

Richard D. P. Jones

„MAGASABB RENDŰ GONDOLATAI ÉPPEN A KEVÉSBÉ MAGASZTOSAKBÓL EREDNEK”*

Hatások és függetlenség Bach korai alkotókorszakában

Ez az írásom mellékterméke a legújabb könyvemnek,¹ amelyben mélyreható zenei elemzéssel igyekszem megvilágítani Bach zeneszerzői stílusának és technikájának fejlődését. A címbeli idézet a magasabb rendű és a kevésbé magasztos gondolatokról egy Bachról szóló vázlatból származik, amelyet 1741-ben vetett papírra egy bizonyos Theodor Leberecht Pitschel, a lipcsei egyetem volt diákja. A teljes szövegrész így szól:

Az a híres férfi, aki a zene terén a legnagyobb hírnévre tett szert városunkban, és akire a hozzáértők a legnagyobb csodálattal tekintenek, csak úgy válik képessé [...] arra, hogy másokat hangjainak szövedékével gyönyörködtessen, ha először lapról lejátszik valamit bármilyen kottából, és [ezáltal] lendületbe hozza képzelőerejét [...] Rendszerint olyasmit olvas lapról, ami alacsonyabb rendű a saját gondolatainál. Magasabb rendű gondolatai mégis éppen a kevésbé magasztosakból erednek.²

Ez a beszámoló természetesen inkább az improvizációra, mintsem a komponálásra vonatkozik, és Bach lipcsei éveinek a vége felé keletkezett. Mindazonáltal Bach alkotói pályájának minden időszakából sok adat áll a rendelkezésünkre arról, hogy más zeneszerzők művei a rögtönzés mellett a komponálásban is ösztönzést jelentettek számára. E helyütt az 1708-ig terjedő korai periódusra és az 1708-tól 1717-ig tartó weimari periódusra szeretnék koncentrálni.

* A tanulmány angol eredetije: Richard D. P. Jones: „His superior ideas are the consequences of those inferior ones’. Influence and Independence in Bach’s Early Creative Development”, *Understanding Bach*, 3. (2008), 31–38., <http://www.bachnetwork.co.uk/ub3/JONES.pdf>. A magyar fordítást a Bach Network UK szíves engedélyével közöljük.

1 Idézi uő: *The Creative Development of Johann Sebastian Bach*, I.: 1695–1717. Oxford: Oxford University Press, 2007.

2 „... der berühmte Mann, welcher in unserer Stadt das größte Lob der Musik, und die Bewunderung der Kenner hat, kömmt ... nicht eher in den Stand, durch die Vermischung seiner Töne andere in Entzückung zu setzen, als bis er etwas vom Blatte gespielt, und seine Einbildungskraft in Bewegung gesetzt hat. ... [Er] hat ordentlich etwas schlechteres vom Blatte zu spielen, als seine eigenen Einfälle sind. Und dennoch sind diese besseren Einfälle Folgen jener schlechteren.” Werner Neumann és Hans-Joachim Schulze (szerk.): *Bach-Dokumente*, II. k., Kassel: Bärenreiter, 1969, 397.

Mindannyian tudjuk, hogy az ifjúkori művek egyik jellegzetes vonása a fiatal szerző külső modellektől való függése. Az illető saját kompozíciós stílusának kialakítása során általában nagymértékben támaszkodik elődjének és kortársainak műveire. Ezzel szemben miután megtalálta érett stílusát, további fejlődése során egyre inkább saját magához viszonyít, következésképpen egyre inkább függetleneedik a külső hatásoktól. Vagy legalábbis így képzelhetjük – ám megfelel-e a valóságnak egy tipikus zeneszerző alkotói fejlődéséről kialakított képünk Bach esetében? Hogy megkíséreljek választ adni erre a kérdésre, ahhoz előbb két további kérdést szeretnék feltenni Bach korai és weimari időszakára vonatkozóan. Először: Bach korai – tehát Weimarba költözése, 1708 előtti – zenéje vajon valóban nagyrészt derivatív-e, vagy pedig már ebben a korai periódusában találhatunk kétségbevonhatatlan bizonyítékokat igazi eredetiségére? Másodsor: azt követően, hogy Bach zeneszerzőként véglegesen beérett – tehát Weimarban, 1710–1712 táján –, milyen mértékben játszottak más szerzők gondolatai továbbra is meghatározó szerepet alkotómunkájában? E kérdések megválaszolása során a két szóban forgó periódusból származó művekre fogok hivatkozni: a Weimart megelőző korszakból a korai D-dúr, d-moll, e-moll és g-moll toccatára (BWV 912–15);³ a weimari korszakból pedig a BWV 572-es *Pièce d'orgue*-ra, amely G-dúr fantáziaként is ismert.

Először is fordítsuk figyelmünket a korai toccaták szemmel látható derivatív elemeire. Ezek a művek nyilvánvalóan sokat köszönhetnek Buxtehude, Reincken és mások észak-német prelúdiumainak és fúgáinak, amelyek karakterét nagymértékben meghatározták az úgynevezett *stylus phantasticus* rapszodikus szabadosságai – egy olyan stíluséi, amelynek retorikája a – valóságos vagy fiktív – improvizáció spontán gesztusaiból eredeztethető.⁴ Az effajta álimprovizatív prelúdiumok és interlúdiumok fúgaszerű szakaszoknak vagy tételeknek adják át a helyüket, s ez felfogható a tematikus és texturális konszolidáció egy lehetséges módjának, olyanak, amilyen egy tényleges improvizáció során is létrehozható. A d-moll toccata esetében (mint később a fisz-mollnál is) Bach teljes egészében egy változatlan akkordmenetre alapozott egy Adagio közjátékot, s a teljes tételen keresztül ez az akkordmenet szolgál a meditatív szekvenciák alapjául. Ugyanezt a technikát alkalmazta Reincken G-dúr toccatájának megfelelő tételében, és további párhuzamok

3 A D-dúr és a d-moll toccata valószínűleg 1707 előtt keletkezett. A D-dúr darab esetében ez a datálás a Möller-kéziratban (D-B, Mus. Ms. 40644) Bach bátyjának, az ohrdrufi Johann Christophnak a kezétől származó bejegyzésen alapul. A d-moll toccata ennél is korábbi lehet: legkorábbi forrásában (P 281, ez talán Bach valamelyik weimari tanítványának lejegyzése) a címe „Toccatà prima”, és már ez is revideált változat; a korai változat, a BWV 913a (amely csupán egy posztumusz kiadásban maradt fenn), az E-dúr capriccióhoz hasonlóan, „In honorem delectissimi fratris [Johann] Christ[oph] B[ach] Ohrduffensis” íródott. Az e-moll és a g-moll toccata legrégebbi forrásai Bach lipcsei korszakából (1723 utánról) származnak, de a belső stilisztikai jegyek erőteljesen amellezt szólnak, hogy keletkezésüket nem sokkal a D-dúr és a d-moll mű utánra tegyük. A forrásokkal kapcsolatos további részleteket illetően ld. Peter Wollny: *Krit. Bericht, Neue Bach Ausgabe (NBA)* V/9.1. Kassel Leipzig, 1999.

4 A *stylus phantasticus* kitűnő – és a korabeli elméletírók róla alkotott képére is kiterjedő – ismertetése: Kerala J. Snyder: *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*. New York–London: University Rochester Press, 1987, 248–253.

találhatók Werckmeister, Böhm, Kuhnau és Zachow műveiben is.⁵ Bach e-moll toccatájának zárótétele a *Spielfuge*-típushoz tartozik, amely kiemelt hangsúlyt helyez a manuális fürgeségre, rendszerint folyamatos tizenhatodmenetekkel demonstrálva azt.⁶ Bach széles ívű fúgatómája lépcsőzetes, akkordtöréses és ál-bariolage figurációkat foglal magába, melyek mindegyike megtalálható Reincken, Heidorn és Buxtehude toccatáinak témáiban. A Reincken 1687-es *Hortus musicus*ával – ebből Bach később válogatott billentyűs átiratokat készített – kimutatható néhány konkrét tematikus kapcsolatra a D-dúr toccata esetében Pieter Dirksen,⁷ a g-moll toccata zárótételével kapcsolatban pedig Peter Wollny⁸ mutatott rá.

Bach nagyformája mindezekben a korai toccatákban négytétéles szerkezetként írható le – bevezetés, Allegro, Adagio, Allegro (rendszerint fúgaszerű gyors tétel) –, amely nem csupán a tipikus öttétéles észak-német praeludium (előjáték, fúga, közjáték, fúga, utójáték) tételrendjével mutat rokonságot, hanem a Corelli-féle triószonáta négytétéles felépítésével (lassú tétel, fúga, lassú tétel, zárótétel) is. Bach d-moll toccatájának lazán fúgaszerű második tételében a késleltetési figurát tartalmazó, tömör téma kezdő ellenpontja Corelli fúgaszerű tétéleinek szokásos kezdetére emlékeztet. A téma és a kontraszobjektum ezt követő, késleltetési láncokra épülő, folytatólagos szekvenciákat eredményező továbbszövése jellegzetesen Corellire vall. Az e-moll toccata második tétéle összes témájának alapja nem más, mint egy kidíszített késleltetéspár, félúton szólamcserével. Ilyen tematikus kombinációk nem csupán Corellinél találhatók, hanem sok más olasz hangszeres zenében is a 17. század közepén; például abban a darabban, amelyen Bach Legrenzi-fúgája (BWV 574b) alapul, a kezdő témakombináció rá utaló frázisából ítélve. Corellire visszatérve: ugyancsak ő tűnik, talán Georg Böhm közvetítésével, egy olyasfajta motívumjáték végső forrásának is, amellyel gyakran találkozunk Bach korai műveiben.⁹ A D-dúr toccata fúgaszerű zárótételében például a rövid téma és szabályszerű ellenpontja újra és újra megismétlődik a skála különböző fokain, közvetlenül egymás után, az ugrásszerű hangnembváltások révén mulatságos perpetuum mobilét alkotva.

5 Ld. Willi Apel: *The History of Keyboard Music to 1700*. Transl. & rev. H. Tischler. Bloomington–Indianapolis, 1972, 627.

6 A *Spielfuge* elnevezést először Stefan Kunze alkalmazta a következő írásában: „Gattungen der Fuge in Bachs Wohltemperiertem Klavier”. In: M. Geck (hrsg.): *Bach-Interpretationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969, 74–93., ide: 91., és azóta (többek között) George Stauffer is használta: „Fugue Types in Bach’s Free Organ Works”. In: G. Stauffer–E. May (ed.): *J. S. Bach as Organist*. London: Batsford, 1986, 133–156., ide: 134–138.

7 Ld. Peter Dirksen: „Zur Frage des Autors der A-dur-Toccaten BWV Anh. 178”. In: *BJ* (1998), 121–135.

8 Ld. Peter Wollny: „Traditionen des phantastischen Stils in J. S. Bachs Toccaten BWV 910–916”. In: W. Sandberger (hrsg.): *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition* [Kongressbericht, Lübeck, 2000]. Kassel: Bärenreiter, 2002, 245–255., ide: 252–254.

9 Jean-Claude Zehnder: „Georg Böhm und J. S. Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung”. In: *Bach Jahrbuch* (1988), 73–110., ide: 90–91., a tanulmány szerzője azt feltételezi, hogy ezt a technikát Bach Böhm-től tanulta. Megjegyzi viszont, hogy valószínűleg olasz eredetű, és hogy Corelli Op. 3-as és Op. 4-es sorozatában számos analóg hely található (pl. az Op. 3 No. 4 zárótétele, a 13. ütemtől).

A billentyűs álrecitativo, amilyen a D-dúr toccata fisz-moll fugatóját megelőzi, illetve követi, olyan jelenség, amellyel Bach a saját környezetében, Kuhnaunál, illetve az észak-német iskola szerzőinél is találkozhatott. Hasonlóképpen a korai toccaták Allegro tételei sem csupán az észak-német tradícióban gyökereznek, hanem Kuhnau billentyűs szonátáiban is, nem beszélve különböző olasz forrásokról. Kuhnau, úgy látszik, bizonyos tekintetben káros hatással volt a fiatal Bachra. Így például a D-dúr toccata második, Allegro tételének témái szabályszerű együtemes frázisokra tagolódnak, a frazeálás Kuhnaura erősen emlékeztető szögletességét és monotóniáját hozva létre. A d-moll toccatában Bachnak az a törekvése, hogy a két Allegro (azaz a második és a negyedik tétel) ugyanarra a rövid témára épüljön, ugyancsak Kuhnau billentyűs szonátáinak egyes tételeit juttatja eszünkbe. Ennek a hatásnak megvan azonban a pozitív oldala is. A D-dúr és a g-moll toccata nagyszerűen felépített szerkezete Bach egyes korai szonátatételeit (BWV 963 No. 1, és BWV 969) folytatja, amelyeknek mintájául viszont részben Kuhnau *Frische Clavier Früchte* című szonátasorozatának egyes tételei szolgálhattak. Mindezeknek a daraboknak a megformálása nyilvánvalóan közeli kapcsolatban áll a korai concertóval.¹⁰ A D-dúr toccata Allegrójában a derűs téma tonika és domináns között változó, kvázi fúgaszerű belépése – amely maga is visszatérő vonása Torelli concerto-tételeinek – a téma különböző hangnemekben, gyors egymásutánban történő megszólaltatását eredményezi (15–17. ü.: h–A–G). Ez a gondolat azután mindegyik új szakasz kezdetén (24., 39. és 53. ü.) visszatér, s az utolsó érintett hangnem minden esetben új átmeneti tonikává válik. A téma ily módon nagyon hasonlóan viselkedik Torelli 1698-as, Op. 6-os *Concerti musicali* sorozatának, vagy Albinoni 1700-as, Op. 2-es, *Sinfonie e concerti a 5* címmel megjelent concertóinak a ritornellt megelőlegező mottótémájához.¹¹ Mint oly sok esetben, ezúttal is világos, hogy Bach nem elégedett meg Kuhnauval, a német közvetítővel, hanem magukhoz az olasz forrásokhoz nyúlt vissza.

Ugyanakkor Bach korai toccatáiban olykor a kortárs francia stílus elemeivel is találkozunk. Így a g-moll toccata bevezetésének Adagio szakasza bizonyára a legkorábbiak egyike a számos bachi példa közül, amelyben a francia stílus nem csupán valamilyen konkrét táncritmus – itt a sarabande – átvételében nyilvánul meg, hanem a textúra kiírt vagy díszítésjelekkel rövidített, gazdag ornamentációjában is.¹² A francia texturális díszítés egy másik formája, nevezetesen a *style luthé* (amelyet manapság gyakran *style brisé*ként is emlegetnek) sem volt ritkaság a fiatal Bachnál; ez a fajta lantszerű billentyűs textúra gyakran jelenik meg Böhm, J. C. F.

10 A korai concertóból eredő formai és stilisztikai megoldások jelenlétéről Kuhnau szonátáiban ld. Jochen Arbogast: *Stilkritische Untersuchungen zum Klavierwerk des Thomaskantors Johann Kuhnau*. Regensburg: Bosse, 1983, 150–169.

11 Ld. Michael Talbot: „The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century”, *Music & Letters*, 52. (1971), 8–18. és 159–172.; és uő: *Tomaso Albinoni. The Venetian Composer and His World*. Oxford: Clarendon Press, 1990, 101. sk.

12 Habár az nem világos, hogy a másoló, J. G. Preller (P 1082) az autográf ornamentációját reprodukálta-e; ld. Wollny: *Krit. Bericht*, NBA V/9.1, 103.

Fischer és más „elfranciásodott” német zeneszerzők műveiben. A fiatal Bach ezt a textúrát toccatáiban, különösen a D-dúr és az e-moll toccata harmadik, lassú tételében alkalmazta. Az utóbbi esetben egy *style luthé* módjára felrakott akkord kilenc ízben tér vissza a skála különböző fokain, szilárd vonatkozási pontokat képezve az akkordokat körülvevő rögtönzésszerű, álmódzó hangulatú zenei anyagban.

Annak ellenére, hogy a korai toccaták nyilvánvalóan számos különböző zeneszerző, stílus és műfaj hatásának voltak kitéve, úgy tetszik számomra, hogy ebben az időben Bach alkotói függetlensége már félreismerhetetlenül érvényesült. Már korán érdekelni kezdte a hangrendszer újabb, egyre egzotikusabb tájainak meghódítása (ezeket minden bizonnyal billentyűs hangszereken improvizálva fedezte fel) – ez mindenesetre összhangban állna Forkelnek azzal a bizonyára a Bach fiúktól eredő megállapításával, mely szerint „mind a huszonnégy hangnemet a szolgálatába állította: azt tett velük, amit csak akart”.¹³ Már korai műveiben is előszere-ttel tett terjedelmes kirándulásokat távoli hangnemi régiókba és vissza. A d-moll toccata harmadik, *Adagio* tétele például, amelyről már megállapítottuk, hogy teljes egészében egy bonyolult akkordmeneten alapul, nem csupán a téma és meditatív visszatérése eredendő szépségének köszönheti sajátos báját, hanem a megszire vezető modulációk által lehetővé tett, folytonosan változó hangnemi perspektívának is. A tétel az átmeneti g-moll hangnemtől az esz-mollig modulál a kvintkörön, majd, ugyanazokat a hangnemeket érintve, palindrom módjára visszamodulál. A D-dúr toccata zárórészét képező fúgaszerű fantázia későbbi szakaszaiban – ennek a műnek a témáiról már megállapítottuk, hogy a skála különböző fokain állandóan ismétlődnek, mégpedig közvetlenül egymás mellé helyezve, és így ugrásszerű hangnemváltásokat létrehozva – Bach végül eléri az alaphangnemtől maximális távolságban lévő gisz-moll hangnemet, mielőtt a soron következő, epizódoszerű szakaszban megfordítaná a moduláció irányát.

A Bach által a korai toccaták elő- és közjátékaiban alkalmazott álimprovizatív stílus semmiképp sem Buxtehude vagy Reincken, még kevésbé Frescobaldi vagy Froberger halvány utánzata, hanem nagyon is saját korának gyermeke. Hiszen ellenpontot lehetett régi stílusban írni, olyan zenét azonban nem, amely rögtönzés-szerűen hatott volna. Improvizáció egy divatjamúlt stílusban – olyasmi ez, ami senkinek sem jutott volna az eszébe. Így tehát a billentyűs álrecitativók, amelyek a D-dúr toccata fisz-moll fugatóját körülveszik, bármennyit köszönhetnek is Kuhnaunak vagy az észak-németeknek, rendkívül személyesek, és a fiatal Bach legszertelenebb és legromantikusabb megnyilatkozásai közé tartoznak. Később mélyreható átdolgozásnak vetette alá őket; s a későbbi változat, ha lehet, még spontánabb hatást kelt az eredetnél. Ez pedig felhívja a figyelmünket egy különös paradoxonra azzal a „fantasztikus stílussal” kapcsolatban, amelynek Bach szóban forgó műveiben az örököse volt: arra, hogy a spontaneitás *benyomásának* megte-remtéséhez nem kevés művészetre van szükség.¹⁴

13 NBR, 436.

14 Mattheson megfogalmazása szerint a toccata „célja, hogy olyan *benyomást* keltsen, mintha rögtönözve adnák elő” (az én kiemelésem).

A másik irányból közelítve azt látjuk, hogy már ezeknek a korai kompozícióknak a megformálása is egy erőteljes intellektus munkálását tanúsítja. A toccaták nyitótételeiben például olyasféle mindenre kiterjedő kontrollt figyelhetünk meg, amilyen nem volt szokásos az észak-német stílusban.¹⁵ Jellemző, hogy a toccaták fúgaszerű tételei gyakran hosszabbak és szigorúbban formáltak, mint az észak-német prelúdiumok és toccaták hasonló részei. Nem mindegyikük találkozott volna a hamburgi teoretikus, Johann Mattheson jóváhagyásával, aki a *stylus phantasticus*ról írva – ahová a toccata is tartozik – arról panaszkodott, hogy „azok a zeneszerzők, akik szabályos fúgákat dolgoznak ki fantáziáikban vagy toccatáikban, nem ragaszkodnak e stílus integritásához, hiszen azzal mi sem ellentétesebb, mint a rend és az önkorlátozás”.¹⁶ A nagyobb lélegzetű fúgák például, mint az e-moll és a g-moll toccata zárótétele, gyakran keltik megkomponált darabok benyomását. A D-dúr toccata fisz-moll fúgájában pedig a kettős témához még egy további szabályos kontraszsubjektum is csatlakozik hármass ellenpontban; hasonló kontrapunktikus szigorúság tükröződik az első két epizódban is, amelyekben a kromatikus ereszkedés a két fő témából származó kiegészítő figurákkal gazdagodik. Mattheson bizonyára megróttá volna Bachot ezért fúgáért, ha kritikusai figyelme kiterjedt volna rá. Valószínűnek látszik azonban, hogy Bachnak itt speciális célja volt: miután a fúga egy hangszeres recitativóból bontakozik ki, és végül ugyanilyenben oldódik fel, ezt a tételt a szigorú és a szabad stílus elképzelhető legszélsőségesebb szembeállításának szánhatta.

Ha a toccatákat elhelyezzük Bach korai alkotóművészetének kontextusában, akkor több összetartó fejlődési vonal kissé későbbi, függetlenebb eredőjének tekinthetjük őket: ilyen a Kuhnau-féle billentyűs szonáta, amely Bach korai szonátáira és capriccióira volt hatással, és az észak-német stílusú prelúdium, amely korai a-moll és e-moll prelúdium és fúgáiban (BWV 551 és 556) tükröződik vissza. Ezekhez a műfajokhoz hozzá kell még tennünk a Corelli-triószonátát, Torelli és Albinoni korai concertóit és a 17. század végi francia stílus bizonyos elemeit. A különböző műfajoknak és nemzeti stílusoknak az a személyes szintézise, amely Bach korai toccatáiban megvalósul, kétségtelenül önmagában véve is jelentős eredeti vívmánynak tekinthető.

Fordítsuk most figyelmünket a weimari korszak nagyjából 1713 és 1717 közé tehető kései szakasza felé. Ekkorra Bach zeneszerzőként már véglegesen beérett, sajátos egyéni hangja következetesen jelen van vokális és hangszeres zenéjében egyaránt. Vajon a külső hatások és a függetlenség közötti egyensúly megbillent-e az utóbbi javára? Vagy más szerzők művei továbbra is alapvető szerepet játszanak alkotómunkájában? Ezekre a kérdésekre a korszak egyik nagyszabású, reprezentatív művének, a BWV 572-es *Pièce d'orgue*-nak a kapcsán igyekszem választ találni: ez a mű a fantázia egyik típusához tartozik, és így közeli rokona a toccatának.

15 Ld. Friedhelm Krummacher: „Bach und die norddeutsche Orgeltoccat. Fragen und Überlegungen”. In: *BJ* (1985), 119–134., ide: 124–125.

16 Ld. Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739; faksimilekiadás: M. Reimann (hrsg.), Kassel–Basel: Bärenreiter, 1954, 88. Angol ford.: E. C. Harriss. *Ann Arbor*, 1981, 217.

A darab francia címe és tempójelzései – „très vistement”, „gravement” és „lente-ment” – a francia orgonazenével való lehetséges kapcsolatra utalnak; központi szakaszának pedig azonosították a valószínű modelljét: a *Grand plein jeu continu*, Jacques Boyvin 1689-es *Premier livre d'Orgue* című gyűjteményének nyitódarabját. (A Boyvin-kiadványt 1710–15 táján Bach egyik tanítványa, Johann Caspar Vogler teljes terjedelmében lemásolta.)¹⁷ A két darab rokonságát könnyű felismerni: közös bennük az alla breve metrumjelzés, a fehér notáció, a következetesen ötszólamú textúra és a gazdag harmónia-ellenpont, számos szeptim- és nónakkorddal, illetve gyakori ellenmozgással.

A központi alla breve szakasz legfőbb eleme a hexachord – a tétel kezdetén a basszusban lassan G-től e-ig emelkedő, egészhangokban mozgó skálamenet –, amelynél fogva a darab, a francia kapcsolattól teljesen függetlenül, a 16. és 17. századi hexachord-fantáziák többek között Byrd, Bull, Sweelinck és Froberger által művelt nagy tradíciójának folytatója.

Ezeket a kapcsolatokat túl az is felvetődött,¹⁸ hogy a *Pièce d'orgue* esetleg Bach válaszára tekinthető arra a zeneelméleti vitára, amely a 18. század második évtizedében Johann Mattheson és Johann Heinrich Buttstedt között folyt. Első könyvében, az 1713-as *Das Neu-Eröffnete Orchestre*-ben Mattheson kerekén elutasította a modulusokon és hexachordokon alapuló régi szolmizációs rendszert a 24 dúr és moll hangnemből álló modern rendszer kedvéért. Buttstedt 1715-ben publikált válasza értekezés formáját öltötte, és szerzője az *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* címet adta neki. Ebben a Matthesonéval ellentétes, konzervatív állásponthoz csatlakozott, síkra szállva a régi rendszer érvényessége mellett. Bach műve, az említett hipotézis szerint, Mattheson progresszív álláspontját volt hivatva alátámasztani, mégpedig szatirikus műként, amelyben a régi rendszer szabályai az új eszközeivel együtt alkalmazva abszurdumhoz vezetnek.

Ettől a lehetséges kapcsolattól függetlenül a darabot Bach saját alkotói fejlődésének kontextusában kell szemlélnünk, amely a megelőző évtizedben, nagyjából 1705 és 1715 között ment végbe. A mű háromrészes fantáziaformája – bevezetés, alla breve, befejezés – közeli rokona a BWV 922-es a-moll fantáziáéna, továbbá a BWV 532 No. 1-es D-dúr prelúdiuména, amely csak utólag egészült ki fúgával. Mindhárom darab hasonló megoldást kínál a szabad és a strukturált írásmód fúga nélkül történő kombinációjára. Közülük messze a *Pièce d'orgue* a legérettebb, és az egyetlen, amely a weimari időszak közepén-végén keletkezhetett.¹⁹ A textúra, Bach

17 Ld. George Stauffer: „Boyvin, Grigny, d'Anglebert, and Bach's Assimilation of French Classical Organ Music”, *Early Music*, 21. (1993), 83–96. (Boyvin darabja teljes terjedelmében megtalálható a 87. oldalon.) A kézirat példányt (Berlin, Mus. Ms. 2329) először Victoria Horn kapcsolta össze Bachal: „French „Influence in Bach's Organ Works”. In: *J. S. Bach as Organist*, 256–273., ide: 259–260.

18 Siegbert Rampe: „Bachs *Pièce d'Orgue* G-dur BWV 572. Gedanken zu ihrer Konzeption”. In: M. Geck (hrsg.): *Bachs Musik für Tasteninstrumente* [Kongressbericht, Dortmund, 2002]. Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 2003, 333–369., ide: 357–363.

19 J. G. Walther másolata a P 801-ben 1717 előtről származik, ld. Kirsten Beißwenger: „Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers”. In: Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen (hrsg.): *Acht kleine Präludien und Studien über Bach. Festschrift für Georg von Dadelsen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992, 11–39.

érett weimari stílusával összhangban mindvégig következetesen motivikus. A zeneszerző olasz concerto iránti közismert érdeklődésének fényében aligha meglepő, hogy világos összefüggések állapíthatók meg azzal a concertante stílussal, amelynek kialakítására akkoriban mind billentyűs, mint pedig vokális-hangszeres műveiben törekedett.

Így például a kezdő *passaggio* simább, hegedűszerűbb és olaszosabb, mint Bach régebbi, „orgonaszerű” *passaggioi*,²⁰ és esetleg Torelli concertóinak *perfidiaiból* – egy-két alapmotívumot variáltan vagy változatlan formában, makacsul ismételtető szóló- vagy duószakaszaiból – eredeztethető. A középső *alla breve* formailag ritornelloszerű szakaszok sorára emlékeztet²¹ – ez olyan concertoforma, amelyet Bach, úgy látszik, végső soron a korai concerto-komponisták, Torelli és Albinoni művei nyomán alakított ki. Olyan szakaszok rendkívül világos struktúrájaként szerveződnek, amelyeket jól hallható, jelentőségteljes kadenciák artikulálnak; ebben a struktúrában mindegyik szakasz variált tematikus visszatéréssel indul, és új vagy variált *Fortspinnung*gal vagy szekvenciális kifejtéssel folytatódik, amely egy új hangnembe modulál, és ott képez kadenciát; ez a hangnem nyitja azután a következő szakaszt. A későbbi weimari évekre Bach már tökéletesen birtokában volt az akkor modern tonális rendszernek, amint azt a *Wohltemperiertes Clavier*ban látványosan bizonyította. Ezzel függ össze a *Pièce d’orgue* *alla breve* szakaszának átfogó modulációs spektruma, amely magába foglalja a hexachord minden egyes hangjára épülő hangnemeket, vagyis a tonikai G-dúrral közvetlen kapcsolatban álló összes hangnemet. És ezzel függ össze az *alla breve* késleltetéseknek fejlett diszsonanciakezelése, valamint a cadenzaszerű befejezés *arpège figuré*-szerű – tehát diszsonáns átmenőhangok nélküli akkordokon alapuló – figurációja. Ez a befejezés, teljes oktávot átfogó, kromatikusan ereszkedő basszusmenetével, a septicim- és szekundakkordok váltakozásával a BWV 535 No. 1-es g-moll prelúdium és a BWV 948-as d-moll fúga hasonlóan kromatikus cadenzáira emlékeztet. Mindhárom menetet az érett weimari évek Bachját állítja elénk, aki fel kívánja fedezni a hangnemi rendszer legtávolabbi régióit.

Ákár a Mattheson–Buttstedt-vitára utalt Bach, akár nem, annyi valószínűnek látszik, hogy ebben a figyelemre méltó kompozícióban megpróbálkozott azzal, hogy a maga személyes módján egyeztesse össze a régit az újjal, az átvett elemeket a merész újításokkal. Hogyan függ össze ez a korai toccatákról tett megállapításainkkal? Hogyan hat az időközben elért teljes alkotói érettség a hatások és a függetlenség egyensúlyára? Nos, úgy vélem, a különbség jóval kisebb a vártnál. Bach erőteljes zenei egyéniségevel mind a korai toccatákban, mind a *Pièce d’orgue*-ban

20 Jean-Claude Zehnder: „Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer”. In: K. Heller–H. J. Schulze (hrsg.): *Das Frühwerk J. S. Bachs* [Kongreßbericht, Rostock, 1990]. Köln: Studio, 1995, 311–338., ide: 318. A szerző megállapítja, hogy Bach kb. 1709–11-től komponált orgona- és csembalóműveiben az észak-német stílus háttérbe szorult az olaszos írásmódhoz képest.

21 Amiként pl. a G-dúr prelúdium, BWV 541 no. 1 is, ld. Werner Breig leírását a darabról: „Bachs freie Orgelmusik unter dem Einfluß der italienischen Konzertform”. In: R. Szeskus (hrsg.): *J. S. Bachs Traditionsraum*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1986 (Bach-Studien 9.), 29–43., ide: 36.

egy sor különböző stílusbeli és technikai elemre összpontosítja a figyelmét, melyek közül egyesek rendkívül egyéniek, míg mások kézenfekvően elődeinek és kortársainak megoldásaiból származnak. Ezt a sokféle elemet a zseni alkímiája olvasztja össze valódi eredetiséggel bíró végeredménnyé. Az alapvető különbség abban áll, hogy Bach, mire megírta a *Pièce d'orgue*-ot, már nem alkalmazta azt a korai stílust, amelyet a toccatákban használt, s amelyet a formulaalapú írásmód és az észak-német *stylus phantasticus* iránti vonzalom jellemzett. Ehelyett kifejlesztette érett stílusát, amely operai, concertante, motivikus és kontrapunktikus elemeket egyesített, és amelyhez azután lényegében egész életén át ragaszkodott.

Malina János fordítása

The English original of this text entitled 'His superior ideas are the consequences of those inferior ones': Influence and Independence in Bach's Early Creative Development appeared in the *Understanding Bach Journal* 3 (2008), 31–38.; <http://www.bachnetwork.co.uk/ub3/JONES.pdf>.

Richard D. P. Jones is an English musicologist, especially a Bach scholar well known for his editions and translations, among which are the edition of *Clavierübung* I (Neue Bach-Ausgabe), the edition of *Das Wohltemperierte Klavier* (Associated Board), and his translation of Alfred Dürr's classic *Die Kantaten von J. S. Bach*. His two-volume work *The Creative Development of J. S. Bach* was published in 2007 and 2013 by Oxford University Press.