
BACH: B-MOLL PRELUDIUM
A WOHLTEMPERIERTES KLAVIER ELSŐ KÖTETÉBŐL

Szinte érthetetlen, hogy éremművészeti rácsodálkozásaink során még sosem érintettük *Johann Sebastian Bach Wohltemperiertes Klavier*-jét. 48 preludium és ugyanennyi fúga – mind egytől-egyig elemzésünk tárgya lehetne. Csakhogy mily nehéz is ezekről beszélni! Hiszen van közöttük a szerkezet tökélyét felszíkraztató építménytől kezdve a zenetörténeti jövőt a romantikáig menően megjósoló „szabad” zenéig mennyi minden! Essék mai választásunk egy preludiumra az utóbbi fajtából: az I. kötet b-moll darabjára.

Mint Bach zenéinek általában, ennek sincs optimális tempója. Jászhatjuk akár 80-as metronómmal is, akkor menetelőbb, nagyobb területeket könnyebben összefoglalhatunk, de le kell mondanunk részletszépségek kiéléséről vagy didaktikusan túlingadozó agogikába tévedhetünk. Leglassabban talán 64-es negyeddel indulhatunk neki. Akkor veretesebb, egyben szomorúbb, s némely dallam- illetve harmónia-fordulatánál elgondolkodóbb lehet az előadás. Ne tévedjünk itt a hangnemszimbolika alátámasztásának érvrendszerébe, ugyanakkor ne is tagadjuk a hangnemkarakterek létezését, függetlenül attól, milyen rezgésszámon szóltak a korabeli csembalók és a mai zongorák. Így kijelenthetjük, vérbeli b-moll darabban van dolgunk. Ennél kevesebb bé-vel odalenne a fátyolosság.

Súlyosan indul a mű. A két ütemen át a basszusban ütemező tonikai orgonapont, a súlytalan nyolcadokon (negyedik és nyolcadik) illetve az azokat követő súlyosakon (ötödik és első) sűrűsödő hangzatok, a dallam szekundonként fölfelé lépegető szekvenciája mind a feszültségfokozás, a drámai tartalom eszközei. A gyorsabb tempót választók alighanem abból indulnak ki, hogy Bach egy-egy ütembe voltaképp kétütemnyi anyagot sűrít. Akár „nagyütemes írásmódnak” is nevezhetnők e lejegyzést, amely így távolabb helyezi egymástól a fősúlyokat.

A harmadik ütem fordulatot hoz. Nem értünk még a dallami szekvencia tetőpontjára, de mintha lenyugodna a feszült feltörekvés. Megszűnik az orgonapont gravitációja is, de hogyan? A basszusban imitálja az eddig a szopránban hallott dallamot. Az 5. ütem elejére a basszus először lép a tonika alá – a vezetőhangra –, s a szoprán is a korábbinál magasabbra ágaskodik. Először hallunk lefelé hajló tercpárhuzamot (a belső szólamokban), s először mozog a dallam szekundlépések helyett hármashangzat-felbontásban. Ennyi feszültséget a dallam egész taktusnyi lefékezésével egyenlít ki Bach, miközben a parázs

ott ég a belső szólamokban tercmenetekben, majd azokhoz kapcsolódó azonos ritmikájú ellenmozgásban.

A 7. ütem a tonikai megérkezése. Ám közepén(!) új formarész indul. Sőt, a korábbi témafejjel azonos dallammal. Csak itt orgonapont nélkül, ellenmozgással, amely mindjárt modulál is: a párhuzamos dúr váltódominánsát pillantjuk meg, de nyomban továbbhaladunk a domináns felé – igaz, nem F-dúrba, hanem f-mollra érkezünk, oda is torlasztott disszonanciák sűrűjében. A 10–11. ütemben előbb érzéki III. fokú szext, majd ajkbiggyesztő nápolyi szext tűnik föl. Szinte észre sem vesszük, hogy a 12. ütemben f-mollban mutatkozik a téma.

A tétel legmeghatóbb üteme a 13-ik. A lehető legsúlytalanabb ponton, a negyedik nyolcadon kezd sóhajtozni. S noha már a kezdő ütemekben is ott munkált a kromatika, igazán itt véteti észre magát. Az eddigi ellenmozgások egyidejűsége egymásutánisággá, felelő viszonyvá változik. S nem Bach lenne a szerző, ha a szekvenciát nem fordítaná meg: a 13. ütem belső szólamokbeli terclehajlására a 14. ütem elején fölfelé lépő tercmenet a válasz, a szekvenciában azonban a fellépés van előbb, s a lehajlás később. Ugyan már, ez oly nagy találat? – kérdezheti az érem milliméternyi rajzolatát észrevenni nem képes oktalan. De nem egyszerű sorrendfordítás történik ezáltal! Hanem míg az első szakaszban lehajló tercelést lehajló tercelés követ, s arra kétszeri fellépő tercelés a válasz, a szekvenciában két lehajló tercelés közé kerül a két fellépő, így a 14. ütem utolsó negyedein való felkapaszkodásra a 15. ütem elején lehajlás a válasz. (Így beszél a zene...) S így érkezünk a párhuzamos (Desz-) dúrba. A terc-lehajlásra lehajló szekundmenetek sora torlódik, mígnem ellenmozgásokkal gazdagodik a kép, s a 19. ütemben megérkezünk tonikai hangnemünkbe. Domináns orgonapont fölött fölfelé alterált hangok fényei kékesen világítják meg az utat a VII. fokú szeptim felé, amelynél minden eddigit felülmúlóan besűrűsödik a hangzás. A hét- majd kilenchangú hangzatok után az V. fokú szext tisztasága, s a szinte konvencionális zárlat szertartásossága vezet a pikárdiai terces záróakkordra. Abban még mindig mozognak a zene eddigi organizmusai, s a kódának tekinthető záróütemben a b-moll *gesz*-ének bánata utolsó küzdelmet vív az emelt terccel, a *d*-vel.

A romantikus Bach köszön így el. Vajon úgy élte-e meg e harmóniakonfliktust, mint mi, akik Schubert szomorú dúrján, Chopin és Grieg nosztalgiáján nevelkedtünk? Vagy mi már az említett utódok prizmáján át látjuk a bachi eget is? Mindegy. Hiszen kutathatunk a hajdani hangszerek után, s érdemes is kifürkészni, milyen hangzást nyújtottak korabeli muzsikusaiknak és hallgatóságuknak. De a korba visszalépni mi nem tudunk. Menthetetlenül hurcoljuk mindazt, amit a közben volt századok ránk hagytak.

És a b-moll igazságát, amit meg Johann Sebastian Bach hagyott ránk...

Praeludium XXII.

The image displays a musical score for 'Praeludium XXII.' It consists of six systems of piano notation. Each system contains a treble staff and a bass staff. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some dynamic markings and phrasing slurs. The score is arranged in a standard two-staff format for piano.

This page of piano sheet music consists of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics such as *mf* and *f* are used throughout. Measure numbers 15, 20, and 25 are clearly marked. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.