

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Kornfeld Zoltán

**A szvit műfajának megjelenése Bach
életművében,
a gordonkára írt Hat Szólószvit elemzése
(BWV 1007-1012)**

DLA értekezés

Témavezető : Bánfalvi Béla habil. egyetemi tanár
Elméleti társ-témavezető : dr. Nikodém Géza (DLA)

2012

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	3
2. A kötheni évek	7
3. A szvit műfajának általános jellemzői	12
3.1 A Zenekari szvitek	14
3.2 A Francia és az Angol szvitek	16
4. A hegedű szólószonáták, partiták	20
5. A hat csellószvit	30
5.1 A csellószvitek tételenkénti elemzése	31
5.2 Prelúdium	39
5.3 Allemande	51
5.4 Courante	55
5.5 Sarabande	59
5.6 A betét táncok	62
5.7 Gigue	65
6. A négy másolat	69
7. Fontosabb nyomtatott kiadások.....	75
8. Napjaink külföldi kutatásai	79
9. Összegzés, visszatekintés	89
10. Köszönetnyilvánítás	90
11. Függelék	91
12. Irodalomjegyzék	93

1. Bevezetés

„Nicht Bach, Meer sollte er heissen!” – vagyis: „nem pataknak, tengernek kellett volna hívni!” – Ludwig van Beethoven Bachról mondott szavai vezessék be dolgozatomat! Talán szokatlan egy tudományos igényű munkát lírai idézettel kezdeni, Beethoven azonban mindenkinél tömörebben foglalta össze Bach művészetének a következő évszázadokra gyakorolt hatását.¹ Dolgozatom, szándéka szerint nem más, mint – Pablo Casals és Albert Schweitzer szellemi örökségének ismeretében – Bach szvitjeiről, különösen a csellószvitjeiről készített tudományos igényű elemzés. Amint egyetlen cseppben benne van az egész tenger, úgy ezekben a csellószvitekben is megnyilvánul Bach minden leleménye, tehetsége, zsenialitása. Választásom azért esett ezekre a művekre, mert közel negyven éve foglalkozom velük, kezdetben, mint bárki más, csak hallgatóként, azután diákként, előadóként, tanárként, mások előadásának bírálójaként. Régóta foglalkoztat az a gondolat is, hogy oknyomozóként járjak utána a csellószvit keletkezésének, tágabb értelemben a szvit-műfaj kialakulásának, fejlődésének, Bach művészetében való megjelenésének. Doktori dolgozatomban ennek a kutató munkának eredményeit foglalom össze.

Kutatási módszerem kialakításában hasznos segítségnek bizonyult dr. Adermann Gizella: *A tanulás- és a kutatómódszertan alapjai* című könyve, melyben a könyv szerzője felvázolja a tudományos megközelítés különböző módjait. Külön foglalkozik a mérhetőség kérdéseivel, és bár később következtetéseit főként a társadalomtudományokra vonatkoztatja, módszerei zenei tárgyú kutatásaim során is nagy segítségemre voltak. dr. Adermann Gizella a kutatás mibenlétét definiálva, megállapítja:

„A kutatás szisztematikus erőfeszítés a valóság megismerésére vagy valamilyen tudatosult nehézség megoldására, amelynek során egy komplex jelenséget tanulmányozunk, előre megfogalmazott hipotézis alapján”²

¹ Bartha Dénes *J. S. Bach* című könyvének bevezetőjében oldalakon keresztül idézi későbbi korok szellemi óriásainak, Goethe, Beethoven és A. Schweitzer Bach művészetét méltató szavait. Bartha Dénes *J.S.Bach* Gondolat Budapest 1960 5.o (továbbiakban: Bartha)

² Cserné dr. Adermann Gizella *A tanulás- és a kutatómódszertana*, JPTE FEEFI, 1999 37. o

A tudományos megfigyelés kritériuma eszerint, meghatározott segédeszközök felhasználásával tudatosan és viszonylag pontosan leírni egy vizsgált jelenséget. Bach csellószvitjeinek bemutatásakor ezt a szándékot kívántam megvalósítani, ezért instrukcióit mindvégig szem előtt tartottam.

Bartha Dénes írja Bachról szóló könyvének bevezetőjében, hogy Bach életvitelében és zenéjében is igazi realista volt, nem romantikus álmodozó, mint sok más későbbi pályatársa.³ A kor zenészeinek szokása szerint és családjának hagyományait követve, egész életét alkalmazottként élte le. Majdnem minden művét konkrét céllal és rendeltetéssel, munkaadójának elvárásai szerint írta. Amikor egyházi szolgálatban állt, például az arnstadti templom orgonistájaként vagy a lipcei Tamás templom zenei vezetőjeként, orgonaművei, vallásos tárgyú kompozíciói sokasodtak, a kötheni hercegi udvarban töltött évei alatt azonban világi, ezen belül hangszeres kompozíciók írása töltötte ki ideje nagy részét. Erre az időszakra tehető a négy zenekari szvit (BWV 1066-1069), a billentyűsökre komponált angol és francia szvitek (BWV 806-811 és BWV 812-817), a szólóhegedűre írt három partita és három szólószonáta (BWV 1001-1006), valamint a dolgozatom tulajdonképpeni tárgyát képező gordonkára írott hat szólószvit (BWV 1007-1012) megírása. A perspektivikus elemzés szabályait szem előtt tartva, Bach Köthenben töltött éveinek bemutatása után a következő két fejezetet a szvit műfaj kialakulásának és az előbb említett szvitek kevésbé részletes, inkább általános bemutatásának szentelem. E ciklusok változatosságának végigtekintése nélkül azonban meggyőződésem szerint nem rajzolható valós kép a szvit műfajának sokarcúságáról. Ezt követően térek rá dolgozatom súlyponti részére, a csellószvitek tételenkénti analízisére, a hangnemi és formai elemzésre.

Ennek során külön figyelmet fordítok arra a zeneszerzői bravúrra, hogy Bach – a gordonka kiválasztásával, legtöbbször lemondva a többszólamúság lehetőségéről, ezzel mintegy önként vállalva a szigorú korlátokat, – miként tudott a korábban főként kísérő hangszerként foglalkoztatott gordonkára látszólag egyszólamú, valójában burkoltan szinte mindig többszólamú, tökéletesen szerkesztett darabokat írni, miközben a hangszer technikájából adódó akkordjáték lehetőségét csak ritkán használta ki.

³ Bartha 7. o

A gordonkára írott Szólószvitek négyféle kéziratban maradtak ránk, ezek összehasonlítását és az ebből levonható tanulságokat az elemzést követő fejezetben foglalom össze. A további fejezetekben a nyomtatott kiadások sajátos tendenciáival foglalkozom, majd válogatást állítottam össze napjaink külföldi Bach-kutatásaiból. Végül dolgozatom egyik korábbi bírálójának javaslatára, a gyakori, néhány ütemes kottapéldák töredezettségét ellensúlyozandó, a dolgozat végéhez csatolom a csellószvitek egy teljes kottáját, mégpedig az 1824-es, P. Norblin közreadásában Párizsban megjelent első nyomtatott kiadás fénymásolatát.

A történeti, életrajzi dokumentumok kutatása közben, különböző források összehasonlításakor, többször szembesültem azzal, hogy zenetörténészek más-más csoportja egy adott kérdéstről egymással ellentétesen vélekedik.⁴ Ez pedig nem csak egyes darabok keletkezésének idejére, hanem épp az általam vizsgált időszaknak, Bach kötheni működésének megítélésére is vonatkozik. Ma úgy gondoljuk, hogy ez az időszak volt Bach életének egyik leggondtalanabb periódusa, ami az ebben az időben keletkezett művek számában és fontosságában is mérhető. Köthenben születtek a dolgozatomban vizsgált darabokon kívül a Brandenburgi versenyek (BWV 1046-1051) és a Wohltemperiertes Klavier I. kötete is (BWV 846-869). Bartha Dénes később is gyakran idézett Bach könyvéből azonban megtudhatjuk, hogy korábbi életrajzokban ezeket az éveket és Bach egész pályáját a „lipcsei kántor” szemszögéből ítélték meg, – ezért ezeket az éveket a válság időszakaként említik...⁵

Talán az eddigiekből is kitűnik, hogy a téma hihetetlenül gazdag, a források túlságosan is bőségesek. Walter Kolneder osztrák zenetudós írja 1982-ben megjelent Bach kötetének előszavában: ”Ma már a szakember is csaknem képtelen áttekinteni az évenként átlag 100(!) címmel gyarapodó szakirodalmat.”⁶ A csellószvitek kottakiadásainak száma 1981 és 2000 között negyvennégyről kilencvenháromra emelkedett.⁷ Ne feledjük, hogy 2000-ben volt Bach halálának 250 éves jubileuma,

⁴ Ilyen például a viola pomposa használatának kérdése és a csellószvitek első nyomtatott megjelenésének ideje és helye. Lásd a 49. és a 75. oldalt

⁵ Bartha 130. o

⁶ Walter Kolneder *Bach lexikon*. Gondolat Kiadó Budapest 1988 11.o (továbbiakban Kolneder)

⁷ http://www.cello.org/Newsletter/Reviews/bach_mark.htm (letöltve: 2011 március 16)

E megállapítás Dimitry Markevitch-től származik, lásd még a 75. oldalt

ami nyilván további lendületet adott a róla szóló kutatásoknak, és új kották megjelenésének. A kiváló gordonkás és zenetudós Anner Bylsma, a barokk zene korhű előadásának híres kutatója csak az első három szvit közreadásakor egyedülállóan érdekes, 200 oldalas tanulmánnyal gazdagította a szakirodalmat.⁸ De tudunk a csellószvitekről szóló 800 oldalas tudományos értekezésről is.⁹ Ez Ingrid Fuchs-nak a Bécs Egyetem könyvtárában fellelhető, napjainkig kiadatlan munkája, amely az autográf hiányában a lehetséges négy ősforrás közül háromnak a figyelembevételével készült.¹⁰

Dobszay László tanár úr szavai csengenek fülemben: „Szükségképpen önálló munkára, saját gondolataira van utalva, aki elemzésbe kezd”. Szándékom az, hogy saját megfigyeléseimen kívül, a korábban napvilágot látott tengernyi információból a részletek aprólékos túlhangsúlyozása nélkül, helyes arányban szűrjem ki a lényeges, tudományos értéket képviselőket.

A disszertáció formai követelményei között szerepel a lábjegyzetek számának mérséklése. Dolgozatomban ezt az elvárást – minden igyekezetem ellenére, csak részben sikerült teljesítenem. A történeti, leíró részekben, amelyek a feladathoz frissítve, de az elmúlt 40 évben összegyűlt általános zenetörténeti ismereteimből valók, csak ritkán használok lábjegyzetet, de az elemzések, és konkrét hivatkozások során a pontosság és a források ellenőrizhetőségének érdekében szükségesnek tartottam a hivatkozások lábjegyzetben való megjelenítését.

Akár az életmű felől közelítek, akár a műfaji jellegzetességeket veszem nagytitkos alá, legnehezebb feladatomban azt tekintem, hogy kellő céltudatossággal fókuszáljak egy-egy kérdésre, felvetve a szükséges kapcsolódási pontokat, de nem elveszve ezek túlzott részletezésében.

⁸ A. Bylsma *Bach, The Fencing Master*, (Bylsma Fencing Mail, Amsterdam 1998)

⁹ I. Fuchs *Die sechs Suiten für Violoncello Solo (BWV 1007-1012) von Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur historischen Stellung, Aufführungspraxis und Editions-geschichte* (Universität Wien, 1981)

¹⁰ lásd a Négy másolat című fejezetet az 69. oldalon

2. A kötheni évek

E dolgozat nem követi nyomon Bach tevékenységének helyszíneit. Tekintettel azonban arra, hogy a vizsgálódásom tárgyául választott darabok mindegyike ennek az alkotói periódusnak a gyümölcse, ezért szükséges a Köthenben töltött 1717 és 1723 közötti éveket nagyító alá venni.

Ha Bach életcélja az lett volna mint számos családtagjáé, akik a kántori állást tekintették szakmai pályájuk betetőzésének, szerzőnk talán sosem kerül a kötheni udvar szolgálatába. Őt azonban hajtotta a tehetsége, kereste az új kihívásokat, miközben sokat tett saját tudásának fejlesztéséért. Christoff Wolff: *J. S. Bach, a tudós zeneszerző* című könyvében az erről az időszakról szóló fejezetnek találóan a „Versengés a legjobb muzsikus rangjáért” címet adta.¹¹

Komponistaként, de még inkább hangszeres virtuózként Bach nagyon is tisztában volt saját értékeivel. A méltánytalanságokat nehezen toleráló személyisége az évek során sok olyan konfliktus forrásává lett, melyeket szerencsésebb természetű (és kisebb tehetségű) pályatársai talán elkerültek volna.¹² Ez az oka annak is, hogy második weimari tartózkodásának végét kenyéradójával, Wihelm Ernst szász-weimari herceggel való viszonyának drámai megromlása okozta. Jóllehet Bach a weimari hercegi udvarban már 1708-óta orgonista, hegedűs, kamaramuzsikus és 1714-től az udvari zenekar koncertmestere volt, elődje halálakor 1717-ben mégsem őt nevezték ki udvari karmesternek. Így, amikor 1717 nyarán Lipót anhalt-kötheni herceg felajánlotta neki a kötheni udvari karmesteri állást, Bach ezt habozás nélkül elfogadta, annál is inkább, mert az udvari karmesteri cím a német zenészek hierarchiájában az akkoriban elérhető legmagasabb társadalmi rangot jelentette. A weimari herceg – bár megakadályozni nem tudta – megpróbálta Bach távozását megnehezíteni. Közel egy hónapos szobafogsággal, kegyvesztéssel sújtotta, végül elbocsájtotta. Kilencévi

¹¹ Christoph Wolff *J. S. Bach, a tudós zeneszerző*, Park könyvkiadó 1984 7. fejezet (továbbiakban: Wolff)

¹² *Kolneder* 318.o „Viták” szócikk

weimari udvari szolgálat és ilyen előzmények után 1717 decemberében érkezett Bach Köthenbe, ahol merőben más légkör várt rá.

Több életrajzíró is egyetért abban, hogy a következő hat év volt Bach életének egyik legboldogabb periódusa.¹³ Erről tanúskodik Bach régi barátjának, Erdmannak 1730-ban Lipcséből írt levele. Ebben a következőképpen értékeli Köthenben töltött éveit: „Ott kegyelmes, zenekedvelő és egyben zeneértő fejedelmet szolgáltam, és azt reméltem, hogy nála fejezhetem be életemet ...”¹⁴ Ez azonban csak az első néhány évre vonatkozhat, hiszen tudjuk, hogy Köthenben töltött éveinek utolsó harmadában több gyermekének, két testvérének és feleségének halálával családi tragédiák egész sora kezdődött. „Bachban már ekkor megfogant az elhatározás, hogy ezt a várost, mely ezentúl folyton az őt ért veszteségre fogja emlékeztetni, minél előbb elhagyja, és új helyet keres magának...”¹⁵ Ezért, bár sikertelenül, de 1720-ban megpályázta a hamburgi Jacobskirche orgonista állását. Itt egész Hamburg egyik legjobb orgonájával került volna munkakapcsolatba.¹⁶ (Egyes források szerint pályázatát az utolsó pillanatban visszavonta.)

Szakmai szempontból tehát, mai kifejezéssel élve Bach maga is úgy érezte: „a helyén van”. Bár a lutheránus Bach a kálvinista kötheni udvarban nem végzett egyházzenei tevékenységet, (az udvari kápolnában csak református zsoltárdallamok hangozhattak el és a kápolna kis igényű, primitív orgonája sem vonzotta Bachot), Bartha Dénes könyvéből úgy tűnik, Bachot nem nagyon bántotta korábbi, kántorként, templomi orgonistaként végzett feladatainak elmaradása.¹⁷ Kötelező elfoglaltsága kevés volt, így minden idejét a komponálásnak, és a 18 tagú udvari zenekar felvirágoztatásának szentelhette. Az udvarban folyó zenei életről érdemes pár szót ejteni. Lipót herceg nem csak zenekedvelő mecénás, hanem maga is kiváló hangszerjátékos volt, hegedűn, csembalón és gambán is játszott. Szép, képzett

¹³ Földes Imre: Bach I. brandenburgi verseny *A hét zeneműve*, Zeneműkiadó Budapest 1976/1 42.o
Boronkay Antal: Bach IV. brandenburgi verseny *A hét zeneműve*, Zeneműkiadó Bp. 1973/1 133.o

¹⁴ *J.S.Bach levelek, írások, dokumentumok* Fordította és szerkesztette Dávid Gábor.
Zeneműkiadó Budapest 1985 51.o lásd még *Bartha* 132. o

¹⁵ Hammerschlag János *Ha J. S. Bach naplót írt volna* Zeneműkiadó Vállalat Budapest 1958 55. o

¹⁶ Az orgona építője Arp Schnitger (*Bartha* 145. o)

¹⁷ *Bartha* 129-133. o Más források ettől eltérő álláspontot képviselnek, lásd a Napjaink külföldi kutatásai/Helga Thoene című fejezetet a 82. oldalon

énekhangja volt, és feltételezhető, hogy Bach maga is sokszor kísérte csembalón a herceg énekét.¹⁸

A herceg által fenntartott zenekar, melyben az akkor használatos valamennyi hangszer helyet kapott, nagyon magas színvonalú volt. Muzsikusai közül hatan korábban I. Frigyes porosz király berlini udvari zenekarának tagjai voltak.¹⁹ Ezt az együttest I. Frigyes fia, I. Frigyes Vilmos, a „katonakirály” 1713-ban feloszlatta, a zenészeket szélnek eresztette. E muzsikusok neve az udvar fennmaradt fizetési listáiból ismert, de ezen a helyen névszerinti felsorolásuk szükségtelen. Bizonyos azonban, hogy sokat köszönhetünk nekik, mert ők voltak Bach legközvetlenebb munkatársai, versenyműveinek első előadói, egyben inspirálói is. A zenekar két csellistájának nevét mégis megemlítem: Christian Ferdinand Abel és Bernhardt Carl Lienicke (korábban szintén a porosz királyi zenekar tagja) voltak a 6 csellósztv születésekor Bach keze alatt működő csellisták.

Az udvar zenei élete főként kamarazenei keretek között folyt a kastély zenetermében, mai fogalmaink szerint zártkörű volt. A hetenként, vagy még gyakrabban ismétlődő zenés esték hallgatósága igen képzett, jó fülű, és gyakran valamely hangszeren is játszó vendégekből, családtagokból állt, ami lehetővé tette Bach számára a bonyolultabb zeneszerzői megoldások alkalmazását is. Bartha Dénes külön kiemeli, hogy Bach fűgáinak színvonala a zeneszerzői lelemény szempontjából ezekben az években emelkedett korábban soha nem tapasztalt magasságokba.²⁰

Kétségtelen, hogy a hercegi támogatás szárnyakat adott a 32 éves, egyébként is ereje teljében lévő Bach alkotó fantáziájának. A herceggel való rendszeres utazásai sajátos színekkel gazdagították a más népek zenéire nagyon is nyitott Bach zenei palettáját, például a zenekari szvitek tánctételeinek összeállításánál.²¹

A kötheni évek második feléből már nem tudunk Bach nagyobb utazásáról, vendégszerepléséről. Ebben az időben szinte minden idejét a komponálás töltötte ki.

¹⁸ Bartha 134. o

¹⁹ Wolff 229. o

²⁰ Bartha 136. o

²¹ Földes Imre Szabolcsi Bencére hivatkozva, megállapítja, hogy „a h-moll zenekari szvit Polonaise tétele olyan dallamot használ fel, melynek gyökere a Rákoczi-nótákig és a verbunkos-zenéig nyúlik” (Szabolcsi Bence: *Népi elemek Bach művészetében*.lásd: Szabolcsi Bence: „Válaszút” és egyéb tanulmányok Akadémia Kiadó Budapest 1963 63. o) Földes Imre *J.S.Bach élete és művei* Tankönyvkiadó 1976 148. o

Nem orgonára íródott hangszeres műveinek, zenekari darabjainak majd kétharmada ezeknek az éveknek a termése. Nem kisebb alkotások születnek e néhány év leforgása alatt, mint a Francia szvitek, az Angol szvitek, a Hegedűpartiták és Szólószonáták, a Csellószvitek, a hat Brandenburgi verseny és a Wohltemperiertes Klavier I. sorozata. A Köthenben keletkezett művek listáját az alábbi táblázat tartalmazza:

BWV	Mű	Dátum	Megjegyzés
Billyentyűs muzsika			
772–801	<i>Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann:</i> 15 preambulium és 15 fantázia	1720-tól	autográf – főleg kompozíciós fogalmazmány
924–932	9 prelúdium		
846 skk.	11 prelúdium		
812–817	<i>Clavier-Büchlein für Anna Magdalena:</i> 5 Francia szvit (sans prélude)	1722-től	autográf – kompozíciós fogalmazmány
846–869	<i>Das Wohltemperierte Klavier:</i> 24 prelúdium és fuga	1722	autográf – szerzői tisztázat, átdolgozott példány
772–801	<i>Aufrichtige Anleitung:</i> 15 invenció és 15 sinfonia	1723	autográf – szerzői tisztázat, átdolgozott példány
599–644	<i>Orgel-Büchlein:</i> 45 orgonakorál	1723	autográf (Weimarban keletkezett) a címlapot Köthenben csatolta hozzá Bach
Szóló- és zenekari művek			
1001–1006	<i>Sei Solo ... Libro Primo</i> hat partita és sonata szólóhegedűre	1720	autográf – szerzői tisztázat, átdolgozott példány
1007–1012	[<i>Sei Solo ... Libro Secondo</i>] ¹⁰⁸ hat szvit szólógordonkára	?	Anna Magdalena Bach másolata, 1728 körül
1046–1051	<i>Concerts avec plusieurs instruments:</i> hat Brandenburgi verseny	1721	autográf – szerzői tisztázat, átdolgozott példány

1. táblázat: Bach Köthenben keletkezett művei²²

²² Wolff 271. o

Annak, hogy ilyen körülmények közül Bach mégis elment Köthenből, további okai is voltak azon a már említetten kívül, hogy szabadulni igyekezett megannyi családi megrázkódtatás színhelyéről. Lipót herceg 1721-ben megnősült, felesége azonban nem szerette a zenét, és ez jelentősen megváltoztatta az udvari élet prioritásait. Ezen kívül a kötheni udvart belső hatalmi harc és ezzel együtt gazdasági nehézségek is sújtották. Bachnak továbbá lassan gondolnia kellett felnövekvő gyermekei iskoláztatására, ezért olyan egyetemmel rendelkező várost keresett, ahol biztosítva látta fiainak megfelelő taníttatását. Így fordult érdeklődése a közeli Lipcse felé, ahol a nagy múltú Tamás templom és Tamás iskola kántori állása haláleset miatt éppen megüresedett. Bár Lipót herceg lelkesedése az udvar zenei életéért házasságkötése után már nem volt olyan élénk, mint korábban, Bach és a herceg személyes viszonyát ez nem árnyékolta be. Lipót meleg hangú elbocsájtó levelet adott kedvelt karnagyának, melyben külön hangsúlyozta mindenkori elégedettségét Bach tevékenységével kapcsolatban,²³ aki pedig a Tamás templom kántoraként is megtartotta kötheni udvari karmesteri címét, és vendég muzsikusként Lipót herceg haláláig visszajárt Köthenbe.

²³ Wolff 241. és 262. o

3. A szvit műfajának általános jellemzői

Mielőtt részleteiben vizsgálánk Bach különböző szvitjeit, először járjuk körül a szvit fogalmát. A szvit a barokk kor egyik leggyakrabban alkalmazott zenei műfaja, tulajdonképpen a barokk szórakoztató zenéje. Maga a kifejezés franciául sorozatot jelent. A szvitek kezdetben a francia és a bécsi operák táncmestereinek, balettszerzőinek műveiből összeállított balettzenék füzerei voltak, melyekről hamar kiderült, hogy „felüdülésre és gyönyörködtetésre egészen jól használhatóak.”²⁴

Nikolaus Harnoncourt *A beszédszerű zene* című könyvében a szvit történeti kialakulásáról szólva, a tánctételeket már a kezdetektől két csoportra, lépő és ugrótáncokra osztotta, ahol a tánczenész (Spielman) mindkét tánc esetén ugyanazt a dallamot játszotta, de különböző ritmusban. A lépő táncot páros, míg az ugrótáncot (Nachtanz) páratlan ritmusban adták elő. Az első táncgyűjteményeket a 1529-30 körül Pierre Attaignant (kb. 1494-1551) nyomtatta Párizsban.²⁵ Köteteiben közel 1500 korabeli táncdallamot, sanzont adott ki, mellyel kiérdemelte az „imprimeur et libraire du Roy en musique” (királyi zeneműkiadó és könyvtáros) címet. E kiadványokban az azonos típusú táncok egymás mellett találhatóak, így a zenészeknek maguknak kellett összeválogatni a játszandó „szviteket”.

E több tételes, eltérő jellegű tételekből álló, kivételes esetben akár táncról független karakterdarabokból összefűzött sorozatok azonban megfelelő nyitótétel híján sokáig nem nyújtottak egységes képet. A francia szvitek fajsúlyos, az uralkodó bevonulását hírül adó nyitótételének az overture-nak megszületését XIV. Lajos udvari zeneszerzőjének, a firenzei születésű Jean Baptiste Lully-nek (1632-1687) köszönhetjük. Tanítványai a „lullisták” ezt a modellt Európa sok országában elterjesztették, nagyban hozzájárulva ezzel az olasz stílussal hagyományosan versenyben álló francia zenei stílus, és a „francia szvit” térnyeréséhez.

²⁴ Nikolaus Harnoncourt *A beszédszerű zene* Editio Musica Budapest 1988 198-206. o (továbbiakban Harnoncourt) Harnoncourt e megállapítással Praetorius *Terpsichore* (1612) című művére hivatkozik. 199. o

²⁵ http://webcache.googleusercontent.com/Pierre_Attaignant internetről letöltve 2011 december 28

Egy további forrás szerint a szvit műfaj kialakulásához az olasz muzikusok is sokban hozzájárultak. Boronkay Antal *A hét zeneműve* sorozatban megjelent tanulmánya a pavane - galiarde és a pastamezzo - saltarello táncpárok születéséből eredezteti a szvitek kialakulását.²⁶ Hangsúlyozza, hogy „a korabeli fejlett zenekultúrával rendelkező nemzetek szinte mindegyike hozzájárult a szvit létrejöttéhez. Itáliában alakultak ki az említett táncpárok, Angliából származott a zárótánc a gigue (angol eredetije jig), Spanyolországból a sarabande, Franciaországból a courante és a betét táncok legnagyobb része, míg a németek adták a nyitótáncot az allemande-t és az egységes zenei forma koncepcióját, ami a német földön megszilárdult szvit négy alap-táncát jelentette. Ez a négy alap-tánc, mint a szvitek többé-kevésbé állandó tételei, valamiféle korai nemzetköziséget is megvalósít, míg a tételek elnevezése egységesen francia. E négy táncot az 1700-as évek elején ténylegesen már régen nem táncolták, csak tisztán hangszeres darabként léteztek. Ennek megfelelően zenei anyaguk sokkal összetettebb, ritmikájuk bonyolultabb, mint a betét-táncoké, melyeket Bach korában még valóban táncoltak. Ez a magyarázata annak, hogy a betét-táncok zenei anyaga lényegesen egyszerűbb, kevésbé stilizált, a gyakorlati alkalmazásnak, táncolhatóságnak jobban megfelelő. A legnépszerűbb betét-tánc a menüett volt, amely a barokk kort túlélve a klasszikus szimfóniák harmadik tételeként kapott állandó helyet az európai műzenében. Betét-táncokként szerepelhetnek – leggyakrabban a sarabande és a gigue között – a menuetten kívül a bourrée, polonaise, rondeau, gavotte, passepied, loure, anglaise vagy badinerie, esetleg a táncról idővel meglehetősen messze került karakterdarab, az air.

A szvit műfajának történelmi változásairól Csengery Kristóf a következő megállapítással szolgál: „A barokk szvit 1720 körül Bach művészetében éri el fejlődésének csúcspontját, hogy a későbbiek során ellenkező irányú folyamat játszódjék le: a megszilárdulás után a fellazulás, melynek eredményeként a 19. és 20. századra a szvit, mint műfaji megjelölés szinte művenként változó értelművé válik”²⁷.

A szvit táncételeinek száma még Bachnál is nagyon eltérő, a dolgozatomban vizsgált szvitek 4-8 tételből állnak. Míg a zenekari szvitek és a hegedű partiták

²⁶ Boronkay Antal: J. S. Bach Cdúr csellósztvit *A hét zeneműve*, Zeneműkiadó Budapest 1974/4 95.o

²⁷ Csengery Kristóf: J. S. Bach II., h-moll zenekari szvit. *A hét zeneműve*, Zeneműkiadó Budapest 1984-85 37. o

tételrendjében sok változatosságot találunk, a csellószvitek tételeinek sorrendje állandó.

Figyelemre méltó, hogy a dolgozatomban vizsgált szvitsorozatok tánc tételeit különböző bevezető tételek előzik meg. A négy Zenekari szvitben (BWV 1066-69) például francia mintára készült overture-t találunk, a Francia szvitek (BWV 812-817) nyitótétele rögtön tánc tétel, mégpedig allemande. Az Angol szvitek (BWV 806-811) prélude-val kezdődnek. A Csellószvitek nyitótétele ugyancsak prelúdium, amely történelmi fejlődése során, nem utolsó sorban Bach művészi tevékenységének köszönhetően a szvitek legfajszínűsabb, legjelentősebb tételévé lett.

3.1 A Zenekari szvitek

Bár a Zenekari szvitek nagy valószínűséggel később keletkeztek mint szólóhegedűre és gordonkára készült rokonaik, a műfaj jellegzetes sokféleségének bemutatására alkalmasabbak, ezért tekintsünk előbb ezekbe a darabokba!

Bach négy zenekari szvitet írt, a C-dúr, a h-mollt és két D-dúr. (BWV 1066-69) Ezek közül az első három nagy valószínűséggel a kötheni évek termése, a negyedik D-dúr szvit azonban már minden bizonnyal Lipcsében készült. A zenetörténészek többsége egyetért a keletkezés helyében és idejében. Egyedül Christoph Wolff: *J. S. Bach, a tudós zeneszerző* című könyvében találtam ettől eltérő állítást arra nézve, hogy mind a négy zenekari szvit Bach Lipcsébe költözése után íródott. Wolff a C-dúr és a negyedik D-dúr (BWV 1069) szvit keletkezését 1725-re, a harmadik D-dúr szvitét (BWV 1068) 1731-re, a h moll szvitét pedig csak 1738-39-re teszi. Létezik egy ötödik, g-moll zenekari szvit is (BWV 1070), melynek hitelessége nem bizonyított, ezért minden tekintetben külön kezelik.²⁸ Sem kottában, sem hangfelvételek során nem tagja a zenekari szvitek négyes csoportjának. A laza műfaji keretek, a tételrend és a hangszerelés szabadságának eredményeként igazán nem állíthatjuk, hogy a zenekari szvitek valamely sablon szerint készültek. A zenekari szvitek tételrendjét a következő táblázatban foglalom össze:

²⁸ Földes Imre: *J. S. Bach élete és művei* Tankönyvkiadó, Budapest, 1976 LFZF kézirat 150. o

C-dúr szvit BWV 1066	h-moll szvit BWV 1067	D-dúr szvit BWV 1068	D-dúr szvit BWV 1069
Overture	Overture	Overture	Overture
Courante	Rondeau	Air	Bourrée I-II
Gavotte I-II	Sarabande	Gavotte I-II	Gavotte
Forlane	Bourrée I-II	Bourrée	Menuet I-II
Menuet I-II	Polonaise-Double	Gigue	Rejouissance
Bourrée I-II	Menuet		
Passepied I_II	Badinerie		

2. táblázat: a Zenekari szvitok hangnemei, tételrendje

A táblázatból a Zenekari szvitok számos sajátossága kiolvasható. A szvitok élén minden esetben hatalmas terjedelmű háromrésztes francia-nyitány, overture áll. Maga Bach e bevezető tételekről nevezte a zenekari szviteket Overture-nek. A szvitok korábban tárgyalt állandó tételei csak elvétve fordulnak elő. Önálló allemande tételt nem találunk, bár mind a négy overture lassú részében helyet kap a stilizált allemande.²⁹ Az I.-ben (BWV 1066) csak courrante, a II.-ban (BWV 1067) és a IV.-ben (BWV 1069) csak sarabande, a III.-ban (BWV 1068) pedig csak gigue szerepel, annál bőségesebben találunk azonban valamennyi zenekari szvitben francia táncokat és karakterdarabokat.

A III. D-dúr szvitben kapott helyet egy, az általam vizsgált szvitekben csak ritkán előforduló tétel, az air.³⁰ Ezért itt szeretném néhány mondat erejéig ráirányítani a figyelmet. Az „air” kifejezés eredeti jelentése: dallam. Fejlődésének története során azonban jelentett lantkíséretes éneket, vagy akár tisztán hangszeres, virtuóz karakterű szólódarabot. XIV. Lajos udvari zeneszerzője, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) operáiban és balettjeiben így nevezett minden olyan táncot, amely nem volt besorolható bármely más, addig ismert tánc közé. Még ennél is tágabban értelmezte az air fogalmát Telemann (1681-1767), aki szvitjeiben minden egyes tételt „air”-nek nevezett, ezzel lényegében a tétel kifejezést helyettesítve. Bach maga is többféle

²⁹ Harnoncourt 202.o

³⁰ A vizsgált szvitok közül a III. D-dúr zenekari szvitén kívül csak a c-moll (BWV 813) és az Esz-dúr (BWV 815) francia szvitben szerepel air.

tartalommal töltötte meg „air”-jeit. Míg a c-moll és Esz-dúr francia szvitekben Lully-féle élénk mozgású, kifejezetten hangszerre szánt tétel az air, addig a III. D-dúr szvitben minden idők egyik legszebb melódiáját illesztette a szünni nem akaró lüktetést szimbolizáló kíséret fölé.

A zenekari szvitok hangszerelését tekintve az azonos vonós zenekaron kívül, a Brandenburgi versenyekhez hasonlóan, minden szvitben más fúvós szólóhangszert alkalmaz Bach: a C-dúr szvitben két oboa és fagott, a h-moll szvitben fuvola, a III. D-dúr szvitben két oboa, három trombita és timpani, a IV. D-dúr szvitben három oboa, fagott, három trombita és timpani kap szerepet.

Bár a Zenekari szvitok történetének további követése nem tárgya e dolgozatnak, érdemes megjegyezni, hogy Bach halála után a Zenekari szvitokról is megfeledkezni látszott az utókor. Újraélesztésükben Mendelssohnnek volt meghatározó szerepe azzal, hogy 1838-ban Lipcsében, a Gewandhaus zenekarával a „Történeti hangversenyek” sorozatában újra előadta a IV. szvitet.³¹

Amint láttuk, a zenekari szvitok tételrendjének kialakításakor annyi a kivétel, hogy a szvit korábban állandónak mondott tételei szinte csak elvétve szerepelnek. Ehhez képest úgy a Hegedűpartiták mint a Csellószvitok, de még a Francia és Angol szvitok is tradicionálisabb szerkesztésűek.

3.2 A Francia és az Angol szvitok

Bach kötheni évei alatt a meghatározó jelentőségű Wohltemperiertes Klavier I. sorozata mellett született két további billentyűs sorozat, az Angol és a Francia szvitok.

A Francia szvitok

Mind az Angol, mind pedig a Francia szvitok sorozata a kor szokásának megfelelően 6 szvitet foglal magába. Bár az elnevezés azt sugallja, nem helytálló a feltételezés, hogy a Francia szvitokban elsősorban francia eredetű táncokat, míg az

³¹ Kolneder 339.o

Angol szvitekben főleg Angliából származó táncokat találunk. Maga az angol, illetve francia jelző sem Bachtól származik, csak sokkal később, a két szvitorsorozat megkülönböztetésére váltak használatossá. Legvalószínűbb feltevés, hogy az Angol szvitek angol megrendelésre készültek, míg a Francia szviteket második felesége, Anna Magdalena részére komponálta Bach. Ennek bizonyítéka, hogy Anna Magdalena Bach első kottás könyvecskéjében (mely 1722-ből való), a hat szvitből álló sorozat első öt darabját már megtalálhatjuk. A hatodikat később illesztette Bach a sorozat tagjai közé. További bizonyíték, hogy a Francia szvitek könnyebbek és bensőségesebbek, intimebbek az Angol szviteknél, valószínűleg sokkal inkább női előadó számára íródtak. Bach valamennyi szvitet többször javította, ezért az 1725-ben készült másolatot tekintjük végleges verziónak. Bár az eredeti megjelölés szerint „pour de clavecin”, vagyis csembalóra írott darabokról van szó, hangterjedelmük nem lépi túl a clavicord, az akkoriban házi használatra rendszeresített, kisebb hangú hangszer hangterjedelmét.³² A Francia szvitek tételrendjét a következő táblázat tartalmazza:

d-moll szvit BWV 812	c-moll szvit BWV 813	h-moll szvit BWV 814	Esz-dúr szvit BWV 815	G-dúr szvit BWV 816	E-dúr szvit BWV 817
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande
Courante	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante
Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande
Menuet I-II	Air	Menuet(Trio)	Gavotte	Gavotte	Gavotte
Gigue	Menuet	Anglaise	Air	Buorrée	Polonaise
	Gigue	Gigue	Gigue	Loure	Bouurrée
				Gigue	Menuet
					Gigue

3. táblázat: a Francia szvitek hangnemei, tételei

³² Péteri Judit Bach: Francia szvitek. *A hét zeneműve* Zeneműkiadó, Budapest 1980/2 6. o

Első pillantásra két szembetűnő különbséget látunk a Francia szvittek és a Zenekari szvittek tételrendjének összevetésakor. Az első, hogy egyetlen Francia szvitben sincs prelúdium, tehát a nyitó tétel rögtön tánc-tétel, mégpedig allemande, a másik, hogy tánc-tételek sorában minden ott van, ahol lennie kell: jelen vannak a szvit gerincét képező állandó tételek, a viszonylag kis számú betét-tételt pedig mindig a sarabande és a gigue között találjuk.

Azon kívül, hogy ezeket a darabokat Anna Magdalena számára írta, Bach maga is felhasználta őket pedagógiai célra, nevezetesen fia, Wilhelm Friedemann oktatásakor. Bach nehézségi fok szerint összeállított „tanmenetében” a háromszólamú invenciók, és az Angol szvittek között kaptak helyet a Francia szvittek.³³

Az Angol szvittek

Nikolaus Forkel, Bach első életrajzírója írja az Angol szvittekről: „Valamennyinek nagy a művészi értéke, de egyik-másik tételüket az eredeti dallamosság és harmónia legmagasabb fokú mesterdarabjának kell tekintenünk.”³⁴

A három, csembalóra írott szvitsorozat közül (az Angol, a Francia szvittek és a Partiták) az Angol szvittek a legrögzőbb szerkesztésűek. Mind a 6 szvit prelúdiumból és öt tánc-tételből áll, mégpedig a Jakob Froberger óta állandósult négy alaptételből és a sarabande és gigue közé ékelődött betét-táncból. Bár Froberger³⁵ nevét eddig nem említettem, (neve említése nélkül mindig a Bach korára már állandósult szvit négy alap-tételéről szóltam), az allemande, courante, sarabande, gigue váz megszilárdításában, és ezzel a német típusú szvit relatíve egységessé válásában Jacob Froberger szerepe elvitathatatlan.

³³ Kolneder 130. o

³⁴ Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) Göttingenben egyetemi zeneigazgató, Wilhelm Friedemann Bach és Philipp Emanuel Bach személyes ismerőseként gyűjtött anyagot J. S. Bachról. *Über Johann Sebastian Bach Leben, Kunst, und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musicalischer Kunst (J. S. Bach életéről, művészetéről és műalkotásairól. Az igazi zeneművészet hazafias tisztelőinek)* című 1802-ben Lipszében megjelent könyvével Bach első életrajzírójává lett Kolneder 126. o

³⁵ Johann Jakob Froberger (1616-1667) Olaszországban tanult német komponista. Bach másolatokból már gyermekora óta jól ismerte, és később is nagyra tartotta műveit. Lásd még Csengery Kristóf: J. S. Bach II., h-moll zenekari szvit. *A hét zeneműve*, Zeneműkiadó Budapest 1984-85 38-39. o

Az előző fejezetben röviden már utaltam arra, hogy az elnevezés – mint oly gyakran a zenetörténetben, – nem a szerzőtől származik, nem egyidős a művel. Bár az Angol szvitek eredeti kézírata elveszett, de fennmaradt több korabeli másolat, amelyeket hitelesnek tekinthetők, azonban ezek egyikén sem szerepel az „Angol szvitek” kifejezés. Egyedül az eredetileg Johann Christian Bach tulajdonában lévő másolaton található a „fait pour les Anglois” (angolok számára készült) megjegyzés. Innen terjedt el az a mára általánossá vált vélemény, hogy egy előkelő angol megrendelő számára készült a sorozat.

Furcsa játék, páratlan lelemény, hogy a sarabande és gigue között betét-táncként az Angol szvitekben kizárólag francia eredetű táncokat ír Bach, mégpedig mindig következetesen kettőt-kettőt. Ezeket triós formában alkalmazza, így nagyobb lélegzetű zenei anyagot alkot, éppen a szvitek legegyszerűbb ritmikájú és melodikájú anyagából. A játék és a változatosság kedvéért a két betét-tánc közül a második mindig ellentétes hangnemű, dúr darab esetén moll, moll darab esetén pedig dúr.

A következő táblázat az Angol szvitek hangnemi és tételrendjét tartalmazza:

A-dúr szvit BWV 806	a-moll szvit BWV 807	g-moll szvit BWV 808	F-dúr szvit BWV 809	e-moll szvit BWV 810	d-moll szvit BWV 811
Prélude	Prélude	Prélude	Prélude	Prélude	Prélude
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande
Courante I-II	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante
Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande és Double
Bourrée I-II	Bourrée I-II	Gavotte I-II	Menuet I-II	Passepied I-II	Gavotte I-II
Gigue	Gigue	Gigue	Gigue	Gigue	Gigue

4. táblázat: az Angol szvitek hangnemei, tételei

Az Angol szvitek bemutatását hadd zárjam Péteri Judit zenetörténész szavaival:
 „... választékos elegáns francia modorban íródott, és így megint csak azt a furcsa tényét bizonyítja, hogy a zeneszerző „angolnak” nevezett szvitjei valójában „franciábbak” a Francia szvitekénél.³⁶

³⁶ Péteri Judit: Bach Angol szvitek. *A hét zeneműve*, Zeneműkiadó, Budapest, 1985-86, 13. o

4. A hegedű szólószonáták, partiták

E művek vizsgálata előtt fontos leszögezni, a kettős cím nem pontatlanság vagy mulasztás következménye. A hattagú sorozat darabjai, noha egy ciklust alkotnak, két világosan elkülönülő műfajhoz tartoznak.

A szólószonáta minden esetben „sonata da chiesa” műfajú, az olasz hagyományokban gyökerező, szigorúan szerkesztett négy tételes templomi szonáta, lassú-gyors, lassú-gyors tételpárokkal. A partiták a korábbi fejezetekben már részletesen tárgyalt szvitek olasz címmel ellátott megfelelői.

E darabok szokatlanul gondosan elkészített és szerencsénkre megmaradt autográfjának fedőlapján Bach összesen ennyit ír: Hat szóló hegedűre, kíséző basszus nélkül. Később maga jelzi az egyes darabok címét, (Sonate vagy Partita), sőt még a sorrendjét is. A zenetudomány számára óriási jelentőségű egy-egy autográf megléte, hiszen a szerzői kézirat akár évszázados, a mai napig eldönthetetlen vitákat tesz feleslegessé.³⁷

A szonátákat és partitákat Bach – szokatlan módon – nem megrendelésre, alkalomra vagy felkérésre írta, hanem saját erőpróbájának tekintve, kipróbálva az egyszólamúságából eredően kevesebb eszközzel rendelkező dallamhangszeren, a hegedűn, egy általában csak jelzett többszólamúság megvalósításának lehetőségét.

„Német földön eléggé elterjedt volt a polifon hegedűjáték művészete” írja egy tanulmányában Kovács Sándor.³⁸ A német komponisták közül Johann Jacob Walther és Paul von Westhoff nevével találkozhatunk még Péteri Judit előadásában.³⁹ Georg Phillip Telemann (1681-1767) 12 szóló fantáziája (TWV 40:14-25), az olasz szerzők közül pedig Francesco Geminiani (1687-1762) B-dúr szólója érdemel figyelmet, a

³⁷ Autográf hiányában például Máriássy István a négy Zenekari szvit közreadójaként Christoff Wolffra hivatkozva 13 év „korkülönbséget” valószínűsít a szvitek között és a mai szokásos sorrend kialakítását Wolfgang Schmiedernek a BWV jegyzék megalkotójának tulajdonítja. J.S.Bach : 4 *overture (Suiten)* Editio Musica Budapest 1998 Előszó

³⁸ Kovács Sándor: Bach E-dúr Partita *A hét zeneműve*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979/2 9. o

³⁹ Péteri Judit: Bach g-moll Szólószonáta *A hét zeneműve*, Zeneműkiadó, Budapest, 1983-84 5. o

korabeli, kíséret nélküli hegedűre írott művek közül.⁴⁰ Arra, hogy Bach maga is örömét lelte ebben a kísérletezésben, abból következtethetünk, hogy Lipszében tucatjával komponált további darabokat szólóhegedűre, melyeket az istentiszteletek végén maga játszott el. Ezeknek a kottája azonban még másolatban sem maradt ránk.⁴¹ Fennmaradt viszont néhány, a Köthenben hegedűre írott, de később Lipszében már billentyűsökon előadott darabok közül. Ilyen saját átírata Bachnak az a-moll szonáta (BWV 1003), melyet d-mollban írt át csemlalóra (BWV 964) és a C-dúr szonáta (BWV 1005) Adagioja, mely G-dúr Adagio címmel 968 szám alatt található a BWV jegyzékben. A következő táblázat a hegedű szólószonáták és partiták hangnemeit és tételei foglalja össze:

g-moll szonáta BWV 1001	h-moll partita BWV 1002	a-moll szonáta BWV 1003	d-moll partita BWV 1004	C-dúr szonáta BWV 1005	E-dúr partita BWV 1006
Adagio	Allemanda és Double	Grave	Allemanda	Adagio	Preludio
Fuga	Corrente és Double	Fuga	Corrente	Fuga	Loure
Siciliana	Sarabande és Double	Andante	Sarabanda	Largo	Gavotte en Rondeau
Presto	Tempo di Borea és Double	Allegro	Giga	Allegro assai	Menuet I-II
			Ciaccona		Bourrée
					Gigue

5. táblázat: a hegedű szólószonáták és partiták hangnemeit és tételei

⁴⁰ Kovács Sándor, és másutt Boronkay Antal is érdekességként említik Nicolas Bruhns nevét, aki saját virtuóz hegedűjátékát orgona pedálokön kíséerte. Boronkay Antal *A hét zeneműve* sorozat 1974/4 számában megjelent írásának 94. oldalán azt is valószínűsíti, hogy Bruhns közvetett hatására komponálta Bach a szóló hegedűre és szóló csemlalóra írott műveit.

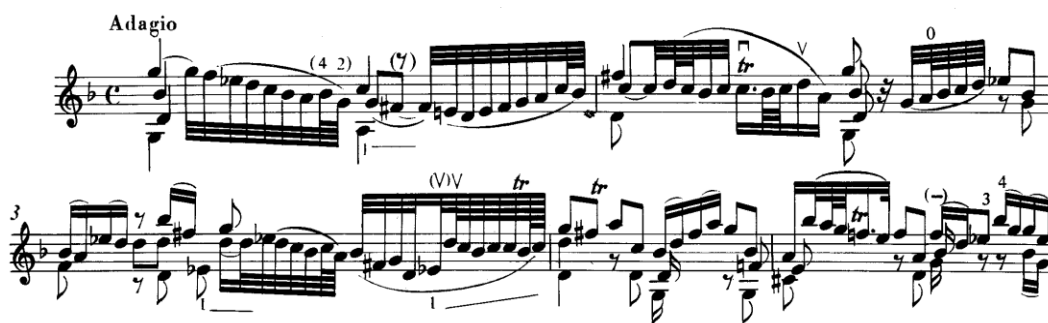
⁴¹ Kovács Sándor: Bach É-dúr Partita *A hét zeneműve*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979/2 7. o

A szólószonáták

A három szonáta, (a g-moll, az a-moll és a C-dúr) tételei címük szerint nem teljesen azonosak, de a tételek dramaturgiája mindhárom esetben megegyezik. A lassú, súlyos, ünnepélyes bevezető első tétel akkor is prelúdium, ha épp nem ezt a címet viseli. Az ezt követő tipikusan többszólamú műfaj, a fűga hegedűn való életre keltése mindig igazi kihívás. A harmadik tétel mindhárom szonátában lírai, megnyugvást kínáló rész, melyet harmóniánként szerkesztett, fergeteges tempójú, az olasz concertókra emlékeztető finálé követ.

A dolgozatomban eddig áttekintett művek között először fordul elő, hogy alapvetően egyszólamú hangszereken valósulnak meg Bach polifonikus gondolatai, ezért anélkül, hogy a hegedűszonáták és partiták minden egyes tételét nagytító alá venném, néhány példán keresztül mutatom be azokra az eszközöket, melyek segítségével ez a szerzői bravúrt megvalósul.

Úgy a g-moll, mint az a-moll szonáta első tétele súlyos akkordikus zene, ahol – abban a korban szokatlan módon, a harmóniai történéseket összekötő skálameneteket és gazdagon burjánzó díszítő elemeket is precízen lekottázta Bach, mintegy megnyírbálva ezzel az előadók szokásos szabadságát a díszítések improvizatív kialakításában.



1. kottapélda: a g-moll Adagio első ütemei

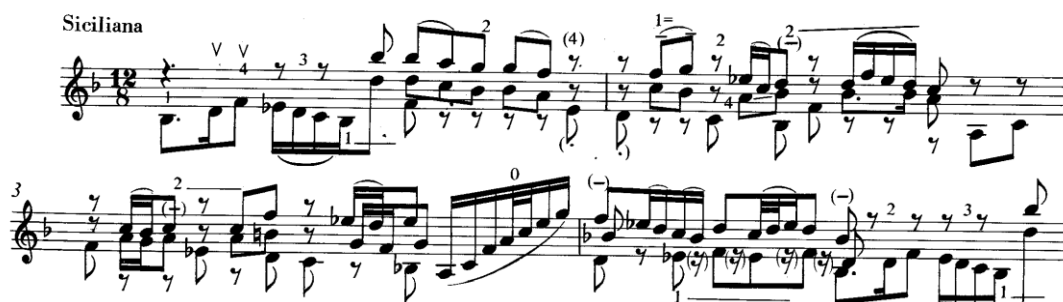
Ugyanakkor a g-moll Adagio háromtagú formájában az első „A” rész visszatérésekor (14. ütem) Bach maga ad példát az azonos harmóniai váznak az első megszólalástól eltérő kidíszítésére. A kettő között lévő középrész, a szűkített akkordok megnyugvást nem találó egymásutánja több hangnemen vezet keresztül, és a prelúdium jellegét, vagy még inkább a fantáziaszerűséget erősíti. Az Adagio-t

követő Fúga három szólamú, polifon tétel, amelyik művészi hatásában egy cseppet sem marad el a hegedű hangszeres korlátaival nem küzdő, azonos témára épülő BWV 539-es d-moll, orgonára írott Fúgától, ahol a szólamok egymástól független mozgása akadálytalan. A fúgatémákat egymástól elválasztó közjátékok a kottakép megváltozása miatt első ránézésre is felhívják magukra a figyelmet. Az első két közjáték hasonló felépítésű, egyszólamú, gyors tizenhatod menetei csak látszólag figuratívak, valójában hármashangzatok akkordhangjaiból állnak, alkalmanként átmenő hangokkal, amit fülünk szinte együtt hallva, összefüggő harmóniai történésként érzékel. Jó példa erre a g-moll szonáta fúga témájának elhangzása után az első közjáték indulása.



2. kottapélda: a g-moll Fúga első közjátékának kezdő ütemei

Ezt az eszközt gyakran használja Bach a csellószvittekben is, ahol a hangszer korlátai lényegében azonosak a hegedűével. A harmadik közjáték a rejtett kétszólamúság eszközével él, amikor a folyamatos tizenhatodokban páros kötést alkalmazva az egyik szólam változó magasságú dallamot, míg a másik szólam a harmóniának megfelelő, sokkal ritkábban mozgó kísérő szólamot reprezentál. A Fúga után feloldódásként következő Siciliano jellegzetes, pontozott ritmusú ringatózó lüktetésével és szomorkás dallamosságával az olasz triószonáták bachi megfelelője.



3. kottapélda: a g-moll Siciliano kezdő ütemei

A zárótétel Presto, amely egyszólamúságában nem más, mint nagyszerű harmóniak felbontásából származó, fergeteges lendületű tizenhatod menetek füzére.

Az a-moll szonáta nyitó tétele a Grave sok tekintetben hasonló a g-moll Adagiohoz. Súlyos, pillérekhez hasonló akkordjainak összefűzésére skálamenetek és könnyedebb díszítő elemek szolgálnak. Bár nyilvánvalóan prelúdiumot helyettesítő önálló tételről van szó, a tétel végén nem tonikai záradékot találunk, hanem nyitva maradó, domináns harmóniát követ a második, a Fúga tétel. E fúga különlegessége az eredeti témához a 18. ütemben csatlakozó kromatikus „ellen-téma”.



4. kottapélda: az a-moll Fúga kromatikus ellen-témája

A harmadik, Andante tétel, egy olaszos hangvételű, hangszerre készült ária, ahol a dallam egyenletes ritmikájú kíséretét is a hegedű látja el. E két szólam elkülönülése világosan kitűnik a kottaképből:



5. kottapélda: az a-moll Andante dallama és kísérő szólama

Az a-moll szonátát záró Allegro tétel a kottakép szerint valóban egyszólamú. Valójában a bachi rejtett polifónia egyik legvilágosabb példjaként, a hangzatsfelbontások egyes hangjai más-más szólamot képviselnek, melyeknek önálló élete és logikus dallammenete van. A megismételt motívumok a visszhang effektus megvalósítására is lehetőséget kínálnak.



6. kottapélda: az a-moll Allegro rejtett többszólamúsága

A C-dúr szonátát megnyitó Adagio már az indulásakor meglepetést tartogat. Szinte hozzászoktunk, hogy a prelúdiumok, overture-ok első hangjai súlyos, forte „függöny-zenék”. (A zenekari szvittek nyitó tételein kívül a másik két hegedű szólószonáta is így indul.) A C-dúr szonáta kezdete azonban csendes, szinte jelentéktelen tematikájú, összesen szekundot lépő, szelíd pontozású zenei anyag. A még sokáig megmaradó pontozott nyolcad-tizenhatod ritmus kezdeti szelíd ringatózása visszatekintve inkább a fenyegetés csírájának tűnik. Az ötödik ütem elejére az első ütem szekund lépéseiből már két oktáv hangterjedelmet is túllépő akkordok fejlődnek.



7. kottapélda: a C-dúr szonáta első ütemei

Ezt a tételt egy nagyszabású Fúga követi, majd a többi szonátához hasonlóan, olaszos hangvételű Largo tétel következik, a tonikai hangnemhez képest a szubdomináns F-dúrban. A szonátát záró utolsó tétel újra természetesen C-dúrban, Allegro assai felirattal, mindvégig egyetlen szólamban, de illúziót keltő módon akár egy-egy agogikai kiemelés hatására a folyamatosan mozgó dallam alatt is kísérőszólam jelenlétét sugallja.

A Partiták

Míg az előző fejezetben tárgyalt három szólószonáta a „sonata da chiesa”, a templomi szonáták műfajába tartozik, addig a három partita, olaszul „sonata da camera”, a kamaraszonáták műfaját gazdagítja, és lényegében megfelel a franciául szvitnek nevezett, legtöbbször hat-nyolc tételes tánc-fűzérnek, melyről a 3. fejezetben már részletesen szóltam.

A szvitnek és partiták műfaji azonosságának bizonyítéka, hogy az E-dúr partitából szerzői lantátírat is készült ugyancsak E-dúrban, ám „suite” címmel! W. Schmierer műjegyzékében ez a BWV 1006a számot kapta. Íme az E-dúr lantszvit és az E-dúr hegedű partita kezdete:

S U I T E.*

E-dur.

Prélude.



PARTITA III.

Preludio.



8. kottapélda : az E-dúr lantszvit és az E-dúr hegedűpartita kezdete

A három partita közül a h-moll és az E-dúr több tekintetben egymás ellentétpárja. A h-moll minden szempontból szigorúbban szerkesztett, csak a szvit legfőbb tételeit foglalja magába, még ezek közül is elmarad a Gigue, és az amúgy sem minden esetben előforduló prelúdium. A zárótétel egy „Tempo di Borea” feliratú, felütéses 2/2-es lüktetésű bourrée. Van azonban minden tánc-tétel után double, ami az eddig áttekintett darabok közül csak a h-moll Zenekari szvitben, és az első, A-dúr Angol szvitben fordult elő. A double francia szó, másolatot, az előző tétel variánsát jelöli.

Bach a már többször említett „kényszerű eszköztelenségében” nem hogy zavarba jönne, hanem úgy érzi, nem is használta ki maradéktalanul az egyes tételekben rejlő lehetőségeket.

A Sarabande és az azt követő Double első 8 üteme jól mutatja ezt az azonosságon alapuló különbséget:

The image shows a musical score for two pieces: Sarabande and Double. The Sarabande section consists of two staves of music, starting with a treble clef, a key signature of one flat (C minor), and a 3/4 time signature. It features various musical notations including slurs, ties, and fingerings (e.g., 4, 3, 2, 1). The Double section also consists of two staves, starting with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes first and second endings, slurs, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1). The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

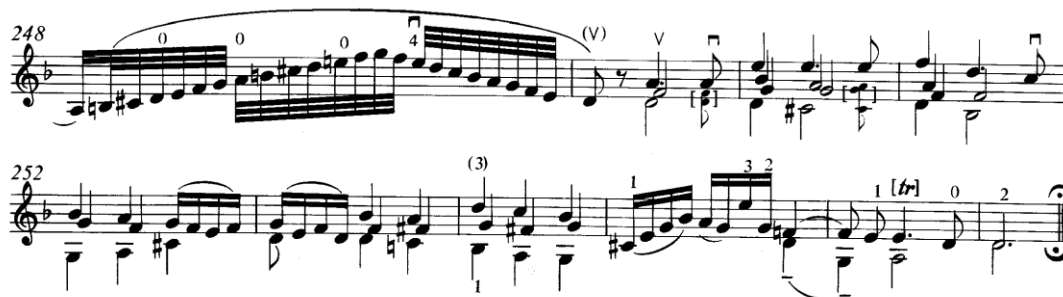
9. kottapélda: a h-moll Sarabande és Double első fele

A partiták sorában második a d-moll, mely igen szorosan kapcsolódik a korábbi szvittek hagyományaihoz. Sokáig úgy tűnik, hogy nem tartalmaz jelentős újdonságot, tánc tételei kéttagúak, az első rész minden esetben a domináns hangnemben, A-dúrban zárul, a második pedig az első motivikájának továbbfejlesztéséből alakul. Nem prelúdiummal, hanem rögtön tánc tétellel, egy allemande-dal kezdődik, a négy alap tánc után (allemande, corrente, sarabande és giga) azonban igazi különlegesség vár ránk: a ciaccona. Ez az a remekmű, mely az egész sorozat legismertebb tételévé lett.

A ciaccona, vagy franciául chaconne eredetileg Spanyolországból származó, háromnegyedes ütemű, kimért mozgású, ünnepélyes tánc volt. Ebből fejlődött osztinátószerűen ismétlődő basszus menetre alkotott grandiózus variáció sorozattá.

Műfajilag közeli rokona a szintén állandó harmóniai sor variációjára vállalkozó passacaglia-nak. Földes Imre a már többször idézett könyvében Bach variációs művészetének remekéeként, a c-moll Passacaglia és a Goldberg variációk testvérműveként említi a d-moll Ciaconna-t.⁴²

A tétel kottáját tanulmányozva három nagy formai egységet különíthetünk el. Az első és harmadik d-moll terület líraibb D-dúr részt fog közre. A variáció alapja tulajdonképpen egy 4+4 ütemes harmóniai sor, mely mindhárom tömbben újra, mérsékelt tempóban indul, és egyre gyorsuló variációk során aknázza ki a dallam, a ritmus, és a harmóniák változatainak lehetőségeit. Miközben minden figyelmünket a zenei folyamatok kötik le, Bach a Ciaconna-ban valóban a végletekig kihasználja, de nem lépi túl az általa tökéletesen ismert és birtokolt hangszer, a hegedű lehetőségeit. Amikor közel negyed óra elteltével már úgy érezzük nincs út tovább, minden variációs lehetőség felhasználtatott, akkor egy óriási csúcspont után sallangmentes szentenciaként ismét megszólal az első nyolc ütem, drámai egyszerűséggel, dísztelenül, ezzel zárva a tételt és az egész Partitát.



10. kottapélda: a d-moll Ciaconna utolsó ütemei

A három szonátából és három partitából álló sorozat utolsó darabja az E-dúr partita. Ebben a szvit szabályos tételrendje helyett csupa kivétel, máskor csak ritkán alkalmazott francia tánc, loure, gavotte, menuett és bourrée szólal meg. Amint a h-moll partita kapcsán már említettem, a h-moll és az E-dúr partita valóban ellentéte, más szempontból kiegészítője egymásnak. Ott minden szabályos volt, egyedül a gigue-t helyettesítette bourrée, míg itt az E-dúr partitában a Gigue az egyetlen, amelyik ha egyedülként is, de ott áll, ahol lennie kell. A különféle táncművek komponálása során az eszközök hasonlóak, de az eredmény végtelenül változatos.

⁴² Földes 135. o

A Gigue-ben, olyankor is harmóniát hallunk, amikor egyetlen kettősfogás sincs, a Prelúdiumban pedig azt is el tudja érni Bach, hogy kezdetben a ritmust, majd a harmóniát, végül a dallamot véljük kihallani a tizenhatodik folyamatos mozgásából. A kottakép szinte semmitmondó, az ötlet majdnem eszköztelen, de az eredmény felülmúlhatatlan. Példaként álljon itt az E-dúr Prelúdium néhány taktusa:

11. kottapélda: az E-dúr Prelúdium részlete

Azért vettem ezeket a szerzői mesterfogásokat ilyen részletességgel nagyító alá, mert ezek az eszközök, ötletek pótolják a tényleges többszólamúságot a vonós hangszerek játékosai és mindenkori hallgatói számára.

5. A Hat Csellószvit

Nincs ma egyetlen, csellisták számára tartott megmérettetés, próbajáték, vagy diplomakonzert anélkül, hogy azon, ha nem is egy teljes Bach szvit, de annak legalább néhány tétele el ne hangoznék. Ennek oka az általános népszerűségeen kívül, hogy ezeken a darabokon biztosan mérhető az előadó technikai felkészültsége, zenei érettsége, komplex előadói kvalitásai. De elszakadva a pedagógiai megközelítéstől ugyancsak elmondható, hogy akár a kottakiadások számát, a lemezfelvételek gyakoriságát vagy a koncertpódiumon való elhangzás rendszerességét vesszük alapul, mára Bach Szólószvitjei hihetetlen népszerűsége tettek szert.

A zeneszerzés mesterségbeli részét tekintve óriási kihívás a főként egyszólamú dallam megszólaltatására alkalmas hangszereken, hegedűn vagy csellón olyan zenei anyag komponálása, mely egyszerre dallam és kíséret is, miközben a táncművek hangulati különbségeit, egymástól eltérő lüktetését és formai kötöttségeit is megvalósítja. Az azóta eltelt évszázadokban születtek ugyan jelentős alkotások ebben a műfajban, de Bach művészi teljesítményét egyik sem szárnyalta túl.⁴³

Bizonyosan hibás, túlzott leegyszerűsítés lenne Bach életművének újrafelfedezését kizárólag egyetlen későbbi utód, akár Mendelssohn vagy Schumann nevéhez kötni, de a 6 csellószvit újraélesztését valóban egyetlen embernek, Pablo Casalsnak köszönhetjük. Egy közismert anekdota szerint Casalsnak véletlenül akadt a kezébe a csellószvit egy példánya Barcelonában,⁴⁴ a kikötő melletti zenemű kereskedésben, melyet kíváncsiságból vett magához, majd felismerve a darabok nagyszerűségét évekig foglalkozott velük, mielőtt pódiumon bemutatta és később lemezre játszotta őket.

Akár az elmúlt 70 év hangfelvételeit, vagy a csellószvit nyomatásban megjelent sokkal régebbi kiadásait vizsgáljuk, hihetetlenül nagy különbségeket találunk közöttük. Ennek oka pedig a közreadók szemléleti különbségén és a nagy időbeli

⁴³ Ilyen például Max Reger (1873-1916) három szólószvitje gondolkára, Kodály Szólószonátája gondolkára (1915), vagy Bartók 1944-ben Menuhin felkérésére írt Szólószonátája hegedűre.

⁴⁴ *Pablo Casals emlékei*. Feljegyezte Albert E. Kahn. Fordította Báti László. (Budapest: Zeneműkiadó 1973), 23-24. o

távolságon kívül főként az, hogy a csellószvitek eredeti példánya, a Bach által készített autográf elveszett. Ez a tény önmagában is sajnálatos, következményeit tekintve pedig szinte beláthatatlan, hiszen a fennmaradó másolatokban található eltérések és ellentmondások jószerivel eldönthetetlenek. A csellószvitek négy, egymástól sokban különböző másolatban maradtak ránk. Zenetörténészek egész sora foglalkozott e korai másolatok különbségeinek az elemzésével, átgondolt szempontrendszer és a másolók egyéb munkáiból levont általános következtetések, alapján. Ezek a kutatások bár nyilvánvalóan közelebb vittek a történeti hűséghez, a hitelességet, Bach eredeti lejegyzésének pontos üzenetét nem tudták pótolni. Nicolaus Harnoncourt *A beszédszerű zene* című könyvében nem csak a zenetudomány, de az előadóművészet szemszögéből is vizsgálja a kottakép szuggesztív kisugárzásának kérdését, amikor így ír: "...igen nagy jelentősége van annak, hogy az előadó a művet eredetiben, azaz lehetőség szerint szerzői kéziratban, vagy legalább egy jó facsimile kiadásban megismerhesse."⁴⁵

5.1 A Csellószvitek tételenkénti elemzése

Az elemzés szempontjai

Mielőtt a szvitek tételeinek konkrét elemzéséhez kezdek, szükségesnek tartom rögzíteni az analízis szempontjait, valamint néhány olyan alapfogalom pontos, szinte definíciószerű meghatározását, melyek jóllehet rendszeresen előfordulnak a szakirodalomban, de értelmezésük többféle, jelentésük messze nem egyértelmű. Különösen igaz ez a formatani kategóriákra. Ezek használatára nézve Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan* című munkáját tekintetem kiindulópontnak.⁴⁶ Amint korábban is utaltam rá, dolgozatom első felében a történeti, leíró jellegű részek kidolgozásánál többször szembesültem azzal a jelenséggel, hogy kutatók különböző csoportjai akár egy konkrét zenetörténeti tény is esetenként egymással ellentétesen ítélnék meg.⁴⁷ Azt, hogy a formatan tekintetében sem jobb a helyzet, Gárdonyi Zoltán

⁴⁵ Nicolaus Harnoncourt *A beszédszerű zene* Editio Musica Budapest 1988 194.o

⁴⁶ Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan* Editio Musica Budapest 1979 (későbbiekben Gárdonyi)

⁴⁷ Ilyen volt Bach Köthenben töltött éveinek megítélése, vagy a Csellószvitek első nyomtatott kiadásának kérdése

e könyvében az alábbiak szerint fogalmazza meg: „Ami végül a formatani terminológiát illeti: művelt zenészeinknek már régen ugyanazon a szaknyelven *kellene* beszélniük”⁴⁸ Gárdonyi könyvén kívül esetenként Schönberg: *A zeneszerzés alapjai* című könyvének formatani kifejezéseit is segítségül hívom.⁴⁹

A csellószvittek tételeinek bemutatását a prelúdium és a különböző táncművek történeti háttérének ismertetésével kezdem. Tekintettel arra, hogy a csellószvittek tételrendje, a bennük szereplő táncok fajtái és sorrendje, a sarabande és gigue között elhelyezkedő betét-táncok, más szóval galantériák kivételével minden szvitben azonos, így tágabb értelemben a szvit műfajába tartozó, de a csellószvittekben nem szereplő táncművek itt nem kerülnek említésre, ezekről már korábban ejtettem szót.

Az ezt követő elemzés során térek ki a különböző tételek formai sajátosságaira, harmóniai elemzésükre, hangnemtervük felvázolására, estenként néhány, az előadók számára fontos útmutatásra. Szándékom az, hogy a hat szvit tételeinek áttekintése során az azonos típusú táncművek rokoni kapcsolatai és különbségei is kiderüljenek. Külön figyelmet fordítok a főként egyszólamú hangszerre készült darabok és a barokk korra oly jellemző többszólamú gondolkodás egyidejű megvalósulásának hangszeres megoldásaira.

A leggyakoribb formai egységek, és felépítésük

„Zenei műalkotást elemezni annyit tesz, mint tudatosítani a mű alkotóelemeit, azok egymással való kapcsolatát, és a mű egészében betöltött szerepüket.”⁵⁰

Történik pedig mindez fogalmak igénybevételével, azért, hogy a hallgató, az elemző az adott műalkotást ne pusztán érzelmi szinten élje át, hanem értelmi úton is tudomást vegyen a zeneszerzői szándék megvalósulásáról.

Zenei anyagunk legkisebb építőkövének a motívumot tekinthetjük, melyet Gárdonyi Zoltán nagyjából egy lélegzetvételre énekelhető alapegységként definiál, majd később, szükség szerint motívum-ízekre bont. A schönbergi terminológia szerint a motívum sokkal rövidebb, akár csupán néhány hangból álló zenei alapgondolat, mely már a tétel, a mű kezdetén megjelenik, mély benyomást tesz a hallgatóra, és

⁴⁸ Gárdonyi 6.o

⁴⁹ Arnold Schönberg : *A zeneszerzés alapjai* Zeneműkiadó Budapest 1971 (továbbiakban Schönberg)

⁵⁰ Gárdonyi 7. o

gyakran harmóniát is sugall. (Ez utóbbi definíció sokkal alkalmasabbnak tűnik a barokk zene analizálására). Általában a tétel valamennyi fordulata kapcsolatban van az alapmotívummal, melyet ezért nyugodtan nevezhetünk a tétel gondolati csírájának. Ez az alapmotívum az ismétlések, forgatások, tükrözések vagy egyéb változtatások és továbbfejlesztések során fejlődik frázissá. Csak úgy, mint a motívumok születésekor, a frázisok esetében is döntő fontosságú a frázisra jellemző ritmika. A frázisok végének sokszor jut a vesszőéhez hasonló tagoló szerep, míg záró frázisok esetén gyakran látunk ritmikai redukciót, elnyugvó, ereszkedő dallamot, vagy épp diadalmas célba jutást, betetőzést, egyszóval a megkülönböztető elemek kombinációit.⁵¹

A frázis rendeződhet periódussá, ami később, a klasszika zenéjében válik meghatározó alapegységgé, ezért tárgyunk szempontjából elhanyagolható. Periódusszerű zenei anyag csak elvétve fordul elő a csellószvitekben, főként a menuet feliratú tételekben. Annál fontosabb számunkra a szvitök táncskételeinek leggyakoribb, ugyancsak frázisokból épülő formai egysége, a két és a háromtagú forma.

Kéttagú és háromtagú formák

„Kéttagúságon olyan formai alkatot értünk, amelyik két összetartozó, anyag tekintetében egymást kiegészítő, visszatérést nem tartalmazó formai egységből áll”⁵²

Ezt az egyértelmű meghatározást érdemes azonban néhány gondolattal kiegészíteni. Gárdonyi ragaszkodik ahhoz a megkülönböztetéshez, hogy csak akkor nevezi háromtagúnak egy tétel formáját, ha abban szó szerinti tematikus visszatérés is megfogalmazódik. Ennek hiányában következetesen kéttagúságról beszél, még ha hangnemi és hangulati, karakterbeli azonosság meg is valósul az adott tétel befejező szakaszában.⁵³ Az ilyen tételeket három szakaszos, kéttagú formának nevezhetjük. Ennek tipikus példája a D-dúr szvit első Gavotte-ja. Egyértelműen háromtagú forma

⁵¹ Schönberg 20. o

⁵² Gárdonyi 42.o

⁵³ „...nem tekinthető háromtagúnak az a formálás, amelyikben a második tag végén rövid idézetként felhangzik az első tag kezdetének az anyaga a főhangnemben.” Gárdonyi, 43.o lásd még: Gárdonyi 42. és 46.o

viszont az Esz-dúr Bourrée II. és az Esz-dúr Gigue, ahol szó szerinti visszatérést találunk.⁵⁴

Bourrée 2

Bourrée I da Capo

12. kottapélda: a háromtagú formát jól mutatja az Esz-dúr Bourrée II.

Kéttagú táncételeink mindkét tagja kivétel nélkül megismétlendő. Allemande és courante tételek esetén a két tag terjedelmi megoszlása szinte egyenlő. Ebből következően a tematikailag megkülönböztethető részeket a szokásos betűkkel jelölve, az „a” rész, mely az ismétlőjelig tart, egyedül ismétlendő, míg az ismétlőjel utáni „b” és „c” szakaszt közösen kell megismételni. Ugyancsak érdekes jelenség, hogy kéttagú formáknál a tagok elejének és végének tematikus anyaga gyakran rímel egymásra. Ilyen egymásra rímelést találunk a C-dúr Allemande első és második tagjának indulásakor. Esetenként érdemes szemügyre venni, hogy a zenei anyagon kívül, a tagolás által elkülönített részek mérete hogyan aránylik egymáshoz és a mű egészéhez. Például míg a G-dúr Allemande két tagja 16 – 16 ütemből áll vagy a C-dúr Allemande 12 – 12 ütemre oszlik, addig az ugyancsak kéttagú C-dúr Bourrée I első tagja 8, második tagja 20 ütem terjedelmű.

Az eddig tárgyalt kettő, vagy akár háromtagúság azonban mindig egyetlen tételre vonatkozik, és nem tévesztendő össze a „menuet I – menuet II – menuet I” összetett háromtagúságával, melyet röviden a következő szakaszban mutatok be.

Két vagy három részből álló összetett formák

„A 17. – 18. századi szvitzenében egy-egy tételhez nem ritkán csatlakozik annak dallami ékesítésekkel (Les agréments), illetve harmóniai figurációkkal (double) variált

⁵⁴ Gárdonyi 46.o

párja.”⁵⁵ – írja Gárdonyi később, a bonyolultabb formák vizsgálatakor. Az 1700-as évek szvit irodalmában a négy alap-tánchoz képest újnak számító stilizált táncművek, a menuett, a bourrée, a gavotte és a passpied gyakran párosával illeszkedtek a hagyományos művek, az allemande, a courante, a sarabande, és a gigue közé. Az előző kottapélda azt is megmutatja, hogy ezeknek a betét-táncoknak második darabját az általános gyakorlat szerint az első visszatérése követte. Az így közrefogott művet a billentyűsökre vagy zenekarra írt szvitekben gyakran három szólamű volt, szemben a főrész tutti jellegével. Innen ered, hogy a háromrészű összetett forma középső részére vonatkozóan, – már csak a szólamszám csökkenése miatt is, – kialakult, és máig fennmaradt a „trio” kifejezés”. A trio rész hangneme lehet a főrészszel azonos, vagy az azonos nevű moll (minore), vagy a párhuzamos moll. Moll főrész esetén a trio lehet a párhuzamos dúrban, vagy maggiore-ként, az azonos nevű dúrban. „Ekkor tehát a dúr és moll hangnemek viszonyában még teljes egyenrangúság mutatkozik.”⁵⁶

A hangnemterv

Táncműveink hangnemi történéseit vizsgálva olyan azonosságokat állapíthatunk meg, melyek felismerése és feltérképezése megkönnyíti az egyes műveken belüli tájékozódást. Általánosságban leszögezhetjük, hogy a táncművekben legtöbbször plagális hangnemterv valósul meg: az alaphangnem megerősítését követően, az ismétlődő jellegig eljutunk a domináns hangnembe.⁵⁷ Az ezután következő rész szubdomináns hangnemű, hogy a következő formarész kezdetére visszatérjünk a tonikai hangnembe, ahol akár pontos tematikus visszatérést, vagy annak csak hangulati megfelelőjét találjuk. Az egyszerű két és háromtagú forma esetén tehát az első néhány ütem a tonikai hangnem bemutatásának és megerősítésének területe. Ennek terjedelme igen eltérő, a C-dúr Allemande-ban például négy, a D-dúr Courante-ban nyolc ütem. Néhány esetben, például a d-moll Allemande-ban csak T-D-T funkciók alkalmazásával, másutt, például a G-dúr Sarabande első két ütemében a teljes autentikus harmóniai sor, a T-S-D-T használatával érjük el az első cezúra helyét, ahonnan kezdetét veszi a domináns hangnem felé irányuló moduláció. Dúr

⁵⁵ Gárdonyi 63.o

⁵⁶ Gárdonyi 64.o

⁵⁷ lásd: Bárdos Lajos: *Plagális formaterv* című írásait a *Parlando Zenepedagógiai folyóirat* alábbi számaiban: 1980/ 2. 19-26. o 1980/ 3. 4-8. o

hangnemű tétel esetén bizonyosak lehetünk abban, hogy az első tagot lezáró ismétlőjel előtt eljutunk a domináns hangnemig, mégpedig nem csak érintőlegesen, hanem az új hangnemet zárlati funkciókkal megerősítve, akár tökéletes egész zárlattal. Ez az ismétlőjel pillanata. Moll hangnemű tétel esetén a tonikai hangnem kezdeti megerősítése után a modulálás iránya már nem ilyen egyértelmű, többféle is lehet. A d-moll csellószvit Allemande tételében például az első formarész lezárásakor elért A-dúr hármashangzat felbontást nem a domináns hangnem tonikai záradékának halljuk, hanem a tonikai d-moll domináns félzáradékának. Ugyancsak a d-moll szvit Sarabande tételében az első tag a d-moll hangnem kezdeti rögzítése után egyértelműen a párhuzamos F-dúrba jut, amit a teljes autentikus funkciós kör alkalmazásával meg is erősít. Moll tételek esetén a párhuzamos dúr hangnembe való modulációt ugyancsak domináns irányynak tekinthetjük. A c-moll szvit Sarabande és Gigue tételének megfelelő pontjain világosan fogalmazott modulációk után, szintén a párhuzamos dúrban kerül sor az első formarész záradékára.



13. kottapélda: a c-moll Sarabande előtagjának zárlata Esz-dúrban

Meghatározhatjuk-e ezután teljes bizonyossággal a mindenkori első formarész modulációjának irányát? Dúr tételek esetén ez kivétel nélkül a domináns dúr,⁵⁸ moll hangnemű tételek esetén talán helyesebb a kontraszthangnem kifejezés használata, amely egyrészt jelzi a hangnemi kitérés szükségszerűségét, másrészt teret hagy az adott stílus „zenei nyelvtanán” belül előforduló záradéki lehetőségek mindegyikének. E kifejezés létjogosultságát alátámasztja a betét táncok hangnemtervének később bemutatásra kerülő táblázata is.⁵⁹ Az ismétlőjel utáni terület hangnemi törekvése kétségtelenül az, hogy egy különböző eszközökkel megvalósított érzelmi mélypont

⁵⁸ Gárdonyi által használt megjelöléssel „+1 dúr”

⁵⁹ lásd az 62. oldalon a Betéttáncok című fejezetet.

után, D-S-T funkciók érintésével térjünk vissza a tonikai hangnembe, ahol mint az Esz-dúr Gigue 27. ütemében, akár pontos tematikus visszatérés is várhat ránk.



14. kottapélda: az Esz-dúr Gigue tematikus visszatérése

Érdeemes figyelmet szentelni a dúr és moll tételekben egyaránt előforduló természetes moll skáláknak, hiszen Bach igen közel állt a modális összhangzattan világához, ezért nem mindig célravezető a harmóniai történéseket a klasszikus összhangzattan szabályainak visszavetítésével értelmezni. Jó példa erre a G-dúr Prelúdium 29-30. ütemében megfigyelhető négy ereszkedő skálamenet.



15. kottapélda: a G-dúr Prelúdium természetes moll skálamenetei

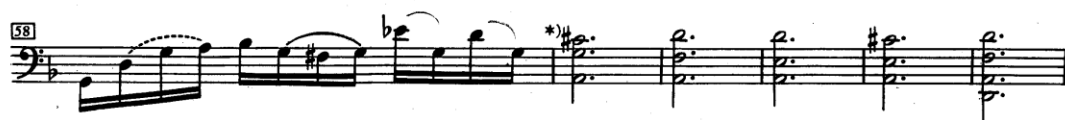
Több prelúdiumban, a G-dúr, az Esz-dúr, és a D-dúr Prelúdiumban is megfigyelhetjük az egészütemes harmóniák változatlan megismétlésének gyakorlatát, ezzel lényegében duplájára emelve egy adott harmóniai történést alatt eltelt ütemek számát. Ennek dramaturgiai jelentősége akkor mutatkozik meg, amikor Bach felhagy az azonos funkciójú ütemek megismétlésével, ezzel nyomatékosítva az akkordfűzések változásait. Ilyenkor az „egy ütem, egy funkció” máris sűrítésnek számít, különösen, ha az előadó megfelelő agogikával érzékelteti a megismételt, vagy a változást hozó harmóniák egymásutánját.


A prelúdiumok hangnemterve sokban hasonlít a tánc tételekéhez, néhány esetben akár azonosnak is mondhatnánk, de mindenkor hiányoznak belőlük a tánc tételekben tapasztalható világos tájékozódási pontok, hogy csak a legnyilvánvalóbbat említsem: az ismétlőjel. Zenei anyaguk lényegesen folyamatosabb, a tánc tételekben is meglévő formai egységek és harmóniai tömbök kevésbé nyilvánvaló cezúrák során olvadnak egymásba. (Ez alól is van kivétel, például az Esz-dúr Prelúdium négy, fantázia szerű kadenciája.) Talán éppen ezért viszont a prelúdiumok végén akár a tematikai visszatérés (a C-dúr Prelúdiumban), akár a harmóniai váz felidézése (a d-moll

Prelúdiumban) teljesen leszűrt tisztaságban esszencia-szerű sűrűségben jelenik meg. Ezt is bemutatja a következő, 16. számú kottapélda.

Schönberg írja, hogy egy-egy átmenőhang, késleltetés vagy váltóhang alkalmazása gördülékennyé teheti a dallamszöveget, majd amennyiben később egy akkord főhangjára oldódik, nem zavarja az akkord megfelelő értelmezését.⁶⁰ Bach a prelúdiumban nagyon gyakran él ezzel az eszközzel, de a tételek végén már soha, ott a minden díszítéstől mentes harmóniai konklúziót kapjuk. Jó példa erre a d-moll szvit Prelúdiumának utolsó hat üteme. Régebbi kiadásokban mégis előfordul, hogy a közreadó felajánlja a harmóniák felbontásának lehetőségét, annak ellenére, hogy az ősforrásnak tekinthető négy másolat ebben a tekintetben megegyezik: mindegyik egész ütemes álló harmóniákat ír!⁶¹

Ennek illusztrálására álljon itt Paul Rubardt „urtext” kiadásának ide vonatkozó részlete:



⁶⁰ Takt 59 - 62 Ausführung als Arpeggio möglich, z. B.:  etc.

16. kottapélda: a d-moll Prelúdió utolsó akkordjainak felbontási javaslata

További érdekesség, hogy a három prelúdióban is alkalmazott megoldást, az egészütemes harmóniák változatlan ismétlésének gyakorlatát egyetlen táncjátékban sem alkalmazza Bach. Vegyük ezek után nagyító alá az egyes szviteket, tételenként nyomon követve az eddig vázoltakat.

⁶⁰ Schönberg 20. o

⁶¹ Bach: *Sechs Suiten für Violoncello solo* Die vier Quellen in Faksimile-Wiedergabe Bärenreiter 1991

5.2 Prelúdium

Bach szólóhangszerekre komponált szvitjeinek sorában a csembalóra írott sorozatok közül az Angol szvitnek mindegyike prelúdiummal kezdődik, míg a Francia szvitekben egyetlen prelúdium sincs, ezek mindegyikének nyitótétele allemande. A szóló hegedűre írott szonáták és partiták közül egyedül az utolsó, az E-dúr Partitában találunk prelúdiomot, a hat gordonka szvitnek viszont mindegyike prelúdiummal indul. A prelúdium tehát nem tartozik a szvit elmaradhatatlan tételei közé. Ha azonban jelen van, terjedelmével és mondanivalójával egyértelműen a szvit legfajsúlyosabb, legnagyobb jelentőségű tételének számít.

A prelúdium általában véve grandiózus bevezetés, szabad, kötetlen zenei fantáziálás. Tematikus anyaga lehet melodikus vagy inkább harmonikus szerkesztésű, esetleg franciás overture. Ilyen, nagyon elegáns, pontozott alaplüktetésű francia-nyitányt, amely eredetileg az allemande-ből fejlődött ki, sajnos nem találunk a csellószvitekben. Egyedül a c-moll szvit Prelúdiuma mutat némi rokonságot ezzel a típussal.



17. kottapélda: a c-moll Prelúdium „franciás”, pontozott ritmusa

Emlékezzünk azonban, hogy a Zenekari szvitnek mindegyike ilyen „francia nyitánnyal” kezdődik, amit nem is prelúdiumnak, hanem overture-nak nevez Bach.⁶²

Tematikus kapcsolat nincs a prelúdiomok és az azt követő táncművek között, ám bizonyos szerkezeti hasonlóságok kimutathatóak. Az elemzés szempontjai című fejezetben a táncművekre vonatkozó hangnemterv és a formai kategóriák legnagyobb része a prelúdiomokra nézve is igaz. A legjelentősebb különbség a többi tétellel összehasonlítva abban ragadható meg, hogy a prelúdiomok belső, formai egységei nehezebben szoríthatóak egyértelmű határok közé, sokkal többször szembesülünk az egyes formarészek egymásba olvadásával.

⁶² lásd a Zenekari szvitnek című fejezetet a 14. oldalon

Ezt a formai szabadságot kihasználva, Bach az Esz-dúr Prelúdium 50. ütemétől a tétel második felének zenei anyagát négyszer is olyan fantáziaszerű kadenciákkal szakítja meg, melyek váratlanok, és tematikailag nem következnek a tétel első felének motívumkészletéből. (lásd alább, az Esz-dúr Prelúdium elemzéskor.)

A hat gordonkaszvit mindegyike prelúdiummal kezdődik. A prelúdiumok legjellemzőbb tulajdonsága pedig a sokféleség. Következzék most az egyes prelúdiumok vizsgálata.

A *G-dúr szvit Prelúdiumának* kezdetén Bach egy hármashangzat akkordhangjainak felbontásából hullámzó zenei anyagot képez, amelyben egyfelől az egyenletesség a legfőbb kiváncsi a csellistával szemben, másfelől az előadó a felbontott harmóniak alaphangjait kis agogikával kiemelve segítheti a végig egyszólamú zenei anyag hangjainak harmóniakba rendeződését. A négynegyedes tételben általában ütemenként következnek új harmóniak. Igen sokszor a fél ütem hosszúságú hármashangzat felbontásainak visszhangszerű megisméltése tölti ki az ütem második felét.



18. kottapélda: a G-dúr Prelúdium megisméltelt harmóniai

Gyakran használt megoldás ez, például az Esz-dúr és a D-dúr csellósztvit Prelúdiumában, de a Wohltemperiertes Klavier I. kötetének C-dúr Prelúdiumában is találunk rá példát.

Megfigyelhető olyan figuráció is, amelyben egy ütemen belül egyre több hang mutatkozik meg a harmóniából, leginkább négyeshangzatból. Erre példa a 11. ütem egy váltóhanggal kiegészített szűkített terckvart akkordja, amely a 10. ütem D-dúr hangneme után a szubdomináns parallel a-moll felé vezet el egy hangnemi kitérés erejéig.

Mielőtt az alábbi összhangzattani folyamatokra irányítanám a figyelmet, szeretném leszögezni, hogy meggyőződésem szerint a tudatos tájékozódás a

harmóniák világában, minden muzsikus számára kötelező. Ez alól a csellisták sem kivételek, hiszen ők kamarazeneszként vagy zenekari játékosként életük nagy részét harmóniák és funkcióváltások megjelenítésével töltik. Tévhit, hogy a meggyőző tolmácsoláshoz elegendő *érezni* a funkciós rendet, és nem kell *tudni* az összhangzattani folyamatokat! Hogy tolmácsolhatná valaki azt, amivel maga sincs tisztában?

Mindjárt a tétel indulásakor a G-dúr akkord alaphangjának megtartásával úgy képez orgonapontot Bach, hogy ezt az üres húron megszólaltatott, ezért továbbzengő „G” hangot egészen az ötödik ütem elejéig akkor is megtartja, amikor már nem része a harmóniának, ezzel disszonanciát teremtve, amit a negyedik ütemben követ feloldódás, a tonikai funkcióba való visszatalálás. Az első néhány taktus összhangzattani képe a következő:

1. ütem (tonika): G-dúr I. fok felbontása a terchang alsó váltóhangos megerősítésével.
2. ütem (szubdomináns+tonikai orgonaponttal): IV. fokú kvartszext felbontása az alaphang alsó váltóhangos megerősítésével. Az első akkordhoz képest ez két szempontból is feszültebb. Egyrészt az alsó váltóhang ezúttal már nem nagy, hanem kis szekundra távolodik el a főhangtól, másrészt ez az alsó kisszekundos váltóhang azt a „c” hangot hivatott megerősíteni, ami a stílusban járatos hallgató számára a IV_4^6 . után már első alkalommal is sejthető disszonancia előkészített hangja.
3. ütem (domináns+tonikai orgonapont = funkciókeveredés): Hiányos VII. fok tonikai orgonaponttal, amelyben az előző ütemből már jól ismert alsó kisszekundos váltóhang a VII. fok kvinthangját, a sokáig ördöginek tartott, ám az érett barokk idejére már létjogosultságot nyert szűkített kvintet erősíti meg.
4. ütem (tonika): újra I. fokú hármashangzat, melyből az utolsó tizenhatod megszólalásakor átmenő I. szeptim lesz. (Persze csak akkor, ha a fentebb leírt módon az üres „G”-húr folyamatosan zeng tovább. Ellenkező esetben átmenő szekund fog hallatszani!) Ez a következő ütemben VI^6 -re oldódik, amely a domináns D-dúrban már a jóval ismertebb II^6 -nek értelmezhető. Ez vezet tovább a 6. ütemben V_5^6 . -re (eredeti hangnem felől nézve váltódomináns kvintszextre), majd a 7. ütemben a domináns hangnem I. fokának felbontására. Az eddig elmondottak a korábbi, 18. kottapéldában is követhetők.

Nagyobb egységekre térve folytatom, mert úgy vélem, öncélú lenne az egész tétel ilyesfajta, ütemenkénti harmóniai elemzése.

A tonikai G-dúr rögzítésének négy üteme után a 8. ütemben érünk el, vagy helyesebben, inkább csak érintünk egy tonikai paralel e-moll akkordot, amit az előzetes „disz” vezetőhang hiánya miatt inkább még G-dúr VI. foknak hallunk. A 9. taktus már – amennyiben az ütemkezdő hangot vesszük „basszuhangnak”, – akkor váltódomináns tercivárt akkord, ami azonnali átértékelődés után mint a domináns D-dúr hangnem V_3^4 -ja oldódik I^6 -re. A 19. ütemtől az első cezúra helyéig érdemes újra figyelni a harmóniákat. A 19. taktus ismét a tonikai G-dúr I. fokának körülírásával indul. A 20. ütem váltódomináns kvintszezszt, ami nem oldódik. További feszültséget indukál azzal, hogy a 22. ütem koronás megállásáig többször megismételt V. szekund akkordjának az allteráció iránya szerint elvárható oldással ellentétes irányban, vagyis elízióval elért alsó „C” hangját – mely egyébként a gordonka legmélyebb hangja, – különös jelentőséggel hangsúlyozza. Feloldásként a 29. ütemben található következő cezúráig más eszközt, egymásba fonódó skála meneteket használ Bach. Bár a természetes moll skálák kapcsán ezt a néhány ütemet a 15. kottapéldában már bemutattam, most más miatt, újra indokolt a felidézésük. Azzal, hogy ezeknek a motívumtöredékként ereszkedő skáláknak az utolsó hangja átnyúlik a következő ritmikai egységet jelentő tizenhatod csoportba, csekély súlyt kap és így, az azt követő szeptimugrással együtt mintegy kijelöli a következő skálamenet határait, egyben a szekvenciaszerű akkordok szélső hangjait. Közvetlenül ez után következik a csellószvitekben csak ritkán alkalmazott, de a hegedűre írt E-dúr Partita (BWV 1006) Prelúdiumából már ismert megoldás a bariolage: a folyamatos tizenhatodok közül az ismételt üres „a” húr az orgonapontszerű kíséretet, míg a szomszéd húron megszólaló változó szólam a melódia szerepét tölti be. Alább egyetlen közös kottapélda illusztrálja az elmondottakat:

19. kottapélda: részlet a G-dúr Prelúdiumból

E folyamat végén az üres húr továbbzengő kísérszólam felett kromatikusan emelkedő dallamhangok növelik a két szólam távolságát, majd a zárás előtti három ütem domináns funkciójú harmóniái immár minden kétséget kizárva erősítik meg, hagyják helyben a tonikai záradékot. (Általánosan elfogadott nézet szerint az I_4^6 csak látszatra tonikai akkord, valójában az V. fok önállósult késleltetése, s mint ilyen, domináns funkcióval rendelkezik.)



20. kottapélda: a G-dúr Prelúdium befejező ütemei

A *d-moll szvit Prelúdiuma* a szólószvitnek valamennyi prelúdiuma közül a legsomorúbb, meditatív tétel. Az első ütemben útjára bocsájtott tonikai d-moll hármashangzat nem a domináns főfunkciótól kap hangnemi megerősítést, hanem a domináns mellékfunkciónak tekinthető VII. fokú szeptimtől. Ehhez a szeptimhangzathoz a tétel során nagyon ragaszkodik Bach. A szűkített szeptimek különböző fordításainak ismételtetése quasi útkeresés, hiszen különböző irányú feloldások lehetőségét rejt magában. Ehelyett azonban további szeptimhangzatok megnyugvást nem találó egymásutánját tapasztalhatjuk. Az első átmeneti nyugvópont a 13. ütemben csak egyetlen ütem erejéig megtalált párhuzamos dúr (F-dúr) harmónia, mely szintén egyetlen ütem múlva már g-moll felé folytatja szüntelen vándorlását. A modulációt elindító 14. ütem harmóniája többféle értelmezést megenged. Ha a kezdőhangot vesszük legalsó hangnak, akkor mellékdomináns VI_5^6 , ha a „nagy D” hangot tesszük meg viszonyítási pontnak, akkor mellékdomináns VI^7 . De ha mindehhez a „kis esz” hangot nem figurációnak, hanem akkordhangnak tekintjük, akkor akár a mellékdomináns VI_7^{9b} is szóba jöhet.

A tétel csúcspontja a 43. ütemtől négy ütemes „a” orgonapont fölé komponált harmónia sor, ahol az „a” hang minden ütemben csak egyetlen tizenhatod időtartamra van jelen az ütemek második ütésén, mégis súlyos pedálhangnak érezzük. Mire megállapodnék V. fokon, a koronás akkord a basszus elmozdulásával már V.

szekunddá lesz. Ezt a területet mutatja a lentebbi 20. kottapélda. A nyitva maradó harmónia és a generálpausa után plagális fordulattal, a IV. fok, majd a nápolyi akkord körülírásával folytatódik a folyamatos tizenhatod mozgás, persze nem alaphelyzetben. Ezzel válik lehetővé, hogy egy ütemen belül máris tovább fűzi Bach a harmóniai történetét. Az utolsó öt ütem már nem díszít, már nem ír körül semmit, csak a harmónia vázat közli egész ütemes álló akkordokban, mintha azt sugallná: így is elmondhattam volna!⁶³

21. kottapélda: a d-moll Prelúdium csúcspontja

A *C-dúr szvit Prelúdiuma* az egyetlen valamennyi csellósztv összes tétele közül, ahol konkrét tempójelzést, egy félreérthetetlen „Presto” utasítást találunk, ha nem is mindegyik, de legalább a Kellner-féle másolatban.⁶⁴

A C-dúr Prelúdium úgynevezett „függöny zenével” kezdődik. Az induló skála lezúdulásával majdnem a teljes, a tétel során használt hangkészletet végigjárjuk. Alapvetően kétféle zenei anyagból és ezek kombinációiból épül fel a tétel, hol nagy hangterjedelmű skálamenetekből, hol pedig a harmóniák fő hangjait körülíró motívumtöredékekből, átmenőhangokkal kiegészített díszítésekéből. Ahogy a d-moll Prelúdium 13. ütemében értük el a párhuzamos F-dúr hangnemének lélegzetvételnyi pihenőjét, úgy itt a C-dúr Prelúdiumban is a 13. ütem a pozitív irány, a domináns hangnem megjelenésének pillanata, mely jó alkalom a melodikai újakezdésre, természetesen a függöny-szerű skálamenet nélkül.

⁶³ lásd a 16. kottapéldát a 38. oldalon

⁶⁴ lásd a Négy másolat című fejezetet a 69. oldalon



22. kottapélda: a C-dúr Prelúdium pillanatnyi nyugvópontja „+1” dúrban

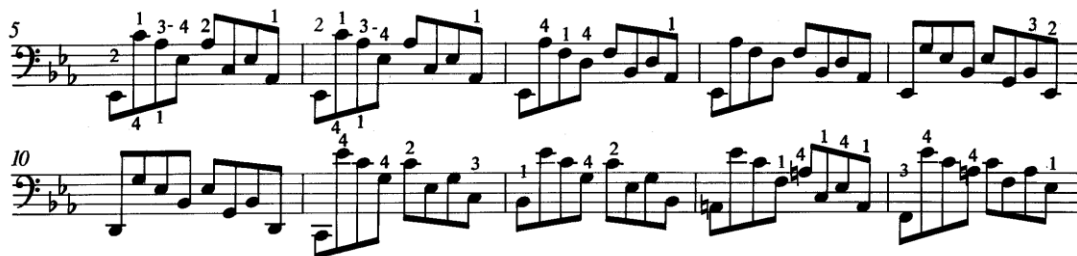
Ezután különböző hangnemek harmóniáinak egymásba oldódó felbontásain keresztül jutunk el a tétel majd egynegyedét kitevő „G” orgonapont fölött megszólaló harmóniasorhoz. Meggyőződésem, hogy itt kulcsszerepe van Bach tökéletes hangszerismeretének, amikor a zenei kifejezés, a harmóniakban rejlő feszültség megvalósulásának érdekében a cselló lehetőségeit, például az üres „G” húr továbbzengését kihasználva szinte a játszhatóság határáig feszíti a technikai követelményeket.



23. kottapélda: a C-dúr Prelúdium „G” orgonapont fölötti harmóniái

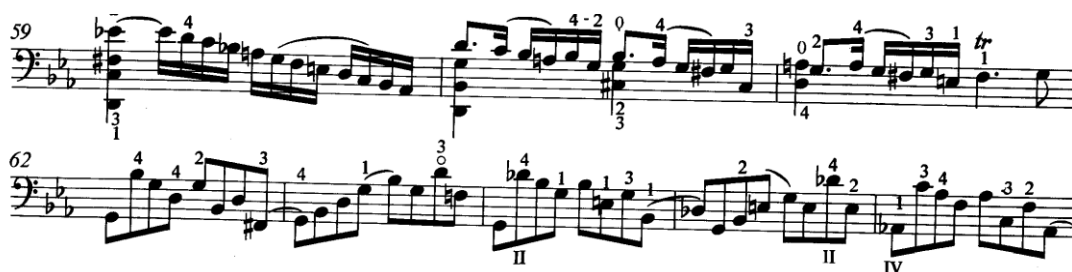
Más esetben, akár a G-dúr, akár a d-moll Prelúdiumban, a csúcspont után lélegzetvételnymi pihenőt enged Bach előadónak és hallgatónak egyaránt, itt azonban megállás nélkül, további arpeggiók végzik el az orgonapont fölötti disszonanciák feloldását. Az ezt követő terület a levezetés szakasza, amely után a d-moll Prelúdium végéhez hasonlóan, mintegy konklúzióként újból megszólalnak – immár alig díszített formában – az eddig bejárt harmóniai sor fontosabb állomásai.

Az *Esz-dúr Prelúdium* kevés rokonságot és sok eltérést mutat az eddig tárgyalt nyitótételekkel. Kezdetben csak a hármashangzatok felbontásait halljuk szünni nem akaró folyamatossággal, A G-dúr Prelúdiummal való rokonság abban áll, hogy Bach, a tétel első harmadában szinte minden harmóniát megismétel. A továbblépő ütemek esetében mindig az utolsó és az első nyolcad mutatja a következő harmóniára való továbblépés irányát.



24. kottapéllda: az Esz-dúr Prelúdium megismételt, majd továbblépő ütemei

Ez a szerzői eszköz jó lehetőséget kínál az előadónak, hogy agogikával érzékeltesse az új harmóniák érkezését, ezek ismétlésekor pedig pontos ritmusban lépjen tovább abban a meggyőződésben, hogy a megismételt akkordfelbontás nem szolgál újdonsággal. A csellószvitek legutóbbi, magyar kiadású kottájában Banda Ede, a kötet közreadója külön is figyelmeztet az Esz-dúr Prelúdium helyes tempóválasztásának fontosságára, túl széles, vontatott előadás esetén ugyanis nem állnak össze a hármashangzatok egyenként megszólaló hangjai egységes harmóniákká.⁶⁵ Az eddigi prelúdiumokhoz képest újdonság, hogy a folyamatos, csak az előadói agogikák által tagolt, egyenletes nyolcadmozgást a tétel második felében közjátékok szakítják meg, melyek zenei anyagukban, ritmikájukban jelentősen eltérnek egymástól. Olyanok ezek a kadenciák, mint Bach fugáinak közjátékai, de itt fuga helyett prelúdiumba ágyazva. Az első közjáték (49. ütem) fantáziaszerű, felfelé törekvő, de lendületüket vesztő skálatöredékekből áll, a második közjáték (56.ütem) egy önmagát ismételtető, tercenként lecsúszó tizenhatodcsoport motívumából kis kadenciába torkollik, mely a 62. ütemben, a domináns parallel g-mollban talál feloldást.



25. kottapéllda: az Esz-dúr Prelúdium második közjátékának kadenciája

⁶⁵ Joh. Seb. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello allein* Editio Musica Budapest 1991 Bevezetés

Még két további rövid közjáték tagolja a sorsszerűséget szimbolizáló, elkerülhetetlenül újra meg újra visszatérő alaplüktetést és tematikát. Ezek közül az elsőben a 70-74. ütem között még az eddigi súlyrendet is megváltoztatja Bach, mintha egy nyolcaddal eltolná az ütemvonalakat.



26. kottapélda: az Esz-dúr Prelúdium említett ütemei

A visszatérés érzetét kelti a statikusabb ritmika, és a már ismert hangzatszerkezetek újbóli felidézése a 82. ütemben. Valamennyi prelúdium között ez az egyetlen, ahol a tétel kezdő anyagának tematikus visszatérését találjuk a 82.-től a 88. ütemig. Tekintettel azonban arra, hogy ez a zenei anyag nem melodikus, hanem minden díszítőelemtől mentes, secco hármashangzat felbontások füzére a tonikai orgonapont fölött, nem önálló formai egységnek, hanem az eddigi prelúdiumok záró ütemeihez hasonlóan, a harmóniai letisztulás megjelenésének tekinthetjük.

A *c-moll Prelúdium és fuga* több szempontból is különleges helyet foglal el a kötetben. Egyrészt ez az egyetlen prelúdium a csellósztűvek között, amelyhez fűgát illesztett Bach. Külön nem játszhatóak, hiszen a Prelúdium V. fokon félzárlattal végződik, vagyis valójában nem zárul, hanem utat nyit a következő zenei egységnek. Másrészt ez az egyetlen szvit, melynek megmaradt a Bach által g-mollban, lantra készített átirata (BWV 995). Ezt az autográfot a később ismertetésre kerülő négy másolattal együtt, az ősforrások között tartja számon a szakirodalom.

További különlegesség, hogy Bach a három és négyszólamú akkordok minél teljesebb megszólaltatásának igénye miatt scordaturát ír elő, azaz a cselló „a” húrját egy szekunddal lejjebb, „g” hangra hangoltatja. Ezzel jelentősen változik a továbbzengő felhangok sora, egészen más hangszíne lesz a gordonkának. (A cselló irodalmában nagyon ritka ennek a szerzői ötletnek az alkalmazása. Tudomásom szerint csak Kodály 1915-ben komponált Op.8-as Szólószonátája az, ahol szintén meg kell változtatni a hangolást). Itt, a c-moll szvitben, a scordaturás lejegyzési mód alkalmazásával sajátos kottakép keletkezik, mert egy vonalrendszeren belül az alsó

négy vonalon a megszólalásuk helyén állnak a hangok, míg az ötödik vonaltól felfelé nem a megszólaló hangot, hanem a lefogás helyét jelölik a kottafejek. Peter Kellner a többi másolótól eltérően úgy készítette el saját másolatát, hogy nem a scordaturás lejegyzési módot választotta, hanem „visszatranszponálta” a kottaképet a szokásos hangolási mód alkalmazásához. (Ez az egyébként sem pontos másolatban számos további hibát eredményezett.)⁶⁶

A c-moll Prelúdium indítása orgonafantáziára emlékeztet. Súlyos bevezető akkordok és a közöttük összekötő szerepet betöltő skálamenetek után jutunk el a tétel tulajdonképpeni alaplétketéséig, mely a franciás pontozott overture-rel rokon.⁶⁷ A 10. ütemre érjük el a domináns G-dúr hangnemet, ahol a témát újra indítva, még néhány moduláció után az f-moll, és a párhuzamos dúr, az Esz-dúr érintésével lineárisan szerkesztett, skálamenetekből álló terület készíti elő az utat a domináns funkció nyitva hagyásával a Fúga kezdetéhez.

A Fúgában bár négy témaindulást hallunk, az utolsó már nem következetesen megvalósított önálló szólam. A kezdetben még hézagosan szerkesztett, a későbbi sűrűsödésnek helyet adó nyolcadmozgásból szőtt téma 3/8 ütemmutatóval, valójában két ütemes frázisokat rejt. Két, más zenei anyagból készült közjáték tagolja a fúgatéma és töredék motívumainak különböző hangnemekben való megjelenését, melyek a 110. és a 183. ütemben kezdődnek. Az utolsó néhány ütemben pedig a tovább zengő üres húr, az alsó „C” orgonapontja fölé szerkesztett csodálatos diszsonanciákat hordozó harmóniasor, és az orgonaponttal összefüggő funkciókeveredés után megint az orgonafantáziákra emlékeztető, alsó váltóhangokkal díszített tizenhatod sor zárja Bachnak a csellisták számára készített egyetlen fúgáját.

27. kottapélda: a c-moll Fúga záró taktusai

⁶⁶ lásd a Négy másolat című fejezetet a 69. oldalon

⁶⁷ lásd még a 17. kottapéldát a 39. oldalon

A D-dúr szólószvit elemzése kapcsán ki kell kitérni néhány gondolat erejéig arra a napjainkban már vitatott tényre, hogy ezt a szvitet Bach nem gondolkára, hanem az általa kifejlesztett, ma már csak múzeumokban látható viola pomposa nevű hangszerre írta. A hangszer megszületéséről először Forkel ad hírt az 1782-es *Musikalischer Almanach*-ban. Valószínűleg a cselló relatíve nehézkes megszólaltatása, kevésbé virtuóz lehetőségei, és Bach kísérletező kedvének együtteséből született a viola pomposa ötlete, amely a csellónál kisebb, karon nyugvó, leginkább a mai brácsára emlékeztető C-G-d-a-e' hangolású hangszer volt. Méretei pontosan megegyeznek egy mai, közepes méretű brácsa méreteivel, kávájának magassága 3.8 cm, a hangszer teljes hossza 76 cm volt.⁶⁸ Bach családjában nem volt ritka a kiegészítő jellegű hangszerész tevékenység. Még maga Johann Sebastian is foglalkozott ilyesmivel, elsősorban orgonák és csembalók javításával, pengetőtollainak szerelésével. A viola pomposa megépítését weimari barátjára, Johann Christian Hoffmann udvari lantkészítő mesterre bízta. A hangszer nem volt hosszú életű, későbbi alkalmazásairól nem sokat tudunk. Internetes források további három szerző műveit említik erre a hangszerre: Georg Philip Telemann (1681-1767) *Der Getreue Musikmeister* című művén kívül Johann Gottlieb Graun (1703-1771) kettősversenyt írt fuvolára és viola pomposára, Christian Joseph Lidarti (1730-1795) pedig legalább két szonátával gazdagította a hangszer irodalmát.⁶⁹ További sorsa hasonló a Franz Schubert által támogatott arpeggione (más néven gitár-cselló, vagy vonós gitár) történetéhez, néhány évtizedes használat után kikopott a napi gyakorlatból, múzeumi tárggyá lett. A maga korában azonban eredményesen színesítette a még nem egészen szabványosodott viola da gambák, viola d'amore-ok, viola pomposa-k és a máig legéletképesebb gordonkák családját. Sigiswald Kuijken 2003-ban készített egy pomposa kópiát, amit Bach kantáták, illetve a csellószvitek előadására használ.

Banda Ede saját közreadású Bach kottájának előszavában így ír: „A D-dúr szvitet Bach az általa konstruált viola pomposa-ra írta, mely hangszer-múzeumban még látható ugyan, de a zenei gyakorlatból eltűnt.”⁷⁰ Ezzel szemben a Brockhaus-Riemann féle

⁶⁸ Kolneder 317. o

⁶⁹ [www.google/viola pomposa](http://www.google/viola_pomposa) Intnetről letöltve 2012 május 4

⁷⁰ Joh. Seb. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello allein* Editio Musica Budapest 1991 12.o

Zenei lexikon szerint maga Bach semmilyen művében nem ír elő viola pomposa-t, ehelyett azonban gyakran violoncello piccolot. (BWV 6, 41, 68, stb.)⁷¹

A *D-dúr Prelúdium* sodró lendületű, 12 nyolcadban írott, mindig harmóniák felbontásából építkező tétel, ahol az alaplüktetés 4x3 nyolcadcsoport. A főtéma tematikus anyagát összekötő skálamenetek és hármashangzat felbontások ugyancsak ebbe a ritmikai struktúrába illeszkednek. A nagy ötletek mindig egyszerűek. Ennek a prelúdiumnak a zenei alapgondolata is ezt igazolja. A tétel alapötlete, hogy a végig egyenletes lüktetést biztosító nyolcad csoportokon belüli azonos hangot, közvetlenül egymás után, szomszédos húrokon kell megszólaltatni. A hangszín különbözősége miatt így tulajdonképpen az azonos hang is mozgó, ha nem is magasságában, de hangszínében mindenképpen változó alkotóelemévé válik a darabnak, ahol a főtéma során mindig a hármashangzat harmadik hangja lesz a továbblépés irányát jelölő dallamhanggá.



28. kottapélda: a D-dúr Prelúdium első ütemei

Ha ezt a témát Beethoven írta volna, az elemzést pedig Bartha Dénes, magát a témát most bizonyára lándzsa motívumnak, vagy szurony témának neveznék. Fáradhatatlan, örökmozgó zene ez, örvénylését követhetjük ugyan, de csak pillanatokra állapodik meg egy-egy hangnemben, az egymásba fonódó skálamenetek segítségével máris tovább siklik, hogy máshol exponálja a már ismert húr váltásos csoportot. Mintha fényjátékot űzne velünk egy illuzionista, úgy rejti el, és jeleníti meg újra Bach a néhány hangos zenei emblémát a hangszer szélső regisztereiben, még a „C” és „G” húron is. A 12. ütemben éri el a domináns hangnemet, később, az 54. ütemtől kezdődően hosszabban időzik szubdomináns területen, ennek azonban már nincs is igazi jelentősége. A zenei anyag természetét és Bach ötletességét látva bizonyosak lehetünk abban, hogy az Ő kezében ez a téma bárhol előbukkanhat, az eredmény rendkívüli lesz. A 83. ütemben, a tétel csúcspontját követően, kadenciális

⁷¹ Brockhauss Riemann *Zenei Lexikon* Zeneműkiadó Budapest 1985 618.o

skálamenetek és hármashangzat felbontások végpontjai jelzik a harmóniai történéseket, míg a 98. ütem összefoglaló akkordjai után találjuk meg tonikai hangnemben a megnyugvást hozó záradékot.



29. kottapélda: a D-dúr Prelúdium kadenciális tizenhatodmenetei

Reményeim szerint sikerült rávilágítanom a prelúdiumok sokféleségére, arra, hogy milyen széles területet ívelnek át ötletek, mondanivaló, megvalósítás valamint zeneszerzői lelemény tekintetében. A táncművek elemzése során már könnyebb a dolgom, hiszen az alábbiakban vizsgálandó tételek a prelúdiumokhoz képest sokkal behatárolhatóbbak.

5.3 Allemande

Folytatva a jóval korábbi gondolatsort megállapíthatjuk, hogy a táncgyakorlattól függetlenedett, koncertzenévé stilizálódott allemande különösen sokat változott a műzenébe való átkerülésével. Eredetileg súlyos léptű páros lüktetésű német táncként terjedt el a 16. században. Az allemande-ből formálódott a Lully által tökélyre fejlesztett, élesen pontozott francia nyitány, az overture. Az allemande-ok másik típusa, mely inkább olaszos, mint francia jellegű, pontozott ritmikáját elveszítve egyenletes tizenhatod mozgásúvá simult, miközben táncos lejtését és dallamosságát megőrizte. A 18. század folyamán létrejött egy háromnegyedes allemande is.

Láttuk már, hogy a szviteknek csak egy része kezdődik prelúdiummal, a többi szvit nyitó tétele prelúdium híján leggyakrabban maga az allemande. S bár épp a csellószvitekben erre nincs példa, ennek ellenére - a lehetséges nyitótétel szerepének megfelelően - az allemande-ok hangvétele a csellószvitekben is fennkölt, ünnepélyes.

Banda Ede írja: „Az allemande tételek széles, súlyos német táncok, tempójuk képezzen kontrasztot a rákövetkező courante tételekkel...”⁷²

A csellószvitke valamennyi allemande-ja kéttagú forma, ahol a két tag terjedelme nagyjából azonos.

A *G-dúr és a d-moll szvit Allemande-ja* az olaszos hangvételi csoportba tartozik, mindkettő nyugodt, dallamos, elbeszélő jellegű tétel. A *G-dúr Allemande* esetében a negyedik ütemig a teljes autentikus kör (T-S-D-T) funkcióinak nagyon finom, jelzésszerű felhasználásával történik a tonikai hangnem rögzítése. Majd a tonikai paralel moll, az *e-moll* érintése után váltódomináns harmóniával veszünk irányt a domináns *D-dúr* felé, amit már – amint az várható – nem is hagyunk el az előtag folyamán. Az előtag záradéka a domináns hangnemű kadenciával megerősítve a legszabályosabban jelenik meg. Bach a tánc tételek mindkét felét megismételteti, ezek közül az előtag ismétlését gyakran, a második rész ismétlését csak ritkán tartják be az előadók. A második tag a domináns hangnemből kiindulva, szekvenciák és motívumtöredékek felhasználásával rövid hangnemi bolyongás után a 24. ütemben a szubdomináns paralel *a-moll* zárlattal éri el a tétel mélypontját. Innentől új ritmikai elemet használ Bach, mely különösen táncossá teszi a tétel utolsó harmadát: minden ütem elején nyolcadokkal és a második negyed első tizenhatodával jelöli ki a tonikai hangnembe való visszatérés útját, amit a 29. ütem közepén érünk el. Ezt a területet jeleníti meg a következő példa:



30. kottapélda: a *G-dúr Allemande* részlete

Ezután már csak a tonikai hangnem kadenciális megerősítése van hátra a tétel végéig.

A *d-moll Allemande*, a *G-dúr*hoz hasonlóan éneklő, hangneméből adódóan elégikus hangvételi tétel. A szokásos megoldásokon kívül két érdekességgel szolgál: első tagjának befejező taktusa az előzmények alapján várható *a-moll* záradék helyett a tonikai *d-moll* ötödik fokú szeptimakkordjának felbontásával kezdődik. Így az előtag záradéka tulajdonképpen visszahajlik a tonikai hangnem felé. A másik érdekesség,

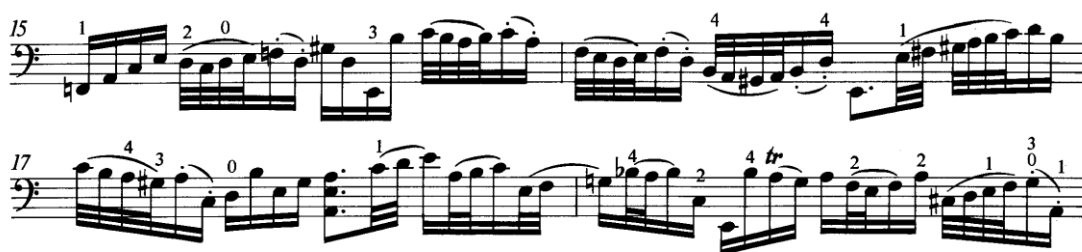
⁷² Bach: *Sechs Suiten für Violoncello allein* Editio Musica Budapest 1991 14. o

hogy a csellószvitokban itt találkozhatunk először azzal a megoldással, amit később a c-moll Prelúdiumban, vagy a hegedűszonáták közül a g-moll Adagióban használ Bach, hogy a harmóniakat jelző ütemrészeket lényegesen gyorsabb, a billentyűs hangszerekre jellemző, improvizatív, „quasi una cadenza” jellegű skálamenetek kötik össze. Mintha a sok fegyelmezett megoldás között váratlanul kiszaladna a kezéből néhány harminckettes csoport. A következő kotta mindkét jelenséget bemutatja:



31. kottapélda: a d-moll Allemande részlete

A C-dúr és az Esz-dúr Allemande kifejezetten táncos lejtésű, kettősfogásokkal gazdagított, jelzett akkordokkal tarkított, szekvenciákból építkező tétel. Formailag, és hangnemtervük szempontjából is szokványosnak tekinthetőek. Mindkettő előtagja a domináns hangnemben záródik. Az előbbi mélypontja a tonika paralel hangnemben valósul meg, a-mollban a 17., utóbbié c-mollban a 22. ütemben. A C-dúr Allemande daktilikus és spondeikus lüktetéseket párosító nyitótémája a schönbergi terminológia szerint valóban meghatározza a tétel valamennyi történést.⁷³



32. kottapélda: a C-dúr Allemande jellegzetes ritmusa, és mélypontja

A c-moll szvit Allemande-ja az egyetlen a hat közül, amely a másik csoportba, a franciás, pontozott overture típusába tartozik. Majdnem minden ütem első hangjai alatt harmóniai támaszt is kapunk kettősfogások, vagy tört akkordok felhasználásával.

⁷³ Schönberg 20. o.

Ennek okán hadd térjek itt ki az akkordjáték lehetőségeire, korlátaira. „Bach művek akkordjait modern vonóval nem lehet úgy megszólaltatni, ahogyan ezt a kottakép megkívánná. Gordonkán a három és négyszólamú akkordokat a legmélyebb hangtól törjük, vagy páros hangok megszólaltatásával, vagy egyenként (arpeggio).”- írja Banda Ede a csellószvitek már többször idézett, általa közreadott kottájában. Később ehhez hozzáteszi: „Bach idejében kizárólag bélhúrokat használtak, melyek lágysága szép akkordhangzást eredményezett. Mai fémhúrjaink erre kevésbé alkalmasak.”⁷⁴ A legmagasabb egy vagy két hang akár saját értékének teljes hosszáig zeng, miközben az alsók már elhaltak. Amikor nem a legfelső szólam folytatódik a lineáris dallamvezetésben, helyesebb a továbbmenő szólamot tartanunk végig, akár a többi szólam kárára, azoknak csak jelzésszerű felvillantásával. Mindjárt a második ütemben találunk erre példát:



33. kottapélda: a c-moll Allemande akkordjainak továbbvezetése

A *D-dúr Allemande* a legszebb és a legnehezebb valamennyi allemande között, az előző, c-mollhoz képest áriának tekinthető. Hasonlóan kolorált dallamvezetésű pl. a *D-dúr Partita* (BWV 828) Allemande-ja is. Gyönyörű akkordjaival, aprólékosan megtervezett díszítéseivel, trilláival, egész felépítésével a g-moll hegedűszonáta nyitótételére emlékeztet. Formailag, harmóniáit tekintve nem tartalmaz újdonságot.



34. kottapélda: a D-dúr Allemande első ütemei

⁷⁴ Joh. Seb. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello allein* Editio Musica Budapest 1991 14. és 12. o

5.4 Courante

A courante francia eredetű 3/4-es, ritkábban 3/2-es lüktetésű, mindig felütéssel kezdődő tánc. Az előtte álló allemande-nak egyfajta kontrasztja, lendületes és gyors, a gigue mellett a szvit állandó táncai közül a leggyorsabb. Két típusa ismert, a francia és olasz változata is megtalálható a szvitekben. A francia típusú courante erősen polifón, bonyolult ritmikájú, az olasznál nyugodtabb tempójú (ilyen például a c-moll Courante). Harnoncourt szerint a francia courante, melyet többnyire 3/2-ben kottáztak le, a gyakori hangsúlyeltolódások miatt ritmikailag már annyira bonyolult, hogy a metrum csak nehezen ismerhető fel.⁷⁵ A csellószvitekben gyakoribb az olasz mintát követő courante, mely egyszerűbb, simább vonalú, de sokkal gyorsabb tempójú, néha csak egyenletes nyolcadokból álló, mint a C-dúr szvit Courante-ja. A következőkben vizsgált courante-ok mindegyike kéttagú formában íródott, ahol a két tag terjedelme szinte megegyező.

A *G-dúr Courante-ban* egyetlen, következetesen alkalmazott ritmikai képlet biztosítja a táncos karaktert. Ennek az osztinató jellegű ritmusnak a nyolcadai mindig az aktuális akkord felbontott hangjaiból állnak, tizenhatodai pedig összefűzik az egymást követő harmóniákat. A harmóniai és érzelmi fejlesztés útja a sűrűsödés, ilyenkor egyenletes tizenhatod mozgássá alakul a korábbi osztinató. A tonikai G-dúr bejárásának és rögzítésének első 8 üteme után a domináns hangnem domináns hármashangzatának, egyszerűbben szólva a váltódomináns A-dúr hármashangzat felbontásának a segítségével jutunk a domináns D-dúrba, ahol táguló tizenhatod szekvenciák után a T-S-D-T funkciókkal határozottan megerősítve zárul a kéttagú forma első tagja. (Máskor nem mindig találkozunk ilyen határozott harmóniai megerősítéssel.) A második tag D-dúrból indulva, az eddigi ritmikai és melodikai elemek használatával jut el a 28. ütemben a tonika paralel e-mollba. Ez a tétel érzelmi és harmóniai mélypontja, ahonnan az ismert szándék, a „gyorsan vissza a tonikai hangnembe” modulációi után a 36. ütemtől érezhetjük a G-dúrba való visszatérést. Diran Alexanian, Casals egykori közeli munkatársa, a G-dúr Courante 5-6. ütemének idézetét több szólamban, részletesen kidolgozta.⁷⁶ Ezzel nem csak a melódiává

⁷⁵ Harnoncourt 203.o

⁷⁶ Alexanianról részletesebben a „Fontosabb nyomtatott kiadások” című fejezetben

feloldott harmóniak egyfajta rejtve maradt lehetséges ősképre mutat rá, hanem arra is ráirányítja a figyelmünket, hogy milyen kézenfekvő volt a romantikus komponistáknak, köztük R. Schumannnak, zongorakísérettel kiegészíteni az általuk hiányosnak ítélt hangzasképet. Ezt a példát szeretném itt bemutatni:



35. kottapéllda: Alexanian kiegészített hangzasképe⁷⁷

A d moll az egyik legbonyolultabb szerkesztésű Courante. Tizenhatod menetei megtorpannak egy-egy fontos harmónia pillérét jelző kettősfogásnál, majd újra meglódnak, és hiába várjuk a következő pillér biztonságot jelentő támaszát. Itt újra tanúi lehetünk annak, amit az akkordjátékról már említettem az Allemande című fejezetben: a d-moll Courante 2. ütemében felülről lefelé játszandó az V_5^6 akkord törése, mert nem a szopránban, hanem a basszusban helyet kapott vezetőhang válik a továbbmenetel során dallamhanggá. Az asszimmetrikus frázisok és a kettős funkciójú, a dallamot és a harmóniai vázat egyaránt szolgáló, ütemvonalakon átívelő skálamenetek között nagyfokú koncentrációt igényel a modulációs folyamatok követése.



36. kottapéllda: a d-moll Courante bonyolult tematikája

⁷⁷ Bach: *Six Suites pour Violoncelle seul* Interprétation Musicale et Instrumentale de Diran Alexanian, Edition Salabert New York, Copyright by 1979 Preface V.

A *C-dúr Courante* ennek épp az ellenkezője. Gyors, mint minden courante, de egyenletesen mozgó nyolcadai könnyen átláthatóvá teszik a szerkezetét. Szekvenciákból kialakított melódiája, és a szomszédos húrokon megszólaltatható felbontott akkordjai rendkívül hangszerszerűek. Belső ritmikai játékát a motorikusan megszólaló nyolcadok különféle artikulációja, legfőképpen azok kétszer hármas ill. háromszor kettes kötésének váltogatása biztosítja.



37. kottapélda: A *C-dúr Courante* egyik lehetséges artikulációja

Több közreadó is e tétel példáin keresztül mutatja be, hogyan lesz a hangszer korlátai miatt szükségképpen hiányos hangzatok összecsengéséből teljes harmónia, miként alakítja ki fülünk a kiegészített hangzást. ⁷⁸

Az *Esz-dúr Courante* több újdonsággal is szolgál. A hat közül egyedül ebben a courante-ban találunk triolákban megfogalmazott motivikát, ami az adott gyors tempóban a hosszú, felütésként szolgáló tizenhatodmenetekkel együtt csillogó, sziporkázó karaktert ad a tételnek. A másik szokatlan megoldás, hogy a gyors tempó ellenére a tétel kezdetén nem ütemenként, hanem negyedenként változnak a funkciók. Mire a második ütem első hangjához érünk, mely szintén *Esz-dúr* I. fok, már magunk mögött tudhatjuk a teljes autentikus funkciós kört. Fennáll az értelmezésnek az a lehetősége, hogy ne az első, hanem a második ütemet érezzük igazán súlyosnak, az addig történeteket pedig mindössze felütésnek. Csak az ötödik ütem elején válik egyértelművé, hogy az ütempárok páratlan tagjai a súlyosabbak, a párosak pedig relatíve súlytalanok. Ezt jól szemlélteti a következő példa:

⁷⁸ Banda Ede és Diran Alexanian is azonos taktusokat idéz.

Banda Ede: *Joh. Seb. Bach: Sechs Suiten für Violoncello allein* Editio Musica Budapest 1991
Bevezetés 14.o és Bach: *Six Suites pour Violoncelle seul* Interprétation Musicale et
Instrumentale de Diran Alexanian, Edition Salabert New York, Copyright by 1979 Preface IV.

Courante



38. kottapélda: az Esz-dúr Courante összetett ritmikai felépítése

A *c-moll Courante* inkább a francia modellt követi. Ez az egyetlen 3/2-es tétel a csellószvittek courante-jai között. Bonyolult ritmikájával, jelzésszerű akkordjaival súlyosabb, statikusabb tétel az eddigieknél. Éles pontozásai nyugodtabb tempóvételt indokolnak. Első tagjának záradéka a tonikai *c-moll* V. fokán *G-dúrban*, mélypontja pedig a szubdomináns parallel *Asz-dúrban* pihen meg.



39. kottapélda: a *c-moll Courante* előtagjának záradéka

A *D-dúr Courante* a kötet egyik gyöngyszeme. Richard Wagner adta Beethoven VII. szimfóniájának negyedik tételét hallva a „tánc apoteózisa” nevet a szimfónia fináléjának. Úgy vélem, a *D-dúr Courante*-ra legalább annyira illik ez a jelző. Az a lendület, ahogy Bach kibontja a hármashangzat hangjaiból álló roppant egyszerű témát, és ahogy a fegyelmezett nyolcadokat fokozatosan felváltják a tizenhatodokból álló skálaszerű menetek, ez még Bach művészetében is egyedülálló. A tétel második felében már csak emlékeztetőként hangzik fel a kezdeti alapritmus, ehelyett inkább nagy utat bejáró, szekvenciális szakaszokból összeillesztett skálamenetek biztosítják a táncos lüktetést. Ez az egyik legvirtuózabb tétel a szvitekben, mely a viola pomposa mozgékonyágát, a csellóhoz képest könnyebb megszólaltathatóságát igazolja.

40. kottapéllda: a D-dúr Courante ritmikái átalakulása

5.5 Sarabande

A sarabande az 1600-as évek elejétől ismert Európában. Spanyolországból, egyes források szerint Mexikóból terjedt el, gyors, pergő, pikáns szövegű táncdalként. A 17. század első harmadában került a spanyol és francia udvarba, jóllehet korábban magasabb társadalmi rétegekben való elterjedését – főként erotikus jellege miatt – még börtönbüntetés kilátásba helyezésével is akadályozták. Mint a többi tánc, a műzenében való megjelenésével a stilizálódás folyamán a sarabande is sokat lassult, szelídült. Bach különböző szvitjeiben különböző karakterű sarabande-okat komponált. Az egyik típus áriaszerűen dallamos, gondosan szerkesztett, harmóniaiailag igen gazdag, sokszor pontozott ritmusú, (ilyen a G-dúr és a C-dúr csellószvit Sarabande-ja), másik fajtája pedig súlyos léptű, kevés mozgású, minimális eszközzel óriási hatást keltő tétel. (Ezt a típust a c-moll szvitben találjuk.) E kétféle sarabande-nak már a kottaképe is nagyon eltérő. Ennek bemutatására a C-dúr és a c-moll Sarabande első ütemeit választottam.

41. kottapéllda: a C-dúr, és a c-moll Sarabande első ütemei

Fontos tulajdonsága minden sarabande-nak, hogy 3/4-es lüktetésében nemcsak az első, de a második ütés is súlyos. A sarabande-on kívül a ciaconne-nál tapasztalhatunk még hasonló súlyrendet.

Valamennyi csellószvitben kéttagú a sarabande, hangnemi visszatérést igen, de tematikus, az első téma hangjait pontosan idéző visszatérést nem találunk bennük. Sőt, a c-moll Sarabande-ban a második tag hangnemi bolyongásai, állandó késleltetései és egymásba fűződő szeptim-felbontásai után a tonikai hangnembe való visszatérés is csak az utolsó ütemben valósul meg.

A sarabande-ok terjedelmének aránya több esetben is indokolná a háromtagúságot, hiszen a második tag a G-dúr Sarabande-ot leszámítva általában hosszabb az elsőnél. Igen gyakori Bach sarabande tételei között az //: A ://: B C :// formaképlet, amely egyrészt jelzi a visszatérés elmaradását, másrészt utal a vélhető terjedelmi arányokra. Ez a formaképlet 3 egymást követő csellószvitben fedezhető fel egyértelműen. A d-moll szvitben 12/8/8, a C-dúr szvitben 8/8/8, az Esz-dúr szvitben pedig 12/8/12 ütemszámokkal.

A *G-dúr és a d-moll szvit Sarabande*-jai karakter tekintetében a fentebb említettek közül az első csoportba tartoznak, lírai szoprán szólamot kísérenek a főként az ütemek első negyedei alatt megjelenő akkordok. A kettősfogások szerény lehetőségeit kihasználva alkalmanként más ütemrészekben is kapunk pillanatnyi, átmenő jellegű harmóniai támaszt. A bejárat, vagy csak érintett hangnemeket tekintve a szerkesztés nem rejteget váratlan megoldásokat: a G-dúr Sarabande első tagjának záradéka D-dúrban van. A második tag első ütemében a domináns D-dúr I. fokú mellékdomináns szeptimével (= G-dúr V⁷) fordulunk újra a tonikai alaphangnem felé, hogy azután a tonikai parallel e-mollban valósuljon meg a mélypont. Innen az utolsó 4 ütem alatt a teljes autentikus kört bejárva jutunk vissza G-dúrba.

A *C-dúr és az Esz-dúr Sarabande* világos harmóniai vázat ír körül, gondosan szerkesztett, tökéletesen szabályos összhangzattani megoldásokkal.⁷⁹

A *c-moll Sarabande* azonban egészen különleges! A sarabande-ok másodikként említett fajtájához tartozik, szinte eszköztelen, egyenletes, lassú nyolcadok kimért mozgásával rajzolja fel Bach a harmóniák sziluettjeit. Mindig csak egyetlen nyolcad

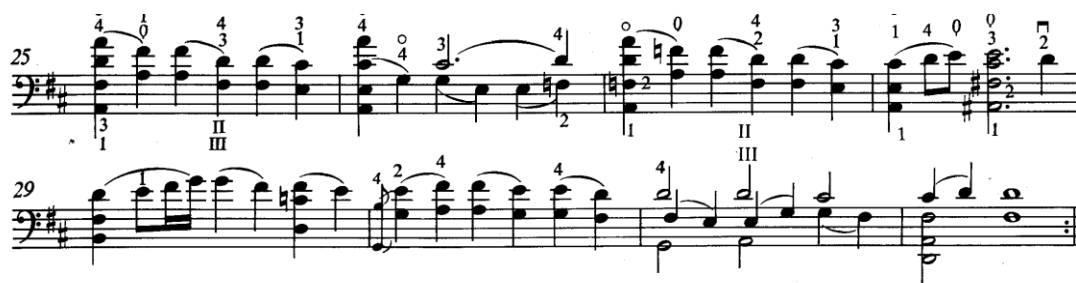
⁷⁹ lásd a 41. kottapéldát

mutatja a továbblépés, a késleltetés, a moduláció irányát. E zenei folyamatok jelzésére itt nem jut több eszköz, de nincs is szükség további magyarázatra. Itt minden hang egyszerre melódia és akkordhang, vagy továbblendítő, feloldásra váró késleltetés. A tétel utolsó harmadában, az ütemeket záró negyedek késleltető nyolcadokkal való felváltása még a ritmikai sűrítést is megvalósítja. Amint fentebb írtam, nincs még egy ilyen tétel a csellószvitekben, ahol ennyi feszültség után, valóban csak a legutolsó pillanatban érjük el a harmóniai feloldódást.



42. kottapélda: a c-moll Sarabande csúcspontja és utolsó ütemei

A *D-dúr Sarabande* egészen más karakterű. Nem drámai jellegű, mint a c-moll, hanem a D-dúr hangnemhez méltóan ünnepélyes, fennkölt. A csellószvit sarabandéjai között egyedülálló, hogy ütemmutatója 3/2, és talán a viola pomposa lehetőségeit használta ki Bach azzal, hogy szinte végig kettő vagy még több szólamot kell megszólaltatnia az előadónak. Ez szintén példa nélkül való a csellószvitekben, ezért ebből is bemutatok egy rövid részletet.



43. kottapélda: a D-dúr Sarabande utolsó ütemei

5.6 A betét táncok: a menuett, a bourrée és a gavotte

A sarabande és a gigue között, utolsó előtti tételként minden csellósztitben két-két betét táncot, helyesebben egy-egy betét tánc tételpárt találunk, mégpedig a G-dúr és a d-moll szvitben menuett-et a C-dúr és az Esz-dúr szvitben bourrée-t, a c-moll és a D-dúr szvitben gavotte-ot. E betét táncok között számos hasonlóság és különbség is megállapítható. Mindhárom tánc francia eredetű, és kevésbé stilizált mint a szvit egyéb táncai. Ennek oka, hogy a 17. század második felében ezeket még aktívan táncolták, ezért zenei anyaguk, szerkesztésmódjuk első ránézésre lényegesen egyszerűbbnek, könnyebben átláthatónak tűnik a tisztán műzenei, erősen stilizált táncokénál. (Ennek ellenére sok meglepetést tartogatnak az elemző számára.)

A menuet, mely a klasszika korában, nem utolsó sorban J. Haydn művészetének eredményeként érte el népszerűségének csúcsát, eredetileg $\frac{3}{4}$ -es vidám, francia néptánc volt. A francia udvarba kerülésével karaktere megváltozott, lassabbá vált tartózkodó elegáns mozdulatokkal táncolták. Ennek a változásnak sajátos magyarázatát találjuk Harnoncourt *A beszédszerű zene* című könyvében: "az öregedő XIV. Lajos, rendeletben szabályozta, hogy a menueteket lassabban kell játszani, mivel számára túlságosan megerőltető volt a gyors tánc..."⁸⁰ Betét-táncaink közül a bourrée és a gavotte páros lüktetésű, mindig felütéssel kezdődő, az előbbi jellemzően egy, ez utóbbi pedig kétnegyednyi, azaz fél ütem hosszúságú felütéssel.

E táncpárok esetében formai szempontból döntő fontosságú, hogy a második mindig trió-szerűen hangzik fel, hiszen azt az első tánc kétszeri elhangzása keretezi. Egyéb tekintetben az összes tétel közül talán a legkevésbé tipizálható e betét táncok szerkezete. A könnyebb áttekinthetőség kedvéért a zenei anyagok azonosságait és különbözőségeit, a megvalósuló, illetve az elmaradó visszatéréseket, valamint az egyes formarészek arányait és hangnemi sajátosságait a következő táblázatban foglaltam össze:

⁸⁰ Harnoncourt 204. o

A tételpár címe	Az I. számú tétel formaképlete és főbb hangnemterve	Az II. számú tétel formaképlete és főbb hangnemterve
G-dúr szvit, Menuet I és II	: A : : B / C :	: A : : B / C :
	:G—V.fok: :—e —G:	:g—V.fok: :—B —g :
	8 ütem 8 ütem 8 ütem	8 ütem 8 ütem 8 ütem
d-moll szvit, Menuet I és II	: A : : B / C :	: A : : B / C :
	:d—V.fok: :—F —d:	:D—V.fok: :—h —D :
	8 ütem 8 ütem 8 ütem	8 ütem 8 ütem 8 ütem
C-dúr szvit, Bourrée I és II	: A : : B / C :	: A : : B / C :
	:C—G: :—a —C :	:c—Es: :—g —c:
	8 ütem 8 ütem 12 ütem	8 ütem 8 ütem 8 ütem
Esz-dúr szvit, Bourrée I és II	: A : : B / C :	: A : : B / A! :
	:Es—B: :—c —Es :	:Es—Es: :—EsV. —Es:
	12 ütem /12 ütem/26 ütem	4 ütem 4 ütem 4 ütem
c-moll szvit, Gavotte I és II	: A : : B / C :	: A : : B / Av / C / Avv :
	:c—g: :—Es —c :	:c—c: :Es-g c---c - f - g ---- c:
	12 ütem 12 ütem 12 ütem	4 ü. 4 ü. 4 ü. kb. 6 ü. kb. 4 ü.
D-dúr szvit, Gavotte I és II	: A : : B / C :	: A : : B / A / C / A :
	:D—V.fok: :—h —D :	:D—D: :—D V.fok D-D D-D D :
	8 ütem 8 ütem 12 ütem	4 ü. 4 ü. 4 ü. 8 ü. 4 ü.

6. táblázat: a betét táncok formái, terjedelmi összehasonlítása,
hangnemterve

A táblázatból nem tűnik ki, de magától értetődik, hogy a II. számú tételt követően az I. számú tétel a kottába beírt utasításnak megfelelően visszatér („da capo”), méghozzá a hagyomány szerint – ami alól sok kivételt is hallhatunk az előadói gyakorlatban – ismétlések nélkül. (Csak sokkal később, Beethoven és Schubert triós szerkezetű kompozícióinak kézírataiban fedezhető fel a „Da capo ma senza replica” utasítás, amelyből arra kell következtetnünk, hogy a XIX. század elejéig a „da capo”-s szerkezet mindenki számára egyértelmű volt.)

A ciklus többi tételéhez viszonyítva e betét táncok között feltűnő a visszatérési formák jelenléte. Például az Esz-dúr szvit háromtagú Bourrée II tétele, vagy a c-moll ill. a D-dúr szvit Gavotte II tételeinek rondószerkezete ilyen tekintetben mindenképpen kuriózumnak számít.

De nem csak formai tekintetben tartalmazzak kivételeket a betét táncok. A fenti táblázatból az is kitűnik, hogy valamennyi táncunk közül az Esz-dúr Bourrée II első tagja a legrövidebb, összesen 4 ütem, mely alatt az adott korban elképzelhető hangnemekbe történő modulációk egyikére sem kerül sor. Így fordulhat elő, hogy az Esz-dúr Bourrée II első formai egységének nem csak a kezdete, de a záradéka is a tonikai hangnem I. fokán hallható. Hangnemi tekintetben ilyen ökonomikus megoldást az egész kötetben nem találunk másutt. (Megléhetősen távoli asszociációval azt is mondhatnánk, hogy tonalitás szempontjából egyfajta „minimal art” jelenik meg előttünk.) Ez a tétel később sem hagyja el az Esz-dúr hangnemet. Szinte valamennyi zárata tonikai funkciójú, egyedül a „B” formarész végén találunk egy B-dúr harmóniát, ám ezt is csupán az alaphangnem V. fokán található félzáradéknak halljuk, és nem pedig egy domináns irányú moduláció célhangnemeként érzékeljük.

A triós szerkezeteknek a reneszánsztól egészen napjainkig ívelő hagyományába illeszkedve, a táncpárok egyes részei ellentétes karakterűek, felépítésüket és zenei mondanivalójukat tekintve egymással kontrasztáló anyagot mutatnak be.

Megállapíthatjuk, azt is, hogy szvitjeiben Bach ötletszerűen használja a triós szerkezetet. Míg a csellószvitekkel leginkább rokonítható, szólóhegedűre írott partiták és szonáták között csak a BWV 1006-os E-dúr Partitában található a táblázatban szereplőkhöz hasonló Menuetto I. és Menuetto II. tételpár, addig a Zenekari szvitekben kimondottan gyakori ez a kompozíciós eljárás. A négy Zenekari szvitben 8 ilyen módon szerkesztett tételt is találunk, és ebből négy mindjárt az első, az BWV 1066-os C-dúr szvitben hangzik fel.⁸¹ A BWV 1067-es h-moll zenekari szvitben a szokványos Bourrée I-II után trió nélküli, magában álló Menuettet írt Bach, ami szintén ritkaságnak számít.

Következzék még néhány példa a csellószvit betét táncpárjainak egymással ellentétes karakterére: a C-dúr szvit első Bourrée-ja elegáns, könnyed, szinte kacér, természetesen C-dúr hangnemű, míg az ezt követő Bourrée II. tétova, útkereső

⁸¹ Gavotte I/II, Menuett I/II, Bourrée I/II, és Passepied I/II

skáláival sötétebb világot rajzol, a minore c-mollban. A d-moll Menuet, a C-dúr és az Esz-dúr Bourrée, valamint a c-moll Gavotte esetében az egyik tételrész statikus, kettősfogásos, vagy akkordokkal súlyosbított, a másik pedig lírai, skálázó, elbeszélő karakterű.. Ezt a kontrasztot jól érzékelteti a c-moll Gavotte I. és Gavotte II. rövid részlete.

Gavotte I.



Gavotte II

44. kottapélda: a c-moll Gavotte I. és Gavotte II. ellentétes karaktere

5.7 Gigue

A gigue, a szvit állandó tételeinek sorában az utolsó, Angliából származó népi tánc, amely a 17. század elején terjedt el Európában. Olyan, gyors tempójú, páros lüktetésű tánc, mely általában páratlan, három hangból álló csoportokból épül fel, és mindig felütéssel kezdődődik. A csellószvittek közül a d-mollban, a C-dúrban, és a c-mollban találunk 3/8-os, a G-dúrban és a D-dúrban 6/8-os, az Esz-dúrban pedig 12/8 ütemmutatójú gigue-t. Az első három esetben Bach nyilvánvalóan a későbbi korokból is jól ismert kisütemes lejegyzési módot használta, hiszen a gigue-nak 3/8-os lejegyzése esetén is páros lüktetésűnek kell maradnia. Amint Gárdonyi Zoltán is írja „Az írott ütembeosztás nem mindig hű képe a valóságos hangzásnak”, majd később „egy-egy írott ütem csak a fele, (néha harmad vagy negyedrésze) egy-egy valódi ütemnek.”⁸² (Igaz, a „kisütemes írásmód” szakkifejezést elsősorban a klasszika

⁸² Gárdonyi: 8.o

zenéjére, azon belül is leginkább periodizáló jellegű zenei anyagra szokás alkalmazni, de a 3/8-os és 6/8-os lüktetés összevetésekor a barokk zene területén is helytálló).

A d-moll Gigue-t szemlélve négy ütemes alaplüktetést sejtünk, quasi egy ütem egy ütés, mely sosem bomlik tovább, nyolcadonkénti tagolásúvá.



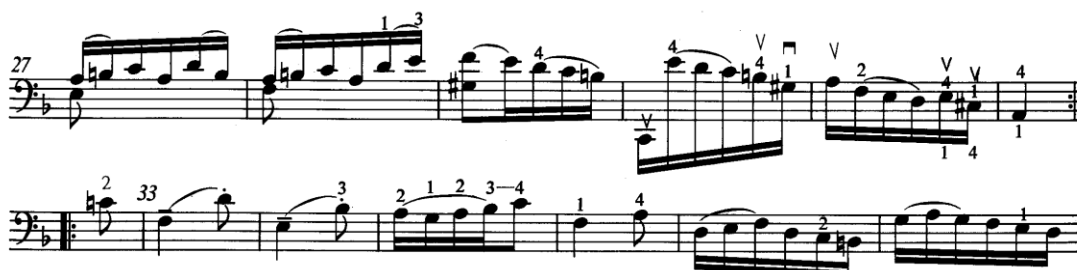
45. kottapélda: a d-moll Gigue „kisütemes” írásmódja

A *G-dúr és az Esz-dúr Gigue* végig egyszólamú, körtánra emlékeztető, szünni nem akaró háromnyolcados csoportok sodró lendületű forgataga. A *G-dúr Gigue* terjedelmét tekintve első ránézésre háromtagúnak tűnhet, hiszen az ismétlőjellel elválasztott két formarész terjedelme majdnem matematikai pontossággal indokolná a háromrészes forma meglétét: az első tag 12 ütemes, míg az ismétlőjel utáni rész 22. Ám ennek ellenére, a tematikus visszatérés hiánya miatt, kéttagúnak tekintendő. A második tag nyolcadik ütemében az *e-moll* (tonika parallel) zárlat megjelenésével érjük el az érzelmi és harmóniai mélypontot, ahonnan a *g-moll* (minore) érintésével, egész ütemes szekvenciák, majd ezek sűrítése után, a 27. ütemben a *g-moll* és a *G-dúr* közös dominánsának segítségével jutunk vissza a tonikai hangnembe. Előadói szempontból sajátos lehetőség a könnyed, játékos karakter kiemelésére a három hangból épülő nyolcadcsoportok esetenként kettős kötésekkel való artikulálása.

A *d-moll és a C-dúr Gigue* ritmikája az eddigi tételekhez képest differenciáltabbnak mondható. A *d-moll Gigue*-ban a 3/8-os metrumon belül a negyed+nyolcad (trochaikus) lüktetés, a három nyolcadból álló hangcsoportok és különféle tizenhatodokkal társított ritmusképletek gazdag variabilitása mutatkozik meg. Formailag mindkettő kéttagúnak tekinthető. A *d-moll Gigue* harmóniai meglepetése, (amely a maga korában sem szokványos és későbbiekben sem köznapi megoldás),⁸³ hogy első tagja a tonikai hangnem dominánsán, *A-dúr* hármashangzattal

⁸³ Közismert példaként W. A. Mozart: *d-moll zongoraversenyének* (K466) átvezetőrész-melléktéma kapcsolását említhetjük a nyitótételben, vagy Schubert „nagy *C-dúr*” szimfóniájának átvezetőrész-melléktéma kapcsolását a második tételben. (Mindkét példában konkrétan *A-dúr* és *F-dúr* harmóniaváltás hallható.)

záródik, majd a második tag az egyik lehetséges kontraszthangnemben, a klasszika korára egyeduralkodóvá vált tonikai paralel F-dúrban folytatódik. A két harmónia között megszólaló -4 kvintes tercrokon kapcsolat más összefüggésben ugyan, de a romantika zenei nyelvének is fontos eleme lesz majd. A d-moll Gigue-ban ez így valósul meg:



46. kottapélda: hangnemi váltás a d-moll Gigue-ben

A *C-dúr Gigue* kapcsán meg kell említeni egy gyakori, és egy inkább ritkaságszámba menő jelenséget. Az előbbi 21. és a 81. ütemtől kezdve hallható „felső orgonapontos”, rejtetten kétszólamú zenei anyag, amely Bach más műveiben is megjelenik⁸⁴, és amely Bach zenei nyelvezetének egyik jellegzetes, a későbbi korok zenéjében is továbbélő eleme.⁸⁵ Az inkább ritkaságszámba menő jelenség pedig a 33. és a 93. ütemben kezdődő orgonapont, amely ebben a formájában nem annyira a szokásos bach-i orgonapont fenséges vagy drámai-tragikus karakterét jeleníti meg, hanem inkább egyfajta népies karaktert kölcsönöz a tétel ezen részének. E két terület közvetlenül egymás után szólal meg, a 80. és a 94. ütemmel kezdődően, így egyetlen kottapéldán tudom őket megjeleníteni:

⁸⁴ lásd az E-dúr Hegedűpartita (BWV 1006) kezdetét, vagy a közismert d-moll toccata és fűga (BWV 565) fűgatémáját.

⁸⁵ Haydn D-dúr zongoraszonátájában, és Paganini La Campanella című művében is találkozunk ezzel a hangszeres megoldással.

47. kottapélda: a C-dúr Gigue tárgyalt részlete

A *c-moll Gigue* egész más típusú, háromnyolcados ütemekbe rendezett, végig pontozott ritmusú „ugró” tánc, ahol jól nyomon követhetjük a négy, de legalább 2+2 ütemes frázisokat. Ritmikai alapképlete a jól ismert siciliano ritmus, amely itt egyáltalán nem a nyugodt idillikus hangulat megteremtését szolgálja. A tétel csúcspontján az 53-57. ütem között, a feszültség fokozására a korábbi struktúrát megváltoztatva, ütemenkénti kromatikát és egész ütemes trillákkal alkalmaz Bach. Különösen érdekes, hogy – tekintettel a korabeli előadói gyakorlatra, – a trilla felülről történő indításának következtében három egymást követő ütem is „f” hangról indul. Ám amíg ez a hang az 55. ütemben felső nagyszekundos, az 56. ütemben felső kisszekundos hangsúlyos váltóhangként jelenik meg, addig az 57. ütemben már főhang lesz belőle.

48. kottapélda: a c-moll Gigue csúcspontja

A *D-dúr Gigue* mértéktartó eleganciával indul, amelyhez a tétel első felében hallható akkordtörések és kettősfogások is hozzájárulnak. Nyoma sincs az Esz-dúr *Gigue*-ben tapasztalt „perpetuum mobile” jellegnek. A tétel második fele természetesen domináns hangnemben, A-dúrban kezdődik, ám ezúttal szokatlan módon a karakter és a kottakép is megváltozik az ismétlőjel utáni részben. Folyamatos ritmikai sűrűsödés után, egyenletes nyolcadmozgásokon keresztül jutunk el a tétel második felére jellemző, ellentétes irányú melodikus anyagokat kontrasztáló tizenhatod-csoportokig, melyek valódi tematikus visszatérés nélkül, fantáziaszerű skálamenetekkel zárják a tételt és ezzel együtt az egész ciklust.

6. A négy másolat

A négy másolat, mely minden további kiadás forrása, a szakirodalomban általánosan elfogadott gyakorlat szerint A, B, C, és D betűkkel jelölve a következő:

- „A” Anna Magdalena Bach 1730 körüli másolata, nagy valószínűséggel az azóta elveszett autográf alapján készült.
- „B” Johann Peter Kellnertől származó kópia, amely egy az előzőtől eltérő minta alapján készült.
- „C” és a
- „D” kézirat eddig ismeretlen másolóktól származik a 18. sz. második feléből.

E négy ősforrásnak tekinthető másolat közös, kritikai kiadása első ízben 1991-ben jelent meg Hans Eppstein közreadásában.⁸⁶ Nézzük most egyenként a négy másolót és másolataikat:

Az „A” forrás Anna Magdalena Bach másolata. Dolgozatom korábbi fejezeteiben alig ejtettem szót Anna Magdalenáról, pedig szerepe Bach életművében meghatározó

⁸⁶ *Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Samtlicher Werke Serie VI-Band 2, Sechs Suiten für Violoncello Solo BWV 1007-1012. Die vier Quellen in verkleinerter wiedergabe Faksimile-beiband zum Kritischen Bericht von Hans Eppstein Barenreiter, Kassel, Basel, London, New York 1991*

jelentőségű. Anna Magdalena Bach (családneve Anna Magdalena Wülcken) 1721 december 3-án Köthenben ment feleségül a nála 16 évvel idősebb, megözvegyült Johann Sebastianhoz. Maga is képzett énekesnő volt, házasságkötésük idején 20 évesen már szintén a kötheni udvari zenészek között találjuk. Tárgyunk szempontjából azonban nagyobb jelentőségű, hogy Anna Magdalena szorgalmas másolójává lett Bach műveinek.⁸⁷ Kettőjük kézírása az évek során annyira hasonlóná vált, hogy sokszor a zenetudósok sem tudták eldönteni, melyikük kézírása szerepel egy adott kottán. A ma már nélkülözhetetlen BWV jegyzék megalkotója Wolfgang Schmieder, a Bach művek tematikus jegyzékének 1950-ben Lipcsében megjelent első kiadásában autográfnek jelöli a csellószvitek kéziratát, míg az 1990-ben megjelent javított kiadásban már az elveszett autográf Anna Magdalena Bachtól származó másolataként definiálja a szvitek szóban forgó példányát.⁸⁸

A csellószvitek pontos keletkezésének idejét autográf hiányában nem tudjuk megállapítani. Ha azonban együtt vizsgáljuk a csellószviteket és a szólóhegedűre írt partitákat és szonátákat, illetve ezek másolatait, a következő érdekes megállapításokat tehetjük:

- a hegedű szonáták és partiták autográfja megmaradt (lásd: Christoph Wolff: Hangszeres művek gyűjteményei a kötheni korszakból).⁸⁹ Ezen a nagyon szép kivitelű, a szóló hegedűdarabokat tartalmazó tisztázaton „Libro Primo” megjelölést használ Bach, ami valószínűsíti „Libro Secondo” létezését, amely azonban később elveszett.
- erről, az eredetileg egybetartozó „Libro Primo” és „Libro Secondo” autográfról készített másolatot Anna Magdalena Bach 1730 körül Lipcsében, melyen szintén külön jelzi a kotta fedőlapján quasi tartalomjegyzékként, hogy „Pars 1” a szólóhegedűre írt szonátákat és partitákat tartalmazza, míg „Pars 2” a szólócsellóra írt 6 szvitet.
- Bach maga írja a hegedűdarabok autográfján az 1720-as dátumot, amely nem feltétlenül azonos a keletkezés időpontjával. A cselló autográf hiányában a 6 szólószvit keletkezésének időpontjáról nem tudunk biztosat. Zenetörténészek között

⁸⁷ Bartha:140.o

⁸⁸ *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach.* Herausgegeben von Wolfgang Schmieder, (Wiesbaden: Breitkopf, 1990), 734-736.o

⁸⁹ Wolff: 7.7 táblázat, 271. o.

gyakorta fellángol a vita az eldönthetetlen kérdésről: vajon a hegedű vagy a cselló darabok születtek-e korábban. Jómagam nem érzem át ennek a kérdésnek a fontosságát. Annyi bizonyosan tudható, hogy mindkét ciklus a kötheni évek alatt készült, részint az udvar rendkívül képzett muzsikusainak hatására.

Míg tehát Bach kétrészes autográfjának második fele elveszett, Anna Magdalena Bach lipcsei másolatának két része sem tartozott sokáig egybe, külön-külön maradtak az utókorra. A kézirat később a már többször említett Nikolaus Forkelhez⁹⁰ került, aki, mint a zeneszerző első életrajzírója, Bach családtagjaitól gyűjtött össze minden fellelhető dokumentumot.

Anna Magdalena Bach számunkra felbecsülhetetlen értékű kéziratának jelenleg a Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz ad otthont Berlinben, Signatur: Mus. ms. Bach P 269. szám alatt. A kézirat faximile változatát első ízben Diran Alexanian adta ki.⁹¹

A „B” másolat készítője Johann Peter Kellner, maga is aktív muzsikus, orgonista és zeneszerző, egyes feltevések szerint Bach egyik tanítványa volt. Nagyon sok Bach műről, elsősorban orgona és csembaló darabokról készített másolatot, átiratot, ami abban a korban a művek tanulmányozásának, a zeneszerzői mesterség kifürkészésének elfogadott módja volt.

Walter Kolneder írja, hogy Bach, miközben növendékeit erre szoktatta, maga is egészen idős koráig rendszeresen másolt, azzal a kettős céllal, hogy a nyomtatásban meg nem jelent művekhez így jusson hozzá, valamint azért, mert másolás közben a darabokról „ő maga is elgondolkozott.”⁹²

Kellner, a billentyűs darabok mellett a hegedű partitákkal és szólószonátákkal együtt a csellószviteket is lemásolta, mégpedig a hegedűdarabokra írott dátum szerint 1726-ban.

Ez a másolat ma Anna Magdalena Bach másolatához hasonlóan ugyancsak Berlinben van, a Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz-ben, Mus. ms. Bach P 804. szám alatt

⁹⁰ Johann Nikolaus Forkel-ről lásd a 34. számú lábjegyzetet.

⁹¹ J. S. Bach: *Six Suites pour Violoncelle* seul Interprétation Musicale et Instrumentale de Diran Alexanian, Edition Salabert New York, Copyright by, 1979

⁹² Kolneder 219. o

Az a tény, hogy Anna Magdalena Bach és Kellner másolata még Bach életében és közvetlen környezetében készült, felveti a két másolat egymással való részletesebb összehasonlításának lehetőségét, illetve néhány észrevétel rögzítését. Az a tény pedig, hogy a csellószvitek mellett mindketten lemásolták a szólóhegedű darabokat is, lehetőséget nyújt egyedi másolói szokásaik megfigyelésére, kiszűrésére. Mivel mindkét másolatból saját példányom van, szívesen és sokat foglalkoztam összehasonlításukkal.

Az első, legszembetűnőbb különbség, hogy Kellner másolatából máig kiderítetlen okból hiányzik a c-moll szvit Sarabande tétele. Ugyancsak a c-moll szvit Gigue tételéből összesen kilenc ütemet és egy felütést másolt le Kellner, pedig még üres hely is maradt az oldalon. A félbehagyott tételt később sem folytatta, lapozás után már a VI. D-dúr szvit következik. Ezt mutatja a következő ábra:



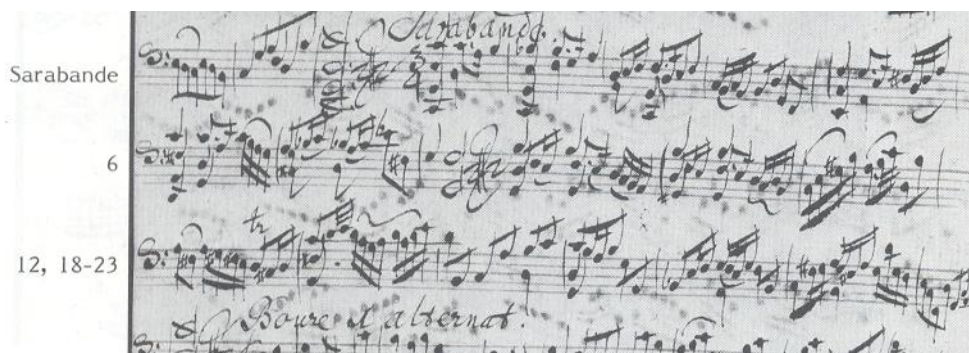
1. ábra: Kellner másolatában a félbegagyott c-moll Gigue

Az V. c-moll szvitet Bach eredetileg elhangolt csellóra írta, ahol az „a”-húrt egy nagyszekunddal lejjebb, „g”-re kell hangolni. Kellner másolatában az összes többi kéziratától eltérően „visszatranszponálja” a legfelső húron játszandókat, ezzel a mai használó számára megkönnyítve az olvasást. Ez, a mintához képest nyilvánvaló eltérés (melynek szintén nem tudjuk a magyarázatát), az egyébként is előforduló pontatlanságokon felül nagyszámú további hiba forrása.

Az el- vagy inkább széthangelés, olaszul scordatura, nem gyakori a praxisban, nem is ismerünk más ilyen csellódarabját Bachnak. A másik három másolat e tekintetben nem tér el a mintáktól, mindhárom a „g” húr használata mellett rögzíti a játszani valókat. A scordatura használatáról korábban, a c-moll szvit elemzésekor a 49. oldalon írtam.

Kellner kézírata az összbenyomást tekintve olyan hatást kelt, mintha készítője sietett, vagy inkább kapkodott volna. Sorai zsúfoltabbak, a másolat nem törekszik rendezettség látszatát kelteni. Mintha a legfontosabb a helykihasználás lett volna Kellner számára, sok tételt szinte folytatólagosan az előző után kezd, az új tételeknek még a következő sorban való indítását sem tartja szükségesnek. Talán ennek a sietősségeknek a számlájára írható, hogy a C-dúr szvit Sarabande tételéből egyszerűen kimaradt 5

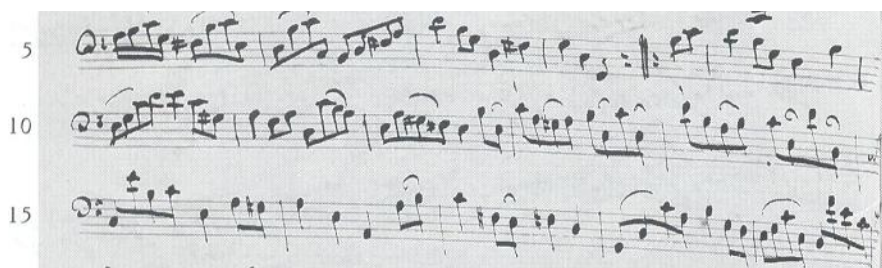
ütem, nevezetesen a 13-17 közötti ütemek. Az alábbi ábra szemlélteti ezt a pontatlanságot:



2. ábra: Kellner másolatában a hiányos Sarabande

Anna Magdalena Bach másolata ennél sokkal rendezettebb, megnyugtatóbb képet mutat, nagyobb türelemmel végzett, női munka. A tételek és sorok beosztása minden bizonnyal a csellószvittek esetében is követi a bachi eredeti mintáját. Erre a hegedű szonáták és partiták másolataiból következtethetünk, hiszen ott a megmaradt autográf-fal való teljes egyezést találunk. Anna Magdalena Bach másolatáról viszont meg kell jegyezni, hogy a rendezett kottaképhez igen nagyvonalúan társította, következetlenül alkalmazta a kötőíveket, aminek egyes kutatók véleménye szerint az is oka lehet, hogy énekesnőként nem tulajdonított kellő fontosságot a vonós hangszerek játékmódját döntően befolyásoló artikulációs jeleknek.

Míg az „A” és „B” másolat esetében pontos információink vannak a készítő személyéről és a másolatok készítésének valószínűsíthető idejéről (mindkettő Bach életében készült, és közvetlen környezetéből származik), addig a „C” és „D” másolat esetében minkét szempontból sokkal több a bizonytalanság. Annyi tudhatunk mindössze, hogy a másolók személye ismeretlen, és másolataikat a 18. század második felében, tehát bizonyosan Bach halála után készítették. Az „A” és „B” másolat közötti különbségek arra utalnak, hogy ezek a másolatok eltérő modell alapján készültek, a „C” és „D” másolat azonban nagyon hasonló egymáshoz, nagy valószínűséggel azonos modell volt a forrásuk. A „C” másolat érdekessége, hogy két másoló munkája. A két-féle kézírás jól megkülönböztethető. Az első a C-dúr szvit első bourrée tételének 12. üteméig tart, onnan az új kézírással folytatódik a kötet, tulajdonképpen sokkal szebb kivitelben.



3. ábra: a kétféle kézírás a „C” másolatban

Ez a második kópista vékonyabb lúdtollat használva nagyon világos, áttekinthető kottaképre törekedett. Az első rész másolójának bár a nevét nem, de egyéb munkáit ismerjük. Sok más 18. század végéről származó, Berlinben készült Bach másolaton ismerhető fel a kézírása. A szakirodalom Anonymus 402-ként tartja számon. A kézirat második felének másolóját írásjelei, a használt kulcsok formája alapján inkább hamburginak tartják. Amint a Bevezetőben is utaltam rá, gyakran fordul elő, hogy „zenetudósok más csoportja erről a kérdésről másként vélekedik”. Ezek a feltevések elegendő bizonyíték megléte esetén már régen, végérvényesen eldőlhettek volna.

E másolatot jelenleg Berlinben őrzik, a Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitzben, Signatur: Mus. ms. Bach P 289 szám alatt.

Talán a „D” másolatról rendelkezünk a legkevesebb megbízható adattal, teret nyújtva ezzel a sokszor egymásnak is ellentmondó találgatásoknak. Annyi valószínű, hogy ez a másolat a 18. század legutolsó éveiben Carl Phillip Emanuel, a „hamburgi Bach” hagyatékának részeként került egy bécsi zenemű kereskedőhöz, ahol sokáig nem eladásra kínálták, hanem a kereskedésben megrendelt másolatok mintájául szolgált. A másoló neve nem, de további másolatai ismertek Ph. E. Bach hagyatékából. Ezt a másolatot Bécsben őrzik, az Österreichische Nationalbibliothekban, Signatur : Mus. Hs. 5007 számon.

A négy másolat áttekintése során csak kis számú lábjegyzetet használtam, mert az információk forrása legtöbbször a már említett, Hans Eppstein által kiadott, *Die vier Quellen in verkleinerter Wiedergabe Faksimile-beiband zum Kritischen Bericht*, mely a J.S.Bach neue Ausgabe sämtlicher Werke VI/2 kötetként jelent meg a Bärenreiter kiadónál (Kassel) 1991-ben. Ezen kívül Scholz Annának a csellószvitek előadásmódjáról, artikulációjáról 2008-ban írt dolgozata is segítségemre volt e fejezet kidolgozásánál.

7. Fontosabb nyomtatott kiadások

A csellószvitek előző fejezetben tárgyalt négy ősforrása mára hihetetlenül nagyszámú kiadvánnyá gazdagodott. A Bevezetésben említett információ a csellószvitek 93 kiadásáról, a 2002-ben elhunyt Dimitry Markevich orosz csellistától származik, aki saját kiadásának 1994-es elkészítése előtt, tisztánlátása okán is, rendszerezte a korábbi kiadásokat.⁹³ Ezeknek még a hozzávetőleges áttekintése is túl-nőne dolgozatom keretein, ezért inkább a kiadások tendenciáit szeretném bemutatni. A kiadásra vonatkozó fontosabb információkat nem lábjegyzetben, hanem a szövegben jelzem, annál is inkább, mert a cím lényegében azonos, csak nyelvtani különbözőségeket rejt.

„Az első nyomtatott kotta a szólószvitekből H. A. Probst kiadásában jelent meg 1825-ben Lipcsében”- írja Banda Ede, saját közreadású kottájának előszavában, amit néhány éven belül további két kiadás követett.⁹⁴ Más források, például D. Markevich a Janet et Cotelle kiadónál megjelent kottát tekintik az első nyomtatott kiadásnak, ami Louis Norblin (1781-1854) a párizsi Conservatoire tanárának közreadásában jelent meg 1824-ben Párizsban. Ezt a Norblin féle kiadást közli a Petrucci Music Library internetes kottatár, és ezt a kiadást csatoltam a dolgozatom végéhez. Cotelle, kiadói előszavában ezt írja: „A modern zene három fő hangszerén a gyakorlási folyamat kiegészítésére ugyanezen szerző (Bach) kifejezetten csellóra Etüdöket komponált, ezek azonban nem vésődtek be (a köztudatba), és túl nehezek voltak ahhoz, hogy felfedezzék őket.”⁹⁵ Az első nyomtatott kiadás, - hibáival együtt és ezek ellenére, - a négy kéziratban ránk maradt másolattal együtt számos későbbi kiadvány forrásává lett. Ennél azonban fontosabb számunkra az Alte Bach Gesamtausgabe részeként, 1879-ben Alfred Dörffel közreadásában megjelent kotta, ugyanis Dörffel mintegy 50 évvel az első nyomtatott kiadás megjelenése után a források hibáinak kijavítását tűzte ki céljául. Ezt a törekvését a hangmagasságok, és a hangok hosszúságának tekintetében nagyrészt sikerült megvalósítania, az artikulációs jelek vonatkozásában

⁹³ http://www.cello.org/Newsletter/Reviews/bach_mark.htm (letöltve: 2011. március 16)

⁹⁴ *Joh. Seb. Bach, Sechs Suiten für Violoncello allein* Editio Musica Budapest 1991 12.o

⁹⁵ Ez az idézet a dolgozat végéhez csatolt első kiadású Csellószvitek előszavában olvasható.

azonban nyíltan beismerte kudarcát. Inkább jelentéktelennek minősítette az artikuláció kérdését azzal, hogy Bach úgyis csak a legfontosabb dolgokat írja elő az előadóknak, és például artikulációs kérdésekben, kötőívek alkalmazásában nem korlátozza az előadók művészi szabadságát. Ezzel Dörffel megalapozta azt a máig élő gyakorlatot, hogy a ritmus és hangmagasság kérdésében fontos az eredeti kottához való hűség, de egyéb, például az artikulációs kérdésekben az előadói szabadság dominál. Ha még azt is figyelembe vesszük, hogy az *Alte Bach Gesamtausgabe* nem csak egy a sok közül, hanem több évtizeden keresztül mértékadó kiadvány volt, látnunk kell a kiadók felelősségét a 19. század második felének, és a 20. század első felének túlkapásaiért.⁹⁶

A 19. század második felétől rendkívüli módon megsaporodtak azok a kiadások, melyeket inkább átdolgozásnak, feldolgozásnak tekinthetünk. Ezekben gyakran fel sem merült az eredetihez való hűség kérdése, az egyénieskedő frazeáláson túl akkordokkal, díszítésekkel egészítették ki a szviteket. Fridrich Dotzauer, a lipcsei Gewandhaus zenekarának csellistája, akinek etűdjein minden csellistanövendék felnő, az egyszerűség kedvéért „Etudes”-nek nevezte 1826-os kiadásában a Szólószviteket. A mai muzikus számára meghökkentő, hogy míg Grützmacher, az 1800-as évek második felének vitathatatlanul legjobb csellistája, 1866-ban koncert-átdolgozást készített a csellószvitekből, addig Robert Schumann, és Alfredo Piatti zongorakíséretet írtak a szvitekhez. (Schumann zongorakíséretes verziója elkészülte után mégsem jelent meg nyomtatásban.)



4. ábra: a G-dúr Gigue R. Schumann zongorakíséretével

⁹⁶ *Alte Bach Gesamtausgabe*. (Johann Sebastian Bachs Werke. Hrsg. von der Bach-Gesellschaft Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1851-1900).

Ezek után már az sem meglepő, hogy még mielőtt az urtext (az eredetinek megfelelő, a szerzői szándékot megjelenítő) és faximile (hasonmás) kották iránti igény előretört volna, számos olyan híres előadó jelentetett meg Bach szviteket, ahol a hitelesség, vagy a valamelyik forrásra való következetes támaszkodás nem szerepelt a közreadó deklarált szándékai között. Ezek az úgynevezett praktikus kiadások rengeteg jó ötlettel szolgálnak a nagy elődök hangszeres megoldásait fűrkésző csellistáknak. Starker János saját kiadásának előszavában nem állít mást, mint hogy Ő ezeket a szviteket legtöbbször így játssza, és aki ezt követni szeretné, az a jelzett vonások és ujjrendek használatával, legalább technikailag közelebb kerül ehhez a megoldáshoz.

A számos praktikus kiadvány után, vagy inkább mellett 1929-ben jelent meg először Diran Alexanian kiadása a csellószvitekből, amely egyedül Anna Magdalena Bach másolata alapján készült, és ezt a másolatot teljes terjedelmében, faximileként be is mutatja. Ennek a kiadásnak további érdekessége az úgynevezett tört írásmód alkalmazása, amely ugyan megnehezíti a kotta folyamatos olvasását, de analitikus módon, minden lehetséges összefüggést, rejtett többszólamúságot bemutat. Az ujjrendek, akkord átkötések és díszítések vonatkozásában saját javaslataival él, nem követi a forrásként használt másolat artikulációs utasításait. Saját előadói jelzéseiben viszont nem tekint semmit magától értetődőnek, mindent részletesen és aprólékosan kiír. Szemléltetésül álljon itt néhány ütem az Esz-dúr Sarabande-ból, Diran Alexanian tört írásmódjával:

SARABANDE

49. kottapélda: az Esz dúr Sarabande első ütemei Alexanian kiadásában

Alexanian 1921-37-ig Casals közeli munkatársa, tanársegédje volt Párizsban, így az 1929-es kiadás további értéke, hogy szükségképpen hordozza Casals szellemi

örökségét. Casals maga nem adta ki a szólószvitek saját „előadói” verzióját, de az Alexanian kiadásban foglaltakkal egyetértett.

Az 1950-es évektől sűrűsödött a Bach szvitek megjelentetése, és megnőtt az eredeti forrásokhoz való hűség igénye. Itt három kiadást érdemes megemlíteni. August Wezingerét 1950-ből, mely szintén Anna Magdalena Bach kéziratát tekinti kiinduló pontnak, Paul Rubardt 1965-ös urtext kiadását ami már három forrás figyelembevételével készült, és évtizedeken át mértékadó kiadvány volt, majd a már említett első, mind a négy forrásra támaszkodó kiadást, amely a Neue Bach Ausgabe sorozatában jelent meg Hans Eppstein közreadásában 1991-ben.

Az Alexanian féle kiadás megjelenése óta egyre gyakoribb, hogy a közreadók saját verziójuk alátámasztásaként legtöbbször Anna Magdalena Bach kéziratának fénymásolatát is közlik. Ilyen például Wilkomirski kiadása 1972-ből.⁹⁷

Az utolsó kiadás, melyet szeretnék megemlíteni, Misha Maisky által jegyzett kotta, amely napjaink technikai lehetőségeit kihasználva komplex példáját valósítja meg a virtuóz előadók saját interpretációjukon alapuló kiadványainak. Maisky cd lemezen játssza a szviteket, miközben számítógépen követhető a kottakép, és a megszólaló teljes artikuláció, vonás, ujjrend, dinamika.

A gordonkaszvitek tételeinek összehasonlításakor a kottapéldákat Banda Ede kiadásából idéztem, aki 40 éven keresztül tanította ezeket a darabokat a budapesti Zeneakadémián.⁹⁸ Lehet, hogy ez a kiadás nem mindenben autentikus, de bizonyos vagyok abban, hogy Banda tanár úr mély művészi meggyőződését és egy élet tapasztalatát összegzi benne.

⁹⁷ *J. S. Bach 6 Suites a violoncello solo senza basso*, Ed. Kazimierz Wilkomirski, (Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972).

⁹⁸ *Joh. Seb. Bach, Sechs Suiten für Violoncello allein* Editio Musica Budapest 1991

8. Napjaink külföldi kutatásai

Az előző fejezet elemzéseit követően szükségesnek érzem, hogy a megelőző 30-40 év tudományos eredményein kívül napjaink külföldi kutatásairól is szóljak. Ezek a kutatások merőben más irányban folynak, mint a dolgozatom első felében felhasznált, ma már klasszikusnak számító forrásanyagok. Amint már a bevezetőben említettem, Walter Kolneder írja, hogy a Bachról kiadott publikációk száma évente 100 címmel bővül, így ezek figyelemmel kísérése még a szakemberek számára sem könnyű feladat.⁹⁹ Azt, hogy a következőkben ismertetett cikkek a kutatás fő irányába tartoznak-e, vagy valamely szélsőséges mellékvágányt képviselnek, ma még nem láthatjuk tisztán. Az alább ismertetett négy tanulmány magyarul nem hozzáférhető, ezért a tanulmányok feldolgozásakor saját fordításomra támaszkodtam.

Bach's Cello Suites-Six questions for Eric Soblin

A Harper's magazin 2011 január 4.-én közölt cikket Scott Horton tollából, "Bach's Cello Suites-Six questions for Eric Soblin." címmel.¹⁰⁰ Mielőtt ismertetném ezt a riportot, néhány mondatban kitérek a riportalany személyére, mert ez nagymértékben meghatározza majd válaszait. Eric Soblin montreali újságíró, publicista, díjnyertes dokumentumfilmek készítőjeként dolgozott Kanadában. Bach csellószvitjeivel véletlenül került kapcsolatba, beleszeretett a szvitetekbe, és nem sokkal később könyvet írt róluk, „A csellószvitetek: J.S. Bach, Pablo Casals és a barokk mestermű felkutatása” címmel. (A német fordítás címe frappánsabb: „A Bach szvitetek, Casals, és én”.)

E könyv világsiker lett, eddig öt nyelvre fordították le. Soblin könyve részben életrajzi, zenetörténeti jellegű, de főként Anna Magdalena és Casals rejtélyes szerepével foglalkozik.

⁹⁹ lásd a Bevezetés című fejezet 6. számú lábjegyzetét a 5. oldalon

¹⁰⁰ *Bach's Cello Suites-Six questions for Eric Soblin* Harper's magazine January 4, 4:19 PM, 2011 internetről letöltve 2012 április 2.-án www.Harper's.org

A Harper's magazin riportere e könyvről faggatja Siblint, hat feltett kérdése között politikai jellegűek is vannak, ezekről szándékosan nem ejtek itt szót. A negyedik és a későbbi kérdések során viszont figyelemreméltó információk is elhangzanak.

Amikor Horton a Casals által készített lemezfelvételtől kérdezi Siblint, Ő így válaszol: „A Casals által készített felvétel a csellószvitek első teljes stúdiófelvétele volt, és messzemenőig a legbefolyásosabb felvételként tartják számon. A művész hosszú ideig érlelte a darabokat. A felvétel az 1940-es évek elején készült el, több mint fél évszázaddal azt követően, hogy Casals megtalálta a szviteket. Maga a felvétel elkészítése is megviselte Casalsot. Egy héttel az előtt, hogy a stúdióba vonult feljátszani a 4. és 5. szvitet 1939-ben, így ír a Gramophone Vállalatnak: „Két Bach szvit lemezre játszása számomra a legnehezebb dolog.”

Ötödik kérdésként igen érdekes témát vet fel a riporter: „Bach hangszerei gyakran továbbmutatnak”, írja Ön, majd folytatja Albert Schweitzer híressé vált idézetével, mely szerint „Bach esetében gyakran úgy tűnik, mintha valami elméleti univerzális hangszerre írta volna műveit”. Azonban tudva azt, hogy a csellószvitek annyira illeszkednek a cselló, vagy a viola da gamba hangzásvilágához, nem lehet, hogy egy ettől eltérő üzenetet közvetítenek?”

Siblin válasza pedig: „A csellószvitek hangzását manapság már természetesen a cselló egyedi hangzásvilágával kapcsoljuk össze. Vitathatatlan, hogy ez a zene remekül illik a csellóhoz. De amikor a csellószviteket lanton, gitáron, zongorán vagy marimbán adják elő, nagyon nehéz elképzelni, hogy ezt a zenét eredetileg nem ezekre a hangszerekre írták. Bach önmaga is készített az 5. csellószvitből egy lantra írt változatot, tehát egyértelmű, hogy nem szerette volna zenéjét egyetlen hangzásvilághoz társítani. A 6. szvit esetében Bach „hangszerfokozatot” váltott és a darabot egy öthúros hangszerre, viola pomposára írta, amelyet azonban titokzatosság vesz körül. Mindez hozzájárul ahhoz, hogy Bach olyannyira ellenállhatatlanná vált. Van egy csodálatosan átalakítható minőség Bach zenéjében, amely Bach zsenialitásából ered. Minden kor újra felfedezi Bachot, saját feltételeivel és ízlésével összhangban.

A cselló szvitek felvételeinek számos változatával rendelkezem, ahol több mint tucatnyi más hangszeren adják őket elő. Minden hangszeren remekül hangzanak.

Bach zenéjét már elképesztő mértékig feldolgozták, sokkal nagyobb mértékben, mint bármely egyéb klasszikus zeneszerző műveit.”

A riport utolsóként feltett kérdése: „Milyen szerepet játszott Anna Magdalena Bach a csellószvitek létrejöttében?”

Siblin válasza pedig: „Egy ausztráliai muzikológus néhány évvel ezelőtt azzal a bejelentéssel került a címlapokra a szaksajtóban, hogy valójában Anna Magdalena Bach szerezte Bach műveinek egy részét, köztük a csellószviteket is. Bárki aki ismeri Bach tevékenységét, tudatában van a ténynek, hogy Anna Magdalena rendkívül jelentős szerepet játszott a hosszú távú siker elérésében. Rendkívül sok dolog van Bach életében, amit sajnos nem ismerünk. De azt biztosra tudjuk, hogy rendkívüli érzelmek fűzték második feleségéhez. Bach zenéjének kedvelői, – akik közé a csellószvitek rajongói is tartoznak – rendkívül sokat köszönhetnek Anna Magdalena-nak.”

Az angliai kutatások

Az angliai kutatások egyik fő iránya napjainkban nem annyira zenetörténeti jellegű, mint inkább az előadóművészet és a zenepszichológiai határterületeit súrolja. Cook: *Music, A Very Short Introduction*. és Goehr: *The Quest for Voice - On Music, Politics and the Limits of Philosophy* című könyvében részletesen tárgyalja, hogy miként ötvöződik a gyakorlatból származó érzetek sokasága, és a leírt, elméleti tudás.¹⁰¹ Könyveikben tudományos kísérletek eredményeinek sorával bizonyítják, hogy a zene, a zenehallgatás egész másként hat azokra, akik maguk is művelik, vagy akik hallgatói, passzív élvezői a muzsikának. Ez Bach művek esetén különösen jól megfigyelhető és hasonlóképp mérhető számos más művészeti ág területén is. Azok a professzionális előadók, akik gyermekkoruktól kezdve céltudatosan készültek erre a pályára, elérték, hogy agyuk, és testük is a fokozott, célirányos aktivitástól kimutathatóan másképp fejlődött, mint az amatőr muzsikusoké. E két könyv szerzője egyetért abban, hogy egy profi előadás bizonyos idegrendszeri, pszichikai változások mellett, testi, fiziológiai változásoknak is az eredménye. Ez az évtizedek alatt felhalmozott gyakorlati tudás, amely egyébként a tanításban is nélkülözhetetlen, ma nálunk még nem áll a figyelem előterében.

¹⁰¹ N. Cook: *Music, A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 1998) és L. Goehr: *The Quest for Voice - On Music, Politics and the Limits of Philosophy* (Oxford, Clarendon 1998)

Az angol zenetudomány az utolsó 20 évben egyre többet beszél az előadóművészekben lejátszódó folyamatokról. Mára nem csak a végeredmény, de az odavezető út is fontossá lett: hogyan jön létre egy előadás, mi történik az előadó fejében, lelkében, miként változik a darab a próbák során vagy a sokadik megismételt szerepléskor? A. Ericsson hivatkozott tanulmányában magas színvonalon foglalja össze az ilyen irányú kérdéseket.¹⁰² Kitér arra is, hogy jószerével még terminológiáink sem elégségesek, csak metaforákba rejtve vagyunk képesek kifejezni a zene hallgatása és az aktív zenélés során végbemenő belső folyamatainkat. A kutatók, az előadóművészek, vagy a vérbeli pedagógusok különböző jellegű tudását nehéz összehasonlítani, de biztosan érdekesebb ezeket egymás kiegészítésére, mint e tevékenységi formák szembeállítására használni. Míg a zenetudomány megdöbbentő mélységekbe hatol a háttérinformációk, a szerzői szándékok kutatásának területén, a művek életre keltése az előadóművészet, a megfelelő továbbadása pedig a pedagógia feladata. Megítélésem szerint e két utóbbi terület belső mechanizmusainak feltárása hazánkban még jószerével kiaknázatlan.

Helga Thoene kutatásai

Helga Thone napjainkban is aktív, német zenetudós, az University of Düsseldorf professzora. Szakterülete a barokk zene rejtett jelentéstartalmának vizsgálata. Kutatásainak kiindulópontja, hogy Bach a zenén kívül valóban magas szinten művelt három további tudományágat: a matematikát, a teológiát és a retorikát. Nézete szerint Bachnak Köthenben annyira hiányzott az egyházzenei tevékenység, hogy már 1718-ra megírta a három szonátából álló trilógiát szólóhegedűre, mely csak látszólag világi zene. Bach saját lelki szükségleteinek kielégítésére, a Kabbala gammatriájának segítségével titkos belső jelentéssel látta el ezeket a darabokat. A gammatria az a zsidó hagyományban gyökerező eljárás, melynek során a héber abc betűinek számértékét alapul véve kiszámíthatjuk az egyes szavak számértékét. (A héber nyelvben a számokat és a betűket azonos írásjelek jelölik, ezért a számok betűkkel, a betűk pedig számokkal helyettesíthetők). Bachnak volt egy saját példánya Johannes

¹⁰² Ericsson, K. A. (2001). *Attaining excellence through deliberate practice: Insights from the study of expert performance*. In M. Ferrari (ed.) *The pursuit of excellence in education*. Hilldale, N.J.: Erlbaum.

Henningius 1683-ban megjelent könyvéből, amely a latin abc 24 betűjét, és azok számértékének táblázatát tartalmazza.¹⁰³ Mivel pedig a zenei hangok is az abc betűiről kapták elnevezésüket, így számértékük szintén meghatározható. Az A hang számértéke 1, a B hang számértéke 2, a módosított hangok értéke pedig összeadandó, a Fis = 33, a Cis = 30. Ezzel a módszerrel bármilyen világi vagy liturgikus szöveg konvertálható zenei hangokká. Nézzünk néhány példát ezekre a jelentésekre:

A C-dúr szólószonáta fugájának elején a középső szólamban el van rejtve egy név, B-A-C-H, egy évszám, A-G-A-H =1718, a C-C hang, ami 33-nak felel meg, ugyanis Bach 1718-ban volt 33 éves, valamint ebben az évben készült el a három szólószonáta, és mindez a fuga 14 üteme körül, a 14-es szám pedig nem más, mint Bach nevének számértéke. Első ránézésre magam is véletlennek gondoltam. De ilyen összefüggésből temérdek van!



50. kottapélda: a C-dúr Fuga tárgyalt ütemei

Egy következő példa: a g-moll hegedű szólószonátában (BWV 1001) a fuga első 5 ütemének hangjait, számokkal helyettesítve 835-öt kapunk. A 835 pedig annak a liturgiából származó mondatnak a számértéke, hogy „Szent vagy, szent vagy, szent vagy mindenség Ura, Istene”. Bach számára quasi mindegy volt, hogy imádkozik, eljátssza, vagy eljátszatja egy mai előadóval a g-moll fuga elejét, vagy kimondja a 835-ös számot, hiszen a jelentéstartalmak azonosak!¹⁰⁴ Helga Thoene eddig 4 könyvet jelentetett meg, a három említett szólószonátáról egyet-egyet, és a BWV 1004 d-moll partita utolsó tételéről, a Chaconne-ról egyet, Tánc vagy síremlék címmel.¹⁰⁵

¹⁰³ Johannes Henningius: *Cabbalalogia*, Lipcse, 1683. Az ebben a könyvben megjelent táblázat címe: De Cabbala Paragrammatica

¹⁰⁴ “Ehre sey dir Gott gesungen”; *Johann Sebastian Bach, Die Violin-Sonate G-Moll BWV 1001: Der verschlüsselte Lobgesang*, Cöthener Bach-Heft, vii (Köthen, 1998).

¹⁰⁵ *J.S.Bach Ciacona Tanz oder Tombeau? Analytische Studie*. Helga Thoene 2003

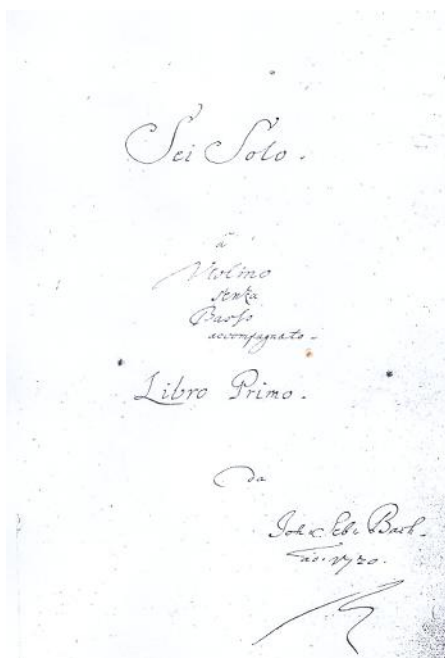
<http://www.helga-thoene.de/> internetről letöltve 2012 január

Bach lutheránus volt, és természetesen tökéletesen birtokolta a lutheránus korálokat. Thoene elemzéseiből megtudhatjuk, hogy a BWV 1001 g-moll és a BWV 1003 a-moll szólószonáta 11-11, a BWV 1005 C-dúr pedig 6 elrejtett koráldallamot tartalmaz, melyek szövegük szerint a három nagy keresztény ünnepkörhöz köthetők. Ilyen módon, a bennük elrejtett korál részletek szövegét vizsgálva a g-moll szonáta a megtestesülésről, a Karácsonyról, az a-moll a szenvedéstörténetről, a Passióról, a C-dúr pedig a Szentlélek kiáradásáról, Pünkösdről szól.

Vajon mit emelhetnék ki Ciaconne-ról írott tanulmányából, hiszen Helga Thone egy egész könyvet szentel e remekmű elemzésének, különös tekintettel a rejtett teológiai tartalmakra. Bach a Chaconne-t első felesége, Maria Barbara váratlan halála alkalmából írta, de most hagyjuk el a zenetörténeti tényeket. A Chaconne szintén 11 koráldallamot rejt, és szövege szerint mindegyik a halálba való belenyugvásról, és a feltámadásba vetett hitről szól. Ugyanakkor a második ütem első negyede, az F hang után van egy agogika. Az eddig megszólaltatott hangok száma 17, az agogika után a téma végéig (az negyedik ütem első negyedét értve ez alatt, hiszen csonka ütemrészsel kezdődik, és úgy is ér véget a téma) megszólaltatott hangok száma 20. Ebben nem nehéz felismerni az 1720-as évszámot, Maria Barbara halálának évét! Az első két ütem valamennyi megszólaltatott hangjának együttes számértéke 95, ez pedig nem más, mint Maria Barbara Bach nevének számértéke! Lehet ez mind véletlen?

A hegedű szólószonáták és partiták Bachtól származó kéziratának címlapján olvashatjuk: Sei Solo (sic!) stb. Ez azonban az olasz nyelvtan, és a latin nyelvű liturgia együttes ismeretében – és Bach mindkettőben tökéletesen jártas volt – nem csak azt jelenti, amit hétköznapiaknak neki tulajdonítunk, hogy hat szóló hegedűre, kíséret nélkül. Egyrészt a személyes névmás elhagyásának lehetőségével élve, másrészt a Solo nagybetűvel írása miatt, mely helyesen kisbetűvel lenne, soli, ez a nyelvtani megoldás legalább annyira azt is jelöli, hogy Egyedül Te (vagy a Szent,...).

A lentebb olvasható Libro primo jelentése szintén kettős: hétköznapi értelemben azt jelenti: első kötet. Tágabb értelemben első könyv, első a könyvek között, a Könyvek Könyve! Olaszul a bibliát ma is gyakran nevezik Libro Primo-nak, és alatta ez áll „da Joh. Seb. Bach” vagyis Joh. Seb. Bach számára. A belső oldalon már úgy írta Bach, hogy „di Joh. Seb. Bach”, vagyis Bachtól valók a lentebbi darabok. És ez még csak a cím oldalának analizálása.



5. ábra: a hegedű Szonáták és Partiták kéziratának címlapja

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

Végtelenül tisztelt egykori zenetörténet tanárom, Pernye András szavait látom beigazolódni: „Tudják, teljesen mindegy, hogy Bach éppen hol dolgozott, kinek a szolgálatában állt. Az Ő munkaadója mindig maga az Isten volt!”

Anna Magdalena, Bach másolójának szerepében

A következő tanulmány első ízben a Varsói Egyetemen hangzott el, a Barokk Zene 12. Nemzetközi Biennale-n 2006 júliusában, „*Bach családi beszélgetéseinek rekonstruálása: Anna Magdalena Bach munkájának muzikológiai értéke*” címmel. Az előadás anyaga 2007-ben jelent meg a John Butt és társai által 2004-ben alapított

angliai Bach Network című internetes szakfolyóirat 2. számában.¹⁰⁶ Szerzője Yo Tomita a belfasti egyetem nemzetközileg is elismert Bach kutatója. Ennek a tanulmánynak már mérete miatt is, csak a kivonatos ismertetésére vállalkozom.

A tizennyolcadik századi zeneszerzők feleségei közül valószínűleg egyikről sem találunk olyan kedvező és szeretetteljes leírást, mint Bach második feleségéről, Anna Magdalenáról, - kezdi előadását Yo Tomita. Ezután részletesen ismerteti Anna Magdalena életrajzát, külön is hangsúlyozva, hogy házasságuk első húsz évében Anna Magdalena tizenhárom gyereknek adott életet (amelyből csak hat élte túl édesanyját), valamint azt a közismert tényt, hogy a rendkívül tehetséges szopránénekesnő föláldozta szakmai karrierjét szeretett férje érdekében, és nyilvánosan soha nem kamatoztathatta tehetségét.

Ezután tér a szerző Anna Magdalena és Bach szakmai kapcsolatára, arra, hogy Anna Magdalena férje bizalmas asszisztense is volt, és hogy kézírása az összetéveszthetőségig hasonlított férje gyönyörű kalligráfiájára. A két kézírás hasonlatosságát Tomita teljesen szándékosnak véli, és az alábbi okfejtéssel igazolja: a két írás olyannyira összefonódik, hogy szinte biztosra vehetjük az együtt készített másolatok kapcsán közöttük lezajló megbeszéléseket. E feltevését megalapozza, amire Peter Wollny a Sing-Akademie gyűjteményében való kutatásai során talált rá, és aminek alapján rekonstruálta Bach és legidősebb fia Wilhelm Friedemann beszélgetéseit.¹⁰⁷ Ezekből a beszélgetésekből kaphatunk képet arról, hogy Anna Magdalena és Bach miként tárgyalt és dolgozhatott együtt, a kéziratok és másolatok tanulmányozása során. Az általa készített másolatok általában „tiszták és pontosak,” és elsődleges forrásnak számítanak olyan esetben, amikor Bach saját kézírata nem maradt fenn.¹⁰⁸

Az Anna Magdalenáról eddigre kialakított maximálisan pozitív kép után új irányt vesz az előadás. Számos általa készített másolatnak az eredetivel való összehasonlítása, és további másolók munkáinak értékelése után Tomita arra a

¹⁰⁶ *Understanding Bach*, 2, 59-76 © Bach Network UK 2007

internetről letöltve 2012 március 12.-én <http://www.bachnetwork.co.uk/>

¹⁰⁷ Peter Wollny Peter Wollny, 'Ein Quellenfund in Kiew. Unbekannte Kontrapunktstudien von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach', *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Leipzig*, 27. bis 29. Januar 2000. ed. Ulrich Leisinger. (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2002), pp. 275–87.

¹⁰⁸ „Bach - Anna Magdalena – című cikkében ...Reginald L.Sanders az alábbiakat írja: „Lipcsében férje zenéjének tiszta és pontos másolójaként tartották számon.”

következtetésre jut, hogy Anna Magdalena nem tartozott Bach legfontosabb másolói közé, hanem inkább egy sürgős esetekben mindig elérhető háziszolga volt, akire Bach mindig számíthatott. Állításának bizonyítására számos másolási hibát, és Bach által utólag javított helyet sorakoztat fel a különböző másolatokból.

„Az Anna Magdalena által készített másolatok zenei tartalmának vizsgálatakor ismét előtűnik néhány negatívum. Az általa készített oldalak gyakran egyértelmű jelét mutatják a javításoknak, még hangok megváltoztatásának is. Az 1733-ban készült Mise (a későbbi h-moll mise ekkor készült Kyrie-Gloria tételpárja) csellószólamának Anna Magdalena által készített változata különösen sok hibát tartalmaz, amelyeket Bachnak kellett javítania.¹⁰⁹ A BWV 58 során nyújtott munkájának értékelésekor Alfred Dürr Anna Magdalena munkáját viszonylag megbízhatatlan, és helyenként a zenei szöveg komoly hibáitól sem mentes másolatként jellemzi.¹¹⁰

„Természetesen azt várhatnánk, hogy Bach átfutja a másolt szólamokat, az előadásra vonatkozó jelzéseket ír be, mint például artikulációt, figyelmeztető módosítójeleket és a continuo számait. Azonban úgy tűnik, – valószínűleg időhiány miatt – Bach ezt nem, vagy csak nagyon ritkán tette meg.”¹¹¹

Az ezt követő „Anna Magdalena kaligrafikája” című fejezetben egy grafológus felkészültségével, számos példán mutatja be Tomita Bach és felesége kézírásának, a kulcsok a gerendák és kötőívek használatában mutatkozó azonosságait és különbségeit. Eközben Anna Magdalena hibáinak enyhítésére, szeretetteljes mentségeket is keres Tomita. „A jelen tanulmány bemutatta, hogy Anna másolatainak tárgyalásakor létfontosságú figyelembe venni úgy a szerepét, mint azt a körülményt, hogy a másolataira miért volt szükség. A „Csellószvitek” például egy eladásra szánt másolat volt, amit sokkal megbízhatóbban kellett volna elkészíteni, mint sok egyéb előadási darabot. Ugyanakkor a vizsgálónak a feladat nagyságát is figyelembe kell vennie: Anna Magdalena ugyanezen megbízás keretein belül a hegedűszólamokat is másolta és közben anya volt, aki gyakorlatilag a házasságának első tíz évében minden évben teherbe esett, valamint felügyelte korábban született gyermekeit. Mindezekből kitűnik mennyire nehezére eshetett hosszú ideig egy adott feladatra összpontosítani.

¹⁰⁹ Anna itt valószínűleg 6 hónapos terhes a 10. gyerekével Johann August Abraham-al.

¹¹⁰ NBA KB I/4, p. 138: ‘Anna Magdalenas Arbeit erweist sich hier übrigens als recht unzuverlässig und mit teilweise groben Notentextfehlern (besonders in Satz 5) behaftet’.

¹¹¹ Alfred Dürr, Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. 2. Aufl. (Kassel: Bärenreiter, 1976).

Ezt a szempontot nem szabad figyelmen kívül hagyni, amikor Anna Magdalena szerepét tárgyaljuk, Bach másolójaként.”

A tanulmány valóban újszerű, legérdekesebb része ezután következik, ahol Tomita az éppen folyamatban lévő kutatások várható eredményeiről szól: „Kobayashi és Beißwenger közeljövőben megjelenő könyvéről¹¹², amelyben Bach másolóinak munkáit elemzik. A szakma kíváncsian várja, hogy a számos név nélküli másolóból, valamint az általuk készített másolatokból mennyit sikerül beazonosítani. Két új projekt is létrejött, amelyben a hagyományos módszerektől eltérő eljárásokat alkalmaznak, annak érdekében, hogy megkíséreljék Anna Magdalena kézírásának beazonosítását és Bach kézírásától való egyértelmű megkülönböztetését a kéziratokban: Martin Jarvis törvényszéki iratvizsgálói módszereket használ, Vitaly Feldmann és Matthias Roeder pedig neuro-hálózati technikákat alkalmaz.¹¹³ Reménykedjünk, hogy a közeljövőben az általuk megszerzett információ segít nekünk sokkal többet megtudni Anna Magdalenáról, és az általa betöltött szerepről Bach életében és zeneszerzői teljesítményében.”

E négy tanulmány pontosan jelzi, hogy napjaink kutatásai mennyire szerteágazóak. Szándékosan távol tartom magam attól, hogy bármelyikben foglalt állításokkal azonosuljak, vagy vitába szálljak. Célom az volt, hogy a kortársaink kutató munkájának sokarcúságát érzékeltessem.

¹¹² Johann Sebastian Bachs Kopisten. NBA IX/3 (Kassel: Bärenreiter, forthcoming)

¹¹³ Feldmann és Roeder egy automatikus azonosító rendszert hozott létre, amellyel beazonosítható a zene másolójának írása. Ehhez Bach és Anna Magdalena másolatait használták tesztként. Időközi beszámolójukat, amelynek címe „Automatikus írásazonosítás a neuro-hálózatok segítségével” a 2004 januárjában a Harvard Egyetemen megtartott „Zene és a zene médiája” elnevezésű végzős diákok számára rendezett konferencián mutatták be.

9. Összegzés, visszatekintés

Dolgozatommal igyekeztem betekintést adni a 17. század világi zenélési szokásaiba, amely meghatározta Bach mindennapjait. Ugyancsak igyekeztem bemutatni a barokk szvitek világát, bepillantani Bach alkotóműhelyébe, felvillantva a vizsgált darabok létrejöttének körülményeit. Munkám elemző részében a csellószvitek formai és harmóniai sajátosságait boncolgatva olyan összefüggések bemutatására törekedtem, melyek felfedezése és megértése közelebb visz mindnyájunkat Bach óriási, alkotó szellemének megértéséhez. A kortárs külföldi kutatók munkái közt szemezgetve láthattuk, hogy a Bach művészete iránti érdeklődés napjainkban sem csökken. Miközben az előadóművészetben egyre nagyobb teret hódít a korhű előadásmód, a tudományos világ 21. századi módszerekkel és digitális eszközökkel igyekszik választ találni Bach életének és alkotói tevékenységének ma még megválaszolatlan kérdéseire.

Szándékom szerint ezekkel a gondolatokkal segítettem tágítani a tudomány és a gyakorlat közös horizontját, hozzájárultam a csellószvitek tudatosabb megismeréséhez. A magam számára is hasznos, élményszerű volt a tényleges kutató munka, a könyvtárak légköre, a különböző kiadású művek kottáinak elemzése, az adatok különböző szempontok szerinti összevetése. Sosem állt távol tőlem a gondolat, de ma már bizonyosan tudom, ha még egyszer kezdhethném az életem, nem „csak” csellistának, hanem zenetörténésznek is tanulnék. Szigeti József szavaival zárom dolgozatomat:

„...Bach az a zeneszerző, akivel ifjúkortól öregkorig foglalkozhat az ember anélkül, hogy befejezettek vélhetné munkáját”¹¹⁴

¹¹⁴ Szigeti József *Beszélő húrok* Zeneműkiadó Budapest 1965 265 o.

10. Köszönetnyilvánítás

Ebben a néhány sorban szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik tanácsaikkal, ötleteikkel támogatták dolgozatom elkészültét. Elsősorban két konzulensemnek Bánfalvi Béla hegedűművésznak, a Pécsi Tudományegyetem tanárának, és dr. Nikodém Gézának, a győri Richter János Zeneművészeti Szakközépiskola elmélet tanárának, valamint prof. Ferenc Szűcs gordonkaművésznak, a limerick-i egyetem tanárának, kritikai észrevételeikért, technikai segítségükért. A velük való hosszú beszélgetések, szakmai konzultációk nélkül munkám biztosan felszínesebb lett volna.

Köszönet illeti munkahelyem, a győri Széchenyi Egyetem Zeneművészeti Intézete vezetőit, hogy dolgozatom elkészítéséhez az alapvető feltételeket biztosították. Hálás vagyok családomnak, hogy véleménynyilvánításukkal, odafigyelésükkel mindvégig támogattak. Türelmük és biztatásuk nélkül nem tudtam volna elkészíteni dolgozatomat.

11. Függetlenség

Ábrák, táblázatok és kottapéldák jegyzéke és forrásai:

Az 1. táblázat Bach Köthenben keletkezett művei, Chr.Wolff: *J. S. Bach, a tudós zeneszerző* Park könyvkiadó Budapest 1984 271. o

2.-5. táblázatot magam állítottam össze, a www.imslp.org/Petrucci Music Library/ Bach oldal alapján.

A 6. számú táblázatot a csellószvittek betéttáncairól *Joh. Seb. Bach, Sechs Suiten für Violoncello allein* Editio Musica Budapest 1991 kotta alapján készítettem.

1. számú ábra „Kellner másolatában a félbehagyott c-moll Gigue”

2. számú ábra „Kellner másolatában a hiányos Sarabande”

3.számú ábra „A kétféle kézírás a C másolatban” forrása

Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Samtlicher Werke Serie VI-Band 2, Sechs Suiten für Violoncello Solo BWV 1007-1012. Die vier Quellen in verkleinerter wiedergabe Faksimile-beiband Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York 1991

4. ábra: „a G- dúr Gigue R.Schumann zongorakíséretével”

5. ábra: „A hegedű szonáták és partiták kéziratának címlapja” forrása:

www.imslp.org/Petrucci Music Library/ Bach

Kottapéldák forrásai:

1.-3. J. S. Bach Sonate e Partite per violino solo közreadja Devich Sándor

Editio Musica Budapest 1981

4.-6. [http://imslp.org/wiki/Violin Sonata No.2 in A minor, BWV1003](http://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.2_in_A_minor,_BWV1003)

7. J. S. Bach Sonate e Partite per violino solo közreadja Devich Sándor

Editio Musica Budapest 1981

8. [http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP06084-Bach BGA](http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP06084-Bach_BGA)

BWV 1006a.pdf és

[http://imslp.org/wiki/Violin Partita No.3 in E major BWV 1006 Bach, J. S.](http://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.3_in_E_major_BWV_1006_Bach,_J._S.)

9.-11. J. S. Bach Sonate e Partite per violino solo közreadja Devich Sándor

Editio Musica Budapest 1981

- 12.-15. *Joh. Seb. Bac, Sechs Suiten für Violoncello allein*
Editio Musica Budapest 1991 Kőzreadja Banda Ede
16. *Joh. Seb. Bach, Sechs Suiten für Violoncello* Herausg. Paul Rubardt
Edition Peters Leipzig 1965
- 17.-34. *Joh. Seb. Bac, Sechs Suiten für Violoncello allein*
Editio Musica Budapest 1991 Kőzreadja Banda Ede
35. *Bach: Six Suites pour Violoncelle seul* Interprétation Musicale et Instrumentale
de Diran Alexanian, Edition Salabert New York, Copyright by 1979
- 36.-48. *Joh. Seb. Bac, Sechs Suiten für Violoncello allein*
Editio Musica Budapest 1991 Kőzreadja Banda Ede
49. *Bach: Six Suites pour Violoncelle seul* Interprétation Musicale et Instrumentale
de Diran Alexanian, Edition Salabert New York, Copyright by 1979
50. J. S. Bach Sonate e Partite per violino solo kőzreadja Devich Sándor
Editio Musica Budapest 1981

12. Felhasznált irodalom

Elsődleges irodalom - Letöltések az internetről - Másodlagos irodalom

Elsődleges irodalom:

A hét zeneműve Szerkeszti: Kroó György Zeneműkiadó, Budapest

1974/4	C-dúr csellószvit (Boronkay Antal)
1980/2	Francia szvitek (Péteri Judit)
1984-85	h-moll zenekari szvit (Csengery Kristóf)
1985-86	Angol szvitek (Péteri Judit)

Bach J. S.: *Levelek, irások, dokumentumok* Fordította és szerkesztette
Dávid Gábor. Zeneműkiadó Budapest 1985

Brockhaus Riemann: *Zenei Lexikon* Zeneműkiadó Budapest 1985

Bartha Dénes: *J. S. Bach* Gondolat, Budapest, 1960

Bárdos Lajos: *Plagális formaterv* Parlando Zenepedagógiai folyóirat
1980/2 1980/3.

Cook N.: *Music, A Very Short Introduction* (Oxford University Press 1998)

Cserné dr. Adermann Gizella: *A tanulás- és a kutatás módszertana* JPTE FEEFI 1999

Ericsson K. A.: *Attaining excellence through deliberate practice: Insights from
from the study of expert performance.* In M. Ferrari (ed.)

Földes Imre: *J. S. Bach élete és művei* Tankönyvkiadó Budapest 1976
LFZF kézirat

Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan* Editio Musica Budapest 1979

Goehr L.: *The Quest for Voice - On Music, Politics and the Limits of
Philosophy* (Oxford, Clarendon 1998)

Hammerschlag János: *Ha J. S. Bach naplót írt volna* Zeneműkiadó, Budapest, 1958

Harnoncourt: *A beszésszerű zene* Editio Musica Budapest 1988

Hilldale N.J. : *The pursuit of excellence in education* Erlbaum. 2001

Kahn A. E.: *Pablo Casals emlékei.* Zeneműkiadó Budapest 1973

Kolneder W: *Bach lexikon* Gondolat Kiadó, Budapest, 1988

Schönberg A. : *A zeneszerzés alapjai* Zeneműkiadó Budapest 1971

- Szigeti József: *Beszélő húrok* Zeneműkiadó Budapest 1965
- Wolff C.: *J. S. Bach, a tudós zeneszerző*. Park könyvkiadó, 1984
(eredeti: C.Wolff: *J. S. Bach, The Learned Musician*
W.W.Norton & Co., New York, 2001)

Letöltések internetről:

Dimitry Markevich http://www.cello.org/Newsletter/Reviews/bach_mark.htm
letöltve 2011. március 16

[www.google/viola pomposa](http://www.google/viola_pomposa) letöltve 2012 május 4

Bach's Cello Suites-Six questions for Eric Soblin Harper's magazine
www.Harper's.org letöltve 2012. április 2

<http://www.bachnetwork.co.uk/>
Understanding Bach, 2, 59-76 © Bach Network UK 2007
letöltve 2012. március 12

www.imsip.org Petrucci Music Library / Bach

http://webcache.googleusercontent.com/Pierre_Attaignant
letöltve 2011 december 28

<http://www.helga-thoene.de/> internetről letöltve 2012 január 20

Másodlagos irodalom:

A hét zeneműve Szerkeszti: Kroó György Zeneműkiadó, Budapest

1975/1 D-dúr zenekari szvit (Sólyom György)

1975/4 h-moll hegedű partita (Ferenczi Ilona)

1980/3 d-moll hegedű partita (Szabó József)

1979/2 E-dúr hegedű partita (Kovács Sándor)

Donington R.: *A barokk zene előadásmódja* Zeneműkiadó Budapest 1978

Dürr A: *Die Kantaten von J.S.Bach* Bärenreiter Verlag Kassel-London 1971

Claude V. Palisca: *Barokk zene* Zeneműkiadó Budapest 1976

Harnoncuort: *Zene mint párbeszéd* Európa könyvkiadó Budapest 2002

Kroó György: *Muzsikáló zenetörténet* Gondolat Budapest 1965

Lloyd N: *Großes Musik Lexikon* Bertelsmann Lexikon Verlag München 1974

Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv* Zeneműkiadó Budapest 1974

Scholz Anna: *J.S.Bach: Hat szvit szólócsellóra* Előadásmód, artikuláció 2008

Schultze W.S.: *Johann Sebastian Bach* Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1976

Schweitzer A.: *Johann Sebastian Bach* Breitkopf & Härtel Leipzig 1952

Szabolcsi Bence: *A zene története* Zeneműkiadó Budapest 1984

valamint az elmúlt 40 és szakirányú olvasmányai

Az elemzések során használt kották:

J.S.Bach : *4 overtüre (Suiten)* Editio Musica Budapest 1998

Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Samtlicher Werke Serie VI-Band 2, Sechs Suiten für Violoncello Solo BWV 1007-1012. Die vier Quellen in verkleinerter wiedergabe Faksimile-beiband zum Kritischen Bericht von Hans Eppstein Bärenreiter Kassel, Basel, London , New York 1991

Bach: *Six Suites pour Violoncelle seul* Interprétation Musicale et Instrumentale de

Diran Alexanian, Edition Salabert New York, Copyright by 1979

J. S. Bach 6 Suites a violoncello solo senza basso, Ed. Kazimierz Wilkomirski,

Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1972

Joh. Seb. Bach, Sechs Suiten für Violoncello allein

Editio Musica Budapest 1991 Közreadja : Banda Ede