

Pierre de Marbeuf (1596–1645)

SZONETT

Tenger és szerelem mind egyformán keserves,
A tenger keserű, s a szerelem fanyar,
Miként a tenger, a szerelem is benyal,
Mert tenger s szerelem vihar nélkül sosem lesz.
Kit elriaszt a víz, parton marad, a vesztes,
Kit elriaszt a kín, mit szerelem kavarr,
A szerelem tüzét kerülje el hamar,
S akkor hajótörés majd egyikükre sem les.
Szerelem anyja a tengerben ringatott,
Lángot a szerelem, anyát a víz adott,
De nincsen víz, amely ily lángolást kivédjen.
Ha víz kiolthatná a szerelem szénét,
Szerelmedet, amely parázslón bennem ég,
Kiolttám vala már könnyeim tengerében.

Somlyó György fordításai

Komlós Katalin

CARL PHILIPP EMANUEL BACH MA*

1925-ben a kölni Marcan kiadónál tanulmánykötet jelent meg *VON NEUER MUSIK: BEITRÄGE ZUR ERKENNTNIS DER NEUZEITLICHEN TONKUNST* címmel. Az írások főszereplői Hindemith, Stravinsky, Satie; a szerzők közt találjuk Ernst Bloch, Arnold Schoenberg, Alois Hába, Erwin Stein és mások nevét. Meglepő módon a legterjedelmesebb esszé, Otto Vriesländer munkája, a következő címet viseli: *CARL PHILIPP EMANUEL BACH ALS THEORETIKER*.¹ A témaválasztás – kakukktojás egy XX. századi zenéről szóló kötetben – sokatmondó. Rokonszenvet sugall egy XVIII. századi muzsikusról, akinek világos professzionizmusa példamutatónak tűnhetett egyes, öt vagy hat generációval később élt zenészkollégák

* C. P. E. BACH TODAY címmel, angol nyelven elhangzott az IMS Intercongressional Symposium keretében Budapesten, 2000-ben. A nyomtatott változat a kétkötetes, Dobszay László által szerkesztett *THE PAST IN THE PRESENT*-gyűjtemény I. kötetében látott napvilágot. (Liszt Academy of Music, 2003. 183–192.) A jelen magyar fordítás közléséhez való hozzájárulásáért köszönet illeti a szerkesztőt Dobszay Lászlót.

számára. Nem kevésbé sokatmondó az a körülmény, hogy a szerző, Vriesländer, komponista, zenetudós és zongorista volt egy személyben, akárcsak tanulmányának hőse.

Negyven évvel később egy még meghökkentőbb címet látunk egy Curt Sachs tiszteletére megjelent Festschrift írásai között: C. P. E. BACH AND ARNOLD SCHOENBERG: A COMPARISON.² A szerző ezúttal Dika Newlin, Schoenberg és Sessions egykori zeneszerző-növendéke, Schnabel és Serkin zongoratanítványa. Cikkében meggyőző párhuzamokat von C. P. E. Bach idioszinkratikus, erősen érzelmes stílusa és a fiatal Schoenberg expresszionizmusa között.

A szerző megint csak író/komponista/pianista egy személyben.

A fenti példák – bár a C. P. E. Bach-„jelenség” különböző aspektusaira irányulnak – „modern” muzikusnak mutatják fel Philipp Emanuel, akit XX. századi kollégái szinte kortársuknak tekintenek.

Vannak azonban más megközelítések is.

A téma két legfontosabb feldolgozása a XX. század első feléből, Heinrich Schenker, illetve Arnold Schering tollából, saját korának megfelelően – azaz történeti szemszögből – vizsgálja a zenét, a stílust, a korszellemet (*Zeitgeist*). Kétségtelen, hogy a „historikusan képzett előadás” mai hívei közül sokan olvasták Schenker BEVEZETŐ-jét C. P. E. Bach billentyűs műveire,³ pedig a lényeg ott van, több mint száz évvel ezelőtt. Schenker feltehetően a VERSUCH Walter Niemann-féle 1906-os (rövidített) kiadásától inspirált, 1908-ban megjelent tanulmánya nemcsak előlegezi a közelmúlt stílári és esztétikai kérdéseit, hanem kritikai konklúzióival – a zene mélységes értéke folytán – túl is lép azokon. Például Philipp Emanuel díszítésrendszerének dogmatikus értelmezése helyett felismeri a *Manierok* melodikus értékét, mint a zene „lelkét és kifejezését” (*Seele und Ausdruck*). Vagy Philipp Emanuel a klasszikus szonátaforma kialakulásában játszott „előfutár” szerepének hangsúlyozása helyett megéri Emanuel formáinak az élő organizmusát, szemben a későbbi korok merev koncepciójával.

Schenker személyes és költői intuíciójával összehasonlítva Arnold Schering gyakran idézett tanulmánya (CARL PHILIPP EMANUEL BACH UND DAS 'REDENDE PRINZIP' IN DER MUSIK, 1938)⁴ objektívebb, és a témát történeti kontextusban tárgyalja. Alapvetően retorikai elvekből kiindulva Schering az *Empfindsamkeit* zenéjét általában, ezen belül C. P. E. Bach művészetét specifikusan korhoz kötöttnek (*zeitgebunden*) látja: olyasvalaminek, ami szinte felfoghatatlan a modern elme számára. „A leghűségesebb tolmácsolás sem tudja már közvetíteni [az *Empfindsamkeit* művészetét], mert az érzések egész világa választ el minket attól a kortól és a zene iránti különleges elkötelezettségtől. [...] Ez a zene már nem szól hozzánk egykori, magától értődő erejével, ami a lélek közös rezdüléseim keresztül kapott kifejezést; [mostanra ez] elgyengült, sovánnyá és egészen formálissá vált. [...] Mintha a zene izzása kihűlt volna, vagy legalábbis hőfoka lényegesen alacsonyabb fokra süllyedt volna. [...] A kortársak minden bizonytalansággal összehasonlíthatatlanul többet és valami erőteljesebbet olvastak ki [C. P. E. Bach] műveiből, mint ami ma számunkra lehetséges.”⁵

Schering ezután hangsúlyozza a „kifejezéskutatás” (*Ausdrucksforschung*) szükségességét, az *empfindsamer Stil* jobb megértéséhez.

Schering valami nagyon fontosat látott meg bő hetven évvel ezelőtt. Az őt megelőző csekély kutatás (Schenker művét leszámítva) C. P. E. Bachot pusztán a barokk és a klasszikus korszak közti átmeneti figurának tekintette, és csak formai kérdésekkel foglalkozott, azzal is kurtán. Az *oeuvre* önmagában és kora művészi kontextusában való megközelítésének igénye az utóbbi évtizedekben került ismét előtérbe, elsősorban a „historikus” előadói irányzat elméleti és gyakorlati vizsgálódásainak jóvoltából. Ez és

a zeneszerző halálának bicentenáriumával (1988) kapcsolatos produktív eredmények a C. P. E. Bach-kutatás és -előadás valóságos reneszánszát indították el.

C. P. E. Bach művészi személyisége és történeti pozíciója az *Aufführungspraxis* munkásainak ideális területe. Bach maga zeneszerző, teoretikus, író és előadóművész volt. Minden mesterek legnagyobbika, apja, Johann Sebastian oktatta; rendelkezett az előadó muzsikussal való érzékenységgel, a zeneszerző alkotó fantáziájával és a tudós szisztematikussal való gondolkodásával. Nagy műve, a *VERSUCH ÜBER DIE WAHRE ART DAS CLAVIER ZU SPIELEN*⁶ sokkal több, mint billentyűs tankönyv: a XVIII. századi zeneelmélet, esztétika és interpretáció átfogó enciklopédiája. Nem csoda, hogy a XVIII. századi zene historikus megközelítése iránt érdeklődők bibliájává vált.

A történeti *Aufführungspraxis* újjáéledésének korai időszakában az eredeti hangszerek (vagy kópiáik) használatát elsődleges feltételnek tekintették. C. P. E. Bach billentyűs zenéje bámulatosan reagált erre a lépésre. Aki játszott már Philipp Emanuel clavichordon, csembalón vagy fortepianón, tudja, hogy az előadás mérhetetlenül sokat nyer a megfelelő instrumentumtól. Ennek két oka van. Az első a fantáziaszerű karakter, amely a zene nagy részét áthatja. Tudvalevőleg a rögtönzés egyik aspektusa a hangszer lehetőségeinek demonstrálása; a változatos textúra, az improvizatív stílus tehát közvetlenül a clavichord vagy fortepiano természetéből ered.⁷ A másik ok Philipp Emanuel billentyűs nyelvezetének konvenciómentes idiómája, ami a bal kéz individuális kezelésében, az ornamentika bonyolultan kidolgozott használatában és az artikuláció ékesszólásában nyilvánul meg. Mindez nagyon különbözik Haydn és Mozart ismerősebb stílusától, és a modern zongora nem igazán tudja ennek az érzékeny írásmódnak a nüanszait közvetíteni. A XVIII. századi billentyűs hangszerek használata ezért rengeteget tett C. P. E. Bach újrafelfedezéséért.

Az előadói gyakorlat kérdései közt egy másik exponált terület a díszítések pontos kivitelezése volt. Forrásként ehhez a legszeleesebb körben Philipp Emanuel *VERSUCH*-ját használták. A „Díszítések” (*Manieren*) precíz, szisztematikusan tárgyalása az I. kötetben valóban minden ilyen jellegű kérdés hiánytalan megoldását ígéri. Philipp Emanuel munkája azonban speciális repertoárra vonatkozik: a XVIII. század közepén virágzó „Berlini iskola” zenéjére.

A díszítő jelek kódrendszere sajátos, és maguk az ornamentstípusok is erre a stílusra jellemzőek; más zenékre való általános alkalmazásuk komoly tévedésekhez vezet. A *VERSUCH ELŐADÁSMÓD (VORTRAG)* fejezetében számtalan értékes, időtlen gondolat és tanács olvasható; az „autentikus” előadás dogmatikus követői számára mégis fontosabb a szabályok és receptek merev betartása, mint a stílus igazi megértése.

Tágasabb elmék gondolkodása szerint az elmúlt századok zenéje idegen nyelv, amit újra meg kell tanulnunk, ha jelentését meg akarjuk érteni. „*Musik als Klangrede*”, azaz a beszédszerű zene (Nikolaus Harnoncourt terminusát kölcsönözve)⁸ nyelvtanán, szintaxisán és retorikáján keresztül értelmezendő. C. P. E. Bach *VERSUCH*-jának angol fordítója, William Mitchell, a kötet „Generálbasszus” fejezetein elmélkedve így írt a *BEVEZETÉS*-ben 1949-ben: „*A számozott basszus rögtönzött játéka kihalt művészet. Magunk mögött hagytuk a basso continuo korszakát és vele mindazt az íratlan szabályt és axiómát, ami egykor magától értődő volt; egyszerűen a kor szellemét.*”⁹

Talán nem túlzott fennhéjázás azt vélni, hogy ma, hatvan esztendővel később valamivel előbbre vagyunk. Legalább erőfeszítéseket teszünk, és több kérdést tudunk, ha nem is választ. Ilyen szempontból Mitchell meglehetősen reménytelen megállapítása a XIX. századi állapotokat tükrözi.

C. P. E. Bach egy évvel a francia forradalom kitörése előtt hunyt el. Azután megváltoztak az idők, és Észak-Németország dicsőített muzikusát hamar elfeledték. Beethoven emlegette olykor, és a hűséges Rochlitz próbálta ébren tartani emlékét; bár az *Allgemeine musikalische Zeitung* lapjain közölt anekdotáinak némelyike igencsak messze van az igazságtól. (Például Mozart hamburgi látogatásának és C. P. E. Bach zenéjére vonatkozó magas véleményének a története, amit másutt ír le Rochlitz, minden alapot nélkülöz.)¹⁰

A XIX. század egészében véve kevés figyelmet szentelt C. P. E. Bachnak, és az a kevés is többet ártott, mint használt a zeneszerzőnek. 1852-ben Gustav Schilling saját verziójában publikálta a *VERSUCH*-ot, „*korunk köntösében és annak szükségletei szerint*”.¹¹ A drasztikus változtatások abszurd módon eltorzítják a tartalmat. A XIX. századnak ez a tendenciája, hogy a történeti múlt művészetét a jelen divatja szerint átalakítsa, még nyilvánvalóbb annak a hat C. P. E. Bach billentyűs szonátának a Hans von Bülow-féle kiadásában, amit 1862-ben jelentetett meg a lipcsei Peters cég.¹² Ebben nem csak az előadási jelek sokasága idegen Philipp Emanuel notációjától, de számtalan tételben magát a kottaszöveget is megmásították.

Bülow háromoldalas *ELŐSZAVA*, amelyben kiadói eljárásainak indítékait magyarázza, maga a XIX. századi gondolkodás lenyomata. Így érvel: „*kiadó meg van győződve a »revízió« (Bearbeitung) szükségességéről, [...] minnek értelmében a XVIII. századi billentyűs nyelvet XIX. századira kell lefordítani, a »clavichord-szerűből« a »pianoforte-szerű« megfogalmazásba*”.¹³

A revíziók fő célpontja a szonáták túlságosan sovány textúrája. Bülow feldúsítja az akkordokat; belső szólamokat ír az anyagba; igyekszik kitölteni a szüneteket. Ami a díszítéseket illeti (ezek a „kellemetlen *agrémens*”, ahogy az *ELŐSZÓ*-ban olvassuk), Bülow első reakciója az, hogy valamennyit elhagyja. Azután, újabb megfontolás után, csak azokból a passzázsokból hagy el néhányat, „*amelyekben az ornamensek zsúfoltsága határozottan izléstelen hatást gyakorolna a modern fülekre*”.¹⁴ A díszítések eredeti jeleit egyáltalán nem használja, hanem kiírja minden egyes *Manier* hangjait.

Nem kevésbé tanulságos Bülow C. P. E. Bach szonátastílusát érintő kritikája. Általában véve az *Adagió*kat többre tartja, mint a saroktételeket. „*Az első és utolsó tételek gyengébbek – írja –, ahol a kontrasztáló dallamosabb második téma hiánya gyakran monotóniához vezet; de a forma abban az időben még nem volt elég fejlett*”.¹⁵ Világos megfogalmazása ez a XIX. század elméleti gondolkodásának, ami nem érzekelte a XVIII. századi szonátaformák kreatív sokféleségét, hanem mereven ragaszkodott Adolf Bernhard Marx és Carl Czerny előírásaihoz.

Bármennyire „Originalgenie” volt C. P. E. Bach, zenéje nem érthető meg kontextuson kívül, az egykorú északnémet irodalom és művészet esztétikájának alapos ismerete nélkül.

A német felvilágosodás eszméitől inspirált berlini, majd később hamburgi *Kulturkreis* (Philipp Emanuel pályájának fő állomásai) speciális szellemi légkört képviselt Európában. Csak az utóbbi évtizedek interdiszciplináris kutatásai, kritikái és elemző vizsgálódásai irányították a figyelmet ennek a területnek az újraértékelésére. Magát a zenét olyan tudósok helyezték a mellőzött *Vorklassik* korszak történeti kontextusába, mint Hans Heinrich Eggebrecht, Philip Barford, Eugen Helm és mások.

Philipp Emanuel stílusát és személyiségét ma bizonyos szempontból szélesebb elismerés övezi, mint saját korában. Monográfiák és recepciótörténeti munkák ritkán hangsúlyozzák, hogy a XVIII. század Bach iránti rendkívüli hódolata Németországra

korlátozódott. Olyan nevezetes kivételektől eltekintve, mint Charles Burney vagy Joseph Haydn, C. P. E. Bach zenéjét – és az *empfindsamer Stilt* általában – kevéssé ismerték és szerették Bécsben, Angliában vagy Dél-Európában. Észak-Németország és különösen Berlin, ahol Philipp Emanuel életének leghosszabb szakaszát töltötte, megalkotta saját *Gesamtkunstwerk*jét, amelyben elmélet, esztétika és előadó-művészet állandó kölcsönhatásban működött. Ez az izolált kultúra idegen és ezoterikus maradt más országok muzikusai számára.

Elmélet és gyakorlat szimbiózisa által Berlin körzetének XVIII. századi művészi közössége igazi „iskolát” alkotott, hasonlóan a XX. századi zene története során működött csoportokhoz és műhelyekhez. A második bécsi iskolát, a darmstadti iskolát vagy az elektronikus zene első központjaként megalakult kölni stúdiót azonos gondolkodású, kiemelkedő személyiségek kollaborációja hozta létre, művészi/intellektuális potenciáljuk közös produktumaként. Ilyen „iskolák”, amelyekben művészet és tudomány, gyakorlat és elmélet konstruktív módon erősítik egymást, természetesen léteztek a XVIII. század előtt is az európai zenetörténetben; mégis úgy tűnik, a berlini példa vonzónak tetszett a hasonló beállítottságú modern muzikusok számára.

Ezzel visszaérkeztünk kiindulópontunkhoz, Vriesländer C. P. E. BACH MINT TEORETIKUS portréjához, a XX. századi kollégái közt helyet foglaló modern művészhez. Az intellektuális aspektus azonban csak egy része ennek az interpretációnak. Ugyanilyen fontos C. P. E. Bach, a zeneszerző originális, konvenciómentes stílusa. Extravagancia, új gondolatok merészsége bármely korszak *avantgarde*-jének lényegéhez tartozik, és Philipp Emanuel mindenképpen megfelel ennek a művészi kategóriának. Legszemélyesebb műfaja, a szabad billentyűs fantázia az ő életművében vált önálló darabbá: azt megelőzően a fantáziát rendszerint fuga követte, hogy a szabad és kötött stílust egyetlen kétrészes kompozícióban egyesítse, a barokk jellegzetes modorában.

Philipp Emanuel fantáziái *connaissanceur*-öknek íródtak. Valójában billentyűs műveinek utolsó hat kötete (DIE SECHS SAMMLUNGEN VON SONATEN, FREIEN FANTASIEN UND RONDOS FÜR KENNER UND LIEBHABER) teljes egészében értők számára („für Kenner”) készült igazi *avantgarde* zene, függetlenül a címbe foglalt jól ismert címkétől.¹⁶ Magasrendűen komplex és mives zene ez: nehéz játszani, és nehéz hallgatni. Profeszionisták válogatott csoportjához szólt a maga idejében csakúgy, mint ma.

Mit kezdjünk akkor Philipp Emanuel zenéjének tradicionális részével és ennek a korhoz kötött („zeitgebunden”, Arnold Schering terminusával) nyelvnek a történeti megközelítésével? Talán egy stílus, egy korszak vagy egy zeneszerzői életmű saját korának szemzőgéből való megértésére irányuló aspiráció nem is olyan régimódi elképzelés. Mostanra, ellentmondásos hullámverései után, magát a „historikus előadás” koncepcióját is historikus perspektívában láthatjuk, és a távolság módot ad az elfogulatlan kritikára és értékelésre. A legeredetibb gondolatok Richard Taruskintól származnak, aki az *advocatus diaboli* szerepét játssza, pozitív értelemben. THE PASTNESS OF THE PRESENT AND THE PRESENCE OF THE PAST című híres esszéjében így írt Taruskin 1987-ben: „Meggyőződésem, hogy a mai »historikus« előadás nem igazán historikus; hogy a történetiség vékony burka olyan előadói stílust takar, amely teljes egészében a mi korunké, és lényegében a legmodernebb stílus ma; és hogy a historikus termék széleskörű elfogadása és kereskedelmi eladhatósága pontosan újdonságának és nem régiség voltának köszönhető.”¹⁷

Ezt a központi gondolatot boncolja tovább a tanulmány: „A »modern előadás« és a »historikus előadás« közt érzett hasadás éppenséggel a feje tetejére van állítva. Az utóbbi az igazán modern előadás – vagy ha úgy tetszik, a modern előadás *avantgarde* szárnya –, míg az előbbi egy

korábbi, a XIX. századtól örökölt stílus fokozatosan gyengülő túlélése, ami egyre inkább historikussá válik.”¹⁸

Ha most összefoglaljuk a „C. P. E. Bach-jelenség”-gel kapcsolatos rövid reflexióinkat, Philipp Emanuel egy ritka tulajdonságát kell kiemelnünk, ez pedig a teljes szabadság birtoklása és megőrzése művészi választásaiban és döntéseiben. J. S. Bach hűséges fia, a lehetséges legjobb képzésben részesült első osztályú muzsikos sohasem tagadta meg apja örökségét; és mégis szellemi szabadságban tudott élni és alkotni. Egyfajta dualitás van ebben, akárcsak művészi személyiségének zenei/irodalmi hajlamában. De Philipp Emanuel nagy titka éppen az, hogy a dualitásból egységet tudott teremteni, bizonyítva, hogy múlt és jelen, intellektus és intuíció összeegyeztethető egyetlen integritásban. Mint világos elméjű teoretikus, a szenvedélyek és a fantázia költője, és karizmatikus előadó élete végéig, C. P. E. Bach értékadó példa lehet a XXI. század muzsikusai számára.

Jegyzetek

1. VON NEUER MUSIK, I. Szerk. H. Grues, F. Kruttge és E. Thalheimer. Köln: Marcan, 1925. 222–279.
2. THE COMMONWEALTH OF MUSIC: IN HONOR OF CURT SACHS. Szerk. G. Reese és R. Brandel. New York: The Free Press, 1965. 300–306.
3. EIN BEITRAG ZUR ORNAMENTIK – ALS EINFÜHRUNG ZU PH. EM. BACHS KLAVIERWERKEN, MITUMFASSEND AUCH DIE ORNAMENTIK HAYDNS, MOZARTS, BEETHOVENS ETC. Bécs: Universal, 1908.
4. In: Schering: VOM MUSIKALISCHEN KUNSTWERK. Szerk. F. Blume. Lipcse: Koehler & Amelang, 1949. 213–245. (Első megjelenés: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 45 [1938]. 13–29.)
5. Ibid. 225–227.
6. Carl Philipp Emanuel Bach: VERSUCH ÜBER DIE WAHRE ART DAS CLAVIER ZU SPIELEN, I. Berlin, 1753; II. Berlin, 1762. Angol fordítás: ESSAY ON THE TRUE ART OF PLAYING KEYBOARD INSTRUMENTS. Ford. William J. Mitchell. New York: Norton, 1949.
7. Lásd részletesen Katalin Kömlös: FORTEPIANOS AND THEIR MUSIC: GERMANY, AUSTRIA AND ENGLAND, 1760–1800. Oxford University Press, 1995. 104.; magyarul: FORTEPIANÓK ÉS ZENÉJÜK: NÉMETORSZÁG, AUSZTRIA ÉS ANGLIA, 1760–1800. Gondolat, 2005. 112.
8. N. Harmoncourt: MUSIK ALS KLANGREDE. Salzburg és Bécs: Residenz, 1982; magyarul: A BESZÉDSZERŰ ZENE. Ford. Péteri Judit. Editio Musica, 1988.
9. ESSAY, 19.
10. Johann Friedrich Rochlitz: KARL PHILIPP EMANUEL BACH. In: FÜR FREUNDE DER TONKUNST, IV. Lipcse, 1832. 308–309.
11. L. Mitchell: ELŐSZÓ, ESSAY, vii.
12. SECHS SONATEN FÜR KLAVIER ALLEIN. Ed. Hans von Bülow. Lipcse: Peters, 1862. A szonáták: H. 31, 173, 186, 187, 208, 247.
13. Ibid. ELŐSZÓ, 3.
14. Ibid. 4.
15. Ibid. 5.
16. L. a KENNER UND LIEBHABER fejezetet. In: Kömlös: FORTEPIANÓK ÉS ZENÉJÜK. Különösen 123–125.
17. Taruskin: THE PASTNESS OF THE PRESENT AND THE PRESENCE OF THE PAST. In: AUTHENTICITY AND EARLY MUSIC. Szerk. Nicholas Kenyon. Oxford University Press, 1988. 152.
18. Ibid. 193.