az önálló elképzelés inkább a tánctételek triójára emlékeztet. Számunkra természetesen az új hangnem miatt érdekes ez a szakasz, a második kilenc ütem egy merész d-moll transzpozíciós módszertani gyakorlatnak fogható fel.

A tercmenetekre érdemes néhány mondatot szentelni a mű vonatkozásában. A trombitaegyüttesekhez hasonlóan a hagyományosan improvizatív játék miatt nagyon kevés forrás áll rendelkezésre az udvari trombitakettősök repertoárjából is. Az viszont egyértelműen kijelenthető, hogy ez a fajta kétszólamúság nagyon jellemző volt a műfajra, szemben az unisono és kontrapunktikus játékkal. Ugyanakkor az egyszerre azonos dallamot megszólaltató szólamok hierarchiájának hiánya miatt az ilyen művek inkább tekinthetők paralel egyszólamú zenének, mint homofonnak, elemzésünk tárgya pedig az eljárás paródiájának.



8. példa – *Vietórisz tabulatúrák könyv* (pro clarinis, 334. részlet) – Tercmenetet követő fanfár a *Vietórisz tabulatúrák könyvből*

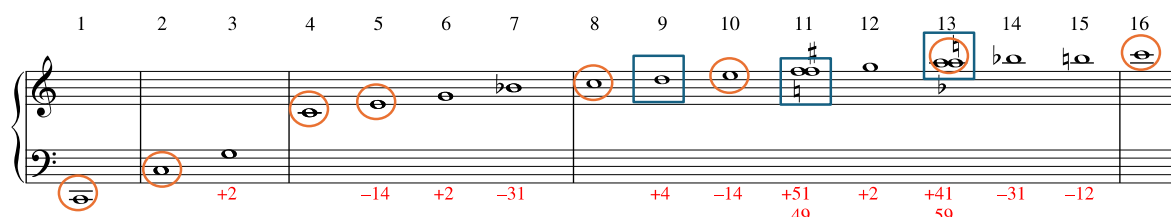
Visszatérve duettünkre – az első periódus C-dúrban való toporgása után a második szakasz két hasonló ütempárját követően harmóniai szinten is egy új zenemű veszi kezdetét. A 7. részhang zárlati ellenponti megjelenését egy meglepő C-dúr nyugvópont követi. A 14. ütemben megfordítva, tercmenet helyett szextek formájában érkezik a számunkra ismerős, ám ebben a környezetben váratlan és bizonytalan identitású B-dúr/g-moll fordulat. A d-mollba történő visszatérés különlegessége a zárlati akkordot megelőző domináns harmóniában a Bibernél kivételesnek számító, részhangsoron túli Cisz” hang előírása.¹⁴⁴ Az utolsó két ütemben a szerző bemutat még egy autentikus kadenciát, amivel megérkezünk arra a C-dúrra, amiből a mű az első kilenc ütemben érdemben még csak a domináns irányába sem mozdult ki.



9. példa – Biber: 12 trombitafanfár – *a due*, 9.

Biber egy kimondottan autentikus és egy nagyon modern szakaszból gyúrta össze ezt a kis darabot. Az ellentmondásosság koncepciójának legfőbb eszköze a d-mollba történő moduláció, ezt a tonalitást tekinthetjük a második rész hangnemi bázisának, és azonosíthatjuk általa az értekezés tárgyát képező módszer újabb relációját.

¹⁴⁴ Lásd: 3. táblázat, 29.



9. ábra – Az alapvető funkciók szerinti törzshangok a d-moll transzpozícióban¹⁴⁵

5.5. Vejvanovský: *Sonata a 4 Be mollis*

Az értekezés tárgyát képező eljárás alkalmazása Pavel Josef Vejvanovský trombita repertoárjában is tetten érhető, a szerzői szemléletmódban viszont lényegi különbség tapasztalható a két komponista között. Vejvanovský műveinek vizsgálatát a művész témánk vonatkozásában betöltött összetett szerepe önmagában is indokolja, melyet a Biberrel történő együttműködéséről szóló fejezetben tárgyaltunk. A kroměříži trombita repertoár műveinek előadójaként az ő darabjaiban az interpretációs szempontok jobban érvényesülnek, elsőkézből származó forrást biztosítva a játékmódra vonatkozó megállapításokhoz.

Vejvanovský szonátája a diatonikus transzpozíciók g-moll hangnemi bázisú alaptípusába sorolható, így Biber hasonló módszertani tematikát követő műveinek elemzését követően lehetőséget teremt az összehasonlításra. A kapcsolódás az említett fejezetben feltárt témaazonosságban rögtön a mű kezdetén megnyilvánul, ugyanakkor már egy nagyobb távlati áttekintés során előtérbe kerülnek a koncepcionális különbségek jelei.

Vejvanovský sokkal szólisztikusabban kezeli a trombitát, mint Biber, a vonós szövetbe ágyazás szándéka nem érezhető a darabon. A hangszerelés nem azonosítható a *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* gyűjteményben kimutatott mintákkal, a kísérő apparátus végig alárendelt szerepet játszik. A Clarino solo megjelölés nem véletlen, inkább emlékeztet koncertóra a zenei anyag, mint szonátára.

A trombita megszólalásakor tendenciózusan elhallgatnak a vonósok – és fordítva. Vejvanovský úgy tűnik, hogy nem értett egyet Biber akusztikai elképzeléseivel a vonós szólamok és trombita korrelációját illetően. Azt sem zárhatjuk ki, hogy trombitásként derogált számára a hegedűvel való egyenrangúság, így művészetében is – bár nem feltétlenül

¹⁴⁵ Kék színnel jelölve a tonikai moll hármashangzat, míg pirossal az V. fokú domináns funkciójú hármashangzat hangjai a Biber-féle transzponált hangrendszerben. A fenti számok a részhangok sorszámai, alul a hangmagasságban az egyenletes temperálással szemben való eltérések centben mérve láthatók az egyes részhangok vonatkozásában. Forrás: Pöschel és Buchin, 8. – jelen dolgozat szerzőjének kiegészítéseivel.

tudatosan, de – egzisztenciális felsőbbrendűségét demonstrálta. A Bibernél formaalkotó imitáció helyett Vejvanovskýnál legfeljebb a trombitaszóló vonós apparátus részéről történő kollektív ismétléseiről beszélhetünk, időnként motivikus díszítésekkel gazdagítva. A hangszerelés megteremtene a lehetőséget a polifon szerkesztésre a trombita-hegedű és hegedű-mélyhegedű viszonylatában is, de ezzel a szerző még az önálló vonós tételben sem él.

6. Táblázat – Vejvanovský: *Sonata a 4 Be mollis* – Formai vázlat

Ütem	Metrum	Tempó ¹⁴⁶	Apparátus	Struktúra	Hangnem	Forma
1-20	C	[Mérsékelt]	Tutti	Vertikális	g	A
21-38	$\frac{3}{2}$	[Gyors]	Vonós	Vertikális	g	B
39-44	C	[Mérsékelt]	Tutti	Vertikális	g	A var.
45-52	$\frac{3}{2}$	[Gyors]	Vonós	Vertikális	G→B	B var.
53-56	C	[Mérsékelt]	Tutti	Vertikális	B	C
57-114	$\frac{3}{2}$	[Gyors]	Tutti	Motivikus imitáció→vertikális	B	D
115-128	C	[Mérsékelt]	Tutti	Imitációs-akkordikus	g	A var.

Formáját tekintve a mű már mutat paralel jegyeket Biber alkotásával, ugyancsak rövid léptékű és hasonló löktetésű tételek sorozata alkotja a darabot. Ugyanakkor ez a szonáta rendelkezik direkt visszatéréssel, ahogy a kezdő motívum későbbi tételekben való témaalkotó jelenléte is megfigyelhető. Ezt a Corelli templomi szonátainak stílusára jellemző tematikát Biber már meghaladta a *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* trombitaműveiben.¹⁴⁷

Nem hagyhatjuk szó nélkül a mű címét sem. A megnevezés egy olyan, archaikus szemléletmódról árulkodik, mely óhatatlanul szembe helyezkedik az általunk követett diatonikus hangrendszer szerinti értelmezéssel. A *Be mollis* jelző a modális, középkori egyszólamú énekelt zenei hagyományokon nyugvó zeneelméleti felfogásra utal, konkrétan a hangsor módosított hangjának megnevezésével. Ebből arra következtethetünk, hogy a hangnemi transzpozíciót Vejvanovský a részhangsor szerinti alteráció irányából közelíti meg.¹⁴⁸ Bali János a modális-diatonikus rendszer axiómáját érintő cikkében az alábbiak szerint fogalmaz: „Amelyik kottában van egy b előjegyzés, az a cantus mollis, mert b molle van benne; amelyikben nincs előjegyzés, az cantus durus, mert b durumot tartalmaz. Egy oktávban természetesen csak hét különböző hang van, a kézen is csak ennyit mutatunk; de

¹⁴⁶ Nem szerepelnek direkt tempóra vonatkozó utasítások a kéziratban.

¹⁴⁷ Hochradner, 110–111.

¹⁴⁸ Érdekes párhuzam a móduszok világa és a részhangsor között, hogy mindkettő fix alaphang szerint határoz meg minden hangsort.

közülük egy, a b kétarcú: a környezetétől függően vagy mélyebb, b molle, vagy magasabb, b durum. Amikor szolmizálunk, akkor a hexachordum molléban a b mollét énekeljük, a hexachordum durumban a b durumot.”¹⁴⁹

Kitartva a Biber-mű korábbi keletkezésének elmélete mellett megállapíthatjuk, hogy a darab főtemáját Vejvanovský hangról-hangra a 10. szonáta Allegro tételéből veszi át, a lüktetésén viszont változtat a szonáta első tételének hagyományosan komolyabb hangvétele kedvéért. A műre az autentikus g-moll–d-moll/D-dúr harmóniai fordulat mellett nagyon jellemző a B-dúr harmóniak direkt módon történő meglátogatása a párhuzamos diatóniából. A négy ütemes főtema dallama, és jellemző akkordkötései is ismétlődnek a műben.

10/a. példa – Vejvanovský: *Sonata a 4 Be mollis* (1–8. ütem) – Vejvanovský szonátájának kezdete a Biber műveiben azonosított moll fanfár motívummal

A tonikai autentikus kadenciákkal szemben a domináns zárlatok figyelemreméltó egyedi vonása a záróhang anticipációjának eredményeként létrejövő – mai nomenklátúra szerinti major – hangzat megszólalása a nagy szeptimmal. Ehhez a fordulathoz bizonyára a kiemelt feszültségkeltés céljából ragaszkodik a szerző. Bibernél mindössze egyetlen esetben, a 9. duett egy rendhagyó pontján találkoztunk Cisz” hanggal, Vejvanovskýnál viszont a zárlati passzázs állandó szereplője ez a fantomhang. Érdekes megemlíteni, hogy a szeptim hang a korabeli gyakorlat szerinti trillával¹⁵⁰ a szintén részhangsoron túli Esz” oktávra váltana. Ez a D” hang kétféle irányból való manipulációját jelenti, extrém ajaktechnikai gesztusokat követelve az előadótól.

¹⁴⁹ Bali 2021, 3.

¹⁵⁰ „A kadenciális trilla a domináns harmónia fölött elengedhetetlenül szükséges.” „Minden trilla appoggiatúrával tehát felső váltóhanggal kezdődik.” – Donington, 191. és 194.

A menetrendszerű vonós tétel Vejvanovskýnál egy hármass metrumú, meglepően visszafogott hegedűállásokkal bíró művészet az első tételből ismerős akkordmenetekkel, melyet a kiadó¹⁵¹ a Grave megjelöléssel illet.¹⁵² Harnoncourt szerint a Grave utasítással a szerzők komoly, díszítésektől mentes játékot vártak el.¹⁵³ Nos Vejvanovskýnál ez utóbbi elég nehezen képzelhető el, írásmódja meglehetősen elnagyolt, kidolgozatlan.¹⁵⁴ Notációjában leginkább a basszus és szólóhangszerek lejegyzésére fordít figyelmet.¹⁵⁵ A súlyos első tételt követően meglepő ez a komoly hangulatú folytatás, megkívánja az improvizatív módon való értelmezést és kiegészítéseket. Ez a tétel is rámutat, hogy szerzőnk a műfajban Bibernél jobban ragaszkodik a sonata da chiesa kritériumaihoz.

Ezt követően a mű legizgalmasabb szakasza veszi kezdetét egymással lazán összefüggő, rövid tételek sorozatával. A koncepciót egyértelmű modulációs célok határozzák meg. Először egy rövid, kétszer három ütemes részbe sűríti bele a szerző az első tétel dallami és harmonikus anyagát. A léptéket a mű egészére jellemző félütemes harmóniaváltások határozzák meg. Ezt követően visszatér nyolc ütem erejéig a vonós tétel, de választékosabb együtthangzásokkal érjük el a mű további részére meghatározó B-dúr zárlatot. Az 53. ütemtől kezdődő négy ütemes egység a natúrtrombita B-dúr diatonikus transzpozíciójának módszertani gyakorlata. A szilárd hangnemi bázisra épülő önálló funkciós viszonyrendszer az 54. ütem végi domináns F-dúr, illetve a sorvégi B-dúr zárlatban teljeseedik ki.



10/b. példa – Vejvanovský: *Sonata a 4 Be mollis* (53–60. ütem) – Önálló B-dúr tonalitású szakasz Vejvanovský szonátájában

Az utolsó előtti tétel nem kevesebb, mint 58 taktusból áll. A darab dinamikájából nem feltétlenül következő, meglepő terjedelmű szakasz végig a B-dúr hangnemi bázis köré épül. Lüktetésében megfelel az eddigi vonós intermezzóknak, de ezúttal vegyes

¹⁵¹ Vejvanovský, Pavel Josef: *Serenate e sonate per orchestra, Musica Antiqua Bohemica, Series I, Vol.36* Prague: SNKLHU, 1958. Plate H. 2334.

¹⁵² Nem szerepelnek direkt tempóra vonatkozó utasítások a kéziratban.

¹⁵³ Harnoncourt 1989, 62.

¹⁵⁴ Sehnal 2008, 261–262.

¹⁵⁵ Uo.

hangszereléssel és imitációs koncepcióval találkozunk, amit ráadásul a trombita vezet. A kor szonátainak nem volt klasszikus értelemben vett kidolgozási szakasza, mégis az az érzésünk, mintha Vejvanovský ebben a részben valami hasonlóra törekedne. Kezdetben basso ostinato kísérettel érkezik az imitáció, amivel sajnos felhagy a szerző, pedig izgalmas keretbe foglalhatná a kiszámítható figurális akkordkapcsolatokat.¹⁵⁶ Ezt a részt a B-dúr hangnemben történő éneklő clarino játék különböző variációs dallami figurái mozgatják. A három egymástól eltérő, trombita által bevezetett téma fokozatosan támaszt egyre komolyabb előadói kihívásokat. Átmenőhangként hallatlan természetességgel alkalmazza a részhangsoron túli Esz"-hangot a szerző, majd a 70. ütemben már súlyos harmóniai bázishangként, a 95. ütemtől kezdődő bravúros hármashangzat fanfárban pedig egy hihetetlen trombitaállás formájában. A 97. ütemben kétszer is a nem szomszédos G"-ről érkezik a fantomhangra a dallam, tehát nem arról a hangról, melynek az ajaktechnikával történő manipulációjával megszólaltatható.¹⁵⁷ Ez az Esz-dúr hármashangzatjáték a fokozottan bizonytalan alaphanggal az előadó kiemelkedő intonációs készségéről tanúskodik.

10/c. példa – Vejvanovský: *Sonata a 4 Be mollis* (94–101. ütem) – Kiemelkedő ajaktechnikai megoldásokat kívánó hármashangzat menet az utolsó előtti tételben

Ennek analógiájára érdemes visszatekinteni a tételt bevezető szaggatott motívumra, melyet a lélegzethez jutás szemléltetésére *Suspiratio* néven azonosít a *Musica Poetica*.¹⁵⁸ Esetünkben a kiemelten bizonytalan és hangszínében eltérő¹⁵⁹ fantomhang szünetet követő megszólaltatásával erősíti meg az előzmények nélküli drámai gesztust a szerző.

¹⁵⁶ Lásd: 10/b. példa az 57. ütemtől.

¹⁵⁷ Bland, 19.

¹⁵⁸ Buelow, 800.

¹⁵⁹ A részhangsoron túli hangok megszólaltatásának akusztikai vonatkozásaival részletesen a 7.3. fejezetben foglalkozunk. 89–91.



10/a. ábra – A részhangsoron túli Esz”-hangok Vejvanovský szonátájában – A fantomhang nem csak átmenőhang formájában van jelen



10/b. ábra – A részhangsoron túli Esz”-hangok Vejvanovský szonátájában – Esz”-hangok hármashangzat menetben

Meglepő fordulat, hogy a mű főtémája már ennek a tételnek a végén megjelenik egy D-dúr zárlatot követő szellemes kóda képében. Nem lehet véletlen a gesztus, miszerint a 103. ütemtől a jól ismert moll fanfár immár a Biber által alkalmazott 3-as metrum szerinti formában szólal meg a hegedű részéről. Hasonló dallami párhuzam ismerhető fel a 75. ütemben is a zárlatot előkészítő szimbolikus sóhajmotívum formájában, a g-moll hangnembe való visszatérésnél.



11/a. ábra – A Biber műveiben azonosított motívumok megjelenése Vejvanovský szonátájában – A moll fanfár motívum a Biber által alkalmazott hármashangzat szerint is megjelenik a műben



11/b. ábra – A Biber műveiben azonosított motívumok megjelenése Vejvanovský szonátájában – Sóhajmotívum

A kompozíciót keretbe foglaló zárótétel első nyolc üteme megegyezik a darab kezdetével, majd a középső szakasz B-dúr futamainak imitációjával idézzük fel a mű akciódús jeleneteit. A 125. ütem végi bővített szekund lépés a trombitaszólóban még mai füllel is pikáns megoldásnak tűnik egy ilyen mű végére, de el kell ismerni, hogy a B-dúrból történő visszatérés gyors és hatásos eszközt választotta a szerző, amit egy röpke másfél ütemes kadenciával nyomatékosít.

10/d. példa – Vejvanovský: *Sonata a 4 Be mollis* (115–128. ütem) – A mű szinopszis jellegű zárótétele

Vejvanovskýról a témaazonosság és a nyilvánvaló módszertani párhuzamok ellenére kijelenthető, hogy más szellemben nyúl az analízis tárgyát képező eljáráshoz, mint kollégája. A mű egyszerűen autentikusabb, mint a Biber-szonáta, ami hangulatában, hangszerelésében és hangrendszerében egyaránt megnyilvánul, és a hagyományos templomi szonáta formájában ölt testet. Számunkra az elemzés legfőbb tanulsága, hogy a szerző nem hangnemekben, hanem hangsorokban gondolkodott. Ez magyarázatul szolgál az őt ért kritikára, miszerint művei harmóniai szinten kidolgozatlanok.¹⁶⁰ A kísérőszólamok megfogalmazását bizonyára az előadóra bízta, ami ugyancsak visszavezethető döntően improvizatív előadóművészi identitására. Úgy tűnik, hogy Vejvanovský számára a móduszok szerinti gondolkodásmód jobban összeegyeztethető volt a részhang struktúrával, mint az általunk követett moll transzpozíciós értelmezés.

¹⁶⁰ Sehnal 2008, 261–262.

5.6. Modális perspektívák a 17. század trombitaműveiben

A 17. századi jezsuita iskolákban nevelkedett zeneszerzők mindegyike a modális elméletnek megfelelő figurális basszusharmonizálást tanult,¹⁶¹ ami magyarázatot ad a dúr-moll rendszer szerinti elemzés nehézségeire. Biber szonátájának plagális zárlatai és a kódában bemutatott már-már palestrinai megoldás is ezt erősíti.

Az iménti Vejvanovský-elemzés margójára érdemes néhány önálló mondatot is szentelni a 17. századi trombitazene modális gyökereinek. A bevezetőben tárgyalt dúr hármashangzat tematikájú hangnemkarakter dominanciája visszavezethető a legősibb trombitákon való játékig. Ennek ellenére nem mondható, hogy a diatonikus transzpozíciók vizsgálata során előkerülő alternatív hangsorok példanélküliek volnának a korabeli gyakorlatban. A trombita énekimitációs szerepének megjelenésével, a gregorián alapú egyházi liturgia elemei ugyanúgy beférköztek a repertoárba, mint a népdalok vagy a tánczene. Ezt támasztja alá a *Vietórisz tabulatúrás könyv* „Hagnal” címmel rögzített fanfárja. Az eredetileg fríg gregorián népének¹⁶² trombitára alkalmazott változata a szintén későközépkori hypodór hangsor szerint került lejegyzésre.



11. példa – *Vietórisz tabulatúrás könyv* (pro clarinis, 298. részlet) – Gregorián eredetű fanfár hypodór módusz szerinti lejegyzése

Ezt a móduszt a mai diatonikus rendszer szerint természetes moll néven ismerjük, a 16. században pedig az egyik legnépszerűbb hangsornak számított. Jan Trojan a skála különböző fokain megjelenő zárlatokat mutat ki Vejvanovský szonátaiban.¹⁶³ A tonális szisztéma szerint ezt modulációknak kellene tekintenünk, de szó sincs erről. Hartmut Krones megfigyelése alapján Sehnal így fogalmaz a témában: „A modern tonalitástól eltérően, amely megköveteli, hogy egy kompozíció tonikai akkorddal végződjön, a modális rendszer

¹⁶¹ Sehnal 2008, 257.

¹⁶² „A gregorián »Aurora lucidissima« (vagy, Bogisich Mihály szerint, az „O quot undis lacrimarum”, ill., Papp Géza szerint, az „Ecce veniet Propheta magnus” adventi antifóna) dallama, mely 1574, ill. 1582 óta, amikor Huszár Gál, ill. Bornemisza Péter először közli magyar fordítását, „Oh fényességes szép hajnal” vagy „Jézus Krisztus szép fényes hajnal” szöveggel szerepel a magyar énekeskönyvekben.” – Szabolcsi, 297.

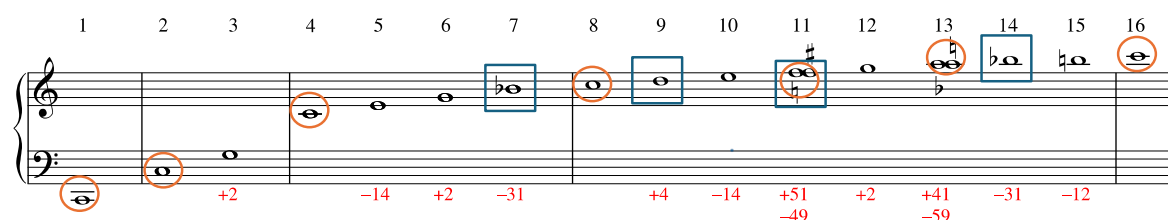
¹⁶³ Sehnal, 2008, 258.

a skála három különböző fokán (az úgynevezett clausulae princípiumokon) engedélyezte a kadenciákat.”¹⁶⁴ Eszerint a *Sonata Be mollis* valójában hypodór hangsor szerint értelmezendő, a műre jellemző D-dúr zárlatok pedig a diatonikus elmélettel szemben nem tekinthetők modulációnak. Az, hogy Vejvanovský kadenciái soha nem oldódnak fel stabil tonalitássá, párhuzamba hozható a Bibernél kimutatott ellentmondásos eszközökkel, melyekben a transzponált trombita identitását meghatároztuk. A *Vietórisz-kódex*ből származó példánk alapján megállapítható, hogy a részhangokkal legjobban egyeztethető dúr/líd hangsorok mellett a hypodór kísérletek sem számítottak egyedülállónak a trombitajáték lehetőségeinek kiterjesztésében.

Mindazonáltal hangszerünk modális vagy tonális elméleten alapuló többszólamú rendszerbe való illesztése hasonló kompromisszumokkal és kihívásokkal jár. Mivel a hangkészlet nem valamely közmegegyezéssel temperációnak eredményeként jött létre, hanem a hangszer fizikai természetéből és érintetlenségéből származik, a natúrtrombita adaptációs lehetőségei behatároltak – legyen a módszertan bármilyen elmélet szerint is megfogalmazva. Mindent egybevetve akkor járunk el helyesen, ha a funkciós tonalitás terminológiájának alkalmazásakor tiszteletben tartjuk a művek egyedi modális vonásait.

5.7. Alternatív dúr transzpozíciók Vejvanovský műveiben

A *Sonata Be mollis* elemzését a Biber művekben azonosított rendhagyó g-moll hangnemi bázis megállapításával kezdtük, és a transzpozíció modális elmélet szerinti megfelelőjének felismerésével zártuk. A legfőbb újdonságot viszont a mű középső szakaszának B-dúr hangrendszere szolgáltatta. Az eddig azonosított alternatív diatóniákkal szemben itt a moll – vagy ha úgy tetszik dór – jelleggel megjelenő sajátos hangnemkarakterről nem beszélhetünk, módszertani szempontból viszont érdemes külön is foglalkozni a B-dúrral.



12. ábra – A B-dúr hangnemi bázisú művek alapvető funkciók szerinti törzshangjai a részhangsorban¹⁶⁵

¹⁶⁴ Sehnal 2008, 260.

¹⁶⁵ Kék színnel jelölve a dúr hármast, pirossal az V. fokú domináns funkciójú hármashangzat hangjai. A fenti számok a részhangok sorszámai, alul a hangmagasságban az egyenletes temperálással szemben való eltérések

Az alapvető funkcióknak megfelelő törzshangok viszonylag nagy számban érhetők el a natúr trombita hangkészletének ilyen módon történő értelmezésével. Vejvanovský módszerének különlegességét a részhangsорт meghaladó tartomány használata adja, amit a szerző előadói tapasztalataiból származtathatunk. Ahogy a szonáta elemzésében láthattuk, az Esz” fantomhang rendszeresítésével alkotott teljes B-dúr skálát a természetes hangolás clarino regiszteréhez hasonlóan alkalmazza a komponista. Az, hogy a szerző a hagyományos trombitajátékhoz egy újabb dúr hangnemet rendel arra utal, hogy Vejvanovský diatonikus transzpozíciós törekvése valójában nem több kromatikus kísérletnél, vagyis mögöttes alkotói szándékot nem feltétlenül érdemes benne keresni. Ezzel szemben a lehetetlennek hitt hangok megszólaltatásának kihívása nagyon erős motívumként jelenik meg inspirációjában és ebből az irányból szemlélve sikerült is meghaladnia Bibert.

A fenti megállapításokat erősíti Vejvanovský néhány további művének koncepciója.¹⁶⁶ A *Sonata Sancti Mauritii* motívumait három különböző dúr hangnem szerint hallhatjuk két szóló trombita megfogalmazásában. A B-dúr viszonylat duett formájában való megjelenése, mint alkotói módszertani kihívás mellett érdemes felhívni a figyelmet a transzponáló szordínóhasználatra is, ami ugyancsak izgalmas hangnemi alternatívát teremt.¹⁶⁷

12/a. példa – Vejvanovský: *Sonata Sancti Mauritii* (1–6. ütem) – A mű kezdete

centben mérve láthatók az egyes részhangok vonatkozásában. Forrás: Pöschel és Buchin, 8. – jelen dolgozat szerzőjének kiegészítéseivel.

¹⁶⁶ A hangkészlet bővítésének mennyiségi szemléletmódját az 1. táblázatban összegeztük. 18.

¹⁶⁷ „[A szordínó] nemcsak teljesen más, már-már oboaszerű hangszínt ad a trombitának, hanem egy egész hanggal meg is emeli, ha megfelelően alkalmazzuk.” – Altenburg, 85.

12/b. példa – Vejvanovský: *Sonata Sancti Mauritii* (59–66. ütem) – A szerző szordínóhasználatot ír elő a D-dúr anyaghoz

12/c. példa – Vejvanovský: *Sonata Sancti Mauritii* (98–105. ütem) – Diatonikus transzpozíció B-dúrba

Vejvanovský szimbolikus módon a *Missa Florida* Credójában is megerősíti a transzpozíciós eljárás iránti elkötelezettségét. A példánkban szereplő műrészlet a szerző radikális kísérlete a trombitaszó alternatív hangrendszerekbe történő kiterjesztésére. Az ünnepélyes B-dúr fanfár a hittétel legemelkedettebb részén, a szentlélekre vonatkozó szakaszt követően, a prófétai szóra történő utalás megerősítéseképpen harsan fel.¹⁶⁸

13. példa – Vejvanovský: *Missa Florida* (részlet a Credo tételből) – Himnikus kétszólamú anyag a clarino regiszterben, B-dúrban¹⁶⁹

¹⁶⁸ „Et in Spíritum Sanctum, Dóminum et vivificantem: qui ex Patre Filióque procedít. Qui cum Patre et Fílio, simul adorátur et conglorificátur: qui locútus est per prophétas.” – „Hiszek a Szentlélekben, az életet adó Úrban, ki az Atyától és Fiútól származik. Az Atyával és Fiúval egyformán dicsőítjük őt, ki a próféták által szólott. – Jávör, 50–51.

¹⁶⁹ Sehnał 2008, 145–146.

A misztikus hajlamú jezsuiták számára a szentlélekbe vetett hit az úrral való közvetlen kapcsolat megteremtésének különleges motívuma.¹⁷⁰ „Az ignáci lelkigyakorlatok választási folyamatában fontos, hogy a lelkigyakorlatozó közvetlen kapcsolatba tudjon lépni a Szentlélekkel, mert így tudja felismerni Isten akaratát, miután megkülönböztette azt más belső vagy külső befolyásoktól.” – vélekedik Nemes Ödön.¹⁷¹

Ez a példa alátámasztja a transzcendens törekvések elméletét, melyet Biber trombitahasználata kapcsán a Jezsuita stílus című fejezetben tárgyaltunk. Vejvanovský gyakorlatias szerzői eljárásában viszont ez a rendhagyó moll hangnemkarakter helyett a részhangsoron kívüli természetellenes – az ő narratívája szerint talán természetfeletti – hangok játékában nyilvánul meg.

5.8. Párhuzamok a hegedű szkordatúrával

A fenti elemzések alapján bizonyosságot nyert Vejvanovský trombitás identitásából származó szerzői felfogása. Itt az ideje, hogy a módszer kidolgozásában úttörő szerepet játszó hegedűvirtuóz inspirációját is megvizsgáljuk.

Biberről mindenfajta túlzás vagy rajongás nélkül kijelenthető, hogy legalább fél évszázaddal megelőzte korát a trombita bonyolult hangszeres együttesekbe történő integrációjának tekintetében. Ugyanakkor elemzéseinkből kitűnik, hogy mindezt a zenei anyag egyeztetésével, és közvetetten a játékmód hegedűszerűvé tételével érte el, melynek sajátos eszközeként alkalmazta a diatonikus transzpozíciót. Mindezek ismeretében az áthangolás gesztusát, mint szerzői eljárást érdemes tágabb összefüggésbe helyezni.

Művei alapján kijelenthetjük, hogy Bibernek a kreativitáson és humorérzéken túl a kíváncsiság is jellemző tulajdonsága lehetett. Saját hangszerén is kísérletezett, aminek tapasztalatai kihatottak elképzeléseire a trombitajáték tekintetében is. Leghíresebb ciklusa, a magyarul *Rózsafüzér szonáták* néven ismert, az imádságsorozat tematikájának megfelelő szent titkokat megjelenítő 15 hegedűpartita.¹⁷² A sorozat eredetéről a számunkra legfontosabb gondolatokat James Clements az alábbiak szerint fogalmazza meg:

¹⁷⁰ „Szent Ignác is nagyon fontosnak tartotta [...] a Lélekkel való közvetlen kapcsolatot. Lelkigyakorlatos-könyvében erről így beszél: »Sokkal jobb, ha a Teremtő és Úr közli magát a szolgálatra kész lélekkel, átölelve és szeretetére és dicsőítésére vonva őt, és arra az útra vezetve, amelyen ezentúl jobban szolgálhat neki [...], hogy a Teremtő a teremtménnyel és a teremtmény az ő Teremtőjével és Urával közvetlen kapcsolatban tevékenykedjék.«” (Lgy 15) – Nemes, 411.

¹⁷¹ Uo.

¹⁷² Brewer szerint a sorozat nem felel meg a Biber szonáták jellemzőinek, maga a szerző sem illette ezen a néven a kollekciót. Helyesebb, ha a középkor-17. századi hegedűpartita műfajába soroljuk a műveket. – Brewer, 300–301.

„Noha a kéziratot az 1670-es években állították össze, [...] a zene egy része Biber kroměříži korszakából származhat, [...] amikor a scordatura nagyon divatos volt, amit Karl Liechtenstein-Kastelkorn hercegérsek különösen kedvelt. A kroměříži Mária-áhitat gyakorlatának megszilárdulása is ezt az elképzelést támasztja alá, csakúgy, mint egy középkori festményekből összeállított Mária-ciklus jelenléte a csodálatos barokk kastély képtárában, amely ma is látható.”¹⁷³

A mű a bonyolult szimbolikai összefüggéseken¹⁷⁴ túl az ún. szkordatúra alkalmazása miatt játéktechnika tekintetében is különleges sorozat.¹⁷⁵ Ha fellapozzuk a zenei lexikont, a címszó alatt az alábbi meghatározást találjuk: „A scordatura (olasz kifejezés, magyarul „elhangolást” jelent) a vonós hangszerek és a lant kezelésénél a húrok a szokásostól eltérő hangolását jelenti. Scordaturát főként szólóhangszer számára írnak elő a szerzők, leginkább olyan összhanghatások elérésére, amelyek az adott hangszer normál hangolása mellett kihozhatatlanok volnának.”¹⁷⁶ A definíciót olvasva különösebb érveket nem igényel a Bécs környékén nagy népszerűségnek örvendő módszer és a diatonikus transzpozíciós eljárás közötti párhuzamok felismerése, melyet a keletkezés körülményei is megerősítenek.

Az emberi énekhang után egyértelműen a hegedűjáték következett a sorban kifejezőerő, virtuozitás és minden más művészi erény szempontjából a 17. században.¹⁷⁷ A hangszer műszaki értelemben is elérte fejlődésének csúcsát ekkorra,¹⁷⁸ szemben a tradícióit mereven őrző natúrtrombitával. A hegedűvirtuóz Biber a szkordatúrák analógiájára felismerte a lehetőséget az alternatív hangrendszerek megteremtésére a trombitajátékban is. Az eljárásmódban tapasztalható hasonló motiváció megragadására érdemes néhány példát kiemelni a sorozatból, melyekkel – programzenéről lévén szó – kézzelfogható tartalmat kapcsolhatunk korábbi megállapításainkhoz.

A szerző trombita transzpozíciós eljárásában meghatározó g-moll hangnemmel a 10. partitában találkozhatunk. A mű témája a hozzárendelt piktogram tanúsága szerint: Krisztus meghal a kereszten. Ez az utolsó a keresztúthoz kapcsolódó öt fájdalmas misztérium sorában, és kontrasztot képez a 11., feltámadást megjelenítő partitával, melyet Clements az

¹⁷³ Clements, 10. bekezdés.

¹⁷⁴ Reinhard Goebel felismerése szerint „a IX. Partita hangolása valójában úgy érhető el, hogy a húrokat megcserélik két látható keresztet alkotva.” – Brewer, 308–309. „A VII-ben a korbácsolást idézi fel a genus concitato – egy állítólag Monteverdi által kitalált kompozíciós eszköz – segítségével a szerző, amely az azonos hangmagasságú hangjegyek gyors ismétlését használja a dühös, izgatott vagy háborús érzelmek kifejezésére.” – Clements, 30. bekezdés.

¹⁷⁵ Varjasi, 125.

¹⁷⁶ Szabolcsi és Tóth, 345.

¹⁷⁷ Harmoncourt 1989, 118–119.

¹⁷⁸ Gondoljunk csak a legendás Amati, Stainer és Stradivari manufaktúrák máig nagy becsben tartott hangszereire.

antitézis retorikai alakzatával ír le.¹⁷⁹ A legfontosabb és egyben legtitokzatosabb keresztény aktusról beszélhetünk a földi szenvedés és halál, illetve a feltámadás és örök élet polémiájával. Itt is a jezsuita stílus kapcsán tárgyalt transzcendens határosság zenei nyelvi megfogalmazásáról van szó a számunkra oly fontos hangnemben és analóg eljárással.



13. ábra – Krisztus felmegy a mennybe – C-dúr trombitafanfár a *Rózsafüzér szonáták* 12. partitájának Intrádájában, áthangolt hegedűn¹⁸⁰

Az imádságsorozat dramaturgiai csúcspontját jelentő, Jézus mennybemenetelét ábrázoló jelenet Bibernél a 12. partitában következik be. A szerző egy szabályos C-dúr trombitafanfár játékát írja elő hegedűn, mégpedig a húroknak a trombita natúrhangjai szerinti áthangolásával. A C-E-G-C tónus megfeleltethető hangszerünk alaphang szerinti harmadik oktávbéli hangkészletének, melyet a hagyományos harcmezei játékokban vagy a trombitaegyüttesek principale regiszterében alkalmaztak a korban. Eddig a két hangszer előadásmódjában tapasztalható hasonlóságokról a hegedűszerű trombitajáték vonatkozásában esett szó. Ebben az emelkedett pillanatban az imitáció ellentétes szerepekkel nyilvánul meg a tematikának megfelelő jelképek szerint. A rendhagyó hegedűhasználat mondanivalója magyarázatot ad a trombita sajátos hangnemkarakterének létrejöttére is, melynek motivációja nem lehet más, mint a jellegzetes szakrális szimbólumok drámai paradoxonok formájában történő kifejezése.

¹⁷⁹ Clements, 33. bekezdés.

¹⁸⁰ Faksimile – Forrás: Kézirat, Petrucci Music Library, web: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4d/IMSLP69095-PMLP07754-BIBER-Rosenkranz-Sonaten_\(BSB_Mus_ms_4123\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4d/IMSLP69095-PMLP07754-BIBER-Rosenkranz-Sonaten_(BSB_Mus_ms_4123).pdf), letöltés: 2024. 03. 20.

5.9. A sajátos hangnemkarakter akusztikai vonásai

Amint a 10. partita példája is mutatja, a moll hangzás elsősorban nem a lágy érzelmeket, sokkal inkább a szenvedést és esendőséget jelenítette meg a 17. század zenéjében. Ennek háttérében az ókori eredetű rezgésszámarányok tudománya, a proporciótan tézisei álltak.¹⁸¹ Harnoncourt így fogalmazza meg a moll hármashangzat dúrral szembeni pozícióját: „A moll-hármas [...] lényegesen rosszabb proporció volt: *nem* az alaphangra épül, számai távol esnek az Egytől, és *nem* szomszédosak [...]. Ez a hármashangzat közepes értékűnek és hierarchikusan negatív értelemben nőiesnek számított.”¹⁸²

Az egyenletes temperálás elterjedését megelőzően az azonos jellegű hangnemek sem rendelkeztek a maihoz hasonló, egyforma feszültségtartalommal.¹⁸³ Ahogy az értekezés bevezetőjében kimutattuk, a rendhagyó transzpozíciós eljárás felborítja a természetes hangsor hierarchiáját, előtérbe helyezve a nehezen intonálható részhangokat. Módszertani szempontból ugyanakkor nagyon fontos megemlíteni, hogy az intonációs korrekcióknak vannak határai. A hangmagasság rendkívüli módon történő módosítása a hangindítást is jelentős mértékben nehezíti. Amennyiben ragaszkodott a korabeli művész a mintegy negyedhangos¹⁸⁴ differencia kiegyenlítéséhez, módosítania kellett ajaktechnikáján, hogy ne bukjon át a szomszédos részhangra.

Érdekes lehet a fúvóka méretéről is elgondolkozni a gesztus kivitelezése kapcsán. Altenburg 1:1 arányban ábrázolja a 18. századi trombitafúvóka méretét, ami mai szemmel nézve hihetetlenül nagynak tűnik.¹⁸⁵ Ugyanakkor – az igazán képzett céhes muzsikuskok számára – sokkal nagyobb teret engedhetett ez a méret a kötetben is emlegetett ajaktechnika alkalmazására a mai apró kelyheknél, melyekben az intonációs mozgástér minimális.

¹⁸¹ „A 16. és 17. századi zene az intonációt tekintve is az úgynevezett proporciótanra épült, amelyhez a rezgésszámarányok, vagyis a felhangsor szolgált mértékül. [...] A vonatkoztatási pont (a perspektíva iránypontjához hasonlóan) az alaphang volt, a számsor és a hangsor első tagja, ez szimbolizálta az unitást, az egységet, istent. Minél egyszerűbb egy számarány, annál nemesebb és (morális értelemben is) jobb; minél bonyolultabb, vagy az Egytől távolabb eső, annál rosszabb, kaotikusabb. [...] A 4:5:6 arány tökéletesnek számított: az alaphangra (c1-re) épül, számai közvetlen szomszédok, és három különböző konszonáns hangot (c-e-g), dúr-hármas adnak ki, ami tökéletes harmónia és a legnemesebb hangzás (trias musica). Ez volt a szentháromság zenei szimbóluma. [...] A hangszereknek szintén fontos szerep jutott a proporciótanban. Így vált például a trombita [...] „hangzó proporciótanná.” – Harnoncourt 1989, 67–68.

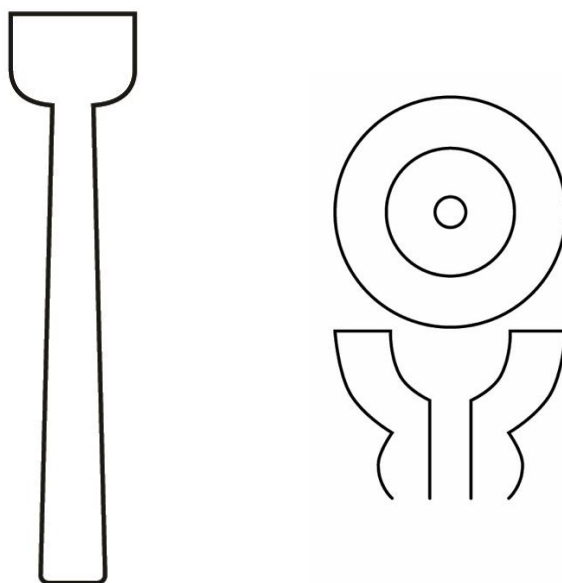
¹⁸² Uo. 68.

¹⁸³ Uo. 73.

¹⁸⁴ Az egyenletes temperálás szerinti eltérések a hangok matematikai távolságának megfelelő mértékegységgel, centben mérve láthatók a 2. ábrán. 8.

¹⁸⁵ A kétdimenziós rajz a következő paramétereket adja: fúvóka peremének külső átmérője: 33,4 mm, belső átmérő: 22,3 mm, furat: 8,0 mm. – Halfpenny, 400.

Altenburg így fogalmaz: „Sok játékos sekély kehellyel és szűk furattal rendelkező fúvókát használ a megfelelő hangmagasság elérése érdekében. Ilyen fúvókával viszont tiszta hangot a magas regiszterben épp úgy nem lehet játszani, mint mélyen. Ezért ezek a fúvókák nem javasoltak sem *clarino*, sem *principale* játékra.”¹⁸⁶



14. ábra – J. W. Haas (Nürnberg) fúvóka 1700 körül (balra: belső keresztmetszet, jobbra: átmérő és kehely keresztmetszet)¹⁸⁷

Altenburgtól tudjuk, hogy a kényes hangok intonálására nagy gondot fordítottak,¹⁸⁸ a konkrét gesztusokat viszont nem ismerjük. Jelen dolgozat szerzőjének tapasztalatai alapján az ajaktechnikával történő intonációs gesztus mértéke egyenesen arányosan jár hangszínváltozással, amit a korabeli hangszerekkel kísérletező művészek játéka is megerősít. Nem mindegy az sem, hogy melyik irányba történik a módosítás, a felfelé történő korrekció kimondottan rontja a hangminőséget, a kürtökön alkalmazott fojtáshoz hasonló hangzást eredményezve. A g-mollban korábbiakban tárgyalt két legkényesebb (7. 11.) hang a natúr trombitán extrém módon alacsony, ezeket bizonyára radikális módon felhúzták ajakkal, ami ilyen távolságnál komoly hangszínváltozással kellett, hogy járjon. A mű egészére nézve viszont tiszta, de annál inkább kiegyenlítetlen hangzást eredményezhetett a

¹⁸⁶ Altenburg – 80.

¹⁸⁷ Faksimile – Forrás: Menke, 98. és 119.

¹⁸⁸ “Aki egészséges hangmagasság érzékkel rendelkezik, az hamar észreveszi, hogy az Aisz’, F”, A” és Aisz” kisebb-nagyobb mértékben hamis. Ezért az embernek szükségszerűen meg kell próbálnia kijavítani ezeket szakképzett gesztusokkal és megfelelő mennyiségű erőfeszítéssel, ha jogosan ki akarja érdemelni, hogy művésznek és szakértőnek nevezzék.” – Altenburg, 72.

gesztus. Ezen a ponton érdemes visszautalni Biber szkordatúráira. „A szkordatúra sajátos hangszínt hoz létre. A húr annál világosabban szól, minél jobban meg van húzva, és fordítva. Az áthangolással tehát Biber sajátos hangszíneket hozott létre.” – olvasható Varjasi Gyula elemzésében.¹⁸⁹ A 12. partita trombitafanfárja jó példát szolgáltat erre a G-húr C-re történő felhangolásával létrejövő rendkívüli, éles hangszínnel. Még összetettebbé teszi az akusztikai jelenség megváltozásának kérdését a játékon kívüli üres húrok helyzete, melyek a rezgést átvéve ugyancsak hozzájárulnak a hangzáshoz, különböző mértékben előtérbe kerülő részhangok formájában. A húrok manipulációja által zengőbbé, felhangdúsabbá válhat a hangzás, ahogy bizonyos üres húrok feszültségének változtatása ezzel ellentétes hangképet is eredményezhet.

A hegedűn és trombitán végzett kísérletezés párhuzamai szerint megállapíthatjuk, hogy Bibert a harmóniai sajátosságok megteremtése mellett új, kifejező, differenciált hangszínek keresése is motiválta vállalkozásában.

¹⁸⁹ Varjasi, 125.

6. Diatonikus transzpozíciók Bach kantátaiban

6.1. Hangszerünk szerepe Bach egyházzenejében

A kroměříži templomi szonátához hasonlóan a trombita kitüntetett szerepe Johann Sebastian Bach életművében is egy meghatározott műfajhoz kapcsolódik. Bach weimari és lipcsei évei alatt keletkezett öt kantátaévfolyamból megközelítőleg három maradt ránk,¹⁹⁰ melyek közül 63 mű tartalmaz trombita szólamot.¹⁹¹ A morvaországi kollekcióval szemben Bach egyházzeneje a kor legtöbbet kutatott és legjobban dokumentált repertoárjának tekinthető, ahogy a szerző életéről is igyekeztek mindent kideríteni a zenetörténészek. Az életrajz ismertetésétől és a műfaj általános bemutatásától a fentiek okán eltekinthetünk, Bach trombitazenéjének motivációja viszont témánk fontos aspektusaira mutat, melyeket érdemes részletekbe menően megvizsgálni.

A német területeken a 18. században virágzott a clarino játék.¹⁹² A trombita művészi szinten való megszólaltatásának kultúrája az ekkorra már több évszázados toronyzenész hagyományokból táplálkozott¹⁹³ és szorosan illeszkedett a független protestáns városok zenei életébe. Az önszerveződő képzési és művészeti modell eredményeként a városi muzikusok részvétele a zenei eseményeken természetes volt. Utóbbiak közül kiemelkedtek az egyházi ünnepek.¹⁹⁴

Hangszerünk szerepeltetése a kantátákban tendenciózus, de nem kizárólagos, mindazonáltal különböző minták szerint azonosítható. Bach a nagy énekkari tuttikban hármas trombitakórust alkalmaz a korábban általánosnak tekinthető clarino párral szemben. A három trombita dúr hármashangzat szerinti megszólalásának nyilvánvaló szimbolikai okai vannak, a trinitárius trombitahasználattal Bach zenéjében hangszerünk hagyományos hangnemkaraktere mintaszerű harmóniai struktúrát alkotva érvényesül. Ez a hangszerelés is a régi trombitaegyüttes hagyományaira vezethető vissza, amit a timpani állandó jelenléte is alátámaszt. Ugyanakkor a regiszterekhez köthető szerepek Bachnál már kevésbé érvényesülnek, általánossá válik a kétpólusú trombitajáték, vagyis a clarino és principale jegyek szólamon belüli váltakozása.

¹⁹⁰ Dürr, 23.

¹⁹¹ A Ludwig Güttler által szerkesztett összkiadást vettük alapul. – Güttler, 1–2.

¹⁹² Menke, 21–27.

¹⁹³ Uo.

¹⁹⁴ Tarr 1977, 70.



15. ábra – Szólamkeresztezések három trombitán Bach BWV 29, *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* című kantátájának kórustételében¹⁹⁵

Számunkra fontosabb Bach szóló clarino használata. Áttekintve a kollektiót kijelenthetjük, hogy nincs olyan jellemző műfaji egység, amiben ne jelenne meg a trombita, de hangszerünk felbukkanása az énekes áriák versengő dallami kíséretében és ellenszólamaiban a legjellemzőbb. Az itáliai hagyományokkal¹⁹⁶ szemben nem törvényszerű a legmagasabb koloratúrával történő párosítás, a trombita szerepeltetését a műfaj természeténél fogva a prédikáció tematikája határozza meg.¹⁹⁷

A morvaországi művekkel való transzparens módszertani összehasonlítás jegyében néhány körülményt tisztázni kell Bach trombitahasználatában. A hangolás a 18. században már elkezdett egységessé válni, a templomi vagy kórushangolás egyszerűen kikopott a gyakorlatból, vagyis az új orgonákat már a mélyebb, korábbi nevén kamarahangolás szerint temperálták.¹⁹⁸ Kronologikusan áttekintve Bach kantátáit, látható, hogy maga a mester is alkalmazkodott ehhez a gyakorlathoz, Lipcsében fokozatosan háttérbe szorul a C-trombita szerinti lejegyzés. Ki kell emelni a toldalékcsovek jelentőségét is, melyek használata bizonyíthatóan elterjedt a hangolásban.¹⁹⁹ A fenti körülmények magyarázatot adnak Bach különböző dúr hangnemi bázisú kantátáinak megszólaltatására és alaptalanná teszik a Vejvanovský transzpozíciós eljárásával való összevetést.

Mielőtt rátérnénk témánk tárgyára, érinteni kell még egy jellemző mintát. Bach archaikus hajlamának és hangszerépítészeti újdonságok iránti rajongásának elegye érvényesül a tolótrombita rendszeresítésében. A lipcsei periódusban alkalmazott

¹⁹⁵ A műrészletet később a h-moll misében is felhasználja a mester.

¹⁹⁶ Celletti: „Az éneklés a 17. században”, 68. és Celletti: „A 18. század énekművészete”, 64.

¹⁹⁷ Dürr, 14.

¹⁹⁸ „[A] régi orgonák általában magasabb hangmagasságúak, mint az újak. [...] a kamaramagasság kellemesebben és komolyabban szól, és alkalmasabb énekhangokra és fúvós hangszerekre is, ezért szinte minden hangszer hozzá van igazítva. [...] ami a hangmagasságot illeti, a B a kórus hangmagasságában ugyanúgy szól, mint a C kamaramagasságban, a C a kórushangmagasságban ugyanaz, mint a D a kamaramagasságban.” – Altenburg, 83.

¹⁹⁹ „Bizonyos toldalékcsovek a hangszer hangmagasságát egy egészhanggal, mások egy félhanggal vagy negyedhanggal [szállítják le]. [...] Az a trombitás, aki nem játszik versenyművet vagy szonátát, elboldogul toldalékcsovek nélkül néhány rövid stücnivel is a más trombitákkal való hangoláshoz. A kamara- vagy koncerttrombitásnak viszont mindenképpen rendelkeznie kell a fent említett típusokkal.” – Altenburg, 82.

hangszerelési gyakorlatról van szó, jellemzően a korálok kórusainak megerősítésére vagy ellenpontosására.²⁰⁰ Ahogy a toldalékcsovek alkalmazása irrelevánssá tette hangszerünk alternatív dúr hangrendszerekbe történő transzpozíciós kísérleteit, úgy az általános tolótrombita használatnak is lehetett köze ahhoz, hogy Bachnál a módszertani szempontból számunkra izgalmasabb diatonikus moll viszonylatok alkalmazása nem vált gyakoribbá. Ezzel együtt nem szabad minden részhangsoron túli hang kapcsán tolótrombitára gyanakodni,²⁰¹ Bach zenéjében azonosítható a natúr hangszer sajátos hangnemkarakterének megnyilvánulása, melynek megteremtésében a szerző Biber módszere szerint járt el.

7. táblázat – Rendhagyó tonalitású kantátaszólamok szóló trombitára, melyeket bizonyíthatóan nem tolótrombitára szánt a mester²⁰²

BWV	Premier	Tétel	Megjelölés	Hangnem	Trombita szerepe
12	1714	6.	Ária [tenor]	g-moll	Cantus firmus, korál dallam
19	1726	5.	Ária [tenor]	e-moll	Cantus firmus, korál dallam
24	1723	3.	Kórus	B-dúr/g-moll	Önálló dallam
48	1723	1.	Kórus	g-moll	Cantus firmus, korál dallam
77	1723	5.	Ária [alt]	d-moll	Önálló dallam
126	1725	1.	Kórus	a-moll	Önálló dallam

6.2. A diatonikus transzpozíciós eljárás utóélete a 18. században

Bach mintegy kilenc évvel a *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* nyomtatásban történő megjelenése után született, a művek keletkezése szerint megközelítőleg ötven évvel később alkalmazta a Bibernél azonosított eljárást egyházi darabjainak trombitaszólamaiban. Nem lehet bizonyítani, hogy közvetlenül ismerte volna Biber munkásságát, művei alapján viszont kijelenthető, hogy birtokában volt hangszerünk alternatív hangrendszerekben való felhasználási lehetőségeinek. Módszertani oldalról, és a tárgyi eszközök revelációjának szintjén is a hangszeres játék lehetőségeinek maradéktalan kihasználására törekedett. Bach Director Musices címénél fogva az összes hivatalos lipcsei zenei eseményért felelt, így a városi muzsikások repertoárját is ő állította össze²⁰³ és bizonyosan harmonizált korálokat célzottan trombitákra is.²⁰⁴

²⁰⁰ Altenburg, 12.

²⁰¹ Lewis, 56–57.

²⁰² Forrás: Lewis, 107., jelen tanulmány szerzőjének kiegészítéseivel.

²⁰³ Cantagrel, 141.

²⁰⁴ „A városháza erkélyéről minden reggel és este korálok hangzottak fel [...] a városi trombitások előadásában.” – Uo. 142.

Fuga

Clar(ino) I

Clar(ino) II

7

6.3. Bach: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen – BWV 12 – „Sei getreu...“

²⁰⁵ Cantagrel, 86–87.

²⁰⁶ Altenburg, 72–74.

²⁰⁷ A lejegyzésben kisebb változtatásokat találunk az eredeti műhöz képest, melyek nem tettek jót a darabnak. Az ötödik ütemben a tőkéletesen ellenpontozott zárlat egy nagyon esetben párhuzamos menetre van cserélve a 2. trombita teljes átfogalmazásával aszinkron kvintpárhuzamot keltve. A változtatás célja a záróakkord kijavítása alap+tercre. A második sorban a diatonikus B-dúr moduláció mellett dönt a lejegyző, az Esz” hang alkalmazásával kiírta a mű dór jellegét és eltünteti az elemzésünkben kiemelt kromatikus menetet. A záróakkord is módosul, ezúttal oktávra. A javítások és a Fuga megjelölés arra utal, hogy valami egzotikus de idejétmúlt eljárás eredményének tűnhetett fel a revizor számára a Biber-mű. Nem lennének meglepve, ha maga Altenburg lett volna az elkövető.

²⁰⁸ Dürr, 14.

A kantáta műfajának természete megteremti a szöveg és hangok összefüggései vizsgálatának lehetőségét és direkt következtetések levonására vezet a zenei mondanivaló és alkotói motiváció vonatkozásában. Ez nagy segítségünkre lehet az azonos módszertani logikát követő és hasonló akusztikai jelenséget teremtő 17. századi hangszeres művek értelmezésében. Ennek mentén Bach műveit a következőkben a tartalmi szempontok fókuszba állításával elemezzük.

Bevezetőnkben kizártuk az alternatív hangrendszerek szerint megfogalmazott trombitaszólók sorából az értekezésünk szűken vett témájába módszertani és akusztikai szempontból nem illő műveket, térjünk hát rá a számunkra fontos leletekre.

Bach Salomon Franck protestáns költővel való együttműködésének köszönhetjük a *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* című kantáta létrejöttét.²⁰⁹ A műfaji rendeltetésnek megfelelően ez a mű is egy, az egyházi év szerint meghatározott alkalomra készült, a húsvét utáni harmadik, jubilate vasárnapi istentiszteleten adták elő a weimari kastélykápolnában, 1714. április 22-én.²¹⁰ Felépítése alapján hasonló jegyeket mutat az Erdmann Neumeister nevével fémjelzett modern kantátaformával,²¹¹ de a későbbi változatos tételrendezéssel szemben az áriák egymást követően a mű közepén csoportosulnak. Hangszerünk a sorban harmadik, tenor áriában jelenik meg. A műrészletben a trombita diatonikus transzpozíciós eljárása mellett egy másik különleges szerzői módszert azonosíthatunk, mégpedig a szöveges tartalom vonatkozásában. Ez a praktika nem más, mint asszociációk indikálása hangszeres dallamok segítségével. Arról van szó, hogy egy áriában, vagy kórusban egy másik vallásos ének hangszeres idézete szólal meg – jellemzően egy jól ismert korál (vagy időnként gregorián) dallam formájában – mellyel a szerző kiegészíti, vagy árnyalja az énekelt szöveg üzenetét.²¹² A szövegösszefüggések ismerete – vagy éppen azok megfejtésének elmulasztása – meghatározó lehet az interpretációra nézve.

A jubilate vasárnapra előírt olvasmányból – János evangéliumának 16. fejezetéből – két kulcsmondatot érdemes kiemelni: „Ti sírni és jajgatni fogtok, a világ pedig örül; ti szomorkodtok, de szomorúságotok örömmé fordul”²¹³ – mondja a tanítványoknak Krisztus az utolsó vacsorát követően, illetve: „A világon nyomorúságotok van, de bízzatok: én legyőztem a világot”.²¹⁴

²⁰⁹ Dürr, 269. és 26–27.

²¹⁰ Lipcsében természetesen Bach újra elővette, 1724-ben adták elő ugyanezen az ünnepnapon. – Dürr, 269.

²¹¹ Uo. 28.

²¹² Rilling, 8.

²¹³ János Evangéliuma, 16. fejezet, 20.

²¹⁴ Uo. 33.

A fentiek szellemében tekintsük át a tételben elhangzó Franck-költemény ominózus részletének, illetve a trombita megfogalmazásában hallható dallam szövegének összefüggéseit. A mondanivaló – mindkét esetben – az idézett prédikáció szövegéhez hasonló ambivalenciát sugall.²¹⁵

**Maradj hű, hisz minden
kín
megenyhül nem sokára.
Zápor után
jó az áldás,
és a felhők elvonulnak.
Légy kitartó, ó légy hű.**

**Jézus, én örömöm,
Szívem gyönyörűsége,
Jézus, én ékességem;
Ah, milyen régen, már
mióta
Szorong az én szívem,
És Utánad vágyakozik!
Isten Báránya, én
vőlegényem,
Rajtad kívül e Földön
Semmi sem kedves nekem.**

16. ábra – Szöveges összefüggések Salomon Franck költeményében²¹⁶ és a *Jesu meine Freude* koráldallam szövegében²¹⁷ – Azonos színnel jelölve a Bach művében egyszerre megszólaló szakaszok

²¹⁵ A 15. ábrán bal oldalon az ének szövege hallható „Sei getreu...” vers, jobbra pedig a trombita által a cantus firmusban megszólaltatott közismert *Jesu meine Freude* korál szövegének fordítása látható, azonos színnel jelezve a szövegben az analóg részeket. Amikor a tenor a baloldali szöveget énekli, a trombita a jobboldali azonos színű szöveg dallamával felel. A kottában hasonló színekkel jelölve láthatók a meghatározott szakaszok.

²¹⁶ A Lutheránia Énekkar fordítása. Forrás: web: <https://lutherania.lutheran.hu/Cantatas/BWV12.html>, letöltés: 2022. 01. 10.

²¹⁷ Vashegyi György fordítása. Forrás: web: https://drive.google.com/file/d/1PXvUR_CoG5LkIzlrZxw6IzZKU3ApoTqD/view?pli=1, letöltés: 2024. 04. 24.

17. ábra – A direkt szöveges és zenei asszociatív tartalmak megjelenése Bach BWV 12, *Weinen, Klagen, Sorgen Zagen* című kantátájának tenor áriájában

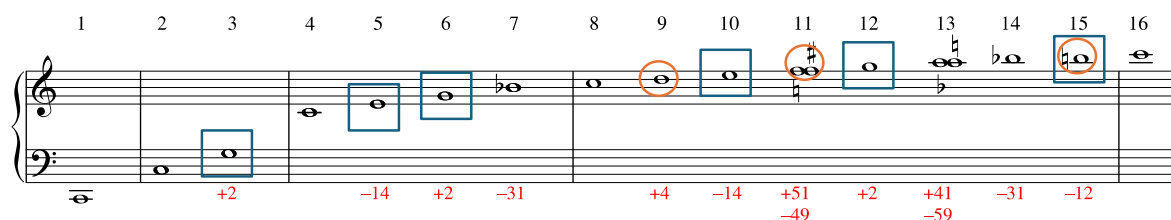
Ez a BAR-formát követő tétel²¹⁸ nagyszerű példája Bach komplex, sokesetben átláthatatlannak tűnő alkotói világának. A hármashangzat tematikájú osztinató basszus előbb akkordikus homofon kíséretté szelődik az ének dallam belépésével, majd a trombita korál megjelenésével visszatér a terejátékra háromrétegű struktúrát alkotva. Az önálló identitású szólamok kapcsolódása a világos harmóniai ellenpontokon túlmenően szöveges tartalmi szinten is megvalósul – ahogy azt a fentiekben részleteztük.

Bach a Biber műveiben azonosított moll transzpozíciós eljárást alkalmazza a trombita szólamban. Hangszerünk nem hagyja el a C-alaphang szerinti természetes hangkészletet, viszont a nehezen intonálható, kényes részhangok a g-moll viszonylatnak megfelelően előtérbe kerülnek. Ki kell emelni a 11. részhang szerepét, melynek domináns jelenléte az általunk sárgával jelölt szakaszokban a Pein (fájdalom, kín) szó hosszas, melizmatikus éneklése alatt figyelhető meg a koráldallam hasonló tematikájú motívumával. Érdeemes felidézni a korábbiakban tárgyalt, alacsony hangok intonációját szolgáló ajaktechnika eredményeként létrejövő akusztikai jelenséget. A hangszer moll megnyilvánulásának sajátosságaiból adódó hangszínváltozásokat Bach szimbolikai kódokként érvényesíti a szöveg megerősítésére, magyarázatára.

²¹⁸ Dürr, 271.

6.4. Bach: *Es erhub sich ein Streit* – BWV 19 – „Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir...”

Nagyon sok paralel jegyet mutat a „Sei getreu...” tétellel a BWV 19. jegyzékszámú, *Es erhub sich ein Streit* című kantáta egyik részlete. Az imént elemzett műhöz hasonlóan itt is egy tenor áriában elhelyezett korál ellenszóló formájában jelentkezik hangszerünk, így a bachi moll transzpozíciók jellegzetes mintáját azonosíthatjuk a két műben. Az e-moll trombitaszóló C alaphang szerinti natúr hangszeren történő megszólaltatása hasonló elven nyugszik a g-moll transzpozíciókkal. A nagy különbség a 7. B' természetes részhang kieséséből fakad, ami nagyban behatárolja a lehetőségeket, és szinte teljes egészében az alaphang szerinti 4. oktávra korlátozza a dallamjátékot. A szűkös választékot esetünkben a részhangsoron túli H' alkalmazásával egészíti ki a szerző, mely súlytalan ponton, lelépő dallami kontextusban a C"-hang ajakpozícióváltással leeresztett változataként értelmezhető.



18. ábra – Az e-moll hangnemi bázisú művek alapvető funkciók szerinti törzshangjai a részhangsorban²¹⁹

Az egységes continuo és vonós kíséretet uralja az Albert Schweizer által angyali ritmusként jellemzett pontozott figura,²²⁰ a nyugodt tempójú, 6/8-os lüktetésű anyag tökéletes összhangot alkot az ária dallamával és szövegével is: „Maradjatok, ti angyalok, maradjatok velem! [...] Két oldalról vezessetek, meg ne csússzon az én lábam!” A kezdőmotívumban nagyon jellegzetes szext lépés is ezt a botladozást hivatott kifejezni, melyre egy későbbi példánk kapcsán részletesen kitérünk.

A 12-es kantátához hasonlóan a trombita által közvetített üzenet itt is egyértelműen erősíti a szöveges tartalmat. „[A trombitadallam hallatán] a Bach-korabeli, a szöveget ismerő hallgató nem kételkedhetett abban, hogy a zeneszerző a [Herzlich lieb hab ich dich, o Herr” kezdetű koráldallam] 3. strófájára gondolt: [...] „Uram, engedd, hogy a végső órán kedves angyalaid Ábrahám ölébe vigyék el lelkemet” – állapítja meg Dürr.²²¹

²¹⁹ Kék színnel jelölve a dúr hármashang, pirossal az V. fokú domináns funkciójú hármashangzat hangjai. A fenti számok a részhangok sorszámai, alul a hangmagasságban az egyenletes temperálással szemben való eltérések centben mérve láthatók az egyes részhangok vonatkozásában. Forrás: Pöschel és Buchin, 8. – jelen dolgozat szerzőjének kiegészítéseivel.

²²⁰ Dürr, 587.

²²¹ Uo.

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

Continuo
(lute, harpsichord, organ)

Ten.

Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir...

15. példa – Bach: *Es erhub sich ein Streit* – BWV 19 – „Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir...” (1–16. ütem) – A tenor ária kezdete

6.5. Bach: *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* – BWV 77 – „Ach, es bleibt in meiner Liebe”

Az 1723. évi Szentháromság ünnepe utáni 13. vasárnapra készült kantáta²²² utolsó áriája nagyon különbözik az előző példáinktól. Különösen ritka az alt szólóval való párosítás, ráadásul az áriákban megszokott versengő-imitációs módszerrel vagy az előző példáinkban bemutatott praktikával szemben az énekdallamot kiegészítő és kísérő obligát szólamot szolgált meg hangszerünk. A Bach kantátaiban ugyancsak kiemelt pozíciót betöltő oboa szerepeltetésére emlékeztethet minket ez a hangszerelés. Az altszóló belépésekor nem száll ki a trombita, hanem apró léptékű dallami díszítő és harmóniai értelmező figurákkal segíti az egyszerű énekelt dallamok érvényre jutását. Ennek hatása a dinamikai arányokban rejlik, a trombitának ebben a kontextusban kötelező hangerőben is az énekest segítenie.

²²² Dürr, 433.

16. példa – Bach: *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* – BWV 77 – „Ach, es bleibt in meiner Liebe” (17–34. ütem) – Rendhagyó szereposztás az alt áriában

Az előzőekben elemzett mintáinkkal szemben fordított szerepekről beszélhetünk, ami a fenti megállapításokból származó előadói kihívások mellett egy újabb készségre tereli a figyelmünket. A kor hangszeres előadásmódjában uralkodó beszédszerű artikulációt²²³ megjelenítő differenciált mássalhangzóejtések a szöveget követő nyolcadmenetekben és a tizenhatod ornamensekben különösen jól érvényesülnek.

A műrészlet hangnemi bázisa d-moll, mely transzpozícióval Biber 9. duettjében már találkozhattunk. A tizenhatod menetek biztosítanak minket afelől, hogy nem tolótrombitára szánta a szerző a művet, ennek ellenére sok részhangsoron túli hanggal találkozunk. A Cisz” állandó jelenléte különösen feltűnő, ütem súlyokon és harmóniai jelentőségű főhangok formájában is jelentkezik a fantomhang. Ezek megszólaltatása rendkívüli intonációs kihívásokat hordoz és kiegyenlített hangszínhez vezet. Utóbbi tényező a Cisz” vezetőhang szerepéből származó funkciós pozíciójával kerül egyeztetésre, így tulajdonképpeni megkomponált artikulációs gesztusnak tekinthető.

²²³ Harnoncourt 1989, 41.

Bach sok nehéz trombitaszólamot írt, de az „Ach, es bleibt in meiner Liebe” több szempontból is kiemelkedik a művek sorából. Az egyenletes temperáláshoz képest nagy eltérést mutató természetes hangok és részhangsoron túli alterációk jelenléte arányaiban és a harmóniai kontextus miatt is nagyon kifinomult artikulációs követelményeket támaszt. Ehhez társulnak az altszólót segítő játék miatt fellépő dinamikai korlátok és a differenciált artikulációs gesztusokat követelő figurák.

A tartalmi összefüggések kapcsán érdemes Dürer két lényegre törő mondatát idézni: „A kantáta második áriája (5. tétel) különös módon obligát trombitát ír elő, ami kevésbé illik a saját esendőségünkről panaszkodó szöveghez.”²²⁴ A szerzőt talán valami, ma már kideríthetetlen külső ok indíthatta erre a megoldásra.” A jeles zenetudósnak abban az esetben lenne igaza, ha hangszerünk rendeltetésszerű megszólaltatásáról volna szó. A natúrtrombita moll transzpozíciója által keltett sajátos hangnemkarakter viszont éppen a Dürer által leírt emberi tulajdonságot szimbolizálja, amire ez az ária az eddigi legegységesebb példát szolgáltatja.

6.6. Bach: *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* – BWV 126 – Nyitókórus

Ahogy bevezetőnkben rögzítettük, Bach az énekkari tuttikban rendre csoportosan alkalmazza hangszerünket. A BWV 126 jegyzékszámú kantáta első tétele azon kevés kivétel egyike, amikor ettől a praktikától eltér a mester és szólótrombitához nyúl a nyitókórusban. Ez a módszer jobban kiemeli hangszerünket a Bach nagy instrumentális műveire jellemző, az orgonajáték logikája alapján regiszteres hangszerelésnek nevezett eljárásnál.²²⁵

Alkotói módszertani szempontból ez a műrészlet hasonlít legjobban az elemzett Biber-szonáta trombitaanyagára, Bach a kamarahangolásnak megfelelően a D alaphang szerinti természetes részhangkészletet használja fel az a-moll hangnemi bázisú trombitaszólamban néhány célzott kivételtől eltekintve, melyekre a szöveg kapcsán kitérünk. A szerző talentumára vall, hogy a részhangsor és diatónia egyeztetéséből származó behatárolt lehetőségek nem érezhetők a trombita pozícióján, hangszerünk vezetőszerpe megkérdőjelezhetetlen.

²²⁴ Ah, szeretetemben mégis // milyen merő tökéletlenség lakik! // Hiába van bennem gyakran az akarat, // hogy amit Isten rendel, megtegyem, // mégsem vagyok rá képes. – Vashegyi György fordítása – Forrás: web: <https://drive.google.com/file/d/1FovWPSwtj86j6bS8hKdlu9H1mopBjebs/view>, letöltés: 2024. 04. 26.

²²⁵ Harnoncourt 1989, 122.

A trombitaszólam szerkesztési elve ez esetben szinte megegyezik a dúr relációkkal, megfigyelhető a hármashangzat tematikát követő nyolcadmozgás váltakozása a szomszédos hangokat bejáró dallami tizenhatodmenetekkel. A hagyományos regiszterekhez való ragaszkodással ilyen mértékben nem találkoztunk eddigi példáinkban, itt a rendhagyó hangnemekarakter tisztán a tonalitásban kerül érvényre. Egy nagy trombitaszóló dominálja a zenekari anyagot, pentaton harmonikus szakaszt követő szekvenciális dallami egységgel, 4+7 ütemes felosztásban. A motívumok a modulációs rendnek megfelelő írott d-mollban is megismétlődnek a középrészben, tehát Bach korábbiakban elemzett műveinek moll transzpozícióival találkozhatunk.

A kórus belépésétől hangszerünk szerepe a ritmikai dallami kiegészítésekre szorítkozik, de számunkra ezek a leginkább informatív elemek. A mű vokális felépítménye nem egyedi a kantáták sorában. Valójában itt is egy korál jelenti az énekdallam alapját, melyet a szoprán szólaltat meg és a többi kóruszólam imitációs díszítőmotívumokkal kísér.²²⁶

The musical score is for the opening chorus of Bach's Cantata BWV 126. It is in C major (one sharp, F#) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-17. The instruments are Tromba, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, and Continuo. The Tromba part is the most prominent, featuring a series of eighth-note patterns. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic figures. The score includes figured bass notation for the Continuo part.

17. példa – Bach: *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* – BWV 126 – Nyitókórus (1–7. ütem) – A hagyományos, regiszterek szerinti trombitajáték megfogalmazása a rendhagyó tonalitásban

²²⁶ Dürr, 219.

A gregorián eredetű népének²²⁷ Luthertől származtatható²²⁸ és a protestantizmus korai működésének megfelelő nyílt politikai állásfoglalást közvetít, melynek aktualitását az 1541-es dátum alapján Budavár eleste jelenthette.²²⁹ A második sort „Végý erőt ellenséginken.” szövegre szelídített változatban ismerhetjük a protestáns énekeskönyvekből,²³⁰ a szó szerinti fordításból kiderül, hogy a pápista és török seregek vérontásának megfékezéséről van szó.²³¹ Ez a szövegrész a 20. ütemtől kúszik be a polifon szerkesztésű énekes anyagba. A forradalmi tematikát követő lépcsőzetes, felfelé törő belépési rend szerint a Mord (gyilkosság) szó tenortól induló és minden szólamon végig futó melizmatikus ismétlőmotívumának kíséretében Bach elhelyez egy jelzésértékű trombitafigurát. A 21–22. ütemben található állás intonációs szempontból nagyon kényes, fals akusztikai jelenséget eredményez a kritikusan alacsony 7. részhang lefelé lépegetésével, majd az A' fantomhangon való megállapodásával.

20

Tromba

Oboe I, II

Violino I, II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

und steur' des Papsts und

und steur' des Papsts und Türken Mord, und steur' des Papsts

und steur' des Papsts und Türken Mord, und steur' des Papsts

Papsts und Türken Mord, und steur' des Papsts und Türken Mord, und steur' des Papsts

6 6 6 6 6 6

4 4 4 4 4 4

2 2 2 2 2 2

19. ábra – A különleges hangszeres effektus és a szöveges tartalom összefüggése az *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* nyitókórusában

²²⁷ „Veni redemptor gentium” kezdetű ambroziánus himnusz – Ecsedi, 86–87.

²²⁸ Uo. 86.

²²⁹ Wollschläger, 4.

²³⁰ Evangélikus énekeskönyv, 345.

²³¹ Ecsedi, 86.

A trombita szerepeltetése a fennkölt hangvételű szopránáriák hangszerelésére emlékeztet, de a szöveges üzenetnek megfelelően Bach hangszerünk alternatív hangnemkarakterének eszközéhez nyúl. Ez a rövid tétel hangulatában nagyon eltér a korábbi példáinktól, de a tartalmi elemek vizsgálata alátámasztja a tradicionális trombitajáték kifejezőmódjával ellentétes, emberi affektusok kifejezésének logikáját a diatonikus transzpozíciós eljárásban.

6.7. Bach: *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen* – BWV 48 – Nyitókórus

A BWV 48 jegyzékszámú kantáta első tételében is találunk számunkra fontos szólamot, mégpedig a jól ismert g-moll transzpozíció szerint. Bár ez is egy nyitókórus, a trombitahasználat nem hasonlít az előző példákra, hanem a BWV 12 „Sei gerteu...” áriában bemutatott módszerrel egyezik. A mű címének megfelelő, „Én nyomorult ember, ugyan ki vált meg engem a halálos bűn testétől?”²³² szövegre énekelt dallamot kánon formájában, kétütemes léptékű belépésekkel szólaltatja meg a kórus különböző variációk szerint. Ismét a korábbiakban ismertetett elv mentén érvényesülő asszociatív megerősítő tartalommal jelentkezik hangszerünk, a cantus firmusban megszólaltatott koráldallam itt a *Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir*²³³ – „Uram Jézus Krisztus, hozzád kiáltok”.

A tartalmi üzenetek lenyomata érzékelhető a műrészlet dallamvilágán, vokális zenében szokatlanul nagy hangközlépésekkel találkozunk. Ez a földi élettel járó küzdelem szimbóluma, az ütemsúlyra szünet nélkül újra és újra felkapaszkodó szextlépések az énekszólamokban a Sziszüphosz-történet hangulatát idézik. Az akkordikus zenekari kíséretben is dominál az említett hangköz, de más kontextusban. A kínálózó szekund vagy terclépések helyett a hirtelen felugró dallam keltette botladozó nyolcadmozgás szintén a szöveges összefüggésekre mutat. Az egymástól jól elkülönülő három rétegű szerkezet itt is megfigyelhető, akárcsak a BWV 12 tenor áriájában.

²³² Vashegyi György fordítása – Forrás: web: <https://drive.google.com/file/d/1jH1l9WmiE-qmhDD1foIBeK3qp6ff1RRv/view>, letöltés: 2024. 04. 26.

²³³ Dürr, 485.

Violino I, II

Viola

Continuo (2x)
Organo

7 6 7 6
5

8

S.

Ich e - len - der

14 Tr.

Ob.

Mensch, wer wird mich er - lö - - sen vom Lei - be die - ses To - des,

A.

Ich e - len - der Mensch, wer wird mich er - lö - - sen vom Lei - be die -

18. példa – Bach: *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen* – BWV 48 – Nyitókórus (1–20. ütem)
– A szöveges üzenetet érzékeltető dallamképzés a zenekar és kórus részéről, illetve asszociatív koráldallam a fúvósoknál

A hangszerelés különlegessége, hogy Bach általános gyakorlatával szemben ezúttal nem hagyja magára a trombitát a cantus firmusban, végig szabályos kánonkíséretet hallunk kvárt viszonylatban két unisono oboa által.²³⁴ Ez a módszer hasonló kérdést vet fel ahhoz,

²³⁴ Dürr, 485.

melyet az „Ach, es bleibt in meiner Liebe” ária kapcsán fogalmaztunk meg, hiszen itt is megtehetné volna a szerző, hogy a hajlékonyabb oboát alkalmazza mindkét szólamban. Példáink alapján úgy tűnik, hogy Bach szükségszerűnek érezte az áthangolt trombita szerepeltetését ebben a tartalmi kontextusban.

6.8. Minták és motívumok Bach diatonikus transzpozíciós eljárással készült műveiben

Miután a szöveges tartalmi összefüggések középpontba állításával áttekintettük Bach releváns műrészleteit, érdemes néhány összegző megállapítást tenni a lipcsei mester transzpozíciós eljárására vonatkozóan.

Bach általános trombitahasználata nem különbözik a kor más szerzőinek módszerétől, melynek célja az Úr vagy a legmagasabb fejedelmi személy dicsőítéséhez illő atmoszféra megteremtése. Ezzel szemben a moll transzpozíciós eljárással érintett művekben kivétel nélkül közvetlen kapcsolat mutatható ki a szöveges tartalommal, a hangszeres kifejezőmód ezekben a szólamokban tisztán a prédikáció mondanivalójából nyeri gesztusrendszerét.

A kollekció rendkívül heterogén, Bach különböző formák és alkotói periódusok szerint csoportosított kantátaiban találtunk példákat, így a weimari évektől egészen a lipcsei harmadik évfolyamig bezárólag kimutatható a jelenség. A kiemelt műrészletek lírai természetű, strófikus szerkezetű tételek, áriák vagy kórusok. Utóbbi típus különleges, hiszen ellentmond Bach csoportos énekkari hangszerelési gyakorlatának, melyet bevezetőnkben szimbolikai okból trinitárius trombitahasználatnak kereszteltünk. Korálokban nem találtunk diatonikus transzpozíciós eljárással készült műveket, az énekszólamok megerősítését a moll relációk szerint jellemzően tolótrombita segíti, ami a fekvésből és hangkészletből egyértelműen következtethető. Ennek ellenére nagyon jellemző a népénekek megszólaltatása, de nem közvetlen dallam, hanem ellenszólam formájában. Hangszerünk természetéből fakadóan és a transzpozíciós eljárással járó kompromisszumok miatt ezek a dallamok az alaphang szerinti 4. oktávra pozicionáltak, tehát jellemzően magasabban helyezkednek el az énekszólamoknál, aminek a mögöttes tartalomból származó jelentőséget tulajdoníthatunk. Az asszociatív módszer, tehát a jól ismert népének rendhagyó trombitadallam formájában történő felidézése a műrészletek többségében dokumentálható. Az *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* című, BWV 126 jegyzékszámú kantáta nyitókórusa kivételt képez a sorozatban. Bach a hagyományos 18. századi trombitahasználatnak

megfelelő, regiszterekhez kötődő, kétpólusú játékot ír elő ritmikus-akkordikus és virtuóz dallami anyagokkal.

Példatárunk hangnemi szempontból sem egységes, de a Bibernél dokumentált viszonylatok szerint egy kivételt leszámítva minden műrészlet azonosítható.²³⁵ A trombita sajátos hangnemkarakterének megnyilvánulására négy különböző moll hangnemben mutattunk be példát, de ezek közül a g-moll és a-moll a kórus- és kamarahangolásnak megfelelően játékmód tekintetében azonos.²³⁶ Az új, e-moll hangnemet a BWV 19 jegyzékszámú, *Es erhub sich ein Streit* című kantáta tenor áriájának ellenszólamában sikerült azonosítani.

Nagyon magas a részhangok aránya a hangkészletben, a fantomhangok alkalmazásában ugyanakkor sikerült a szöveggel összefüggő célzott akusztikai effektusokat képző figurákat feltárni. Az intonációs szempontból kényes hangok tudatos alkalmazása azok súlyrendi viszonyokkal való egyeztetése által is követhető. Bach tudatossága ezen a téren Biber konzervatív módszeréhez hasonlít és nagyon távol áll Vejvanovský B-dúr transzpozíciókban gyakorolt eljárásától.

Tekintsük át, hogy mik azok a meghatározott hívószavak a szentírásból vagy a vallásos költeményekből, amik a szerzőt a transzponált trombita paradox kifejezőmódjának eszközehez vezették alkotómunkájában. Röviden a földi és paradicsomi lét dichotómiájának motívumával jellemezhető az elemzett művek tematikája. Ebből következő konkrét, visszatérő elemek a kín és szenvedés affektusai, illetve az evilági, eredménytelennek tűnő törekvések mennybéli ígérete. Természetesen nagyon sok kantátaszöveg dolgoz fel a fentiekkel kapcsolatos vallásos bölcséleti tartalmat, ezek jelentékeny részének megzenésítésére Bach mégis a kézenfekvőbb hangszerelést választotta. A bemutatott példáink voltaképpen olyan kivételes művészi alkotások, amikben a prédikáció tartalmának megfelelő teológiai állásfoglalás összetettebb megfogalmazást váltott ki szerzői részről.

Az alkotófolyamat és különösen a szándékosan kétértelmű kifejezőmód párhuzamba állítható Biber misztikus hajlamával, de közvetlen szerzői hatásról nem beszélhetünk. Értekezésünk tárgyában kivételes komponisták reakciója nyilvánul meg a lét legfontosabb, szorongató kérdésére, mely a szerzők munkáinak tanúsága szerint felekezettől függetlenül azonos.

²³⁵ A Bachnál előforduló változatos dúr hangnemekkel nem foglalkoztunk a „Hangszerünk szerepe Bach egyházzenejében” című alfejezetben részletezett okokból.

²³⁶ Altenburg, 83.

7. A sajátos hangnemkarakter létrejöttének interpretációs vonatkozásai

7.1. Díszítések

Az akusztikai jelenség feltárásától elválaszthatatlan a különleges szerzői módszer szerint fogant művek előadói vonatkozásainak tárgyalása. A továbbiakban azokkal a rendhagyó gesztusokkal foglalkozunk, melyek szükségszerűen következnek a transzpozíciós eljárással érintett művek megszólaltatásából.

A díszítéseket és különösen a zárlati trillákat hajlamosak vagyunk a korabeli előadói gyakorlatra vetítve egységesen kezelni, aminek a különböző hangszeres módszertani iskolákban megfogalmazott állítások szilárd alapot adnak.²³⁷ Ugyanakkor nem szabad elfeledkezni róla, hogy a rendhagyó kifejezőmód bármit felülírhat a kor esztétikájában. Joachim Quantz így fogalmaz: „A díszítések, akár kiírtak, akár rögtönzöttek, sohasem szabad, hogy ellentmondjanak a fődallamban uralkodó affektusnak, ezért nem szabad összekeverednie a szórakoztatónak és nevetségesnek az enyelgővel, kellemessel, félig-meddig vidámmal és élénkkel, a szemtelennek a hízelgővel stb. Az előkéek összefüggővé teszik a dallamot, és bővítik a harmóniát, a trillák és a többi kis díszítés, mint a féltrilla, mordent, doppelschlag és battement felvidítják őket.”²³⁸

A Vejvanovský szonátájának központi elemét képező zárlati kadenciákra a mű elemzésében már felhívtuk a figyelmet. A részhangsoron túli Esz”-hangról történő trilla helyett itt észszerűbb díszítés nélküli záratra vagy a főhangról történő trillára gondolni, amikben egyébiránt jobban érvényesül maga a disszonancia.



20. ábra – Vejvanovský szonátájának központi zárlati figurájára nem érvényesíthetők a kor általános érvényű szabályszerűségei

²³⁷ Donington, 193–194.

²³⁸ Quantz, 128.

Biber nyomtatott szonáta-kötetében már találunk trillára utaló jelzéseket is, de érdekes módon az első Adagio megjelölésű tétel végén például nem szerepel az utasítás. A *sostenuto* játék helyetti beszédszerű artikuláció differenciált mássalhangzóejtésekkel, illetve a hosszú hangok *messa di voce* vagy sóhajszerűen elhaló dinamikai megformálása²³⁹ a kifejező játéknak azon aspektusai, amik a modern hangszer adottságaitól és a képzési hagyományainktól is távol esnek. A művek tematikájából adódóan ezek az előadói gesztusok jól érvényesíthetők a repertoárban, és a fentiekben tárgyalt díszítetlen hangok megformálásának stílusos eszközei lehetnek.

7.2. Artikulációs specifikumok

A trombitajáték 17. századi művészi szintre fejlődésében fontos motívum az énekimitációs hangszerek mintájára kidolgozott artikuláció, mely az évszázados hagyományokkal bíró furulya- és cinkjátékhoz hasonlatos, beszédszerű előadásmódot ír elő.²⁴⁰ Girolamo Fantini iskolájának tanúsága szerint a trombitás képzésben széleskörben elterjedt módszer alapját a differenciált mássalhangzóejtés ritmikával és súlyrenddel való egyeztetése adja.²⁴¹ Az egyenletes és egyenetlen nyelvhasználat közötti választóvonal általában a nyolcadérték volt.²⁴² A következőkben azokkal az artikulációs kérdésekkel foglalkozunk, melyek a rendhagyó hangrendszerekben történő játék során felülírják a clarino játék tudományos szinten általános érvényűnek tekintett regiszterek és szerepek szerinti artikulációs szabályszerűségeit.²⁴³

²³⁹ „Meg kell jegyezni, hogy a hosszú, egy, kettő vagy négy mérőütés értékű hangokat éneklő módon kell tartani, lágyan kezdve, a hang közepéig *crescendo*-val, majd a második felében *diminuendo*-t alkalmazva.” – Fantini, 6.

²⁴⁰ „Fantini az úgynevezett »észak-olasz fúvósiskola« tagjának tekinthető, amely már 1535-ben differenciált artikulációs nyelvhasználatot hirdet. A különféle ejtési lehetőségek legszisztematikusabb bemutatását, azok hatásának értékelésével, Girolamo Dalla Casa adta 1584-ben. Casa egy kornettművész, aki a velencei San Marco-i fúvós hangszereggyűttes igazgatója volt. Rendszerét sok későbbi szerző másolta.” – Tarr 2009, 11.

²⁴¹ „Az előadásban különbséget kell tudnunk tenni a főhangok, amelyeket hangsúlyos vagy olasz módra jó hangnak is szoktak nevezni, és az átmenő hangok között, amelyeket némely külföldiek [az olaszok] rossznak neveznek. A főhangokat, ahol csak lehetséges, mindig jobban ki kell emelni, mint az átmenőket. Ezt a szabályt követve 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 némileg hosszabban kell kitartani, mint az átmenőket, nevezetesen a másodikat, negyediket, hatodikot és nyolcadikat; ez a megnyújtás azonban ne tegyen ki annyit, mintha a hang mellett egy pont állna.” – Quantz, 126.

²⁴² Tarr 2009, 8.

²⁴³ Altenburg, 91–93. és 96–97. o.



21. ábra – Artikulációs sablonok a clarino regiszterben Fantininél²⁴⁴



22. ábra – A ritmika és súlyrend artikulációs egyeztetésének szemléltetése dinamikai jelekkel Altenburg iskolájában²⁴⁵

Az egyenletes temperáláshoz képest nagy eltérést mutató, kényes részhangok játékát a 17. században igyekeztek elkerülni.²⁴⁶ Ritka megjelenésük a hagyományos hangrendszer szerint nemigen eshetett hangsúlyos pontra. Ez érdekes kérdést vet fel a diatonikus transzpozíciókban. Példának okáért a 7. B' részhang tonikai tercként harmóniai jelentőségű hanggá válik, ami az ominózus helyeken a hangzásarányok megváltozását hozza. Ezenél az instabil hangoknál a principale játékra jellemző kemény nyelvcsapás²⁴⁷ elképzelhetetlen, vagyis az intonációból szükségszerűen következő óvatosabb gesztus kivitelezése felülírja a súlyrendi szabályszerűségből származó artikulációt.

²⁴⁴ Fantini, 11.

²⁴⁵ Altenburg, 96.

²⁴⁶ Sehnal, 145.

²⁴⁷ Menke, 18–19.



23. ábra – Biber szonátájának hosszú, súlyponti helyre eső 7. részhangjai

A másik kérdéses artikulációs frázis a clarino regiszter futamaiban előkerülő 11. F” vagy Fis” részhangok, illetve részhangsoron túli hangok ejtésrendje. A virtuóz állásokban Biber szakszerűen elrejtí a kritikus hangokat, Vejvanovský B-dúr skálameneitiben viszont természetsszerűleg a súlypontokra esnek a nehezen intonálható hangok.²⁴⁸ A trombitás szerző különleges művei előadásmódjának megfejtésekor minden bizonnyal akkor járunk el helyesen, ha az alkotó motivációjából indulunk ki, melyből a hagyományos gesztusok idegen környezetbe való áttöltetése következik – ami valljuk be, szinte lehetetlen.

Szerzőink közül Bach alkalmazza a legtudatosabban a rendkívüli intonációs eljárásból származó hangszíneket, ami úgyszintén magában hordozza az artikulációs szabályok átértelmezését. A rendezett te-re vagy di-ri ejtésekkel, vagyis kemény és lágy nyelvütések metrum szerint egyeztetett kombinációjával szemben, az alternatív tonalitásban elhelyezett trombitaállások a szöveges tartalomból származó affektusok megerősítő gesztusait követelik meg.



19/a. példa – Bach: *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* BWV 77 – „Ach, es bleibt in meiner Liebe” (1–16. ütem) – A trombitaszólam figuráiban a részhangsoron túli hangoknak is komoly szerepet szán a szerző

²⁴⁸ Lásd: 10/b. példa, 54.

29

Tr.

A.

lau - ter, lau - ter Un - voll-kom - men-heit!

Con.

35

tr

19/b. példa – Bach: *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* BWV 77 – „Ach, es bleibt in meiner Liebe” (29–40. ütem) – A rendhagyó tonalitás szerint a 11. részhang központi szerepet kap a clarino regiszter tizenhatod meneteiben

A hangszínváltozásokból származó, súlyrenddel nem egyező, esetleges vagy eltolt belső lüktetés erősíti az ambivalens énekelt szöveges tartalmat és asszociatív üzenetet, ezért kiigazítást semmi esetre sem igényel előadói részről.

7.3. Fantomhangok játéka

A fantomhang kifejezést rendszeresítettük azokra a hangokra, melyek fizikai értelemben nem részei az adott hangszer hangkészletének, de a legközelebbi természetes hang manipulációjával mégis megszólaltathatók. Nem összekeverendők az egyenletes temperáláshoz képest nagy eltérést mutató részhangokkal, melyek ugyan részei a natúr hangkészletnek, de a hagyományos játékban harmóniai jelentőségük csekély, így a 17. században jellemzően igyekeztek díszítő és átmenőhangokra korlátozni a szerepüket.²⁴⁹ A g-moll hangnemben szükségszerűen előtérbe kerülnek az említett, kényes részhangok, melyek intonációs kihívásairól részletesen értekeztünk a sajátos hangnemkarakter akusztikai vonásairól szóló alfejezetben.²⁵⁰

A fantomhangok előadásmódja is a diatonikus játékhoz kötődik. Biber transzpozíciós eljárásában a részhangsoron túli hangok szerepe marginális, a szerző hasonló szellemben jár el, mint a kor egyéb komponistái a hagyományos trombitahasználat során a kényes részhangokkal. Erre jó példa a 9. duettben elhelyezett Cisz” zárlati váltóhangként történő

²⁴⁹ „Fantini [...] kijelenti, hogy a hangsorok között bizonyos [rendhagyó] hangmagasságokat is elő lehet állítani, és ezek elfogadhatók, ha gyors tempóban haladunk át rajtuk.” – Tarr 2009, 11.

²⁵⁰ 65–67.

szerepeltetése.²⁵¹ Vejvanovskýnál jellemzően a clarino regiszter skálameneteinek B-dúr transzpozícióiban találkozunk tendenciózusan Esz” hangokkal, ahogy azt a szonáta elemzésében részletesen vizsgáltuk.

A kényes részhangok és fantomhangok megszólaltatásához egyaránt rendkívüli ajaktechnika szükséges, a gesztusok viszont nagyon különbözők. Az egyenletes temperáláshoz képest nagy eltérést mutató részhangok problematikája az alacsony, közel negyedhangos eltérést mutató hangok ajaktechnikával történő felhúzásában rejlik, mely összetett szájüreg és ajaknyílás szűkítő gesztusokkal oldható meg a nyelv és szájizomzat által. Ezzel szemben a fantomhangok játékanak lényege a fölöttük lévő részhang ajakpozíció váltással történő manipulációja. Miután itt már fél hangos differenciáról beszélünk – ráadásul az ellenkező irányba – a radikális pozícióváltás lehet a helyes megoldás. Ez a gesztus a modern rézfúvós módszertan bending technikájához hasonlítható.²⁵² A fantomhangok megszólaltatásánál az előadói kvalitások határozottan előtérbe kerülnek, szemben a kényes hangok intonációjával, melynek módszere Altenburg írásművének tanúsága szerint már elemi részét képezte a városi muzsikuskok képzésének a 18. században.²⁵³ A fentiek mentén nem meglepő, hogy szerzők helyett előadókhöz köthető a praktika, esetünkben a Vejvanovský által játszott darabokban fordulnak elő ezek a hangok. Művei alapján úgy tűnik, hogy a virtuóz szerző bármelyik részhang leszállítására sikeresen alkalmazta a gesztust, alkotói motivációja a hangnemi kísérleteken túlmutat a kromatikus játék irányába. Az Esz” az E”-nek, Cisz” a D”-nek, H’ a C”-nek, illetve az A’ a B’ természetes részhangnak ajaktechnikával leszállított variánsa. Így natúrtrombitán, fizikai behatás nélkül, pusztán a fantomhangok segítségével jutott el a tulajdonképpeni kromatikus játékig.

A részhangsoron belüli és azon túli hangok intonációs praktikáinak akusztikai eredményei is különböznek. A felfelé történő manipuláció korábbiakban megállapított élesebb, fojtott hangjával szemben a fantomhangok a pozícióváltással tompábban, fény nélkül szólnak.

Bach hangszerelésében ritkán, de annál hatásosabban érvényesülnek a természetes hangkészleten kívüli hangok. A különböző affektusok rendhagyó hangszínekkel való megerősítését kimutattuk kantáta elemzéseinkben. Lipcséből is ismerünk olyan muzsikust, aki fontos szerepet játszott a témánk tárgyát képező hangnemi kísérletekben. Gottfried

²⁵¹ Lásd: 9. példa, 55., 15. ütem.

²⁵² Stamp, 2. és 21.

²⁵³ Altenburg, 72–73.

Reiche haláláig a városi és egyházi ünnepek elsőszámú trombitásaként szerepelt, Bach kompozíciói az ő kiemelkedő előadói képességeiről is tanúskodnak. Áttekintve a hangkészletet megállapítható, hogy a Vejvanovský által bejátszott tartományt Reiche is képes volt megszólaltatni, és a lipcei Stadtpfeiferek pezsgő szakmai közegében²⁵⁴ ezzel valószínűleg nem volt egyedül. Mindazonáltal az ajakpozícióváltással történő transzpozíciós technika széleskörű elterjedésének ugyanazok a hangszerépítészeti újítások vették elejét, melyek fokozatosan magát a clarino játékot is kiszorították az előadók eszköztárából.

8. táblázat – Különleges intonációs eljárást igénylő hangok a diatonikus transzpozíciós eljárás szerint megfogalmazott művekben

Típus	Hangszín	Intonációs gesztus	Érintett hangok	Forráshang és irány	Kiigazítás mértéke
Nehezen intonálható részhang	Éles	Szűkítés	B'	B' ↗	≈ negyed hang
			F'' / FisZ''	F'' ↗ / FisZ'' ↘	
			Asz'' / A''	Asz'' ↗ / A'' ↘	
			B''	B'' ↗	
Fantomhang	Tompá	Ajakpozíció váltás	A'	B' ↘	fél hang
			H'	C'' ↘	
			Cisz''	D'' ↘	
			Esz''	E'' ↘	
Fojtással transzponált részhang	Zárt	Tölcsérbe helyezett kéz	D'	C' ↑	egész hang
			F'	E' ↑	fél hang

7.4. Egy különleges technika

Nem foglalkoztunk részletesen a BWV 24 jegyzékszámú, *Ein ungefärbt Gemüte* című kantáta g-moll hangnemi bázisú kórustételével, holott ebben a műrészletben is szólótrombitát alkalmaz Bach. A műelemzések sorából történő mellőzés oka, hogy a tolótrombita használatához hasonlóan az ebben a darabban megnyilvánuló hangszerelés sem azonosítható a témánk szerinti hangnemtranszpozíciós eljárás mód szerint.²⁵⁵ A Tromba da Tirarsival ellentétben viszont a tulajdonképpeni kromatikus játékot ezesetben nem manuális módszerrel, hanem egy különleges intonációs praktikával érthette el a korabeli előadó, amit ebben a fejezetben érdemes feleleveníteni. Horace Monroe Lewis Jr. elemzése szerint egy harmadik hangszere, a Jägdtrömpetén való játékból érdemes kiindulni.²⁵⁶ A feltételezés

²⁵⁴ Tarr 1977, 69–81.

²⁵⁵ Lewis, 88–89.

²⁵⁶ Reiche hagyatékának jegyzékéből tudjuk, hogy a művész játszott ezen a hangszere is. Ugyanarról az instrumentumról lehet szó, mellyel híres portréján is szerepel. – Lewis, 28.

figyelemreméltó, hiszen Bach a szokásos Tromba szólammegjelöléssel szemben éppen ebben a műrészetben használja a Clarino kifejezést, melyet más szerzők a natúrtrombita meghatározott szerepére és regiszterére vonatkoztatnak.



24. ábra – Clarino szólamkotta a BWV 24 jegyzékszámú, *Ein ungefärbt Gemüte* című kantáta harmadik tételéből²⁵⁷

Számunkra a különleges hangszer feltételezett előadásmódja a lényeges, jelesül a vadászkürtjáték technikai repertoárjából ismert fojtás gesztusa, mely az adott részhangot egy hanggal képes felfelé módosítani.²⁵⁸ A módszer alkalmazása magyarázatot ad az alaphangtól számított harmadik oktávban előforduló részhangsoron túli hangok jelenlétére a műben. A kimondottan mély fekvésben megjelenő repetíció különösen meglepő és idegen a kétpólusú trombitajáték tematikáját követő hangszerezéstől.

Nem mutatható ki egyértelmű különbség Bach további műveiben az ajakváltással vagy fojtással megszólaltatott fantomhangok közötti, de észszerű azt feltételezni, hogy a különleges módszert rendszeresen alkalmazták a városi muzsikusok. A részhangok egyéni megoldást kívánó ajaktechnikával történő leeresztésével szemben a fojtás gesztusa

²⁵⁷ J. A. Kuhnau (az ismert zeneszerző unokaöccse), Bach első másolója által készített kézirat. – web: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002327, letöltés: 2024. 04. 29.

²⁵⁸ Lewis, 53–54.

akusztikai szempontból pontosabban modellezhető, végeredményben ez a manipuláció szélsőséesebb hangszínváltást eredményez egy kimondottan zárt, természetellenes hang irányába.

35 Tr. vivace e allegro

Vi. I

Vi. II

Vla.

S.

wol - let, _____

A.

wol - let, _____

T.

8 wol - let, al - les

B.

wol - let, _____

Con.

7 5 6 4 5 3 # 7 6

25. ábra – Repetíció a részhangoron túli F³-hangon Bach BWV 24 jegyzékszámú, *Ein ungefärbt Gemüte* című kantátájának harmadik tételében

7.5. Perspektívák a modern hangszeres előadásban

A kiegyenlített, kromatikus játékra hivatott hangszerek természetüknél fogva elrejtik a rendhagyó natúrtrombita transzpozíciókból származó hangszínbéli eltéréseket.²⁵⁹ Az általunk meghatározott különleges repertoár modern hangszeres előadásának kihívásai éppen ebből származnak.

Jelen tanulmány szerzőjének álláspontja szerint a 17. századi művek modern hangszeres megfogalmazása nem tekinthető anakronizmusnak akkor, ha az interpretáció helyes műértelmezéssel társul. A rendhagyó alkotói módszerből származó különleges akusztikai jelenség megjelenítése ez esetben az interpretációs módszertan helyett az

²⁵⁹ Ez a tulajdonság nem csak a szelepes hangszerekre érvényes. A natúrtrombitákkal azonos menzúrájú, de intonációs és transzponálólukakkal ellátott, úgynevezett barokktrombitákat is modern hangszereknek kell tekintenünk a téma vonatkozásában, éppen a kényes részhangok kiegyenlítésének képessége miatt.

analitikus látásmódban rejlik. Ennek előfeltétele a dolgozatban bemutatásra került minták felismerése és a hozzájuk kapcsolódó alkotói kifejezőszándék tudatosítása. Az utóbbi lényegét jelentő egyenetlen játék megvalósításának a tulajdonképpeni tökéletes hangszereken csak az előadói fantázia szabhat gátat. Az ajaktechnikának itt is nagy jelentősége lehet, de a rendhagyó szelephasználattal is megannyi hangszínváltozat érhető el a szerzői kifejezőszándéknak megfelelően.

Összességében elmondható, hogy a modern hangszerek mellett, illetve azokkal szemben általánosan megfogalmazott érvek a diatonikus transzpozíciós eljárással fogant alkotások esetében is éppen akkora súllyal esnek latba, mint más korabeli trombitaművek előadásmódjának vonatkozásában. Az ambivalens tartalom természetellenes hangnemben történő megnyilvánulásából származó impulzusok hiánya viszont komoly félreértésekre adhat okot a műértelmezésben a jól temperált hangszereken.

8. Összegzés

8.1. Hangnemtérkép

A diatonikus transzpozíciós eljárás szerint komponált trombitaművek sajátosságai befogadói oldalról a különböző hangnemekben történő játék rendhagyó akusztikai vonásaiban ismerhetők fel. Az eltérő hangolási rend miatt beethoveni értelemben vett hangnemkarakteristikáról nem beszélhetünk, a természetes részhangstruktúra sajátosságaihoz illeszkedő alaphang szerinti dúr tonalitástól eltérő egyéni identitásról viszont igen. A fiktív diatonikus alaphang szerinti moll transzpozíciókban nyilvánul meg az értekezés tárgyát képező akusztikai jelenség, a natúrtrombita sajátos hangnemkaraktere. A művek keletkezési körülményeinek és a szerzők szerepének félreértelmezéséből származó állásponttal szemben az eljárás első ismert megnyilvánulását Biber szonátájában jelöltük meg, kiemelve Vejvanovský inspiratív szerepét.

Módszertani szempontból foglalkoztunk a diatonikus transzpozíciós eljárással meglatogatott alternatív dúr hangnemekkel is. Utóbbiak önálló hangnemi bázisú műrészletek formájában Vejvanovský kromatikus kísérleteiben kerülnek előtérbe, de egy-egy modulációs szakasz formájában Bibernél is előfordulnak. A 18. században bizonyíthatóan alkalmazott toldalékcsovek használatával ezeknek a transzpozícióknak a létjogosultsága megszűnt, így a Bachnál megjelenő különböző dúr tonalitások már nem sorolhatók a hangnemi kísérletek általunk vizsgált csoportjába.

A diatonikus transzpozíciós eljárás alaptípusát az elemzésünk tárgyát képező g-moll hangnemi bázisú művekben azonosítottuk. Az alternatív hangnemek részhangsorról történő egyeztetésének adaptációs problémáit az alapvető funkciók szerinti hármashangzatok törzshangjainak natúr hangkészletre vetített ábráival szemléltettük. Kijelenthetjük, hogy a különböző transzpozíciók közül a C' alaphang szerint a g-moll hangnemben történő játék jár a legkevesebb kompromisszummal, ennek megfelelően az alkotói és előadói mozgástér is ebben a diatóniában bontakoztatható ki leginkább a moll trombitazene ellentmondásos kifejezőmódjával. Nem véletlen, hogy mintáink több, mint fele értelmezhető ennek a tonalitásnak a keretei között, a hangnem alkalmazását tendenciózusnak tekinthetjük szerzőink trombitazenéjében.

9. táblázat – A diatonikus transzpozíciós eljárás módszertani összefoglalója

Hangnem ²⁶⁰	Pozíció	Jellemző hang-terjedelem	Funkciós hangok aránya ²⁶¹ db.	Nehezen intonálható részhangok harmóniai szerepe	Hiányzó diatonikus hangok ²⁶²	Jellemző fantom-hangok	Szerző	Művek db.
g-moll	Önálló hangnemi bázis	G'–C''' ≈ Másfél oktáv	T5 D3	7. Terc 11. Vezetőhang	II. A'	–	Biber	3
						Cisz''	V.ský	1
						A' H' Esz''	Bach	3
d-moll	Önálló modulációs szakasz	D''–C''' ≈ Egy oktáv	T3 D6	11. Terc	I. D' III. F' V. A'	Cisz''	Biber	1
	Önálló hangnemi bázis					Cisz''	Bach	1
B-dúr	Önálló modulációs szakasz	B'–C''' ≈ Egy oktáv	T4 D5	7. Alaphang	IV. Esz''	Esz''	V.ský	2
F-dúr	Önálló modulációs szakasz	C''–C''' ≈ Egy oktáv	T5 D8	11. Alaphang	I. F' III. A'	–	Biber	1
e-moll	Önálló hangnemi bázis	D''–C''' ≈ Egy oktáv	T6 D3		II. Fis' V. H'	H' Cisz''	Bach	1

Biber és Bach egy-egy művében azonosítottuk a natúrtrombita természetes hangkészletének d-moll hangnem szerinti átértelmezését. A legkomolyabb kompromisszumot ebben a tonalitásban a skálamenet formájában bejátszható tartomány pozíciója jelenti. A hangszer alaphangja szerinti 3. oktáv alkalmatlan a dallamjátékra az erősen hiányos hangkészlet miatt, viszont a 7. részhangtól felfelé összefüggő hangsort kapunk. Az általunk tematizált kollekcióra vonatkozóan rendhagyónak számítanak az ebben a hangnemben írt kompozíciók.

A B-dúr transzpozíció már valóban Vejvanovský találmánya, egyértelmű a motiváció is a hangnemi lehetőségek szélesítésére, melynek eszközeiben nem válogat a trombitás szerző. A részhangsoron túli Esz''-hangok aránya számottevő, illetve nem szabad elfeledkezni róla, hogy maga az alaphang a legnehezebben intonálható 7. részhangra esik.

²⁶⁰ A notációnak megfelelő, natúr hangszerre vonatkozó írott kottakép hangneme. Nem minden esetben egyezik a mű hangnemével.

²⁶¹ A tonalitás szerinti alapvető tonika és domináns funkciók hármashangzatainak alkotóelemei az alaphang szerinti 3–16. részhangig.

²⁶² A hétfokú diatonikus hangsor eleme fokszámmal és név szerint jelölve.

Az F-dúr hangnemben az előbbi két diatónia negatív tulajdonságai összpontosulnak. Ezzel együtt izgalmas kísérlet volt Biber részéről szonátájának önálló F-dúr hangnemi bázisú szakaszába hangszerünket is bevonni.

Egy különleges korál ellenszólam formájában e-moll hangnemben is megszólal hangszerünk. Ez a transzpozíció a d-mollhoz hasonló kihívásokat támaszt az előadó felé, azzal a különbséggel, hogy az összefüggő dallamjátékokra ténylegesen csak a C'' hangtól enged teret a hangkészlet.

A módszertani analízis során feltárt viszonylatok közül Biber és Bach trombitazenéjében a g-moll hangnem alkalmazását tekinthetjük tendenciózusnak, de a sajátos hangnemkarakter ambivalens kifejezőmódjának vizsgálatában a d-moll és e-moll tonalitás szerint komponált művek is érdemi forráskészletet biztosítanak. Az alternatív dúr transzpozíciókban hangszerünk hagyományos kifejezőmódjával szemben történő szerzői állásfoglalásról nem beszélhetünk, de a kollekció előadói vonatkozásainak feltárásában fontos következtetésekhez vezettek ezen darabok elemzései.

8.2. Jellemző minták és motívumok a diatonikus transzpozíciós eljárás vizsgálatában

A hangnemek rendszerezését követően módszertani összefoglalónkat az érintett művek dallamanyagának ábrázolásával folytatjuk. Bevezetésként tekintsük át az elemzés mintájaként megjelölt zenei repertoárt.

A diatonikus transzpozíciós eljárás Biber kreatív alkotótevékenysége eredményeként került kidolgozásra. Ennek megfelelően az elemzés elsődleges mintáját a szerző *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* című szonátakötetének anyagában jelöltük meg, mely felfogható a trombita bonyolult hangszeres együttesekbe integrálását célzó módszertani gyakorlatsornak. Legfőbb forrásunkat Biber *Sonata X. a 5* megjelölésű műve szolgáltatta. A kroměříži templomi szonáta műfaji sajátosságainak megfelelő darab az előző alfejezetben ismertetett rendszerben a módszertani eljárás g-moll viszonylat szerinti alaptípusába sorolható.

Az alkotói eljárás analógiájára komponálta Vejvanovský *Sonata a 4 Be mollis* című művét, melynek elemzése rávilágított a modális és tonális zeneelméleti terminus közti paradigmakülönbségre, és magyarázatot adott a transzpozíciós eljárás alkalmazásának eredőjére a korai többszólamú zenében nagy népszerűségnek örvendő hypodór hangsor szerinti dallamképzésben.

10. táblázat – A natúrtrombita sajátos hangnemkarakterének feltárása céljából megjelölt repertoár

Szerző	Mű	Hangnem ²⁶³	Hangszerelés	Műfaj	Perfekció	Tematika
Biber	Sonata X. a 5	g-moll	1tr, 1vl, 2vla, bass+cont	Templomi szonáta	Önálló mű	Kamarazene
Biber	12 trombita-fanfár – <i>a due</i>	g-moll, d-moll	2tr	Reprezentációs zene	Három önálló duett	Trombita duett
V.ský	Sonata a 4 Be mollis	g-moll	1tr, 1vl, 2vla, bass+cont	Templomi szonáta	Önálló mű	Szóló trombita +zenekar
Bach	BWV 12	g-moll	1tr, t, bass+cont	Kantáta	Műrészlet – Tenor ária	Ária trombita ellenszólammal
Bach	BWV 19	e-moll	1tr, 2vl, 1vla, t, bass+cont	Kantáta	Műrészlet – Tenor ária	Ária trombita ellenszólammal
Bach	BWV 48	g-moll	1tr, 2ob, 2vl, 1vla, s, a, t, b, bass+cont	Kantáta	Műrészlet – Kórustétel	Kórus trombita ellenszólammal
Bach	BWV 77	d-moll	1tr, a, bass+cont	Kantáta	Műrészlet – Alt ária	Ária+obligát trombita
Bach	BWV 126	g-moll	1tr, 2ob, 2vl, 1vla, s, a, t, b, bass+cont	Kantáta	Műrészlet – Kórustétel	Kórus+obligát trombita

A szonátakötetben Biber 12 rövid duett formájában a kor népszerű udvari reprezentációs műfajának is emléket állít. A sorozat gazdag tárházát adja a különböző transzpozícióknak. A két natúrhangszer alternatív hangrendszerek szerinti egyeztetése Biber trombitajátékot célzó tudatos innovációs törekvését bizonyító szerzői bravúr.

Bach kantátaiban trombitaszólóval kísért áriák és kórustételek formájában találkozunk az általunk vizsgált jelenséggel. A kantátaévfolyamok öt különböző műrészletében jelenik meg transzponált natúrtrombitaszóló, döntően koráldallamok formájában.

Az elemzésünk tárgyát képező módszertani eljárás szerint fogant 17. századi trombitaművekben szerzői reflexiókból származó nyilvánvaló párhuzamokat sikerült kimutatni, Bach kantátaiban pedig a hasonló kifejezői szándékból spontán születő paralel alkotói reakciók eredményeire hívtuk fel a figyelmet.

A szonáták műfaji újdonsága a trombitán megfogalmazott Adagio játék, vagyis a tulajdonképpen lassú tételekben való aktív közreműködés. Bibernél a rendhagyó hangnemkarakter paradox kifejezőmódja a hangszeres szerepek szándékos felcserélésében is megmutatkozik, a hegedűszerű trombitajáték és a dallamképzésben való kooperáció új készségeket követel előadói oldalról.

²⁶³ A notációnak megfelelő, natúr hangszerre vonatkozó írott kottakép hangneme. Nem minden esetben egyezik a mű hangnemével.

Az Adagiók mellett a szonáták és duettek jellemző elemei a hármas lüktetésű táncjátékok, melyek ebben a kontextusban a ragyogó clarino játék fonákját adják a moll hangnem és az átmenőhangok formájában megjelenő kényes részhangok akusztikai képében.

A morvaországi natúrtrombitajáték ikonikus motívuma a mindkét szonátában fellelhető felfelé törő moll pentaton dallam. Elemzésünkben a közmegegyezéses tudományos állásponttal szemben a Biber-mű korábbi keletkezése mellett foglaltunk állást, és a művek segítségével kimutattuk a szerzők közötti markáns alkotói felfogásbeli különbséget. Szintén a kroměříži műveinkben lelhető fel egy zárlati kromatikus, ereszkedő dallam, melyet a dallami-harmóniai kontextus okán a sóhajmotívum fogalommal írtunk le. A dallam Biber különböző műveiben néhol nyilvánvaló, másutt rejtett formában bukkan fel újra és újra.

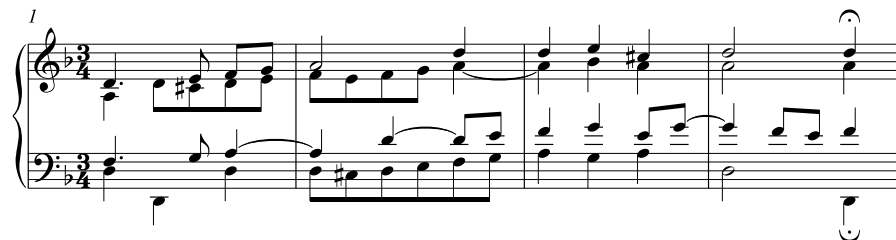


26/a. ábra – Jellemző motívumok a repertoárból – Moll fanfármotívum a Biber-sonátából (36–39. ütem)

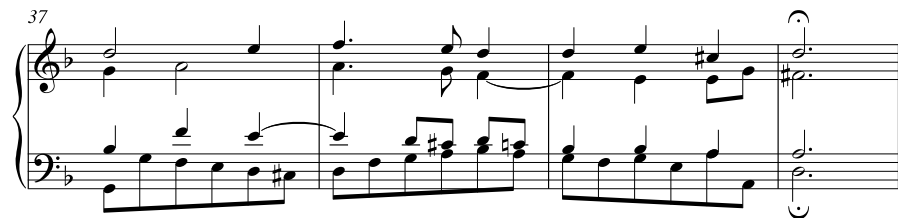


26/b. ábra – Jellemző motívumok a repertoárból – Sójajmotívum a 12. duettből (21–24. ütem)

A hangszeres kooperációk mellett az énekimitációt is ki kell emelnünk, az eljárás hangszeres kifejezésmód fejlődésére gyakorolt hatása miatt. Figyelemre méltó párhuzam, hogy Bach BWV 413 jegyzékszámú, „Sollt’ ich meinem Gott nicht singen” kezdetű koráljában szinte hangról-hangra azonosítható a két jellemző motívum. Nem zárhatjuk ki annak lehetőségét, hogy egy közös gregorián ősdallamból származnak a zenei mintáink, ami a lutheránus népének forrását adta.



20/a. példa – Bach: *Sollt’ ich meinem Gott nicht singen*, BWV 413 (1–4. ütem)
– Az első korálsor



20/b. példa – Bach: *Sollt' ich meinem Gott nicht singen*, BWV 413 (37–40. ütem)
– A záró korálsor

Az általunk vizsgált Bach tételek trombitaszólamaiban is a korál dallamok dominálnak, a szerző a clarino regiszter különböző transzpozícióiba ágyazza a tematikának megfelelő ismert, kis ambitusú dallamokat. A gyakorlat a lipcsei toronyzenész hagyományokra vezethető vissza. Forrásaink szerint Bach nem közvetlenül, hanem a céhes trombitásokon keresztül találkozott a témánkat képező eljárással és hangszerünk ebből származó egyedi hangnemkarakterével, amit más műfaji keretek között, de Biberhez hasonló alkotói kifejezőszándékkal ágyazott műveibe.

8.3. A sajátos hangnemkarakter szimbolikája

A diatonikus transzpozíciós eljárás szerint megfogalmazott trombitazene sajátos, a hangszer hagyományos kifejezőmódjától és szimbólumkészletétől idegen akusztikai jelenséget eredményez. A natúrtrombita karakteridegen megszólaltatásának gyakorlata Biber és Vejvanovský kroměříži hercegérseki udvarban folytatott kölcsönös inspiráción alapuló együttműködésében teljesedett ki. A kutatómunka eredményeként ezt az időszakot Biber tényleges udvari szolgálatán túlmutató, nyolc éves intervallumban határoztuk meg, mely magában foglalja a szerző salzburgi alkotói periódusának kezdeti éveit.

A különleges gesztusok elemzésének céljából a vizsgálati horizont a 18. századra is kiterjesztésre került. Ez a nyilvánvaló módszertani párhuzamok felismerésén túl az értekezés szerzőjének tudatos döntése volt a vokális művekben rejlő elemzési potenciál miatt. Ennek megfelelően a 17. századi tisztán hangszeres kompozíciók döntően elméleti analízisével szemben a Bach-részleteknél a szöveges tartalmi összefüggésekre koncentráltunk.

A hangzaskép mögött megbúvó alkotói szándék számos rétegét vizsgáltuk elemzéseinkben. A művek ellentmondásos tulajdonságai az előző alfejezetekben részletezett elméleti és módszertani szisztémától kezdve a szerzői és előadói kifejezőmódon át egészen a feldolgozott szövegek tartalmáig megmutatkoznak.

11. táblázat – A művek ellentmondásos természetének rétegei az analízisben

	Szint	Megnyilvánulás	Paradoxon
1.	Módszertan	Fiktív alaphang	Eltérő hangszeres és tonalitás szerinti alaphang
2.	Zeneelmélet	Alternatív moll hangnem, drámai harmóniai fordulatok	moll hangnemi bázisú trombitazene
3.	Akusztika	Sajátos hangnemkarakter	Karakteridegen játék
4.	Hangszerelés	Egyedi hangszínek, hangszeres szerepek felcserélése	Részhangsoron túli hangok, Adagio trombitán
5.	Absztrakt tartalom	Asszociatív teológiai állásfoglalás	Szöveges tartalom közvetítése hangokkal
6.	Szöveges tartalom	Nyílt teológiai állásfoglalás	Jezsuita bölcselet ↔ lutheri krisztológia

Biber kreatív kísérletezése saját hangszerén a szkordatúra technikában öltött testet. Az analóg módszertani eljárással készült *Rózsafüzér szonátákban* szerzőnk az áthangolás gesztusával járó hangszínbeli eltéréseket az ambivalens érzelmek kifejezésére alkalmazta. Ez megfelel Biber szellemi-kulturális gyökereiből származó identitásának. A jezsuita stílusnak nevezett ellentmondásos művészi kifejezőmód a rend transzcendenshez való sajátos viszonyában gyökerezik, mely egyszersmind szigorúan dogmatikus, illetve modern, misztikus hajlamú. A szélsőséges érzelmek kifejezése felülírja a kor alkotói normáit, harmóniai szinten meglepő modulációk és zárlatok szintjén érvényesül, drámai hatást eredményezve.

Bibernél a hangszeres szerepek felcserélése a hegedű és trombita vonatkozásában rendszeres és tudatos. A hegedűpartitákban a g-moll hangnemhez rendelt hangolási szisztéma a keresztthalál témáját közvetíti, míg a natúr részhangsornak megfelelő C-dúr szkordatúrával kidolgozott trombitafanfár Krisztus feltámadását jelképezi. Ennek megfelelően projektáltuk az emberi és isteni jegyeket, a földi szenvedés és mennyei üdvözülés szimbólumát az általunk vizsgált azonos módszertani logikát követő tisztán hangszeres művekre hangszerünk sajátos és tradicionális hangnemkarakterének megfelelően.

Bach releváns műrészletei esetében sem beszélhetünk közvetlen üzenetről a trombita megfogalmazásában. A kantáta műfajának természetéből adódó direkt teológiai állásfoglalást éppen hangszerünk rendhagyó megszólaltatásának eszközével árnyalja a szerző. A prédikáció tárgyának és Bach komplex kifejezőmódjának megfelelően a sajátos trombitadallamok asszociációkat váltanak ki az énekes vagy kórus által közvetített primer tartalommal összefüggésben egy másik vallásos textus mondanivalójára. A szövegek

tematikája a kereszt teológiájára²⁶⁴ mutat, miszerint az ember képtelen önerőből bármit is tenni saját üdvösségeért.²⁶⁵ A szerző egyezteteti a szenvedés és fájdalom motívumait a kritikus trombitaállásokkal, affektusképzésében a rendkívüli hangszínek szerepe jelzésértékű. Fantomhang használata szimbolikus, szöges ellentétben áll Vejvanovský gyakorlatias logikát követő kromatikus kísérleteivel.

Mindent egybevetve a lutheránus hitvallás, amit az alapító megigazulástana²⁶⁶ miatt a paradoxonok teológiájaként szokás jellemezni, és a jezsuita bölcselet transzcendenshez való ellentmondásos viszonyának lenyomata témánk tárgyában egy hasonló, rendhagyó hangszeres kifejezőmód formájában nyilvánul meg, és teszi felekezetek felettivé a művészi ábrázolásnak ezt a formáját.

²⁶⁴ „Theologia crucis” – Luther Pál apostol nyomán, 1518-ban a Heidelbergi disputációban megjelölt programja. – Wiczián, 18.

²⁶⁵ „Istennek a teremtés műveiből való megismerésével szemben a Krisztus keresztségéből eredő megismerés áll; a cselekedetbeli szentséggel szemben pedig a szenvedés gondolata.” – Loewenich, 20.

²⁶⁶ „Simor justus et peccator” – „Az ember egyszerre bűnös és igaz” – Wiczián, 19–20.

Epilógus

Előbb-utóbb elfogynak a szavak. Így van ez a hangokkal is. Amikor az előadói kifejezés és módszertani repertoár eléri a krízispontot, és az ember szellemi és fizikai korlátaiból adódóan további fejlődésre nem képes, technikai innovációért kiált. Egy több száz éves művészi konszolidációs időszak végének egyedi jelenségét vizsgáltuk hangszerünk vonatkozásában. A diatonikus transzpozíciók egyetemes trombitajáték művészi kifejezőmódjának fejlődésére vetített valódi jelentőségét viszont a 19. század paradigmaváltást hozó folyamatai miatt kétséges objektíven megítélni.

Talán ennél is nehezebb átadni a feldolgozott művek affektusait a hangszeres interpretációban. Személyes bevezetőmben a korszellemben ragadtam meg a trombitajáték konspiratív reformkísérletének gyökerét. Miután minden lehetséges oldalról körül jártam a művek ambivalens természetét, analízisem konklúzió helyett egy végső paradoxonhoz, a művek elméleti és gyakorlati értelmezéséből származó ellentmondáshoz vezetett.

A műalkotások szintézisben léteznek saját szellemi környezetükkel. Ettől megfosztva – bár lelkük megmarad – önazonosságuk elvész, és újabb és újabb alakot öltenek az adott kor ideájának megfelelően. El kell fogadnunk, hogy a feldolgozott művek előadása ma nem azt az emocionális tartalmat közvetíti, mint egykoron. Átalakult a hangkép és -ideál, kiüresedett a tonalitás, megváltoztak az akusztikai feszültségviszonyok, megemelkedett az ingerküszöb. Folytathatnánk a sort, a kulturális antropológiai kérdések messzire vezetnek, mindenesetre a történelem utolsó vallásos korszaka a 30 éves háborúval lezárult, aminek stigmáit a 17. századi művészek alkotásai még magukon viselik. Mi viszont már nem kívánunk osztozni a kereszt fájdalmas apoteózisában.

Stanislas Fumet 20. századi katolikus gondolkodó szerint a fájdalmat félreértelmezzük. *A szenvedés értelme* című munkájában így fogalmaz: „Összetévesztjük a rosszal. De ha a fájdalmat az élet oldaláról nézzük s nem a rosszról (mely sérti az életet), akkor úgy tűnik fel, mint szenvedő élet s kérdezem önmagamtól, mi lenne pozitívabb nála a földkerekségen; mert az élet sokkal erősebb ott, ahol visszaszorítják, megsebzik, mint ahol nincs eléje meredő akadály, ahol szavának semmi sem áll útjában. A fájdalomban tehát csak a rossz negatív. A rossz hatására felel az élet azzal a pozitív ellentámadással, amit fájdalomnak nevezünk.”²⁶⁷ Ez a magyarázat elvezet végső paradoxonunk feloldásához a szakrális zenékben elakadt szó értelmezésében. Ha Biber és Bach munkáit is az élet oldaláról

²⁶⁷ Fumet, 68.

– valamiféle misztikus intuícióval – közelítjük meg, a kortalan, tisztán a természetből fakadó esztétika tökéletes harmóniába lép az absztrakt és konkrét szöveges bibliai tartalmakkal.

De van Fumet írásában még egy gondolat, ami méltó a szerzőink munkájáról szóló dolgozat lezárására, egyben közelebb visz azok hű megszólaltatásához is: „A művészetet nem azért teremtették, hogy a fájdalomban csak fájdalmat ábrázoljon. *Át is kell alakítania, vagy nem művészet.* Nem utánozza az életet, hanem folytatja. Első gondolata: felfedezni a Golgota keresztjét a táborhegyi megdicsőülésben és megfordítva.”²⁶⁸

²⁶⁸ Fumet, 77.

Irodalomjegyzék

- Altenburg, Johann Ernst [1795/1974]: *Trumpeters' and Kettledrummers' Art (Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, Halle, 1795.)*, The Brass Press, Nashville.
- Arbeau, Thoinot [1588/2009]: *Orchesographia, avagy a tánc mestersége*, Arbeau Art, Prae.hu, Budapest.
- Bali János [2021]: A fehér és édes hattyú – V. rész: tonalitás, *Parlando*, 2021/5. web: https://www.parlando.hu/2021/2021-5/Bali_Janos.pdf, letöltés: 2024. 03. 09.
- Bali János [2018]: A középkori hangnemek. Publikáció a szerző honlapján, web: <https://janosbali.com/wp/wp-content/uploads/2018/12/4-5-hangnemek.pdf>, letöltés: 2024. 03. 09.
- Baroffio, Bonifacio Giacomo [1999]: A Tridenti Zsinat és a zene, *Magyar Egyházzene* VII, 1999/2000, 21–33. Argumentum, Budapest.
- Bland, Justin [2010]: *Austro-Bohemian Trumpet Music in the Late Seventeenth Century: Compositional and Performance Techniques Associated With the Prince-Bishop's Court of Kroměříž*, Doktori disszertáció, Case Western Reserve University, Cleveland.
- Brewer, Charles E. [2011]: *The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and their Contemporaries*, Ashgate, New York.
- Buelow, George J. [1980]: Rhetoric And Music, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 15., 793–803. Macmillan, London.
- Cantagrel, Gilles [2017]: *Bach-szenvedély*, Holnap, Budapest.
- Celletti, Rodolfo [1986]: A 18. század énekművészete, In: *A 18. századi opera Scarlattitól Mozartig*, 64–69. Zeneműkiadó, Budapest.
- Celletti, Rodolfo [1986]: Az éneklés a 17. században, In: *Az opera születése*, 64–68. Zeneműkiadó, Budapest.
- Clements, James [2001]: Penetrating the Mysteries. James Clements előadásának írásos kivonata a szerző honlapján, web: <https://web.archive.org/web/20070203063255/http://www.bluntinstrument.org.uk/biber/penetrating.htm>, letöltés: 2024. 03. 01.
- Conforzi, Igino [1993]: Girolamo Fantini, „Monarch of the Trumpet”: Recent Additions to His Biography, *Historic Brass Society Journal*, Vol. 5. 159–173., Historic Brass Society, New York.
- Donington, Robert [1978]: *A barokk zene előadásmódja*, Zeneműkiadó, Budapest.
- Drabkin, William [1980]: Tritone, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 19., 154–155. Macmillan, London.
- Dürr, Alfred [1982]: *Johann Sebastian Bach kantátái*, Zeneműkiadó, Budapest.
- Ecsedi Zsuzsanna [2017]: Luther és az éneklő egyház – Cationale, *Credo*, 23. évf., 2017/3–4. 82–90. Luther, Budapest.
- Evangélikus énekeskönyv* [2021] Luther, Budapest.
- Fantini, Girolamo [1638]: *Modo per Imparare a sonare di Tromba*, Daniel Vaustch, Frankfurt.
- Fumet, Stanislas [1936]: A szenvedés értelme, *Vigilia*, 2. évfolyam, IV. kötet. Vigilia, Budapest.
- Güttler, Ludwig [1971]: *Complete Trumpet Repertoire*. Vol. 1–2. Breitkopf & Härtel, Lipcse.
- Halfpenny, Eric [1975]: Kritika: E. H. Tarr: Trumpeters and Kettledrummers Art. By Johann Ernst Altenburg, *Music & Letters*, Vol. 56, No. 3/4. 399–401. Oxford University Press, Oxford.
- Harnoncourt, Nicolaus [1989]: *A beszédszerű zene*, EMB, Budapest.

- Harnoncourt, Nicolaus [1970]: Előszó, In: H.I.F. Biber: *Sämtliche Werke für Instrumental-Ensemble, Fidicinium Sacro-profanum, 12 Sonaten für Streicher und Basso continuo*, Verlag Doblinger, Bécs.
- Harnoncourt, Nicolaus [2002]: *Zene, mint párbeszéd*, Európa, Budapest.
- Hochradner, Thomas [1997]: Zur Ausprägung der Kirchensonate in Salzburg, In: *Heinrich Franz Biber – Kirchen- und Instrumentalmusik*, 84–112. Selke Verlag, Salzburg.
- Holman, Peter [1994]: Mystery Man, *The Musical Times*, Vol. 135, No. 1817, 437–441. Musical Times, London.
- Jaksch, Werner [2008]: Előszó Biber Vesperae à 32 című művének magánkiadásához. Werner Jaksch, 2008.
web: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a4/IMSLP49321-PMLP103952-biber_vesper_score.pdf, letöltés: 2024. 03. 15.
- János Evangéliuma [1990]: In: *Magyar Bibliatársulat újjordítású Bibliája*, web: <https://szentiras.hu/UF/Jn16,20>, letöltés: 2022. 01. 10.
- Jávor Egon P. [1964]: *Vasárnapi misekönyv*, Rauch, Innsbruck.
- Lewis, Horace Monroe Jr. [1975]: *The Problem of the Tromba Da Tirarsi in the Works of J. S. Bach*, Doktori disszertáció, Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, Baton Rouge.
- Loewenich, Walther von [2000]: Theologia crucis. In: *Magyar Luther könyvek 8.*, Magyarországi Luther Szövetség, Budapest.
- Menke, Werner [1985]: *History of the Trumpet of Bach and Handel*, The Brass Press, Nashville.
- Nemes Ödön [1998]: Közvetlen kapcsolatban a Szentlélekkel, *Távlatok*, 1998/3. sz. 410–422. Jézus Társasága Magyarországi Rendtartománya, Budapest.
- Nettl, Paul [1960]: Heinrich Franz Biber von Bibern, *Studien zur Musikwissenschaft*, 1960. 24. sz. 61–86. Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Bécs.
- Pöschel, Florian és Buchin, Martin [2013]: Naturtrompete / Piccolo-Trompete – Die Naturtöne – Vergleich Instrument Tonvorrat, Klang Entwicklung der Ventile – Transposition „in C” und „in Bb” als historisches Erbe. A *Lehrgang für Hochbläser/innen* című előadás írásos kivonata a Posaunemission Hamburg-Schleswig-Holstein honlapján, web: <https://www.nepm.de/service/downloads/194-1388595960.pdf>, letöltés: 2024. 03. 15.
- Quantz, Johann Joachim [1752/2011]: *Furolaiskola*, Argumentum, Budapest.
- Rawson, Robert G. [2013]: *Bohemian Baroque*, Boydell Press, Martlesham.
- Rilling, Helmuth [1995]: Bach egyházzeneje – Jelentőség és jelentés, In: *Bach-tanulmányok* 5, 5–13. Magyar Bach Társaság. web: http://www.bachsociety.hu/pdf/bach_tanulmanyok_05_2.pdf, letöltés: 2022. 01. 10.
- Rode, Ian A. [2020]: *From Courts to Concert Halls: An Historical Overview on the Development of the Modern Trumpet Ensemble*, Doktori disszertáció, Indiana University, Bloomington.
- Sehnal, Jiří [1970]: Die Kompositionen Heinrich Bibers in Kremsier (Kroměříž), In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 1970. 21–39., Masarykova Univerzita, Filozofická Fakulta, Brno.
- Sehnal, Jiří [2008]: *Pavel Josef Vejvanovský and the Kroměříž music collection*, Palacky University, Olomouc.
- Stamp, James [1978]: *Warm-ups and Studies*, Bim, Bulle.
- Szabolcsi Bence [1959]: A XVII. század magyar főúri zenéje, In: *A magyar zene évszázadai I.*, 211–272. Zeneműkiadó, Budapest.

- Szabolcsi Bence és Tóth Aladár [1965]: Scordatura, In: *Zenei lexikon*, III. kötet, 345. Zeneműkiadó, Budapest.
- Talbot, Michael [1970]: Előszó és kritikai kommentár, In: *Tommaso Albinoni: Sonata No. 2 in D.*, i–ii. Musica Rara, London.
- Tarr, Edward H. [1977]: *Die Trompete*, Hallwag Verlag, Bern.
- Tarr, Edward H. [2009]: Kritikai kommentár. In: Uő.: *Girolamo Fantini: Modo per Imparare a Sonare di Tromba – Complete English Translation, Biography, and Critical Commentary*, The Brass Press, Nashville.
- Tilmouth, Michael [1980]: Parody, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14., 239–240. Macmillan, London.
- Tyrrell, John [1980]: Jiří Sehnal, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 17., 109–110. Macmillan, London.
- Varjasi Gyula [2005]: Heinrich Ignaz Frank von Biber (Jindřich Ignác František Biber) (1644. augusztus 12. – 1704. május 3.). In: *A zenei nyelv és a társadalmi igény kölcsönhatása*, 116–126. SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék, Szeged.
- Wallace, John and McGrattan, Alexander [2011]: *The Trumpet*, Yale University Press, New Haven.
- Wiczian Dezső, Dr. [1936]: *Az újabb Luther-kutatás főbb irányai és eredményei*, Székely és Társa, Sopron.
- Wollschläger, Karin [2012]: Előszó, In: *Bach: Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BWV 126*. Stuttgarter Bach-Ausgaben, Stuttgart.

Táblázatok jegyzéke

1. A trombita modern hangszeres együttesekbe való integrációjának mennyiségi szemléletmódja – A natúrtrombita hangkészlet bővítésének állomásai
2. *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* – Tartalmi vázlat (Forrás: Brewer, Charles E. [2011]: *The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and their Contemporaries*, 257. Ashgate Publishing, New York.)
3. Kényes részhangok és fantomhangok a gyűjteményben (Forrás: Sehnal, Jiří [2008]: *Pavel Josef Vejvanovský and the Kroměříž music collection*, 146–147. Palacky University in Olomouc, Olomouc.)
4. Biber bizonyíthatóan Kroměřížben keletkezett vagy oda visszaküldött trombitaműveinek jegyzéke
5. Biber: *Sonata X. a 5* – Formai vázlat
6. Vejvanovský: *Sonata a 4 Be mollis* – Formai vázlat
7. Rendhagyó tonalitású kantátaszólamok szóló trombitára, melyeket bizonyíthatóan nem tolótrombitára szánt a mester (Forrás: Lewis, Horace Monroe Jr. [1975]: *The Problem of the Tromba Da Tirarsi in the Works of J. S. Bach*, 107. Doktori disszertáció, Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, Baton Rouge.)
8. Különleges intonációs eljárást igénylő hangok a diatonikus transzpozíciós eljárás szerint megfogalmazott művekben
9. A diatonikus transzpozíciós eljárás módszertani összefoglalója
10. A natúrtrombita sajátos hangnemkarakterének feltárása céljából megjelölt repertoár
11. A művek ellentmondásos természetének rétegei az analízisben

Ábrák jegyzéke

1. A trombita tradicionális hangnemkaraktere (Forrás: Pöschel, Florian és Buchin, Martin [2013]: *Naturtrompete / Piccolo-Trompete – Die Naturtöne – Vergleich Instrument Tonvorrat, Klang Entwicklung der Ventile – Transposition „in C” und „in Bb” als historisches Erbe*. 8. A Lehrgang für Hochbläser/innen című előadás írásos kivonata a Posaunemission Hamburg-Schleswig-Holstein honlapján, web: <https://www.nepm.de/service/downloads/194-1388595960.pdf>, letöltés: 2024. 03. 15.)
2. A trombita sajátos hangnemkaraktere (Forrás: Pöschel, Florian és Buchin, Martin [2013]: *Naturtrompete / Piccolo-Trompete – Die Naturtöne – Vergleich Instrument Tonvorrat, Klang Entwicklung der Ventile – Transposition „in C” und „in Bb” als historisches Erbe*. 8. A Lehrgang für Hochbläser/innen című előadás írásos kivonata a Posaunemission Hamburg-Schleswig-Holstein honlapján, web: <https://www.nepm.de/service/downloads/194-1388595960.pdf>, letöltés: 2024. 03. 15.)
3. A középkori trombita hangkészlete (Forrás: Tarr, Edward H. [1977]: *Die Trompete*, 26. Hallwag Verlag, Bern.)
4. A hajlított trombita formai fejlődése (Forrás: Rode, Ian A.: *From Courts To Concert Halls* [2020]: *An Historical Overview On The Development Of The Modern Trumpet Ensemble*, 5. Doktori disszertáció, Indiana University.)
5. Vejvanovský kézirat (Forrás: Fotó: Dalibor Glück, Česká Tisková Kancelář – web: <https://www.mujirozhlas.cz/akademie/pavel-josef-vejvanovsky-po-330-letech-hudebni-vyprava-za-osobnosti-dilem-moravskeho>, letöltés: 2024. 03. 04.)
6. Az F-dúr hangnem kiemelt funkciós jelentőségű hangjainak részhangsorra vetített ábrája (Forrás: Pöschel, Florian és Buchin, Martin [2013]: *Naturtrompete / Piccolo-Trompete – Die Naturtöne – Vergleich Instrument Tonvorrat, Klang Entwicklung der Ventile – Transposition „in C” und „in Bb” als historisches Erbe*. 8. A Lehrgang für Hochbläser/innen című előadás írásos kivonata a Posaunemission Hamburg-Schleswig-Holstein honlapján, web: <https://www.nepm.de/service/downloads/194-1388595960.pdf>, letöltés: 2024. 03. 15.)
7. Fríg zárlat (Forrás: Bali János [2021]: *A fehér és édes hattyú – V. rész: tonalitás*. 6., *Parlando*, 2021/5. web: https://www.parlando.hu/2021/2021-5/Bali_Janos.pdf, letöltés: 2024. 03. 09.)
8. A Biber szonáta jellemző motívumai (Forrás: Biber, Heinrich Ignaz Franz von [1676/1963]: *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes*, In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd.106/107, Österreichischer Bundesverlag, Bécs.)
9. Az alapvető funkciók szerinti törzshangok a d-moll transzpozícióban (Forrás: Pöschel, Florian és Buchin, Martin [2013]: *Naturtrompete / Piccolo-Trompete – Die Naturtöne – Vergleich Instrument Tonvorrat, Klang Entwicklung der Ventile – Transposition „in C” und „in Bb” als historisches Erbe*. 8. A Lehrgang für Hochbläser/innen című előadás írásos kivonata a Posaunemission Hamburg-Schleswig-Holstein honlapján. web: <https://www.nepm.de/service/downloads/194-1388595960.pdf>, letöltés: 2024. 03. 15.)

10. A részhangsoron túli Esz”-hangok Vejvanovský szonátájában (Forrás: Vejvanovský, Pavel Josef [1958]: Serenate e sonate per orchestra, In: *Musica Antiqua Bohemica*, Series I., Vol. 36, Editio Supraphon, Prága.)
11. A Biber műveiben azonosított motívumok megjelenése Vejvanovský szonátájában (Forrás: Vejvanovský, Pavel Josef [1958]: Serenate e sonate per orchestra, In: *Musica Antiqua Bohemica*, Series I, Vol. 36, Editio Supraphon, Prága.)
12. A B-dúr hangnemi bázisú művek alapvető funkciók szerinti törzshangjai a részhangsorban (Forrás: Pöschel, Florian és Buchin, Martin [2013]: *Naturtrompete / Piccolo-Trompete – Die Naturtöne – Vergleich Instrument Tonvorrat, Klang Entwicklung der Ventile – Transposition „in C” und „in Bb” als historisches Erbe. 8. A Lehrgang für Hochbläser/innen* című előadás írásos kivonata a Posaunemission Hamburg-Schleswig-Holstein honlapján, web: <https://www.nepm.de/service/downloads/194-1388595960.pdf>, letöltés: 2024. 03. 15.)
13. Krisztus felmegy a mennybe (Faksimile. Forrás: Biber, Heinrich Ignaz Franz von [c. 1668–1676]: Rózsafüzér szonáták (Partiták a 15 szent misztériumhoz). Kézirat. Petrucci Music Library, web: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4d/IMSLP69095-PMLP07754-BIBER-Rosenkranz-Sonaten_\(BSB_Mus_ms_4123\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4d/IMSLP69095-PMLP07754-BIBER-Rosenkranz-Sonaten_(BSB_Mus_ms_4123).pdf), letöltés: 2024. 03. 20.
14. J. W. Haas (Nürnberg) fúvóka 1700 körül (Faksimile, Forrás: Menke, Werner [1985]: *History of the Trumpet of Bach and Handel*, 98., 119. The Brass Press, Nashville.)
15. Szólamkeresztezések három trombitán Bach BWV 29, Wir danken dir, Gott, wir danken dir című kantátájának kórustételében (Forrás: Güttler, Ludwig [1971]: *Complete Trumpet Repertoire*, Vol. 1, 24. Breitkopf & Härtel, Lipcse.)
16. Szöveges összefüggések Salomon Franck költeményében és a „Jesu meine Freude” koráldallam szövegében (Forrás 1: Kantáta szövegek a Lutheránia Énekkar honlapján, web: <https://lutherania.lutheran.hu/Cantatas/BWV12.html>, letöltés: 2022. 01. 10.
Forrás 2: Szövegek könyvek Náray Máté honlapján, web: <http://naraymate.hu/szovegkonyvek/korusmuvek/egyhazi-korusmuvek/>, letöltés: 2024. 04. 24.)
17. A direkt szöveges és zenei asszociatív tartalmak megjelenése Bach BWV 12, *Weinen, Klagen, Sorgen Zagen* című kantátájának tenor áriájában (Forrás: Bach, Johann Sebastian [1852]: *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, BWV 12*. In: *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Band 2., 59–78. Breitkopf und Härtel, Lipcse.)
18. Az e-moll hangnemi bázisú művek alapvető funkciók szerinti törzshangjai a részhangsorban (Forrás: Pöschel, Florian és Buchin, Martin [2013]: *Naturtrompete / Piccolo-Trompete – Die Naturtöne – Vergleich Instrument Tonvorrat, Klang Entwicklung der Ventile – Transposition „in C” und „in Bb” als historisches Erbe. 8. A Lehrgang für Hochbläser/innen* című előadás írásos kivonata a Posaunemission Hamburg-Schleswig-Holstein honlapján, web: <https://www.nepm.de/service/downloads/194-1388595960.pdf>, letöltés: 2024. 03. 15.)
19. A különleges hangszeres effektus és a szöveges tartalom összefüggése az *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* nyitókorusában (Forrás: Bach, Johann Sebastian [1878]: *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort, BWV 126*. In: *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Band 26., 111–132. Breitkopf und Härtel, Lipcse.)

20. Vejvanovský szonátájának központi zárati figurájára nem érvényesíthetők a kor általános érvényű szabályszerűségei (Forrás: Vejvanovský, Pavel Josef [1958]: *Serenate e sonate per orchestra*, In: *Musica Antiqua Bohemica*, Series I, Vol.36, Editio Supraphon, Prága.)
21. Artikulációs sablonok a clarino regiszterben Fantininél (Faksimile, Forrás: Fantini, Girolamo [1638]: *Modo per Imparare a sonare di Tromba*, 11. Daniel Vaustch, Frankfurt.)
22. A ritmika és súlyrend artikulációs egyeztetésének szemléltetése dinamikai jelekkel Altemburg iskolájában (Forrás: Altenburg, Johann Ernst [1795/1974]: *Trumpeters' and Kettledrummers' Art* (*Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*, Halle, 1795.), 96. The Brass Press, Nashville.)
23. Biber szonátájának hosszú, súlyponti helyre eső 7. részhangjai (Forrás: Biber, Heinrich Ignaz Franz von [1676/1963]: *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes*, In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd.106/107, Österreichischer Bundesverlag, Bécs.)
24. Clarino szólamkotta a BWV 24 jegyzékszámú, *Ein ungefärbt Gemüte* című kantáta harmadik tételéből (Faksimile, Forrás: Bach: *Ein ungefärbt Gemüte*, BWV 24. Kézirat. web: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002327, letöltés: 2024. 04. 29.)
25. Repetíció a részhangsoron túli F'-hangon Bach BWV 24 jegyzékszámú, *Ein ungefärbt Gemüte* című kantátájának harmadik tételében (Forrás: Bach, Johann Sebastian [1993]: *Ein ungefärbt Gemüte*, BWV 24. In: *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I., Band 17.1. 47–76. Bärenreiter, Kassel.)
26. Jellemző motívumok a repertoárból (Forrás: Biber, Heinrich Ignaz Franz von [1676/1963]: *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes*, In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd.106/107., Österreichischer Bundesverlag, Bécs.)

Példák jegyzéke

1. Monteverdi: *Septem vocibus et sex instrumenti* (1–5. ütem. Forrás: Monteverdi, Claudio [1610/1957]: *Magnificat septem vocibus et sex instrumentis*, Universal Edition, London.)
2. Fux: *Sonata a Quattro* (1–5. ütem. Forrás: Fux, Johann Joseph [1701/1902]: *Sonata a Quattro in g minor K 347*. In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 19. Österreichischer Bundesverlag, Bécs.)
3. Albinoni: *Sonata di Concerto a VII* (részletek. Forrás: Albinoni, Tommaso [1711/1970]: *Sonata di Concerto a VII Vocibus T180*. In: *Tommaso Albinoni: Sonata No. 2*. Musica Rara, London.)
4. Biber: *Sonata VII. a 5* (1–8. ütem. Forrás: Biber, Heinrich Ignaz Franz von [1676/1963]: *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes*, In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd.106/107, Österreichischer Bundesverlag, Bécs.)
5. Biber: *Vesperae a 32, Magnificat* (1–8. ütem. Forrás: Biber, Heinrich Ignaz Franz von [1674/2008]: *Vesperae à 32*. Werner Jaksch. web: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a4/IMSLP49321-PMLP103952-biber_vesper_score.pdf, letöltés: 2024. 03. 15.)

6. Biber: *Sonata X. a 5* (részletek. Forrás: Biber, Heinrich Ignaz Franz von [1676/1963]: *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes*, In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd.106/107, Österreichischer Bundesverlag, Bécs.)
7. Biber: 12 trombitafanfár – *a due* (11-12. fanfár. Forrás: Biber, Heinrich Ignaz Franz von [1676/1963]: *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes*, In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd.106/107, Österreichischer Bundesverlag, Bécs.)
8. *Vietórisz tabulatúrás könyv* (pro clarinis, 334. részlet. Forrás: Tabulatura Vietoris saeculi XVII [c. 1660–1670/1986.] In: *Musicalia Danubiana* 5. Opus, Pozsony.)
9. Biber: 12 trombitafanfár – *a due* (9. fanfár. Forrás: Biber, Heinrich Ignaz Franz von [1676/1963]: *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes*, In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd.106/107, Österreichischer Bundesverlag, Bécs.)
10. Vejvanovský: *Sonata a 4 Be mollis* (részletek. Forrás: Vejvanovský, Pavel Josef [1958]: *Serenate e sonate per orchestra*, In: *Musica Antiqua Bohemica*, Series I, Vol.36, Editio Supraphon, Prága.)
11. *Vietórisz tabulatúrás könyv* (pro clarinis, 298. részlet. Forrás: Tabulatura Vietoris saeculi XVII [c. 1660–1670/1986.] In: *Musicalia Danubiana* 5. Opus, Pozsony.)
12. Vejvanovský: *Sonata Sancti Mauritii* (részletek. Forrás: Vejvanovský, Pavel Joseph [1666/2004]: *Sonata Sancti Mauritii*, Edition Walhall, Magdeburg.)
13. Vejvanovský: *Missa Florida* (részlet a Credo tételből. Forrás: Sehnal, Jiří [2008]: *Pavel Josef Vejvanovský and the Kroměříž music collection*, 147–148. Palacky University, Olomouc.)
14. Altenburg: *Fuga* (Forrás: Altenburg, Johann Ernst [1795/1974]: *Trumpeters' and Kettledrummers' Art (Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, Halle, 1795.)*, 103. The Brass Press, Nashville.
15. Bach: *Es erhub sich ein Streit* – BWV 19 – „Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir...” (1–16. ütem. Forrás: Bach, Johann Sebastian [1973]: *Es erhub sich ein Streit, BWV 19*. In: *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 30. 55–96. Bärenreiter, Kassel.)
16. Bach: *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* – BWV 77 – „Ach, es bleibt in meiner Liebe” (17–34. ütem. Forrás: Bach, Johann Sebastian [1958]: *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben, BWV 77*. In: *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 21. 1–22. Bärenreiter, Kassel.)
17. Bach: *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* – BWV 126 – Nyitókórus (1–7. ütem. Forrás: Bach, Johann Sebastian [1878]: *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort, BWV 126*. In: *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Band 26. 111–132. Breitkopf und Härtel, Lipcse.)
18. Bach: *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen* – BWV 48 – Nyitókórus (1–20. ütem. Forrás: Bach, Johann Sebastian [1990]: *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen, BWV 48*. In: *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 24. 105–132. Bärenreiter, Kassel.)
19. Bach: *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* – BWV 77 – „Ach, es bleibt in meiner Liebe” (részletek. Forrás: Bach, Johann Sebastian [1958]: *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben, BWV 77*. In: *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 21. 1–22. Bärenreiter, Kassel.)
20. Bach: *Sollt' ich meinem Gott nicht singen*, BWV 413 (részletek. Forrás: Bach, Johann Sebastian [1996]: *Sollt' ich meinem Gott nicht singen, BWV 413*. In: *Neue Bach-Ausgabe*, Serie III, Band 2.2. 130. Bärenreiter, Kassel.)