

DR. KAMP SALAMON¹
JOHANN SEBASTIAN BACH VERSENYMŰVEI²
(BWV 1043, 1060, 1063)

Ha az ember áttekinti az eisenachi főpolgármester könyvtárosként tevékenykedő fiának Wolfgang Schmiedernek 1950–1959 között Johann Sebastian Bach műveiről készített jegyzékét a Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) 750 oldalas vaskos kötetét, akkor a Kunst der Fuge-val bezárólag nem kevesebb mint 1080 különböző tételt talál. Annál megdöbbentőbb, hogy 231 kantáta, a H-moll mise, a Magnificat, a János és Máté passió, a Karácsonyi oratórium, a 396 négy szólamú korál, a prelúdiumokat, fúgákat, toccátákat, fantáziákat és korálelőjátékokat összefoglaló 246 orgonadarab a Wohltemperiertes Klavier két kötete, a Goldberg variációk, a kamaraművek, a Musikalisches Opfer és a Kunst der Fuge mellett a mesternek csupán 29 zenekari műve maradt ránk, (BWV 1040-1069).

Bachnak élete során két ízben volt alkalma zenekari művek sorozatos előadására: először a kötheni karmesterség közel hat esztendejében 1717–1723 között, amikor az udvari zenekar kiváló muzikusaira számíthatott, majd egy évtizeddel később, amikor 1729-ben átvette a Telemann-féle Collegium Musicum vezetését Lipcsében.

Bach számára világos volt, hogy a kötheni udvarban le kellett mondania az egyházi zenéről, hiszen az istentisztelet zenei anyaga csaknem kizárólag egyszerű korálokra szorítkozott. Az orgonamuzsikára nincs immáron szükség. Világi kantátákat csak újévkor vagy a herceg születésnapja alkalmából adnak elő. Ennyiben Bach most idegen világban találja magát. Az eddigiektől gyökeresen eltérő dolgokra kell összpontosítania minden figyelmét: most a világi hangszeres zene és az udvari zenészekkel való együttműködés a lényeg.

Bach 1717 decemberében veszi át kötheni hivatalát. Végre elérte, amire vágyott: udvari capellmeister lett! Most egy olyan zenekar vezetője, amelynek fő feladata abban áll, hogy zenét szolgáltatson a lakomák, udvari bálók, keresztelők, esküvők és különböző rendezvények közönségének. Ehhez társul a kamarazene,

¹ [Kamp Salamon | karmester, egyetemi tanár \(MMA\)](#)

² Dr. Kamp Salamon tanulmánya a Felvilágosodás Korának Zenekara koncertje előtt elhangzott előadás (Müpa, 2020. február 28.) szerkesztett változata.

amelyben maga Lipót is egyike a tevékeny közreműködőknek. Bach fő célja, hogy az udvarban előadott zene nagy részét az ő kompozíciói alkossák.

A kötheni udvari zenekar 18 főből áll, közülük 9 szólista: 2 hegedűs, gambás és csellista; 2 fuvolás, oboás és fagottos; ehhez társul 4 vonós tuttista, 1 üstdobjátékos és 2 énekes. Természetesen a herceg is helyet kap a zenekarban, mindenekelőtt gambán játszik, de ugyancsak rátermetten kezeli a hegedűt és a csembalót. Most tehát kiváló muzikusok játszanak Bach irányítása alatt, némelyiküket Berlinből szerződtette Lipót. A herceg büszke rá, milyen remek *musici* találhatóak udvarában, a legkiválóbbakat rendszeresen magával viszi, ha fürdőkúrára utazik Karlsbadba.

Bach számára Lipót főnyeremény. Egy későbbi levelében Bach olyasvalakiként jellemzi, aki nem csupán szereti, de érti is a zenét. Az átlagosnál jobban érdeklődik a kamarazene iránt. Mint közreműködő, most tanulhat Bachtól. Nagyra becsüli a nála kilenc évvel idősebb zeneszerzőt, ajándékokkal kedveskedik neki. Az ebből az időszakból származó jelentős művek – mint például a szológordonkára és hegedűre írt szonáták és szvitek – beszédes bizonyítékai az ifjú herceg műértésének. A kötheni művek legjavához tartozik a Brandenburgi versenyek nagy része, a Wohltemperiertes Klavier I. kötete, az Angol szvitek és a Francia szvitek, a Két- és háromszólamú invenciók, valamint a szólóhegedűre írt szonáták és partiták, továbbá a szológordonkára írt szvitek.

A másik periódus a lipcsei Collegium Musicummal együtt töltött időszakot foglalja magába. 1729. március 20-án írja Bach egy barátjának Schweidnitzbe: „A legújabb hír, hogy a jó Isten immár a derék Schott úrról is gondoskodott, őt a gothai cantor tisztébe segítette; ennek okáért a jövő héten elutazik, és én hajlandó vagyok átvenni az ő Collegiumát.” Az egyesületet 1729–1737-ig vezette, majd 1739-től talán 1746-ig újra. Számos versenymű-átdolgozás származik ebből az időből, különösen csembalóversenyek, melyekre neki magának és fiainak volt szüksége. Hetenként egyszer muzsikáltak, mégpedig télen pénteken este 8-10 óráig a Catharinenstrasse és a Böttgen Gässchen sarkán található Zimmermann-féle kávéházban, míg a nyár folyamán 4-6-ig a Grimmischer Stein-Weg-en lévő Zimmermann-féle kertben. A műsorok ouverture-ökből szvitekből, versenyművekből és különböző összeállítású kamarazenékből álltak. Csak hódolati zeneként adtak elő világi kantátákat, melyeket *dramma per musicának* neveztek.

1733. szeptember 5-én, amikor a *Hercules auf dem Scheidewege*, BWV 213 (Herkules a válaszáton) kantátát adták elő, így hangzott az *Extract Der eingelauffenen Nouvelles* (Beérkezett újdonságok kivonata) hírdetése: „A bachi collegium musicum holnap, szeptember 5-én a grimmi kapu előtt, a Zimmermann-féle kertben, délután négy és hat óra között ünnepi zenével fogja a szász választófejedelem fenséges elsőszülött fiának fényes születésnapját celebrálni.”

Bach számára a Collegium Musicumban való tevékenység több okból is fontos volt. Művészi működési lehetőséget jelentett számára a templomon kívül, amiért bizonyosan meg is fizették őt; ezen kívül kapcsolata volt a zenében buzgó diákokkal, akik kisegíthettek egyházi műveinek megszólaltatásában.

A két időszak körülbelül 80 óra zene, több mint a vasárnapi istentiszteletek Haupt Music-ja. A kötheni és a lipcsei Collegium Musicum élén eltöltött közel húsz évből ránk maradt művek jegyzéke a következő:

Zenekari művek (BWV 1041-1071)

Hegedűversenyek (BWV 1041-1045)

- BWV 1041–*a*-moll hegedűverseny
- BWV 1042–*e*-dúr hegedűverseny
- BWV 1043–*d*-moll hegedű-kettősverseny
- BWV 1044–*a*-moll versenymű csembalóra, fuvolára, hegedűre és vonósokra
- BWV 1045–*D*-dúr szinfonia

Brandenburgi versenyek (BWV 1046-1051)

- BWV 1046–*I*. *F*-dúr versenymű
- BWV 1046a–*F*-dúr szinfonia
- BWV 1047–*II*. *F*-dúr versenymű
- BWV 1048–*III*. *G*-dúr versenymű
- BWV 1049–*IV*. *G*-dúr versenymű
- BWV 1050–*V*. *D*-dúr versenymű
- BWV 1050a–*D*-dúr concerto csembalóra, hegedűre, fuvolára és vonósokra (a BWV 1050 korábbi változata)
- BWV 1051–*VI*. *B*-dúr versenymű

Csembalóversenyek (BWV 1052-1065)

- BWV 1052–*d*-moll versenymű csembalóra és vonósokra
- BWV 1053–*E*-dúr versenymű csembalóra és vonósokra
- BWV 1054–*D*-dúr versenymű csembalóra és vonósokra
- BWV 1055–*A*-dúr versenymű csembalóra és vonósokra
- BWV 1056–*f*-moll versenymű csembalóra és vonósokra
- BWV 1057–*F*-dúr versenymű csembalóra, két furulyára és vonósokra
- BWV 1058–*g*-moll versenymű csembalóra és vonósokra

- BWV 1059–(töredékben maradt fenn)
- BWV 1060–*c-moll versenymű két csembalóra és vonósokra*
- BWV 1061–*C-dúr versenymű két csembalóra és vonósokra*
- BWV 1062–*c-moll versenymű két csembalóra és vonósokra*
- BWV 1063–*d-moll versenymű három csembalóra és vonósokra*
- BWV 1064–*C-dúr versenymű három csembalóra és vonósokra*
- BWV 1065–*a-moll versenymű négy csembalóra és vonósokra*

Zenekari szvitek (BWV 1066-1071)

- BWV 1066–*C-dúr zenekari szvit (No. 1)*
- BWV 1067–*h-moll zenekari szvit (No. 2)*
- BWV 1068–*D-dúr zenekari szvit (No. 3)*
- BWV 1069–*D-dúr zenekari szvit (No. 4)*
- BWV 1070–*g-moll zenekari szvit (hitelessége vitatott)*
- BWV 1071–*F-dúr szinfonia*

A zenekari művek között 4 csoportot különíthetünk el:

1. Az egy vagy két hegedűre írt koncerteket (BWV 1041-1043-ig)
2. a hat Brandenburgi versenyművet (BWV 1046-1051)
3. az egy, kettő, három vagy négy obligát csembalóra írt koncerteket (BWV 1044, 1052-1065) és
4. a négy zenekari szvitet (BWV 1066-1069).

Ha az átiratokat leszámítjuk ilyen a BWV 1054-es D-dúr csembalóverseny, amely a C-dúr hegedűversenyre vezethető vissza (BWV 1042), a BWV 1058-as g-moll csembalóverseny, amely a BWV 1041-es a-moll hegedűversenyből készült, és ha a négy-csembalós Vivaldi átíratot is beszámítjuk, az összesen huszonkilenc műből már csak huszonhat eredeti kompozíció marad. Mindez húsz év termése. Ismerve Bach alkotókedvét és termékenységét ez elképzelhetetlen. Mindehhez még azt is hozzá kell tennünk, hogy egyetlen olyan partitúra sem maradt ránk, amelyben nyomon követhetnénk egy adott mű geneziséét, csupán az un. Reinschrift-verziók, tisztázatok, vagy másolók tollából származó átíratok és szólamanyagok.

Bach kötheni zenekari művei formai szempontból leginkább a concerto műfaját képviselik. Az 1700 körüli években a concerto különböző válfajai jelentik Európa szerte a zenekari muzsikát reprezentáló legjobban elterjedt, legkedveltebb formáját. A concerto-forma típusát Bach az olasz mesterektől, különösképpen a műfaj zseniális művelőjétől, Vivalditól veszi át.

Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) az első Bach monográfia írója így számol be erről: Johann Sebastian Bach életéről, művészetéről és műalkotásairól. Az igazi zeneművészet hazafias tisztelőinek (Über Johann Sebastians Bachs Leben, Kunst, und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst). című munkájában.

„Bach azonban nem sokáig maradt meg ezen az úton. Hamarosan kezdte úgy érezni, hogy az örökös futamokkal és ugrásokkal nem érheti el célját, hogy a gondolatokba rendet, összefüggést és arányt kell vinni, és hogy ehhez valamiféle eligazítás szükséges. Ilyen eligazításként szolgáltak neki Vivaldi akkoriban újonnan megjelent hegedű-concertoi. Sokszor hallotta, hogy azok milyen kitűnő zenedarabok, s így az a szerencsés ötlete támadt, hogy valamennyit átdolgozza klavier-ra. Tanulmányozta a gondolatok kibontását, ezeknek egymáshoz való viszonyát, a modulációk és más dolgok váltakozását. A hegedű számára írt, a klavier-hoz nem illő gondolatok átalakítása megtanította őt zeneileg gondolkodni úgy, hogy az említett munka után nem kellett többé ujjait követnie, hanem saját fantáziájára, gondolataira hagyatkozhatott. Így előkészítve már csak szorgalomra és állandó gyakorlásra szorult, hogy végül elérje azt a pontot, amikor már nemcsak kialakíthatta művészi eszményét, hanem remélhette, hogy idővel el is éri azt.”

A Vivaldi művek tanulmányozásából származó legnagyobb ösztönzés formai természetű. Bach versenyművei elenyészően kevés kivétellel a háromrészes gyors-lassú-gyors tételbeosztás mellett a Vivaldi-féle concerto harmóniai építkezési tervét veszik mintául. Vivaldi hatását bármennyire is jelentős nem szabad túlértékelnünk. Tágabb értelemben inkább az olasz zene hatásáról beszélhetünk. Nem szabad elfelejteni, hogy Giuseppe Torelli az 1690-es években Ansbachban működött és az ő hegedűversenyének átiratából készült a BWV 979-es h-moll szóló csembaló koncert. Torelli műveiből Bach rokona Johann Walther is több feldolgozást készített. Egyáltalán a concertonak mint műfajnak Itálián kívüli hatását már korán az 1682-es években kimutatták, hiszen Georg Muffat nyomatékosan hivatkozik Corelli concerto grossoira. Minden esetre leszögezhetjük, hogy a barokk olasz koncert-forma szorosan egybeforrt Vivaldi nevével.

E forma-koncepció legmeghatározóbb eleme a tutti és a solo szakaszok elkülönítése és egyúttal ezeknek az egyes formarészekre történő alkalmazása. Vivaldi koncertjeiben a szólóhangszer szemben áll a nagyobb tutti együttesel, a zenekarral. Ily módon a solo világosan elkülöníthető formarészekben uralja a

zenei folyamatot, aminek következtében a solo és tutti váltakozása formameghatározó elemmé válik.

Egy adott tételben a szélső pozíciókat a teljes együttes a tutti játssza. A továbbiakban ez a tutti oly módon tagolja a solo folyamatot, hogy az egyes formaszakaszok tutti és solo egységei között állandó váltakozás jön létre. Ez az állandó váltakozás, különbségtétel azonban nem csak a zenei forma kialakulásában, hanem a solo és tutti szakaszok zenei anyagában is bekövetkezik.

A tutti mindig ugyanazt a motivikát szólaltatja meg amelyet ritornell-nek (jelentése: visszatérés) nevezünk; a solo, változó, mindig megújuló zenei anyagot játszik e formaegységek neve epizód (közjáték).

Egy tétel egységét a zenei folyamat során többször visszatérő ritornell-ek garantálják.

A szólóhangszer a szólista megkülönböztetett kiemelt szerepét az biztosítja, hogy az állandó és változatlan Tuttival szemben mindig új egymástó eltérő epizódokat ad elő.

Ugyanakkor a Vivaldi-féle koncertformát ritornell formának is nevezik, utalva ezzel a vissza visszatérő zenei matéria fontosságára. A ritornell egy tétel során nem változatlanul tér vissza újra és újra, hanem a visszatérés elvét a ritornell egyes elemei valósítják meg és reprezentálják. Ebből az is világossá válik, hogy egy adott koncert tétel nem tartalmazhat több ritornellt csak egyet, de több tutti szakaszt igen, amelyben a ritornell anyaga visszatér. Ily módon egy tételt döntően nem csak a ritornell határozza meg, hanem a világosan szervezett tutti–solo váltakozások is, amelyeknek eltérő motivikája az állandóság (tutti) és a szabadság (solo) egységét valósítják meg. Ami a concerto formában elementáris az a tutti–solo váltakozás. Hogy egy solo szakasz – ahogyan ez gyakran előfordul – a ritornell tematikus anyagát felhasználja, vagyis egy epizódba integrálja, nem veszélyezteti az alapkoncepciót, mindez a tematikus rokonság ellenére is a tutti-solo váltakozás alárendeltje marad.

Az előadó-apparátus adta különbségek, tutti és solo között, a zenei anyag teremtette különbségek ritornell és epizód között egy harmadik síkon is megerősítést nyernek és ez a hangnemrend, amelynek célja a hangnemi stabilitás biztosítása. Ennek érdekében a tutti a számára meghatározott konstans zenei anyagot folyamatosan úgy szólaltatja meg, hogy a ritornell szakasz eleje és vége

azonos hangnemben maradjon. Ahhoz, hogy egyes tutti szakaszok az adott hangnem különböző fokain szólaljanak meg, az epizódokban szükségessé válik egy olyan folyamat megvalósítása, amely valamely hangnemből egy másik hangnembe vezet át, vagyis moduláció történik. A három alapelem a tutti és solo, a ritornell és epizód és a hangnemrend szervesen kiegészíti egymást. A szólista minden epizódban különböző zenei anyagot játszhat, ami nem csak azt biztosítja számára, hogy saját virtuozitását bemutassa, hanem lehetőséget nyújt arra is, hogy különböző hangnemeket célozzon meg és érjen el.

A Tutti az állandóan ismétlődő anyagával a szólista mögé lép. A ritornell is hordozhat virtuóz elemeket, de ezek állandóan változatlanul ismétlődnek, a soloval szemben nem változóak. A tutti szakaszok – ahogyan ezt már több ízben megállapítottuk – állandóan azonos motivikával térnek vissza. De mert ez a visszatérés a hangnem különböző fokain történik, ezért a tutti megszólalások is aktívan vesznek részt a tétel hangnemi folyamatának kialakításában. Ez a folyamat akkor ér céljához, amikor a tutti a ritornell anyagát ismét a kiinduló, tételkezdő hangnemben szólaltatja meg.

Az eddig vázolt bonyolult szerkezet azonban csak egy modell. Egy olyan redukció, amely főként a formára koncentrálna. Bach számára újat nem csak a Vivaldi-féle koncert-forma jelentett, hanem a zene egyéb elemei is, amelyről Forkell így ír: „Az új zenei ötleteket már nem csupán ujjaitól, hanem egyéni fantáziájától várhatta” (Nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten brauchte, sondern sie schon aus eigener Fantasie nehmen konnte).

Ez a megfogalmazás egyértelműen jelzi az észak-német Stylus phantasticus és a tematikus struktúrák közötti különbséget, amely nem a formára, hanem a kizárólag hangszerspecifikus idiómákra vonatkozik. Bach tehát azon igyekezett, hogy egy jellegzetes orgona-figurációt milyen adekvát módon tud visszaadni hegedűn vagy fordítva, hogy egy jellegzetes hegedű figuráció hogyan szólaltatható meg billentyűs hangszeren. Ismerve Bach kimeríthetetlen fantáziáját természetesnek tűnik, hogy a Vivaldi-féle modell túl egyszerűnek, szegényesnek tűnt számára. Ezért a koncertforma Bachnál gyakran összekapcsolódik a Da capo áriaformával és a fúgával is. Amióta a fúga koncepcióban a fúgatéma nem csak a hangnem I. és V. fokán léphet be logikus módon, szinte természetes úton jön létre a fúga és a Vivaldi-féle koncert közötti párhuzam a ritornell szakaszok világos pozicionálásával. A két forma egysége azáltal valósul meg, hogy a fúga elemei beépíthetők a koncert-formába. Ennek legegyszerűbb megjelenési formája, amikor a két szélső ritornell fúga. Ha a tétel

belsejében megszólal a fúgatéma, ez már elegendő ahhoz, hogy a két formakoncepció egysége létrejöjjön. Ilyen a BWV 1043-as d-moll kéthegedűs versenymű első tétele is.

J. S. Bach: d-moll verseny két hegedűre

Holland Bach Társaság
Vezényel és hegedűn közreműködik Shunske Sato, és Emily Deans, hegedűn

0:00 Vivace

3:51 Largo ma non Tanto

9:52 Allegro

BWV 1043 d-moll kéthegedűs versenymű 1. tétel

1. ritornell	mint fúgaexpozíció (1-21. üt.) = 21 üt.					
1.üt.	violino concertino II + ripieno	első témabelépés	d'-ről	I.	d-moll	
5.üt.	violino concertino I. + ripieno	első témabelépés	a'-ról	V.		
10.üt.	continuo	első témabelépés	d'-ről	I.		
14.üt.	violino concertino II + ripieno	második témabelépés	a'-ról	V.		
18.üt.	violino concertino I + ripieno	második témabelépés	d'-ről	I.		
1. epizod	21-45. üt. = 24 üt.					
	21.üt. solo violino concertino I.					
	26.üt. solo violino concertino II.					
	30-31.üt. zenekari unisono a ritornell anyagából					
	34-35.üt. zenekari unisono a ritornell anyagából					
2. ritornell	46-49.üt. = 4 üt.					a-moll
2. epizod	49-53.üt. = 24 üt.					
3. ritornell	53-58.üt. = 5 üt.					g-moll
3. epizod	58-84.üt. = 36 üt.					
	69-70.üt. zenekari unisono a ritornell anyagából					
	73-74.üt. zenekari unisono a ritornell anyagából					
4. ritornell	84-88.üt. = 4 üt. Téma: violino concertino I. + ripieno					d-moll

Mint látjuk a fúgált ritornell a tétel folyamán többször nem tér vissza, a fúga elvet csak néhány témaidézet, témafej jeleníti meg. Ezek veszik át a Vivaldi-féle modellből a ritornellek szerepét. (46., 54., 85. ütem.)

16 *Tutti*

52 *Tutti*

85 *Tutti*

A fűgált bevezetés és az a-moll téma idézetek, vagyis az első és a második ritornell között a szólisztikus motívum-csoportokat kibővíti, amelyekre a tétel folyamán többször is visszatér. Ugyanígy alakítja ki a folytatásban az újabb

komplexumot a második és harmadik, az a-moll és g-moll téma idézetek között is. Ez alkotja a tétel tematikus anyagát, amelyben az 59. ütemtől visszatérnek a solo elemek, amelyek a továbbiakban (63-68 üt.) új, szabad anyaggal gazdagodnak egészen a záró tuttiig. Bár a tétel ötvözi a fúga és a ritornell forma elemeit, gerince mégis a szóló szakaszok visszaható fejlődése.

BWV 1043 3. tétel

1. ritornell	(1–21. üt.) = 21 koncertáló fúga szűkmenet, a rip. sehol sem vesz részt a ritornellben. Ez példa nélküli.	d-moll
1. epizod	(21-36. üt.) = 16 üt.	
2. ritornell	(36-48. üt.) = 12 üt. 41-48. üt. kettős fogások	F-dúr
2. epizod	(48-60. üt.) = 12 üt.	
3. ritornell	(60-72. üt.) = 12 üt.	a-moll
3. epizod	(72-86. üt.) = 14 üt kantábilis témával; zenekar: a ritornellből vett tematikus anyag	
4. ritornell	(86-96. üt.) = 10 üt	g-moll
4. epizod	(96-122. üt.) = 27 üt kantábilis témával a ritornellből vett tematikus anyag	
5. ritornell	(123-132. üt.) = 12 üt (127-134. üt.) kettős fogások + zenekari unisono	d-moll
6. ritornell	(134-154. üt.) = 21 üt	

Szólnunk kell még Bachnak a hegedűhöz való viszonyáról.

Bach tizenhárom olyan versenyművet komponált, amelyben a hegedű szólisztikus szerepet játszik. Ez a szám azért nem meglepő, mert Bach nem csak kitűnő és híres orgonista és csembalista volt, hanem kiváló hegedűjátékos is. Apjától, akitől az első zeneórákat kapta, Johann Ambrosius udvari muzsikustól és Stadtpfeifertől, minden valószínűség szerint először hegedülni, brácsázni és csellózni tanult mielőtt a billentyűs hangszereken kezdett volna játszani. Feltételezések szerint apja unokatestvérénél az eisenachi városi és udvari orgonistánál Johann Christoph Bachnál, aki virtuóz hegedűs hírében állt vagy szülei halála után idősebb bátyjánál Ohrdrufban Johann Christophnál 1695 és 1700 között rendszeres hegedűoktatásban részesülhetett.

Amit biztosan tudunk az az, hogy orgonista növendékeit hegedülni és csellózni is tanította. Jól ismerte a kortárs olasz hegedűrepertoárt, Arcangelo Corelli Op.

5-ös szonátáit, Giuseppe Torelli Op. 8-as koncertjeit és Antonio Vivaldi Op. 4-es Concerto-ikat a La Stavaganza 1716-ból, amelyeket maga is játszott.

Carl Philipp Emanuel Bach szerint: „egészen idős koráig tisztán és áthatóan játszott hegedűn. Ezáltal jobban össze tudta fogni a zenekart, mintha a billentyűs hangszer mellől próbálta volna irányítani az együttest”, (bis zum ziemlich herankehender Alter die Violine sein und durchdringend spielte und dadurch das Orchester in einer größerern Ordnung hielt, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können).

Valószínűleg 1729-ben a lipcsei Collegium Musicum élén is gyakran állt nem csak mint koncertmester, hanem mint hegedűszólista is. Az 1730/31-ben elkészített autográf szöveganyag arról tanúskodik, hogy az egyik hegedűszólót ő maga játszott. Bach hegedűversenyeit ugyanúgy, ahogy később Mozart zongoraversenyeit a saját maga számára írta. Ebben az összefüggésben igen érdekes Wilhelm Friedemann zenei neveltetése. Miután apjától Johann Sebastiantól megtanulta a hegedűjáték alapjait tizenhat éves korában, hogy hegedű technikáját tovább fejlessze, közel egy évnyi időtartamra a merseburgi koncertmesterhez Johann Gottlieb Graunhoz íratja be Bach. Feltehető tehát, hogy Friedemann apjával együtt játszott a két hegedűs versenymű szólóit. Graun a drezdai koncertmesternél Johann Georg Pisendelnél és Prágában Giuseppe Tartininél tanult. Graun 30 évig a berlini Hofcapelle koncertmestere volt, és mint ilyen Carl Philipp Emanuel Bach kollégája. Johann Sebastian Bachal 1749-ig kapcsolatban állt. Kivételesen muzikális személyiségnek tartották „egy erős kiváló hegedűs és tüzes komponista. Híres volt kifejező, lírai, éneklő előadásmódja, különösen a lassú tételekben” (ein starker Violinspieler und feuriger Instrumentalcomponist). A Collegium Musicumban valószínű, mint vendég szólista 1730 körül többször is előfordulhatott. Ugyan ez vonatkozik a legjelentősebb német hegedűsre Johann Georg Pisendellre is, akivel Bach 1709-ben Weimarban és 1717-ben a drezdai udvarban találkozhatott.

De milyen lehetett Bach hangzásideálja kérdezhetnénk?

A Weimari Hofcapelleben már voltak Stradivari hegedűk. Ezzel szemben a kötheni udvarban német hangszereseket, Jacob Steiner hangszereseket kedvelték. 1750-ben Bachnak is egy ilyen Steiner által épített hegedűje volt. Arról is van feljegyzésünk, hogy a koncertmester Joseph Spieß „zwey schwarze Cremonesert” két fekete cremonait is beszerezett. Bach a lipcsei éve alatt a Stradivarit részesítette előnyben. Pisendel elődje a drezdai Hofcapelle

koncertmestere Jean-Baptiste Woulmyer pedig arról számol be, hogy 1715-ben az együttesében tizenkét Stradivári hegedű volt.

BWV 1060

https://www.youtube.com/watch?v=aFK_FR7InWM (15:53)

J. S. Bach: c-moll verseny hegedűre és oboára
 Alice Harnoncourt (hegedű), Jürg Schaeftlein (oboa),
 Concentus musicus Wien: (művészeti vezető: Nikolaus Harnoncourt)

A szólóhangszer a barokk zeneszerzők számára nem szigorúan meghatározott: az anyagszerű komponálás egészen Mozartig ismeretlen. Innen a sok átírat vagy maga a zeneszerző által jelzett alternatíva pl. versenymű fuvolára vagy hegedűre.

Bach	Előzmény
BWV 972 D-dúr	Vivaldi hegedűverseny D-dúr op. 3. Nr. 9
BWV 973 G-dúr	Vivaldi hegedűverseny G-dúr op. 7. Nr. 8
BWV 974 d-moll	Alessandro Marcello oboaverseny d-moll
BWV 975 g-moll	Vivaldi hegedűverseny g-moll op. 4 Nr. 6
BWV 976 C-dúr	Vivaldi hegedűverseny E-dúr op. 3 Nr. 12
BWV 977 C-dúr	egy Vivaldi versenymű nyomán
BWV 978 F-dúr	Vivaldi hegedűverseny G-dúr op. 3 Nr. 3
BWV 979 h-moll	Torelli hegedűverseny d-moll
BWV 980 G-dúr	Vivaldi hegedűverseny B-dúr op. 4 Nr. 1
BWV 981 c-moll	Benedetto Marcello hegedűverseny e-moll op. 1 Nr. 2
BWV 982 B-dúr	Johann Ernst von Sachsen-Weimar versenymű op.1 Nr.1
BWV 983 g-moll	?
BWV 984 C-dúr	Johann Ernst von Sachsen-Weimar (opusszám nélkül)
BWV 985 g-moll	Telemann hegedűverseny g-moll

Bach ránk maradt hét csembalóversenye közül is mindössze egyről állítjuk bizonyossággal hogy eredetileg csembalóra íródott, a többi hegedűversenyből írta át a zeneszerző. E művek komponálására, illetve átírására a lipcsei évek alatt volt szükség, amikor Bach átvette a Telemann-féle Collegium Musicumot. A csembaló concertáló szólamát gyakran maga játszotta, később fiait is maga mellé vette. A BWV 1060-as jegyzékszámú c-moll versenymű két csembalóra, átírat. Eredetileg valószínűleg vagy két hegedűre vagy hegedűre és oboára íródott. A mű Johann Christoph Altnikol lejegyzésében maradt ránk, aki 1744-től Bach tanítványa és igen megbízható kottamásolója volt. 1749-ben feleségül

vette Bach kedvenc lányát Elizabeth Julianét – „Lizgent” – és az utolsó hónapokban egy házban lakott Bachhal. Hogy valóban egy oboára és hegedűre készült versenyműről van-e szó, azt eredeti források híján nehéz megítélni. Az Altnikol kézírásában ránk maradt példány halála után a bückeburgi Bach, Johann Christoph Friedrich tulajdonába került.

Ezen kívül még két leirat létezik a szólamanyagból. Az egyik Otto Karl von Voß gróf tulajdonából a másik Zippora Wulf született Itzig Felix Mendelssohn nagyapjának hagyatékából. Zippora Wulf, Sarah Itzig-Levy testvére és kamaramuzsikus partnere volt. Sarah Itzig-Levy pedig Wilhelm Friedemann Bach és Carl Philipp Emanuel Bach tanítványa volt. Az eredeti oboa-hegedű összeállításra a szélső tételek szólamainak hangterjedelméből következtek. Oboa: c – d'''; hegedű: g – d'''

Továbbá az első tétel 8. és 37. ütemében az első csembaló jobb keze jellegzetes hegedű figurációkat játszik, ugyanez figyelhető meg a zárótétel 33., 68. és 125. ütemében, miközben a második csembaló szólam minden virtuozitást mellőz és karakterisztikus fúvós formulákat valósít meg.

Hogy az eredeti versenymű hangneme c-moll és nem d-moll, ahogyan azt jónéhány újjólag készült rekonstrukció esetében látjuk, az a nyitótétel paralel helyeinek összevetéséből egyértelműen kitűnik. 39. és 85. ütem.

39. üt.: k3–k3–bó4→bó4–k3–k3–k2→k2–t4–k3–n3→n3–k3–t4–k2

85. üt.: k3–k3 – n3→n3 – k3–k3–k2→k2–t4–n3–k2→k2–n3–t4–k2

A 85. ütemben elkerüli az F hangot, mert a hegedű legmélyebb hangja G és az F már nem játszható, mert nincs rajta a hangszeren. A második csembaló egyetlen helyen az 56. ütemben megy le az egyvonalas c alá, ami az oboán már nem játszható, a párhuzamos 98. ütemben ugyanez a motívum egy oktávval magasabban szólal meg, tehát itt az eredeti változatot halljuk, ami oboán minden nehézség nélkül jól megszólaltatható.

Vessünk egy pillantást a BWV 1060-as két csembalós versenymű 3. tételének motívikus, formai és hangnemi felépítésére.

A ritornell motívikus felépítése: a 1-4

b 1-4 12 motívum egység 12x2=24

c 1-4

BWV 1060 c-moll kétcsembalós versenymű 3. tétele

Üt. szám	Tutti	Szóló motívika
1-24.	1. ritornell c-moll	
25-32.	1. epizód	A: a ritornell eleje, feldolgozás
33-40.	1. epizód	B: hegedű figuráció
41-44.	2. ritornell eleje g-moll	
45-52.	2. epizód	C: a ritornell anyagából
53-60.	2. epizód	D: a ritornell közepe
61-68.	3. ritornell kadencia g-moll	
69-76.	3. epizód	E: szólisztikus szeksztolák
77-84.	3. epizód	szabadon megfogalmazott középész

85-88.	4. ritornell eleje f-moll	
89-100.	4. epizód	szabadon fogalmazott középrész
101-108.	4. epizód	A: a ritornell eleje, feldolgozás
109-120.	4. epizód	D: a ritornell közepe kibővítve
121-124.	5. ritornell kadencia c-moll	
125-134.	5. epizód	E: szeksztolákkal kibővítve
135-138.	6. ritornell eleje c-moll	
139-146.	6. epizód	C: a ritornell anyagából
147-154.	6. epizód	B: a ritornell eleje
155-178.	7. ritornell c-moll	

Az első tétel is hasonló szerkezetű, de nem ennyire bonyolult és komplex felépítésű. Mindenesetre a száztíz ütem hosszúságú nyitótételben kilenc ritornell szakasz váltakozik hét epizóddal.

BWV 1063

[Bach - Concerto for three harpsichords in D minor BWV 1063 - Mortensen](#) [Netherlands Bach Society \(13:38\)](#)

J. S. Bach: d-moll verseny három csembalóra

Hollandiai Bach Társaság,

Lars Ulrik Mortensen (1.csembaló), Siebe Henstra (2. csembaló),

Menno van Delft (3. csembaló)

[0:00](#) [...]

[4:57](#) Alla Siciliana

[8:51](#) Allegro

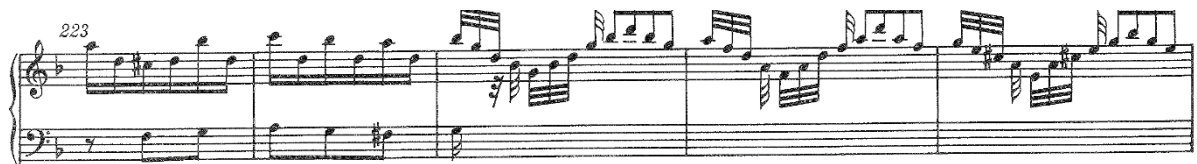
A BWV 1063-as három csembalós versenymű létrejöttét Friedrich Conrad Griepenherl, aki Johann Nikolaus Forkel tanítványaként maga is játszotta a hármaversenyt, 1845-ben azzal indokolja „az apa két legidősebb fiának W. Friedemannak és C. Ph. Emanuel Bachnak a muzsikusképzés minden formájában igyekezett lehetőséget biztosítani” (daß der Vater seinen beiden ältesten Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach, Gelegenkeite verschaffen wollte sich in allen Arten des Vortrags auszubilden).

A versenymű hitelessége kétes, valószínűleg egy három hegedűre készült és azóta elveszett eredeti mű feldolgozása. Lehetséges, hogy a háromcsembalós változathoz hasonlóan az első hegedűt maga Bach játszotta, a második és harmadik szólamot pedig Friedemann és C. Ph. Emanuel. A d-moll koncert egy

valódi kuriózum, amely kevésbé hordozza magán Bach zenéjének sajátosságait, teret engedve ezzel annak a feltételezésnek, hogy a ránk maradt kompozíció kialakítása során nem Baché volt az utolsó szó. A teljes és komplett forrásanyag a Bach tanítvány Johann Friedrich Agricola tollából maradt ránk, aki 1751-ben nyerte el a berlini udvari komponista megtisztelő kinevezést, azt a státuszt, amit Bach is szeretett volna megkapni. A több billentyűst foglalkoztató versenyművekre részben azért nőtt meg az érdeklődés, mert Berlinben és környékén olyan kiváló billentyűsök működtek, mint Carl Philipp Emanuel Bach, Friedrich Wilhelm Marpurg, vagy Johann Philipp Kirnberger. Mindenesetre a három- vagy négycsembalós versenyművek eddig a zenetörténetben ismeretlenek voltak.

A BWV 1060-as c-moll kétcsembalós versenyműhöz hasonlóan itt is megjelennek a jellegzetes hegedű figurációk, arpeggiók (225. üt.), több oktávos skálák (230, 245, 264. üt. 3. tétel 20-212. üt.), Bariolage-k (239. üt) és a negyedik Brandenburgi versenyhez hasonlóan gyors harmincketted passzázsok. (51, 245, 247. üt. 3. tétel: 128, 193, 211. üt.) a mű a 19. században rendkívüli népszerűségnek örvendett, amelyet a kor híres és kiváló pianistáinak köszönhetett, hiszen gyakran szólalt meg Mendelssohn, Liszt és Clara Schumann tolmácsolásában.

225. ütem: arpeggiók



230. ütem: több oktávos skálák



239. ütem: Bariolage-k



51. ütem: harmincketted passzázatok



Az első tételben az unisono ritornellel együtt összesen 7 visszatérés váltakozik hat epizóddal. A harmadik tételben a ritornell összekapcsolódik a fúgaexpozícióval. A téma kidolgozások a tuttin a közjátékok a solon csendülnek fel.

Röviden szólnunk kell a varázslatosan szép középső tételről is, amelyek önálló koncepcióikkal eltérnek a Vivaldi koncertek „intermezzo” jellegétől. Bach lassú tételeiben olyan nagyformátumú konstellációkat állít fel, amelyeknek tematikus súlya egyenrangú a szélső tételkéivel. Ez alól csupán a 3. Brandenburgi verseny kivétel, ahol a középső lassú tételt két akkord képviseli. Minden bizonnyal csupán jelzésszerűen meghatározva ezzel a hegedű improvizáció helyét és alkalmát.

Bach versenyműveiben a középső tételek három típusát különíthetjük el. Az első csoportba tartoznak azok, amelyekben az osztinató-elv érvényesül és egy karakterisztikus basszus modellre épülnek. Mivel változatlan osztinató-motívum változatlan ritmust követel, miközben a hegedűszóló, azzal látszólag minden összefüggés híján, szabadon lebeg a térben, a szólistának a barokk rubato-játék kihívásával kell szembesülnie: „elhúzott vagy előlegezett hangokat” (das Verziehen oder Vorausnehmen der Noten) kell „megindítóan alkalmaznia”. E módszer pontos leírását számos régi tankönyv, többek között Leopold Mozart Hegedűiskolája is tartalmazza: „vannak, akik egy concertáló szólam kíséretében nem képesek az egyenletes ütemben megmaradni, hanem arra törekszenek, hogy mindig utána engedjenek a főszólamnak. ... De ha egy valódi, e címre méltó virtuózt kísérünk, az általa mindig igen ügyesen és megindítóan alkalmazott elhúzott vagy előlegezett hangok” (das Verziehen oder Vorausnehmen der Noten” miatt soha nincs szükség sem késlekedésre, sem sietségre, hanem mindvégig azonos mozgásfajtaiban maradunk, különben a kísérettel lerontjuk mindazt, amit a szólista felépíteni szándékozott). „Az ügyes kísérőnek tehát képesnek kell lennie megítélni egy szólistát. Így egy igazi virtuóz játékanak semmiképpen nem szabad utánaengednie, mert ezzel tönkretenné annak tempo rubatoját. Hogy mi is ez az ellopott tempó, azt könnyebb megmutatni, mint leírni. ... Az ilyen nem ütem szerint játszik, hanem inkább recitativo szerűen.”

Érzékletes leírása ez a szabadon muzsikáló szólista ideális kíséretmódjának. Mai muzsikuskok rendre csodálkoznak, amikor azt tapasztalják, hogy a szólista érzékeny követésének, amit ma perfekt kíséretnek tartanak, a 18. században éppen az ellenkezője dívott! Azzal, hogy a rubatot a szólistától az egész együttes átveszi, azt egyúttal meg is szünteti. Az effajta ingadozó tempók helytelen kíséretről tanúskodnak, hiszen csakis egy állandó tempó háttére előtt bontakozhat ki a szólista kifinomult bánásmódja az idővel. Ritmikai értelemben tehát a kíséret eszményi módja az, amikor az együttes nem „kísér”, ahogyan Nikolaus Harnoncourt írja Zene mint párbeszéd című könyvében.

A lassú tételek második típusában egy szóló hangszer nem a rá jellemző virtuóz figurációt, idiómát valósítja meg, hanem egy éneklő vokális fogantatású szólamot játszik ária vagy arioso jelleget kölcsönözve ezzel a tételnek.

És végül a harmadik csoportba sorolhatjuk az imitációs szerkesztést megvalósító formát. A második és harmadik, az arioso és az imitációs forma közötti határok gyakran elmosódnak, ilyenkor mindkét szólóhangszer dallama egyszerre ária, énekszerű, de egyszerre imitációs szerkesztésű is. Ez a teljes tétel tematikájára vonatkozik. Ezért az imitációs harmadik formát is ketté kell választanunk egy olyan csoportra, ahol az imitációs elv a döntően meghatározó és egy olyan csoportra, ahol az ária-téma azért kerül imitációs feldolgozásra, mert egynél több szólóhangszer adja elő a tételt. Ilyen a BWV 1043, BWV 1060.

Irodalom:

Berger, Christian: J. S. Bachs Cembalokonzerte: Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte des Klavierkonzerts im 18. Jahrhundert. In: Archiv für Musikwissenschaft 47 (1990), p. 207-216.

Boyd, Malcolm: Bach: The Brandenburg Concertos, Cambridge: Cambridge University Press, 1993 (Cambridge Music Handbooks). – 124 p. ISBN: 978-0521387132

Breig, Werner: Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts, In: Archiv für Musikwissenschaft 36 (1979) p. 21-48.

Breig, Werner: Bachs freie Orgelmusik unter dem Einfluß der italienischen Konzertform, In: Bach-Studien 9 (1986) p. 29-43.

Breig, Werner: Zum Kompositionsprozeß in Bachs Cembalokonzerten, In: KgrB Duisburg 1986, p. 32-47.

Dadelsen, Georg von: Bemerkungen zu Bachs Cembalokonzerten, In: KgrB Leipzig 1985, p. 237-240.

Harnoncourt, Nikolaus: Zene mint párbeszéd: Monteverdi, Bach, Mozart. – Budapest: Európa, 2002. – 398 p. ISBN: 963 07 7123 3

Künster, Konrad: Orchestermusik, In: Bach Handbuch, Kassel 1999, p. 897-935.

Mozart, Leopold: Hegedűiskola. – Budapest: Mágus, 1998. – 287 p. ISBN: 963-8278-40-4

Lang-Becker, Elke: Johann Sebastian Bach: Die Brandenburgischen Konzerte, München 1990 (Meisterwerke der Musik, 51)

Rampe, Siegbert – Sachmann, Dominik: Bachs Orchestermusik: Entstehung - Klangwelt - Interpretation: Entstehung - Klangwelt - Interpretation. Ein Handbuch. – Kassel: Bärenreiter, 2000. – 330 p. ISBN: 978-3761813454

Rifkin, Joshua: Verlorene Quellen, verlorene Werke: Miscellen zu Bachs Instrumentalkomposition, In: Kgrb Dortmund 1996, p. 59-75.

Schulze, Hans-Joachim: Johann Sebastian Bachs Konzerte: Fragen der Überlieferung und Chronologie, In: Bach-Studien 6 (1981), p. 9-26.

Siegele, Ulrich: Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs, Neuhausen-Stuttgart 1975 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 3)

Wollny, Peter: Überlegungen zum Tripelkonzert a-Moll BWV 1044, In: KgrBDortmund 1996, p. 283-291.

Zehnder, Jean-Claude: Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach: Zu Bachs Weimarer Konzertform, In: BJ 77 (1991), p. 33-95.

FÜGGELÉK

J. S. BACH VERSENYMŰVEI CSEMBALÓRA

Herbert Tachezi (csembaló)

Concentus musicus Wien

Művészeti vezető: Nikolaus Harnoncourt

https://www.youtube.com/watch?v=wC_kuLSnuXk (3:15:59)

Concerto for harpsichord in A major BWV 1055

1. Allegro

2. Larghetto

3. Allegro ma non tanto

Concerto for harpsichord in F minor BWV 1056

4. Allegro

5. Largo

6. Presto

Concerto for harpsichord in D major BWV 1054

7. Allegro

8. Adagio e sempre piano

9. Allegro

Concerto for harpsichord in E major BWV 1053

10. Allegro

11. Siciliano

12. Allegro

Concerto for harpsichord and two recorders in F major BWV 1057

13. Allegro

14. Andante

15. Allegro assai

Concerto for harpsichord in D minor BWV 1052

16. Allegro

17. Adagio

18. Allegro

Concerto for three harpsichords in D minor BWV 1063

19. Allegro

20. Alla Siciliana

21. Allegro

Concerto for two harpsichords in C major BWV 1061

22. Allegro

23. Adagio ovvero Largo (Quartetto tacet)

24. Fuga Vivace

Concerto for three harpsichords in C major BWV 1064

25. Allegro

26. Adagio

27. Allegro

Concerto for two harpsichords in C minor BWV 1060

28. Allegro

29. Largo ovvero Adagio

30. Allegro

Concerto for four harpsichords in A minor BWV 1065

31. Allegro

32. Largo

33. Allegro Concerto for harpsichord in D minor BWV 1059

34. Allegro

35. Adagio

36. Presto Concerto for harpsichord in G minor BWV 1058

37. Allegro

38. Andante

39. Allegro assai