

SCHOLZ ANNA

J. S. BACH: HAT SZVIT SZÓLÓCSELLÓRA  
(BWV 1007-1012)  
ELŐADÁSMÓD, ARTIKULÁCIÓ

A FORRÁSOK ÉS A KRITIKAI KIADÁSOK PROBLEMATIKÁJA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2008

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)

J. S. BACH: HAT SZVIT SZÓLÓCSELLÓRA  
(BWV 1007-1012)  
ELŐADÁSMÓD, ARTIKULÁCIÓ

A FORRÁSOK ÉS A KRITIKAI KIADÁSOK PROBLEMATIKÁJA

SCHOLZ ANNA

Témavezető: Somfai László

Doktori értekezés

2008

## TARTALOM

<b>Bevezetés</b>	4
<b>I. Szakirodalom, kutatástörténet</b>	8
<b>II. A Bach csellószvittek kritikai kiadásai és közreadói</b>	12
1. Kritikai kiadások a NBA megjelenéséig	12
2. Urtext és kritikai kiadás	17
<b>III. A csellószvittek forráshelyzete, a források jellemzése, a közreadók értékelése és megfogalmazott alapelveik</b>	28
1. A darabok datálása	28
2. A források	30
3. A négy kéziratos forrás (A, B, C, D) általános jellemzői (kottakép, artikulációs jelek általában)	37
4. A másolatok valószínű modelljei ill. egymáshoz való viszonyuk	45
5. A források értékelése alapján megfogalmazott közreadói alapelvek	56
a. Hans Eppstein	57
b. Egon Voss és Kirsten Beisswenger	58
c. Ulrich Leisinger és a Bärenreiter Urtext	62
<b>IV. A zenei artikuláció - történeti, elméleti háttér</b>	67
1. Artikuláció/vonósartikuláció Bach korában	67
a. Az artikuláció elmélete	67
b. Artikulációs jelek és szabályok – az artikuláció az előadási gyakorlatban	70
2. Artikuláció/vonósartikuláció Bachnál általában	80
<b>V. A kiadások értékelése az artikuláció szempontjából</b>	88
1. A kottaírás természetéből és gyakorlatából közvetlenül eredő tényezők	89
a. A hely beosztása, helyhiány	90
b. Változtatások, javítások	98
c. Sorváltás	115
d. Gerendázás	124
e. Szárirány	132
f. Az artikuláció rövidített lejegyzése, általános legato-játék	137

2. A kottairáshoz nem, vagy csak lazán köthető tényezők	148
a. Analógia	148
b. Többszólamúság, polifónia	166
c. Játéktechnika, lefelé vonás szabálya	173
<b>Konklúzió</b>	179
<b>Bibliográfia</b>	186

### **Rövidítések**

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

AMB Anna Magdalena Bach (szül. Wilcken, 1701-1760)

JSB – Johann Sebastian Bach (1685-1750)

NBA – Neue Bach Ausgabe (Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach Archiv Leipzig. Kassel: Bärenreiter, 1954-)

## Bevezetés

A csellórepertoárban Johann Sebastian Bach csellószvitjei központi pozíciót foglalnak el, nemcsak a neves előadóművészek hangversenyein, hanem szinte minden csellista életében, már a tanulóévektől kezdve. Ezt a helyet a mai közvélekedés szerint Pablo Casalsnak köszönhetik, aki szinte legendába illő módon bukkant rá egy példányukra egy barcelonai zenemű-kereskedésben, majd hosszú évek gyakorlása, érlelése után állt ki velük elsőként a nyilvánosság elé, és készítette el később a hat szvit egyik első teljes hangfelvételét is.<sup>1</sup> A darabok „újralfedezésében” és mai népszerűségében nyilvánvalóan nem vitatható Casals szerepe, azonban az is valószínű, hogy a művek zenei kvalitásaik miatt a zeneértők szűk köreiből megírásuk óta szinte folyamatosan ismertek voltak.<sup>2</sup>

A csellószvitnek népszerűségét a gyakori élő előadásokon kívül számtalan maradandó dokumentum: kiadás és hangfelvétel is bizonyítja. Ezeket egymással összevetve nem nehéz megállapítani azt a nagyfokú változatosságot, ami mind az előadásmódot, mind a kiadások kottaképét jellemzi. Természetesen a dokumentumokban lévő különbségek – mint minden zenemű esetében – a köztük lévő időbeli, földrajzi eltérésekből vagy előadójuk egyéni adottságaiból-elképzeléseiből is adódnak. Ezek mellett azonban Bach csellószvitjei esetében a darabok áthagyományozásának fő problémája, hogy nem maradt fenn szerzőjük kézírata; a hat szvitet így ma négy kéziratból ismerjük. Ezek közül egyet Bach felesége, Anna Magdalena (AMB), egyet pedig Bach személyes ismerőse, az orgonista-zeneszerző Johann Peter Kellner készített

---

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

2. Ld. például Altmann, Wilhelm, „Zur Verbreitung von Bachs Sonaten und Suiten für Violine bzw. Violoncell allein.” *Die Musik* (1922), 206-207. Altmann cikkében a csellószvitnek Ernst Kurth által közreadott változatának előszavával vitatkozik, mely szerint a darabok hosszú évtizedekre feledésbe merültek [*J. S. Bach, Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violoncello Solo*. Hrsg. und eingeleitet von Ernst Kurth, (München: Drei Masken Verlag, 1922)]. Altmann a csellószvitnek összesen kilenc, 1825. és 1907. közötti kiadását sorolja fel, mely szerinte önmagában is annak a jele, hogy nem merültek feledésbe. A kiadásokat ld. Ingrid Fuchs, *Die sechs Suiten für Violoncello Solo (BWV 1007-1012) von Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur historischen Stellung, Aufführungspraxis und Editions-geschichte* (Universität Wien, 1981), 926-932.

még a szerző életében, a másik kettő pedig Bach halála után, de még a 18. században keletkezett.<sup>3</sup>

Természetesen nem minden felvétel vagy kiadás sajátos megoldásainak háttérében kell az autográf hiányát, vagy a négy fennmaradt másolat egymásnak ellentmondó megoldásait keresnünk, hiszen a forrásokhoz való visszanyúlás, mint igény nem volt mindig jelen sem az előadó-művészetben, sem a kottakiadásban, ill. a források sem mindig voltak ismertek és hozzáférhetőek. Az 1950-es évektől azonban többek között az ún. régi zene mozgalom hatására megélnékült az érdeklődés az „autentikus” vagy „eredeti” kottaszövegek és előadásmódok iránt. A művek forrásait és a historikus előadási gyakorlatot figyelembe véve készült egyik első kiadás August Wenzingeré 1950-ből, az egyik első ilyen igényű felvétel pedig Nikolaus Harnoncourt-é 1965-ből.<sup>4</sup>

Mind a négy kéziratos forrást figyelembe vevő, első kritikai kiadás csak évtizedekkel később, 1991-ben a Neue Bach Ausgabe (NBA) köteteként, Hans Eppstein közreadásában jelent meg, melyet azóta nem egy hasonló igényeket támasztó közreadás követett. Az ilyen szellemben, a forrásokra támaszkodva, történeti hűségre törekedve, kritikai igényrel fellépő kiadások esetében már joggal feltételezhető, hogy különbségeik döntő része a darabok sajátos forráshelyzetéből, vagyis alapvetően az autográf hiányából és a másolatok különbözőségéből adódik.

Dolgozatomban Hans Eppstein NBA-beli kötetén kívül a csellószvitek négy másik, általam választott kiadását teszem vizsgálat tárgyává: a Bärenreiter, a Breitkopf, a Henle és a Wiener Urtext 2000-ben megjelent kiadását (részletes adataikat ld. az I. táblázatban). Választásomat elsősorban a közreadók közös célkitűzései és alapelvei indokolják: mindegyikük a forrásokból kiindulva, azok történeti kontextusát figyelembe véve, kritikus magatartással lát hozzá a kiadás elkészítéséhez, mégpedig a csellószvitek mind a négy kéziratos forrásának ismeretében és tanulmányozásával.<sup>5</sup> Másrészt fontos szempont a négy kiadás megjelenésének időbeli közelsége, mely kizárja, hogy

---

3. Részletes jellemzésüket ld. alább (30-44. oldal). Jelzésük a szakirodalomban általában, így dolgozatomban is: A (Anna Magdalena Bach), B (Johann Peter Kellner), a két későbbi másolat: C és D.

4. J. S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello Solo*, Hrsg. von August Wenzinger, (Kassel: Bärenreiter, 1950) [továbbiakban: *Sechs Suiten*, Wenzinger]; J. S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello Solo*, Nikolaus Harnoncourt, Apex 2564 60816-2 Warner Classics, 1965.

5. A korábbi kritikai kiadások legfeljebb három kéziratos forrás (A, B, C) alapján készültek. Ezekről és a kritikai kiadás módszeréről általában ld. alább a II. fejezetet.

eltéréseiket a másfajta történeti távlat okozza (Bach halálának 2000-ben ünnepelt 250. évfordulója nyilvánvalóan közrejátszott megjelenésük időzítésében). A négy kiadást ezeken felül összekapcsolja, hogy kimondva vagy kimondatlanul mindegyikük munkáját döntően befolyásolták az Eppstein-féle NBA kötetben foglaltak; akár úgy, hogy azt teljes mértékben (Bärenreiter Urtext, Voss) vagy nagyrészt (Beisswenger) alapul véve, akár egy részükkel vitába szállva (Leisinger) látnak hozzá közreadásuk elkészítéséhez.<sup>6</sup>

*I. táblázat. A vizsgálandó kiadások adatai*

<b>Kiadó</b>	<b>Év</b>	<b>Közreadó</b>	<b>Faksimile melléklet</b>
Bärenreiter NBA VI/2 kötet	1988- 1991	Hans Eppstein	A, B, C, D kézirat
Bärenreiter „Bärenreiter Urtext”	2000	Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris	A, B, C, D kézirat és az első nyomtatott kiadás
Breitkopf & Härtel	2000	Kirsten Beisswenger	A kézirat
Henle	2000	Egon Voss, Reiner Ginzel	—
Wiener Urtext	2000	Ulrich Leisinger	—

Az összesen öt kiadás összehasonlítása természetesen számos szempont szerint történhet; vizsgálhatjuk például a megfogalmazott közreadói alapelveket, a kottaszöveg prezentációjának általános jellemzőit, a közreadói hozzáadások jelzésének fajtáit, a kritikai megjegyzések részletességét, magukat a hangokat és a ritmust, vagy az előadási utasításokat: a díszítéseket, a dinamikát vagy az artikulációs jeleket. Dolgozatom kereteit meghaladja, hogy az említett kérdéskörök mindegyikét részleteiben tárgyaljam, így disszertációmban elsősorban egyre, az artikulációra koncentrálok. Választásom egyrészt azért esett éppen erre, mert az artikuláció (a vonóváltás kikerülhetetlensége miatt) a vonósjáték technikájának elválaszthatatlan része – sokkal inkább, mint például a billentyűs vagy a vokális zenének. Éppen ezért ez a szempont nem pusztán elméleti síkon

6. Ld. a III. fejezet 4-5. pontját (45-67. old).

érdekes, hanem azért is, mert a kérdéskör a gyakorló muzsikus, vagyis a közreadások fő felhasználója számára a darabok előadásakor megkerülhetetlen. Másrészt a csellószvittek fennmaradt forrásaiban, így szükségszerűen az ezekre épülő kiadásokban is az artikuláció jelenti a legnagyobb és legösszetettebb problémát. Mint látni fogjuk, a források között akkora eltérések és olyan arányú ellentmondások mutatkoznak ezen a téren, hogy gyakorlatilag egyetlen „autentikus” megoldás rekonstruálása lehetetlen. Éppen ezért viszont annál figyelemreméltóbb a közreadók véleménye, akár általános alapelveikről, akár konkrét döntéseikről legyen szó.

Dolgozatom célja tehát Bach csellószvitjeinek kiválasztott öt kiadásában a közreadók artikulációra vonatkozó döntéseinek vizsgálata, összehasonlítása és értékelése. Ezt megelőzően, a döntések hátterének megvilágítása érdekében, kitérek a téma modern, nemzetközi szakirodalmának rövid áttekintésére (I. fejezet), az eddigi kritikai kiadások általános bemutatására (II. fejezet), a forráshelyzet és a közreadók alapelveinek kifejtésére (III. fejezet) ill. a Bach korabeli és általában a bachi artikuláció tárgyalására is a korabeli források és a legfrissebb szakirodalom alapján is (IV. fejezet).



## I. Szakirodalom, kutatástörténet

A csellószvitek előadásmódjának természetesen igen fontos dokumentumai a hangfelvételek és a kiadások, de az erről a témáról szóló szakirodalom is éppúgy figyelmet érdemel, hiszen sok esetben olyan fontos tényeket, felvetéseket közvetít, melyek a másik kétfajta médium által nem jeleníthetők meg.

Az egyetlen nagyobb terjedelmű munka, melynek fő témája a csellószvitek artikulációja, Elizabeth Kramer igen jól felépített és hasznos szempontokat felvető, de sajnos kiadatlan angol nyelvű disszertációja.<sup>1</sup> Kramer, aki egyben gyakorló csellista is, kísérletet tesz olyan általános tendenciák és szabályszerűségek megállapítására a csellószvitek artikulációjában, melyek az előadó segítségével lehetnek saját verziójának kialakításakor. Vizsgálódásához segítségül hívja Bach szólóhegedűre írott szonátáinak és partitáinak autográfjában található artikulációs jeleket, és választ keres többek között olyan kérdésekre, hogy hogyan befolyásolja Bachnál az artikulációt a harmónia, a dallami motívumok felépítése, az ellenpont, a táncritmus, a hangközök és a díszítések. Különös érdeme, hogy részletesen kitér zene és retorika kapcsolatának tárgyalására, hátránya viszont, hogy egyedül egy forrást, AMB kéziratát teszi részletes vizsgálat tárgyává.

Ingrid Fuchs nyolcszáz oldalt is meghaladó, a Bécsi Egyetemen írott disszertációja a csellószviteket lenyűgöző alapossággal, igen sokféle szempontból vizsgálja.<sup>2</sup> A sajnos szintén kiadatlan és így nehezen hozzáférhető munka megírására még azelőtt került sor, hogy megjelent volna a NBA csellószvit-kötete, ebből adódóan néhány ponton ma már Fuchs munkája elavultnak számít, például a felhasznált irodalmat és a forrásokat illetően (Fuchs például a források közül csak hármat tárgyal: A, B, C). Gyakorló csellistaként az artikulációval igen nagy terjedelemben foglalkozik: írásában minden egyes tétel artikulációs problémáiról kottapéldákkal illusztrált, de alapvetően

---

1. L. E. Kramer, *Articulation in Johann Sebastian Bach's Six Suites for Violoncello Solo (BWV 1007-1012): History, Analysis, and Performance*, (Cornell University, 1998) [továbbiakban: Kramer].

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

szöveges formában kifejtett vélemény olvasható, legtöbbször nem csak egy, hanem számos megvalósítási lehetőséget felvillantva (hiányoznak azonban az ezek közötti választást megkönnyítő általános szempontok). Szintén értékes és részletes a csellószvitok kiadásairól szóló fejezet, mely azonban a megírása óta eltelt évtizedek miatt ma már szintén kiegészítésre szorul.

Erwin Grützbach az 1930-as években Berlinben Hugo Becker növendékeként végezte csellótanulmányait, később pedig – zenekari muzsikusi ténykedése mellett – különös érdeklődéssel fordult a barokk zene korhű előadása felé, így többek között viola da gambán is megtanult játszani. Könyvében különálló gondolatok gyűjteményeként rendezi addigi megfigyeléseit és tapasztalatait a csellószvitok előadásával kapcsolatban.<sup>3</sup> Írásának erénye, hogy számos 18. századi elméleti forrásból tartalmaz idézeteket, ám az artikulációra vonatkozó konkrét javaslatai mégis sokszor igen szubjektívnek és megalapozatlannak tűnnek. A kiadvány tartalmazza az eredetileg öt húros hangszerre komponált D-dúr szvit négyhúros csellón is előadható, G-dúrba transzponált változatát.

G. Hulshoff monográfiája a csellószvitokról készült legkorábbi átfogó tanulmány.<sup>4</sup> Egyéb szempontok mellett foglalkozik a többszólamúság, a hangsúlyok és a metrum artikulációhoz fűződő viszonyával, illetve megkísérel típusokat és szabályszerűségeket találni a csellószvitok (így közvetve Bach) artikulációs jeleiben.

Richard R. Efrati együtt, közös kötetben tárgyalja Bach hegedűre és csellóra írott szólódarabjainak interpretációs kérdéseit.<sup>5</sup> Írásában néhány ütemes szakaszokat vesz sorra bizonyos szempontok szerint csoportosítva, és ezek artikulációs kérdéseire javasol megoldásokat. Meglátásait azért nem tartom különösebben figyelemre méltónak, mivel szerzőjük nem veszi figyelembe a forrásokat, gondolatmenete és indoklása legtöbbször hiányos vagy érthetetlen, megoldásai pedig véleményem szerint leginkább saját, igen kétes értékű és stílusú ötletein alapulnak.

---

3. E. Grützbach, *Zur Interpretation der sechs Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach: Stil- und Spielprobleme*, (Hamburg: Wagner, 1993).

4. G. Hulshoff, *De zes suites voor violoncello solo von Johann Sebastian Bach*, (Arnhem, 1944).

5. R. R. Efrati, *Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine Solo und der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach*, (Zürich: Atlantis, 1979).

Az igen nagy számú, a csellószvitek bizonyos aspektusait vizsgáló, kisebb terjedelmű tanulmány közül említést érdemel Karl Neumann és George Whitman cikke.<sup>6</sup> Neumann nem konkrét artikulációs problémákra keres megoldást, hanem általános kérdéseket vet fel AMB lejegyzett artikulációs íveivel kapcsolatban. Például megvizsgálja, hogy azok vajon kötelező érvényűek vagy inkább javaslat-szerűek az előadó számára, ill. hogy AMB kötőíveinek szabálytalan elhelyezkedése vajon szándékos-e vagy véletlen. Végül érdekes megfigyeléseket tesz a csellószviteket a gamba-játékos szempontjából szemlélve. Whitman egy bizonyos artikulációs kérdést tárgyal rövid írásában: azokat a helyzeteket, amikor egyszerre megszólaló két szólam közül a hosszabbik ritmusértékű – mintegy artikulációs ívként viselkedve – meghatározza a gyorsabban mozgó szólam artikulációját.

A hegedűs Frederick Neumann cikkében az egyéb előadási problémák között kevés szó esik az artikulációról,<sup>7</sup> míg a brácsaművész David Sills megáll a legáltalánosabb tudnivalók (korántsem teljes) összegzésénél, és nem fogalmaz meg új gondolatokat.<sup>8</sup>

Az irodalomban egyedülálló Anner Bylsma kiadványa, mely tulajdonképp nem más, mint különböző témájú, rövid cikkek sorozata, és egyben az első három csellószvit közreadása (az első két szvit brácsa-, ill. hegedűverzióját is tartalmazza a könyv a szerző vonásaival).<sup>9</sup> Bylsma hatalmas előadói tapasztalatát összegzi munkájában, melyek széles körben ismert hangfelvételei fényében különösen figyelemre méltóak. A csellószvitek történeti kontextusát taglaló írások (a lúdtollról, a barokk vonóról és a csellóról, ujjrendekről, notációs szokásokról, a hangok hierarchiájáról) érdekesek, bár a csevegő hangnemű, olykor humoros szövegek nélkülözik a legalapvetőbb tudományos igényt is (például hivatkozást az információk forrásaira). Mindazonáltal Bylsma kötetében az

---

6. K. Neumann, „The Slur Marks in Bach’s ‘Cello Suites’”, *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, (1966): 34-51;

G. Whitman, „J. S. Bach: Master of Bowing Technique”, *Strad.* lxxix/Feb (1969): 431-433.

7. F. Neumann, „Some Performance Problems of Bach’s Unaccompanied Violin and Cello Works”, in *Eighteenth-Century Music in Theory and Practice: Essays in Honor of Alfred Mann*, (1994): 19-46.

8. D. L. Sills, „Articulation in J.S. Bach’s unaccompanied cello suites”, *American String Teacher*, xlviii/1 (1998): 51-56.

9. A. Bylsma, *Bach, The Fencing Master*, (Amsterdam: Bylsma Fencing Mail, 1998) [továbbiakban: Bylsma, Fencing Master].

artikulációról alkotott összkép tarthat számot a legnagyobb érdeklődésre, mivel az mind általános meglátásai, mind konkrét megoldásai tekintetében a legtöbb közreadott kottától (így az általam tárgyalandó kiadásoktól is) és a szakirodalom jeles képviselőinek véleményétől is gyökeresen eltér.

A bachi artikuláció általános értékelésének témájában jelenleg két igen alapos szakmunka áll rendelkezésre: Josef Rainerius Fuchs a billentyűs művek,<sup>10</sup> John Butt pedig a vokális művek egy részét veszi kimerítő és szisztematikus vizsgálat alá.<sup>11</sup> Ebben a témában íródott korábban Georg von Dadelsen és Dietrich Kilian egy-egy cikke is<sup>12</sup>, melyek közül Dadelsen megalapozott, fontos megfigyeléseit az irodalomban sokat idézik.<sup>13</sup>

---

10. J. R. Fuchs, „Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach”, in *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Vol. 10. (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1985) [továbbiakban: J. R. Fuchs].

11. J. A. Butt, *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990) [továbbiakban: Butt].

12. G. Dadelsen, „Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation.” *Bach Jahrbuch*. lxiv (1978), 95-112.

D. Kilian, „Zur Artikulation bei Bach.” *Beiträge zur Bachforschung*. ii (1983), 27-35.

13. A bachi artikulációról és az említett szakirodalom részletesebb bemutatásáról ld. a IV. fejezet 2. pontját.

## II. A Bach csellószvittek kritikai kiadásai és közreadói

### 1. Kritikai kiadások a NBA megjelenéséig

Ingrid Fuchs 1981-ben Bach csellószvitjeinek negyvennégy kiadását sorolja fel disszertációjában, a csellista Dimitry Markevitch szerint ezek száma 2000-ben a kilencvenet is meghaladta.<sup>1</sup> A kiadások legnagyobb része az ún. instruktív vagy interpretációs<sup>2</sup> kiadások csoportjába tartozik, vagyis a közreadó (általában egy ismert csellista) saját előadási útmutatásait tartalmazza, és a forrásokhoz való hűség nem merül fel a közreadó számára mint elérendő cél. Néhány olyan kiadással is találkozunk, amely a kottában a szvittek egyfajta analízisére, zenei elemzésére is kísérletet tesz: ezek közé tartozik a Diran Alexanian, a Paul Tortelier és az Enrico Mainardi által közreadott verzió.<sup>3</sup> A 19. században pedig számos olyan változata jelent meg a csellószviteknek, amelyet mai szemmel inkább átdolgozásnak, mint közreadásnak neveznénk. Említhetjük többek között például a virtuóz csellista Friedrich Grützmacher „Konzertfassung”-ját,<sup>4</sup> melyben sok tőle származó akkord, ujjrend, dinamika színezi a kottaképet, vagy Joachim Raff zongoraváltozatát,<sup>5</sup> ill. Robert Schumann, Wilhelm Friedrich Stade és Alfredo Piatti cselló-zongora átíratát is.<sup>6</sup>

---

1. I. Fuchs, 926-932; D. Markevitch, „The Recent Editions of the Bach Cello Suites”, [http://www.cello.org/Newsletter/Reviews/bach\\_mark.htm](http://www.cello.org/Newsletter/Reviews/bach_mark.htm) (Letöltve: 2007-04-13).

2. Griernél: „interpretative edition.” J. Grier, *The Critical Editing of Music*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) [továbbiakban: Grier], 151-155. I. Fuchsnál: „*praktische Ausgabe*.” I. Fuchs, 805.

3. J. S. Bach, *Six Suites pour Violoncelle seul*. Analyse der Phrasierung, Fingersätze und Bogenstriche von Diran Alexanian, (Paris-New York: editions Salabert, 1929); J. S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello Solo*. Analyse, Fingersätze und Bogenstriche von Enrico Mainardi, (Mainz: Schott, 1942, 21966); Bach, *Six Suites. Solo cello*. Neu herausgegeben mit einer analytischen Vorrede von Paul Tortelier, (London: Galliard Limited, New York: Galaxy Corporation, 1966).

4. J. S. Bach, *Six Sonates ou Suites pour Violoncelle seul*. Edition nouvelle, revue et arrangée pour être exécutée aux concerts par Fr. Grützmacher, (Leipzig, Berlin: Peters, 1866). I. Fuchs szerint Grützmacher lehetett az első, aki nyilvános koncerteken – ha átdolgozott változatban is – Bach csellószvitjeit egészben adta elő, nemcsak egyes tételeket (I. Fuchs, 735).

5. J. S. Bach, *6 Sonaten für Violoncelle*, Für Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff, (Leipzig: Rieter/Biedermann, 1871). Ld. I. Fuchs, 730.

6. J. S. Bach, *Suite III. C-dur für Violoncello Solo*. Für Klavier und vlc. bearbeitet von Robert Schumann. Erstdruck hrsg. von Joachim Draheim, (Wiesbaden: Breitkopf, 1985); J. S. Bach, *6 Sonaten für Violoncello solo mit Begleitung des Pianoforte*. Hrsg. von F. W. Stade, (Leipzig, Heinze, é.n.); J. S. Bach, *Ire Suite (G) pour violoncelle*, Avec Piano arrangée par Alfredo Piatti, (Mainz: Schott, 1893). Ld. Fuchs, 731.

A rengeteg kiadás között kisebbséget képeznek azok, melyek egy vagy több forrást alapul véve, a szerző szándékát kutatva készültek. Mivel voltaképp ezek számítanak a dolgozatomban vizsgálandó öt kiadás elődeinek, tekintsük át ezeket részletesebben, mindazonáltal a teljesség igénye nélkül.<sup>7</sup>

A csellószvitek első három, az 1820-as években megjelent, egymással szoros rokonságban lévő nyomtatott kiadása után<sup>8</sup> az első teljes, mai értelemben vett kiadás 1879-ben jelent meg. Az Alfred Dörffel (1821-1905) által készített, az *Alte Bach Gesamtausgabe* (ABGA) köteteként megjelenő verziót egyben az első kritikai kiadásként kell számon tartanunk.<sup>9</sup> Dörffel előszavából kiderül, hogy legfőbb törekvése a hangmagasságok és -hosszúságok terén a források „hibáinak” kijavítása, és J. S. Bach intencióinak felderítése volt. Ami azonban az egyéb, az előadásmódra vonatkozó jelzéseket illeti, Dörffel egyrészt megállapítja, hogy „...aligha volt lehetséges a forrásokban talált ellentmondásokon és pontatlanságokon úrrá lenni.”<sup>10</sup> Másrészt nem is tulajdonít nagy jelentőséget annak, hogy az artikulációs jelek rekonstruálása csaknem lehetetlen, hiszen – mint előszavában fogalmaz: „A vonások és egyéb jelzések, melyek az előadás művészetére vonatkoznak, Bachnál jelentéktelennek számítanak. Bach ugyanis az előadóművészekkel szemben sosem aprólékos/pedáns: a legteljesebb szabadságot biztosítja az előadó intelligenciája és művészi érzéke számára, ezért a lehető legkevesebb dolgot írja számára elő.”<sup>11</sup> Véleményem szerint Dörffel megfogalmazása nemcsak saját kiadása szempontjából érdekes, hanem azért is, mert tükrözi kortársainak a kiadásokhoz és Bach kottaírásához való hozzáállását. Sőt, a tekintélyes összkiadás részeként megjelent mondatok sok későbbi előadó és kiadó számára jelentettek alapot a csellószvitekben az artikulációs és egyéb előadási jelek korlátozások nélküli, szabad alkalmazására.

---

7. A következő bekezdések esetében saját kutatásaim mellett Ingrid Fuchs összefoglalására is támaszkodom. Ld. I. Fuchs, 676-858.

8. Az első három kiadás részletes adatait ld. alább a 35-36. oldalon.

9. *J. S. Bachs Kammermusik. Sechster Band. Solowerke für Violine. Solowerke für Violoncello*, Bd. XXVII/1, Hrsg. von der Bach-Gesellschaft (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879) [továbbiakban: ABGA, XXVII/1].

10. „In Bezug auf die Stricharten...war es kaum möglich, der sich begegnenden Widersprüche und Ungenauigkeiten Herr zu werden.” ABGA, XXVII/1, xiii.

11. „Es ist gut mit diesen Stricharten und sonstigen Bezeichnungen, welche die Kunst der Ausführung betreffen, nur ein nebensächlichen Punkt bei Bach berührt wird. Denn Bach war dem ausführenden Künstler gegenüber nie peinlich: er liess ihm, seiner Einsicht und seinem Kunstsinn, die vollste Freiheit und gab ihm deshalb so wenig als möglich Vorschriften.” ABGA, XXVII/1, xiv.

Ez a Dörffelnél megfigyelhető kettősség, ti. a forrásokhoz való hűség a hangok és a ritmus esetében, és teljes szabadság az előadási jelek, így az artikulációt illetően, figyelhető meg például a Robert Hausmann (1852-1909) által közreadott verzióban is.<sup>12</sup> Hausmann három forrás alapján (A, B és C) dolgozott. A kamarazenészként és pedagógusként működő közreadó, aki többek között a Joachim-kvartett csellistája is volt, igen differenciált és jól játszható, bár a forrásoktól majdnem teljesen független artikulációs íveket ír elő. Hiányoznak a közreadásból az átfogó kritikai megjegyzések, csak néhány kérdéses ponton hivatkozik a forrásokra vagy Dörffelre (így a Hausmanntól származó jelek nem mindig különböztethetők meg a forrásokból származóktól).

A 20. században az első kritikai igényű kiadás az örmény Diran Alexanian (1881-1954) nevéhez fűződik, aki AMB kéziratának faksimile másolatát is csatolta saját kottaszövegéhez.<sup>13</sup> 1929-ben megjelent közreadása egyedül e kézirat alapján készült, de a kritikai igény csak a hangmagasságokra és a ritmusra terjedt ki: ezeken végzett változtatásait zárójelbe tette. Ami a díszítéseket és az artikulációt illeti, Alexanian teljesen szabadon, saját ízlése és elemzése szerint járt el. Analízise leginkább az egy szólamban is polifón textúra felfejtésére irányult, mely a kottaszövegben a hangok sajátos gerendázása által válik láthatóvá.

Paul Grümmer (1879-1965) kiadása 1944-ben jelent meg, és szintén tartalmazza AMB másolatának faksimile másolatát, melyet a közreadó Bach-autográfnek nevez.<sup>14</sup> A csellista Grümmer, aki Julius Klengel és Hugo Becker tanítványaként végezte tanulmányait, az első olyan közreadó a csellószvittek történetében, aki AMB artikulációs íveit nem veti el bonyolultságuk miatt, hanem megpróbálja azokat átvenni a nyomtatott kottába. Grümmer azonban nem bocsátkozik az artikulációs ívek értelmezésébe, hanem a jelzések szó szerint, minden hibájukkal, pontatlanságukkal, következetlenségükkel együtt

---

12. *Sechs Suiten für Violoncello solo von Joh. Seb. Bach*, Nach der Handschriften der Kgl. Bibliothek zu Berlin unter Vergleichung der Ausgabe der Bach-Gesellschaft und anderen Druckausgaben revidiert und bezeichnet von Robert Hausmann, (Leipzig: Steingraber Verlag, 1898.). Ld. I. Fuchs, 768-774.

13. J. S. Bach, *Six Suites pour Violoncelle seul*. Analyse der Phrasierung, Fingersätze und Bogenstriche von Diran Alexanian, (Paris-New York: Editions Salabert, 1929). Ld. I. Fuchs, 925. Eppstein szerint 1927-ben jelent meg ez a kiadás (J. S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello Solo*, In: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie VI . Band 2. Hrsg. Hans Eppstein. Kritischer Bericht, 1990 [továbbiakban: NBA VI/2], 11).

14. J. S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello allein*, Hrsg. von Paul Grümmer, (Wien-Leipzig: Doblinger, 1944).

kerülnek át a nyomtatott kottába. A kottaszöveg egyébként a dinamikai jelzésekben és a díszítésekben is hűséges a forrásként felhasznált kéziratához, és nem tartalmaz semmilyen egyéb hozzáadott tempójelzést, vagy más előadási utasítást sem.

Alexander Sztogorszkij 1957-ben, Moszkvában megjelent kiadása<sup>15</sup> is a betű szerinti hűség jegyében készült, szintén a Bach-autográfnek hitt AMB-kézirat alapján (melynek faksimile változata csatlakozik a kiadáshoz). Sztogorszkij számára ismert volt B és C forrás létezése is, de mivel nem fért hozzájuk, azok eltéréseit Dörffel alapján közölte a kritikai megjegyzések között. Sztogorszkij még a nyilvánvaló íráshibákat, hangtévésztesztéseket sem javította ki. A sima ívektől elütő, áthúzott artikulációs íveket közöl viszont akkor, ha szerinte a kéziratban túl rövid, netán pontatlan az ív, vagy ha szerinte az onnan véletlenül kimaradt. Vagyis Sztogorszkij – Grümmerrel ellentétben – a szöveghűség ellenére, a kéziratban található artikulációs jeleket nem pusztán lemásolja, hanem bizonyos szinten értelmezi, le is fordítja őket. A kotta ezen felül számos dinamikai jelzést tartalmaz, valamint minden tételhez metronóm-számot.

August Wenzinger (1905-1996) ma is sokak által használt kiadása 1950-ben jelent meg a Bärenreiter gondozásában.<sup>16</sup> A csellista, *viola da gamba*-játékos és pedagógus számos régi zenét tolmácsoló együttes, például a Schola Cantorum Basiliensis és a Capella Coloniensis vezetőjeként is működött. A csellószvittek közreadását egyedül AMB kézírata alapján készítette, mivel Kellner másolata (B) nem volt számára hozzáférhető (ennek variánsait a Dörffel-féle összkiadás-kötet alapján idézi). Wenzinger megállapítja, hogy „*milyen fontos és karakterisztikus Bach zenei nyelve számára a frazírozás és az artikuláció.*”<sup>17</sup> Mivel a rendelkezésére álló kéziratot helyesen AMB-nak tulajdonítja, ennek fényében azt a kérdést teszi fel, hogy „*hogyan nézhetett ki a másoló számára mintául szolgáló kézirat, azaz Bach autográfja?*”<sup>18</sup> Az artikuláció esetében Wenzinger akkor folyamodik szaggatott vonallal jelzett kötőívek hozzáadásához, ha megítélése szerint azok zeneileg analóg helyeken hiányoznak, ha a gyakorlati

---

15. И. С. Бах, *Шесть Сюит для виолончели соло*. Редакция Александра Стогорского, (Москва: Государственное музыкальное издательство, 1957).

16. J. S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello Solo*, Hrsg. von August Wenzinger, (Kassel: Bärenreiter, 1950).

17. „...wie wichtig und charakteristisch Artikulation und Phrasierung für seine [Bachs] Tonsprache sind.” *Sechs Suiten*, Wenzinger, 2.

18. „Wie kann die Vorlage für die Kopistin, also das Autograph Bachs beschaffen gewesen sein?” *Sechs Suiten*, Wenzinger, 2.



megvalósításhoz szükségesek, vagy ha személyes ízlése úgy diktálja. Ezen kívül Wenzinger az első, aki a csellósztvitek esetében jelentőséget tulajdonít a 20. századi és a 18. századi vonósjáték különbségeinek. A különbség lényegét Wenzinger így foglalja össze: „*A modern csellistát csaknem kizárólag a legato-játékra tanítják a romantikus és posztromantikus zene előadásához, ill. a hang megnagyobbítására. Ám a 17. és 18. század vonósjátékosa számára a non-legato játék, a széles détaché-vonás volt a természetes. Ahhoz voltak szokva, hogy egy zenei vonalat détaché-vonással, mégis összefüggően adjanak elő. A kötésnek az volt a feladata, hogy egy-egy hangcsoportot összetartozó „figuraként” emeljen ki a hangok egyenletes folyamából.*”<sup>19</sup>

A zenetudós, zenei szakíró és számos egyéb zenemű közreadója, Paul Rubardt (1892-1971) 1965-ös kiadása A, B és C forrást veszi alapul.<sup>20</sup> Rubardt bőséges és pontos kritikai megjegyzései lehetővé teszik az általa ismert három forrás összevetését, történetileg tájékozott, és egyértelműen jelzett döntései pedig megbízható kottaszöveget hoznak létre. Így a NBA megjelenése (1991) előtti időszakban ezt kell a legszéleslátóköribb kritikai kiadásnak tekintenünk.<sup>21</sup>

Az 1960-as években jelent meg Kazimierz Wiłkomirski (1900-1995)<sup>22</sup> és Dimitry Markevitch (1922-2002)<sup>23</sup> kiadása is, ám a kritikai igény az ő esetükben csak részlegesnek mondható. Wiłkomirski kizárólag a JSB-nak tulajdonított AMB-kézirat alapján dolgozott, de mivel az artikulációs jeleket értelmezhetetlennek találta, kötőíveit a forrástól teljesen függetlenül alakította ki. Dimitry Markevitch ugyan három forrás

---

19. „*Der moderne Cellist ist fast ausschliesslich auf das Legatospiel trainiert zur Darstellung der romantischen und nachromantischen Musik und zur Vergrößerung des Tones. Für den Stericher des 17. und 18. Jahrhunderts aber war das Non-legatospiel, der breite Détaché-Strich das Primäre. Er war gewohnt, eine musikalische Linie mit dem Détaché-Strich zusammenhängend darzustellen. Die Bindung hatte die Aufgabe, eine Notengruppe als Figur aus dem gleichmässigen Fluss heraus- und abzuheben.*” *Sechs Suiten*, Wenzinger, 3.

20. Míg A és B forrást Rubardt személyesen tanulmányozta, a C-vel való összehasonlítást Lorenz Stolzenbach végezte el. (I. Fuchs, 812.) J. S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello Solo. Nach der Quellen*, Hrsg. von Paul Rubardt, (Leipzig: Peters, 1965).

21. Éppen ezért I. Fuchs az artikulációról alkotott részletes véleményének megalkotásakor leginkább erre a kiadásra támaszkodik. (Ld. I. Fuchs, 815).

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

23. J. S. Bach, *Six Suites for Cello Solo*, Ed. Dimitry Markevitch, (Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1964).

ismeretében járt el (A, B, C), de kritikai kommentárok hiányában közreadói döntései, hozzáadásai nem követhetők nyomon.

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a csellószvitek összesen több, mint kilencven kiadása között nagyjából gordonkavirtuózok instruktív, néhány esetben analízáló közreadásaival találkozunk. Kisebbséget képeznek a szerző szándékát kutató, kritikai vagy legalábbis kritikai szándékú közreadások. Ezek közül jó néhányban az a kettősség figyelhető meg, hogy a hangok és a ritmus tekintetében szigorú kritikai követelmények szerint járnak el, de az artikuláció esetében sokkal szabadabban, esetenként egészen saját belátásuk szerint (Dörffel, Alexanian, Wilkomirski). Azok, akik az artikuláció tekintetében is a szöveghűséget tűzik ki célul, nem egy esetben a forrás(ok) íveinek szó szerinti, szinte diplomatikus átírására vállalkoznak (Grümmer, Sztogorszkij). A 20. század második felében újdonságot jelent a Bach-korabeli előadási gyakorlatról szóló kutatási eredmények felhasználása a források értelmezésekor (Wenzinger). A NBA előtti kritikai kiadások leggyakrabban AMB kézírata alapján készültek (Alexanian, Wilkomirski, Wenzinger, Grümmer) néhány esetben felmerül a többi forrás közül B és C vizsgálata is (Rubardt, Markevitch, Dörffel). Fontos azonban tisztában lenni azzal, hogy a NBA előtt egy olyan közreadás sem jelent meg, amely a csellószvitek összes ma ismert forrását (A, B, C, D) figyelembe vette volna.

## **2. *Urtext* és kritikai kiadás**

A dolgozatomban vizsgálat tárgyául választott öt kiadás mindegyikében valamilyen formában felbukkan az *urtext* kifejezés. A *Henle Verlag* honlapjának tanúságtétele szerint „A *Henle* és az *urtext*-szó szinonimának számít.”<sup>24</sup> Ez olyan értelemben valóban igaz, hogy a Günter Henle által 1948-ban alapított kiadó kizárólag *urtext* kottákkal foglalkozik, és a terminus II. Világháború utáni elterjedése valószínűleg nagyrészt az ő kiadványaiknak is köszönhető. A Kirsten Beisswenger által közreadott kottát a Breitkopf kiadó katalógusa a „Breitkopf *Urtext*” elnevezésű sorozatban hirdeti, noha erre a

---

24. „*Urtext und Henle sind Synonyme.*” G. Henle Verlag, <http://www.henle.de>, (Letöltve: 2007-10-05).

kiadványon magán semmi sem utal.<sup>25</sup> A Bärenreiter által kiadott NBA minden kötetében az előszó első mondata így hangzik: „*A Neue Bach-Ausgabe (NBA) urtext-kiadás.*”<sup>26</sup> Ezeket a köteteket alapul véve a kiadó a „Bärenreiter Urtext” elnevezésű sorozatban szélesebb körben is elérhető kottákat ad ki, ebbe tartozik a csellószvittek Bettina Schwemer és Douglas Woodful-Harris által közreadott változata is. A Wiener Urtext sorozat pedig, mely a Schott Musik International és az Universal Edition közös vállalkozásaként jött létre 1972-ben, már nevében hordozza az *urtext* kifejezést.<sup>27</sup> Tehát tulajdonképpen más és más formában (a címlapon, az előszó elején, a kiadó katalógusában) az *urtext* mint egyfajta védjegy jelenik meg, mely ezeket a kiadásokat más kiadványoktól elkülöníti. De vajon mit is takar pontosan ez a kifejezés?

A Goethe és Herder idejében, német nyelvterületen született *urtext* szó, a filológiában az „összöveg” vagyis az „eredeti szöveg” megjelölésére szolgált, szemben a más nyelvre lefordított, megváltoztatott vagy nem autentikus szövegváltozattal.<sup>28</sup> A fogalom a zene területére csak kicsivel később került át: az első *urtext*-ként megjelölt kottasorozat a 19. század utolsó évtizedében jelent meg Berlinben a *Königliche Akademie der Künste* kiadásában.<sup>29</sup> Ez a vállalkozás tulajdonképpen a kor általános kottakiadási gyakorlatára reagált. A 19. században ugyanis virtuóz előadók (elsősorban zongoristák) a zenetörténet fontos műveit (például Bach és Beethoven darabjait) saját előadásmódjuknak, ízlésüknek megfelelő előadási utasítások hozzáadásával adták közre, de előfordult, hogy még a kottaszöveg alaprétégét, a hangokat vagy a ritmust is megváltoztatták. Az általuk készített kotta felhasználói számára pedig semmi sem jelezte, hogy melyik jelzés származik a szerzőtől és melyik a közreadótól. Ezzel az általánosan elterjedt szokással szemben merülhetett fel az igény olyan kották iránt, melyek mentesek a közreadói beavatkozástól, és a komponista által eredetileg lejegyzett szöveget adják közre, így a kották felhasználói maguk dönthetnek saját interpretációjukról. A 20. század

---

25. Breitkopf & Härtel, <http://www.breitkopf.com>, (Letöltve: 2007-10-05).

26. „*Die Neue Bach-Ausgabe (NBA) ist eine Urtextausgabe.*”

27. Wiener Urtext Edition, <http://www.wiener-urtext.com> (Letöltve: 2007-10-05).

28. G. Feder – H. Unverricht, „Urtext und Urtextausgaben”, *Die Musikforschung*, (1959) [továbbiakban: G. Feder – H. Unverricht], 434.

29. „*Urtext Classischer Musikwerke / Herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.*” G. Feder – H. Unverricht, 441; J. Grier, *The Critical Editing of Music*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) [továbbiakban: Grier], 151.

elején csak elszórva akadtak követői a berlini vállalkozásnak; a II. Világháború után viszont megkezdődött az *urtext*-kiadások egyre nagyobb számú megjelenítése, nem utolsósorban a már említett, erre szakosodott *Henle Verlag*-nak köszönhetően.<sup>30</sup>

Az 1950-es évektől az *urtext*-kották kiadása szorosan összekapcsolódott az ún. régi zene mozgalommal: az elmúlt korok zenéinek autentikus, korabeli előadási módját kutató muzikológusok és előadók számára ezek a kiadások nélkülözhetetlenné váltak, majd lassan az ő köreiken kívül is népszerűsége tettek szert. Az *urtext*-ek megjelenése azonban nem jelentette egyszersmind a híres virtuózok által közreadott kották végét: a hangfelvételek mellett ezek azóta is jelen vannak a nagy művészek játékának, egyes korok előadásmódjának maradandó és sokszor értékes dokumentumaként. Például Starker János a Bach csellószvitek általa közreadott kottájának előszavában így fogalmaz: „*Ennek a kiadásnak a fő haszna valószínűleg az lesz, hogy ha egy csellista ízlésének megfelelő az a mód, ahogyan én ezeket a Szviteket – felvételen vagy élőben – előadom, akkor a kottában leírt technikai eszközök segítségére lesznek. Röviden szólva nem állítok mást, mint azt, hogy legtöbbször így adom elő ezeket a mesterműveket.*”<sup>31</sup> Nyilván hasonló indítékai lehettek annak a közreadó-párosnak, akik Casals egykori növendékeként és barátaiként, a művész felvételei és emlékezetes személyes instrukciói alapján készítették el a csellószvitek kottájának „Casals-féle” verzióját.<sup>32</sup>

Nézzünk most egy kicsit alaposabban az *urtext*-kiadások koncepciója mögé! Mint nevük is mutatja, kezdettől fogva deklarált céljuk az eredeti, a komponistától származó kottaszöveg közzététele. Hogyan lehetséges akkor, hogy egy-egy műnek – például a csellószviteknek is, mint látjuk – mégis több, egymástól különböző *urtext*-kiadása létezik? Ez egész egyszerűen azért fordulhat elő, mert a legtöbb mű esetében nem beszélhetünk egyetlen, eredeti, a komponista által minden részletében jóváhagyott kottaszövegről. Előfordulhat például, hogy a darab fennmaradt szerzői autográf tisztázatához képest az első kiadás eltérő részleteket tartalmaz – ilyenkor felmerül a

---

30. G. Feder – H. Unverricht, 440-441.

31. „*Perhaps the main benefit of this edition will be that if my recorded or performed versions of these Suites coincide with the player's taste, then the mechanical means described herein will be of help. In short I claim nothing else but the fact that most of the time this is the way I play these masterpieces.*” Grier, 153. J. S. Bach, *Six Suites for Violoncello Solo*, Ed. Janos Starker. (Hamburg-New York: Peer Musikverlag, 1971; revised 1988).

32. Ld. I. Fuchs, 851-853. *J. S. Bach: Six Solo Suites for Violoncello*. Ed. Marie Romaet – Loeff Rosanoff, (New York: Galaxy Music Corporation, 1963).

kérdés, hogy ezek vajon kitől származnak? Sok esetben pedig az autográf elveszett (például a csellószviteké is), és csupán másolatok állnak rendelkezésünkre; vagy a komponista esetleg átdolgozta a művet, és a több „eredeti” verzió közül nem tudjuk, melyik az igazán autentikus; vagy a rendelkezésünkre álló források keletkezési sorrendjét még egyéb dokumentumok bevonásával (levelezés, életrajzi történések) sem tudjuk meghatározni. De még abban az igen ritka esetben is, ha egy műnek egyetlen autorizált, szerzői autográfja maradt fenn, és nincsenek ennek ellentmondó források, akkor is lehetnek kérdéses pontok a kottaszövegben, például az időbeli-térbeli távolságból adódóan (gondolhatunk itt például sok egyéb tényező mellett a szerző korában egyértelmű, így le nem írt előadási utasításokra is). Modern kiadás készítésekor tehát ezekben a kérdéses esetekben – mely minden darabban adódik – a közreadó feladata, hogy eldöntse, pontosan mi kerül végül a kiadandó kottaszövegbe. Akkor viszont hogyan beszélhetünk *urtext*-ről, vagyis összövegről, ha a kottaszöveg bizonyos részletei mégsem teljes mértékben eredetiek, hanem a közreadó döntésétől függenek? Be kell látnunk, hogy a szó szoros értelmében nem létezik *urtext*, vagyis összöveg; a terminus szó szerint véve nem igaz, vagy legalábbis pontatlan. És vajon mi különbözteti meg az *urtext*-kiadásokat a virtuóz szólisták által készített verzióktól, ha az *urtext*-ekben is éppúgy találkozunk a közreadó beavatkozásával, döntéseivel? Georg Feder definíciója szerint az „*urtext az a szöveg, amit a komponista le szándékozott írni*”, nem pedig feltétlenül csak az, amit a komponista valóban le is írt.<sup>33</sup> Ebből adódik Feder meglátása (mely egyébként általánosan elterjedt), hogy egy *urtext*-kiadásnak ezt, a komponista szándékának megfelelő szöveget kell rekonstruálnia, a közreadó legjobb tudása szerinti „eredetit” kell a lehető legjobban megközelítenie. Tehát a virtuóz előadó-közreadóktól eltérően, akik saját elképzeléseiket legalább annyira közölni akarják, mint a komponistáét, az *urtext*-kiadás készítőinek célja a komponista intencióinak felderítése. Ez természetesen a legkevésbé sem határozható meg objektívan, többek között ebből is adódnak az egyazon darab ún. *urtext*-kiadásainak eltérései.

A kottakiadásban széles körben használatos, ám – mint látjuk – ellentmondásos *urtext*-terminussal kapcsolatban a zene közreadásának elméletével foglalkozó két

---

33. „*Urtext ist eben der Text, den der Komponist zu schreiben beabsichtigte.*” G. Feder – H. Unverricht, 436.

szaktekintély, Georg Feder és James Grier is fenntartásokat fogalmaz meg. Feder így fogalmaz: „*Ez a megjelölés [ti. az urtext] gyakran inkább egy célt, mint egy valós ténytetakar.*”<sup>34</sup> Vagyis szerinte az „összöveg”, vagy legalábbis a komponista szándéka szerinti szöveg közreadása szükségszerűen nem lehet más, mint elérhetetlen cél. Grier pedig kijelenti: „*az urtext-kiadások nem azt nyújtják, mint amit nevük jelent*” ill. „*az urtext-kiadás voltaképp nem az, aminek tűnik, vagyis a komponista által leírt szöveg, hanem annak a közreadó által készített rekonstrukciója.*”<sup>35</sup>

Feder a zeneművek közreadásának egyébként nem kevesebb, mint nyolc formáját különbözteti meg elkészítésük módszere és céljuk szerint: 1. faksimile, 2. diplomatikus átírás, 3. korigált lenyomat modern notációban, 4. kritikai kiadás, 5. „urtext-kiadás,” 6. kiadás „a tudomány és a gyakorlat számára”, 7. történeti-kritikai kiadás, 8. olyan kiadás, mely a mű áthagyományozásának történetén alapul.<sup>36</sup> Mint látjuk, a Feder által felsorolt kiadás-típusok között szerepel az *urtext* is, melyek többsége szerinte tulajdonképpen többé-kevésbé kritikai kiadásnak nevezhető, csak kritikai megjegyzéseik általában igen rövidek, és a kotta pedig a közreadó által hozzáadott olyan kiegészítő jelzéseket tartalmaz, mint az ujjrend, a vonás vagy a kidolgozott számozott basszus. A vitatott *urtext* megjelöléshez finomításként Feder mindazonáltal az olyan kiegészítő-pontosító megjegyzések hozzátoldását javasolja, mint például „az eredeti kézirat alapján,” „az első kiadás alapján,” vagy „kritikai kiadás a legrégebbi másolatok alapján.”

James Grier szerint (aki Feder kategóriáit néhol túlzottan részletezőnek tartja), a kottaközreadásnak négy olyan formája különíthető el, mely a legtöbb felmerülő tudományos, ill. gyakorlati igényt kielégíti: 1. fotografált faksimile, 2. szerkesztett lenyomat, mely az eredeti notációt pontosan adja vissza, 3. kritikai kiadás, 4.

---

34. „*Oft beschreibt diese Bezeichnung eher ein Ziel als eine Tatsache.*” G. Feder, *Musikphilologie*, (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987) [továbbiakban: Feder], 153-154.

35. „*Urtext editions ... do not present what they purport.*” „*Urtext editions are not what they seem, not the composer's written text, but the editor's reconstruction of it.*” Grier, 11.

36. 1. Faksimile, 2. Diplomatischer Abdruck, 3. Korrigierter Abdruck in heutiger Notation, 4. Kritische Ausgabe, 5. „Urtextausgabe,” 6. Ausgabe „für Wissenschaft und Praxis,” 7. Historisch-kritische Ausgabe, 8. Überlieferungsgeschichtlichen Ausgabe. Feder, 135-157.

interpretációs (instruktív) kiadás.<sup>37</sup> A negyedik kategória (interpretációs kiadás) alatt Grier a nagy előadók által készített, saját előadási tapasztalataikat, stílusukat rögzítő kiadásokat érti. Ezek a kiadások szerinte mindig is hasznosak lesznek a diákok, ill. a közreadó személyes környezete, vagy előadásmódját ismerők számára akkor, ha közreadójuk mindent megtesz azért, hogy a kotta alapszövege megfeleljen a darab forrásainak.<sup>38</sup>

Az *urtext*, mint közreadás-mód vagy kiadás-fajta megjelölése tehát Griernél nem szerepel; a „kritikai kiadás” megjelölést és kiadási formát tartja adekvátnak a legtöbb olyan kotta számára, mely a legszélesebb, zeneileg művelt közönség (zenetudós, diák és előadó) számára készül. A kritikai kiadás közreadásának folyamatáról és módszeréről Grier így vélekedik: „A közreadás voltaképp döntések sorozata, mégpedig felkészülten és kritikusan válogatott információk alapján meghozott döntéseké; röviden nem más, mint interpretálás.”<sup>39</sup> Tehát elismeri a közreadó szükségszerű szubjektivitását, de ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy munkája során a lehető legteljesebb tájékozottság várható el tőle, ill. a birtokába jutott információk kritikus mérlegelésén alapuló választás. Grier szerint a közreadó kritikus vizsgálata ki kell hogy terjedjen – magán a művön kívül – annak forrásaira, történeti kontextusára és stílusára.<sup>40</sup> A kritikai kiadás végső soron így Grier szerint „azt a szöveget közvetíti, mely a forrásokban fennmaradt történeti tényeket a legjobban megjeleníti.”<sup>41</sup>

Kritikai kiadás készítésekor Grier elsőrendű fontosságot tulajdonít annak, hogy a kinyomtatott kottaszöveg első pillantásra érthető legyen a felhasználó számára, amellet,

---

37. 1. Photographic facsimile, 2. edited print that replicates the original notation, 3. critical edition, 4. interpretative edition. Grier a második kategóriát elsősorban az 1600 előtt írott zenék számára javasolja. Grier, 145.

38. Grier, 151-155. Ld. még a fenti Starker idézetet is.

39. „Editing consists of a series of choices, educated, critically informed choices; in short, the act of interpretation.” Grier, 2.

40. „The task of the editor is to establish and present a text that most fully represents the editor’s conception of the work, as determined by a critical examination of the work, its sources, historical context and style.” Grier, 37.

41. „transmit[s] the text that best represents the historical evidence of the sources.” Grier, 156. A kritikai kiadásnak ez a definíciója tulajdonképpen tartalmazza a komponista intenciójának felderítését is (amit számos kiadás célul tűz ki, és Feder is említ). A Grier által említett „történeti” dimenzió ugyanis magában foglalja a szerző korának, szerző stílusának, notációs szokásainak vizsgálatát, melyek végső soron azért is szükségesek, hogy hiányzó vagy érthetetlen források esetén feltételezéseket fogalmazzunk meg arról, hogy mit írt volna ezekben az esetekben a szerző.

hogy a forrásokban található esetleges sokféleség is amennyire lehetséges, jelen legyen a kottában. Hasonló közérthetőséget és átláthatóságot tart elengedhetetlennek a (lehetőleg külön füzetben kiadott) kritikai megjegyzések prezentációjánál is. Természetesen alapvető követelmény a felhasználó tájékoztatása a közreadói hozzáadásokról vagy módosításokról; ennek számos fajtája közül minden esetben a legmegfelelőbbet kell alkalmazni (például szerepelhetnek másfajta betűtípussal a kotta főszövegében, lábjegyzetként a kottaoldal alján vagy a kritikai megjegyzések között). A részletes kritikai megjegyzéseken kívül legtöbbször a kritikai kiadáshoz szöveges bevezető csatlakozik, melyben a közreadó döntéseinek háttérébe nyújt betekintést (például érintett téma lehet a forráshelyzet, a történeti kontextus, a szerző stílusának elemzése, stb.). Grier végül kijelenti, hogy egy alapos háttérrel rendelkező kritikai kiadás kottaszövege korántsem tekinthető teljesnek vagy véglegesnek, befejezettnek. Egyrészt a kottaszöveg további kiadások alapjául szolgálhat (például ismert előadók előadási jeleivel kiegészítve), másrészt Grier szerint egy jó kritikai kiadás az előadót/felhasználót szükségszerűen önálló döntések meghozatalára vagy akár további kritikus vizsgálódásra készíti.<sup>42</sup>

Tárgyalandó kiadásaink négy kiadóját – mint láttuk – nem tartják vissza a terminussal kapcsolatos ellenérvek az *urtext* megjelölés használatától. Mindazonáltal – megjelölés ide vagy oda – kijelenthetjük, hogy az öt kiadás mindegyike (Grier szempontjai szerint is) megfelel a kritikai kiadás kritériumainak. Ez egyrészt már kiadójuk célkitűzéseiben is megmutatkozik, de magukat a kiadásokat szemlélve is meggyőződhetünk róla. A kiadók alapelveik megjelölésekor más és más megfogalmazásban ugyanazt állítják: céljuk egy autentikus, a szerző szándékának megfelelő szöveg kialakítása, mely tudományos alapon, többek között a források tanulmányozásával történik, és amely a gyakorló muzikusok számára jól érthető és használható.<sup>43</sup>

---

42. Grier, 181-183.

43. **Bärenreiter:** „NBA soll der Wissenschaft einen einwandfreien Originaltext der Werke J. S. Bachs bieten und gleichzeitig als zuverlässige Grundlage für praktische Aufführungen dienen.“ *Ld.* NBA kötetek előszavát. „...Werke zahlreicher Komponisten zu sammeln und in einer Werkgestalt, die den Intentionen der Komponisten so nahe wie möglich kommt, zu veröffentlichen.“ „Um diesen Standard für alle praktischen Musiker zugänglich zu machen ohne den hochwertigen, musikwissenschaftlich fundierten Inhalt zu verändern, veröffentlicht



A kiadásokat általánosságban szemügyre véve igen egységes képet kapunk. Láthatjuk, hogy mindegyik tartalmaz terjedelmes elő- vagy utószót, melyek a darabok keletkezési körülményeit, a forráshelyzetet, a források értékelését és az ezek alapján megfogalmazott közreadói döntéseket tárgyalják. Mindegyik közreadó egyértelműen széles tájékozottságról és az adatok kritikus mérlegeléséről tesz itt tanúságot. A kritikai megjegyzések nem meglepő módon a NBA-ban a legrészletesebbek, de a többi kiadásban is igen informatívak (Voss számít a legszükszavúbbnak). A kottaszöveg minden esetben pontosan és aprólékosan kidolgozott;<sup>44</sup> a forrásokból nem, vagy nem egyértelműen kiolvasható közreadói hozzáadások mindig jól láthatóan jelezve vannak (például különböző zárójelekbe téve), vagy a kritikai megjegyzések számolnak el róluk. A közreadói döntések indoklására Eppstein és Beisswenger gyakran, Voss néhányszor tér ki, míg Leisinger legtöbbször csak a forrásokban látható helyzetet vázolja röviden, indoklás nélkül. A források változatosságát különösen jól őrzi meg Leisinger kiadása, aki nemegyszer a kottalap alján, azonnal észrevehető és megérthető jegyzetekben közli a variánsokat; a hang-, ritmikai változatok pedig egy pillantással áttekinthetőek a Bärenreiter Urtext kottaszövegében. A c-moll szvitet (BWV 1011) az eredeti, scordaturás lejegyzésmód mellett, mindegyik kiadás hangzó notációban is közli. A kotta felhasználóinak kényelmét szolgálják (és egyben azt is jelzi, hogy a kiadások fő

---

*Bärenreiter zahlreiche praktische Urtext-Ausgaben.*” <http://www.baerenreiter.com>, (Letöltve: 2007-10-05).

**Wiener Urtext:** „*musikalische Werke...in wissenschaftlich-kritischen Ausgaben, sog. Urtext-Ausgaben, für die Praxis verfügbar zu machen.*” „*Auf Grundlage der Quellen einen Notentext zu bieten, der, von späteren Zusätzen und Veränderungen befreit, den Absichten des Komponisten so nahe wie möglich kommt.*” <http://www.wiener-urtext.com>, (Letöltve: 2007-10-05).

**Henle:** „*Dem Musiker wird ein Notentext geboten, der einzig und allein dem Willen des Komponisten entspricht.*” <http://www.henle.de>, (Letöltve: 2007-10-05).

44. A közreadók és a kiadók jól érzékelhető gondossága miatt nyomdahibákkal elenyésző számban találkozunk. Épp ezért feltűnő és említésre méltó a Bärenreiter Urtext három hanghibája, mely egyik forrás eltéréseivel sem magyarázható: a C-dúr Gigue 10. ütemének első hangján a kiadásban hibásan e helyett g szerepel; a D-dúr Allemande 13. ütemében a harmadik negyed elején d helyett cisz szerepel; a D-dúr Gavotte II. 12. ütemében a második basszus félkotta hiányzik. Az említett hibák közül az első Eppstein I. kottaszövegében is felbukkan szintén megmagyarázhatatlan módon. J. S. Bach, *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso*, Herausgegeben von Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris, (Kassel: Bärenreiter, 2000) [továbbiakban: Bärenreiter Urtext], 28, 59, 64; NBA VI/2, 20.

felhasználójaként az előadókat tekintik) a Wiener Urtext és a Henle kiadásban a kihajtható kottalapok, melyek által elkerülhetők a tételeken belüli lapozások.

\*\*\*

Az öt közreadás részletesebb jellemzése előtt álljon itt egy rövid összefoglalás a közreadókról, akiknek kutatási területei, eddigi munkássága valószínűleg hatással lehet a csellószvitekkel kapcsolatos kiindulópontjára:

**Kirsten Beisswenger** (\*1960): német zenetudós; tanulmányait Kasselben és Göttingenben végezte. Jelenleg Japánban él és tanít. Főbb kutatási területei: J. S. Bach művei és környezete, zene és irodalom kapcsolata, zene és képzőművészet az idegennyelv-oktatásban. Két fontos publikációja: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*<sup>45</sup>; *Bach-Werke-Verzeichnis, Kleine Ausgabe*.<sup>46</sup> Számos Bach-mű közreadója. 2003-2004-ben a Göttingeni Bach Archívum vendégkutatójaként közreműködött a *Katalog der Kopisten Johann Sebastian Bachs* c. projekt megvalósításában.<sup>47</sup>

**Hans Eppstein**: (\*1911) mannheimi születésű német zenetudós. Zenei tanulmányait zongoristaként kezdte, majd muzikológiai képzettségét Heinrich Bessler, Wilibald Gurlitt és Ernst Kurth tanítványaként szerezte. 1936 óta Svédországban él, ahol kutatóként, pedagógusként és művészként tevékenykedik. Doktori disszertációját *Studien über Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo* címmel 1966-ban Uppsalában védte meg. Fő kutatási területei J. S. Bach és Hugo Wolf munkássága, a 18-19. század kamarazeneje (elsősorban a Stockholmban működött Mozart-kortárs Joseph Martin Kraus és a svéd romantikus szerző, Franz Berwald művei), valamint általános stíluselemzési kérdésekkel is foglalkozik. Az általa közreadott művek között számos

---

45. Kassel: Bärenreiter, 1992.

46. Wiesbaden: Breitkopf, 1998.

47. Directory Database of Research and Development Activities (Kirsten Beisswenger), [http://read.jst.go.jp/public/fs\\_com\\_002EventAction.do?action2=event](http://read.jst.go.jp/public/fs_com_002EventAction.do?action2=event), (Letöltve: 2007-06-11); Verlag Ernst Kuhn, Berlin. Autorenhandbuch Musik (Kirsten Beisswenger), <http://www.vek.de/ahb-b.htm>, (Letöltve: 2007-06-11).

Berwald-kompozíció szerepel, ill. Mozart Esz-dúr zongoranégyese (1992), valamint J. S. Bach három hegedűversenye (2000).<sup>48</sup>

**Reiner Ginzl:** tanulmányait a Klengel-tanítvány Karl Groschnál, és Msztyiszlav Rosztropovics asszisztensnőjénél, Natalija Sahovszkajanál végezte. 1986 óta a Hochschule für Musik und Theater München professzora, számos rádió-, tévé-, és CD-felvétel szereplője (EMI, Hänssler, MDG, Aulos), rangos versenyek zsűritagja, valamint a Peters és a Henle kiadónál számos csellódarab közreadója (Bach, Haydn, Boccherini, Beethoven, Schubert, Schumann, Dvořák, Debussy művei).<sup>49</sup>

**Ulrich Leisinger** (\*1964): német zenetudós; korábban a Lipcsei Bach Archívum munkatársa, 2005 óta a salzburgi Internationale Stiftung Mozarteum, Zentralinstitut für Mozartforschung vezető kutatója. J. S. Bach mellett fő kutatási területe Mozart és a bécsi klasszika [Ph. D. dissz.: *Die Entwicklung des klassischen Klavierstils bei Haydn (1760-84)*, Heidelberg]. Számos Bach- és Mozart-mű közreadója, és a *Grove Dictionary of Music and Musicians* J. S. Bach és C. P. E. Bach c. életrajzi cikkeinek egyik szerzője.<sup>50</sup>

**Bettina Schwemer:** zenetudományi és művészettörténeti tanulmányait a würzburgi Julius-Maximilians Egyetemen végezte. Ugyanitt szerezte PhD fokozatát is; disszertációja 16. századi responzoriális kompozíciókat tárgyal. 1999 óta a Bärenreiter Kiadó összkiadásokkal és gyakorlati kiadásokkal foglalkozó munkatársa.

**Egon Voss:** (\*1938) A magdeburgi születésű zenetudós germanisztikai és zenetudományi tanulmányok után, 1969-ben a Richard Wagner Összkiadás munkatársa lett; 1981-től a sorozat vezetője. Fő kutatási területei Richard Wagner munkássága, a szimfónia története és az operadramaturgia. Eddigi nagy számú publikációja főként e témaköröket érinti,<sup>51</sup> de emellett 2006-ban például J. S. Bach versenyműveiről jelentetett meg monográfiát.<sup>52</sup> A

---

48. Bengt Olof Engström-Hans Eppstein, „Hans Eppstein”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil 6, 389-390.

49. Musikhochschule München, (Reiner Ginzl), <http://www.musikhochschule-muenchen.mhn.de>, (Letöltve: 2007-06-11).

50. Internationale Stiftung Mozarteum, (Ulrich Leisinger), <http://www.mozarteum.at>, (Letöltve: 2007-12-28).

51. E. Voss, *Richard Wagner und die Instrumentalmusik. Wagners symphonischer Ehrgeiz.* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen Verlag, 1977); *Schumann: Klavierkonzert. Einführung und Analyse.* (Mainz: Schott, 1979).

52. E. Voss, *Bachs Konzerte.* Ein musikalisches Werkführer, (München: Beck, 2006).

Egon Voss, „Egon Voss”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil 17, 233-234.

számos Wagner-opuson kívül az ő közreadásában jelent meg Franz Schubert C-dúr Vonósötöse (Op. 163) a Henle gondozásában, ill. megjelenés előtt áll Beethoven fúvós kamarazenéje a Beethoven Összkiadásban.

**Douglas Woodfull-Harris:** a Bärenreiter Kiadó gyakorlati kiadásokért és szölamanyagokért felelős állandó munkatársa; az általa közreadott művek között szerepel W. A. Mozart számos zongoraversenye, Schubert három szimfóniája, valamint néhány Berlioz- és Fauré-darab is.<sup>53</sup>

---

53. Bärenreiter Verlag,  
[https://www.baerenreiter.com/cgi-bin/baer\\_V5\\_my/baerenreiter?op=newuid&ln=en&wrap\\_html=indexframe.htm](https://www.baerenreiter.com/cgi-bin/baer_V5_my/baerenreiter?op=newuid&ln=en&wrap_html=indexframe.htm),  
(Letöltve: 2008-01-22).

### III. A csellószvitek forráshelyzete, a források jellemzése, a közreadók értékelése és megfogalmazott alapelveik

#### 1. A darabok datálása

Bach hat csellószvitjének keletkezési idejéről nincs pontos adatunk. Az egyetlen támpontunk a szólóhegedűre írott szonáták és partiták (BWV 1001-1006) szerzői kéziratán szereplő 1720-as dátum (ld. III/1. ábra). Mivel ez az időpont minden bizonnyal a tiszta, szinte javítás nélküli, gyönyörűen írott autográf tisztázat elkészülésének időpontját jelzi, igen valószínű, hogy a hat kompozíció ennél előbb keletkezett. Hogy pontosan mennyivel, nem tudjuk bizonyosan. Például Günter Hausswald a hegedűdarabok NBA-beli kötetének előszavában kifejti, hogy a művek akár már Bach weimari éveiben (1714-1717) is elkészülhettek.<sup>1</sup> Leisinger azzal érvel, hogy mind a szólócsellóra, mind a szólóhegedűre írott darabok egyértelműen alaposan képzett, hivatásos zenészek számára készülhettek, ezek pedig inkább a kötheni időszakban (1717-23) álltak Bach rendelkezésére. Abban azonban szinte biztosak lehetünk, hogy a fennmaradt autográf tisztázatot megelőzte egy Bach által korábban készített fogalmazvány, melyet ma nem ismerünk.

Mindez a csellószvitek szempontjából azért lényeges, mert a hegedűdarabok címlapján a „Libro Primo” felirattal találkozunk (ld. III/1. ábra), mely további kötetet, azaz „Libro Secondo”-t sejtet. Nem nehéz arra a feltételezésre jutni, hogy ebben a második részben az ugyancsak szóló vonós hangszerre komponált hat mű, a hat csellószvit szerepelt. A hangszerválasztás és a darabok számának analógiája mellett feltételezésünket alátámasztja a hegedűdarabok AMB által készített másolatának címlapja is (ld. III/2. ábra). Ott ugyanis – mintegy tartalomjegyzékként felsorolva a kötet tartalmát – a hegedűdarabok mint *Pars 1*, vagyis *Első rész* szerepelnek, a csellószvitek pedig mint *Pars 2*, azaz *Második rész*.<sup>2</sup> Ez arra utal, hogy a kétszer hat mű eredetileg egy kötetet

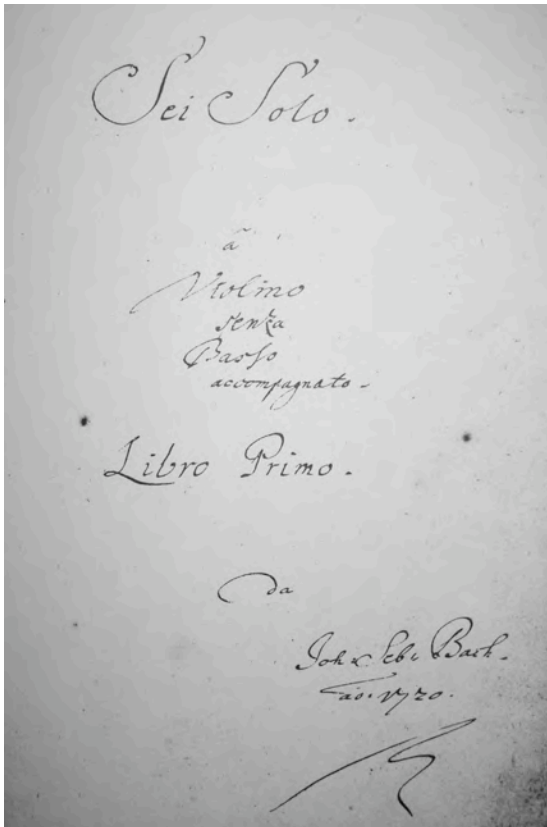
---

1. „die frühesten Spuren der Konzeption oder Anregungen dazu in Bachs Weimarer Zeit zu suchen sein dürften.” J. S. Bach, *Werke für Violine*, in Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie VI. Band 1. Herausgegeben von Günter Hausswald, (Kassel: Bärenreiter, 1958) [továbbiakban: NBA VI/1], 62-63. Ld. még NBA VI/2, 31.

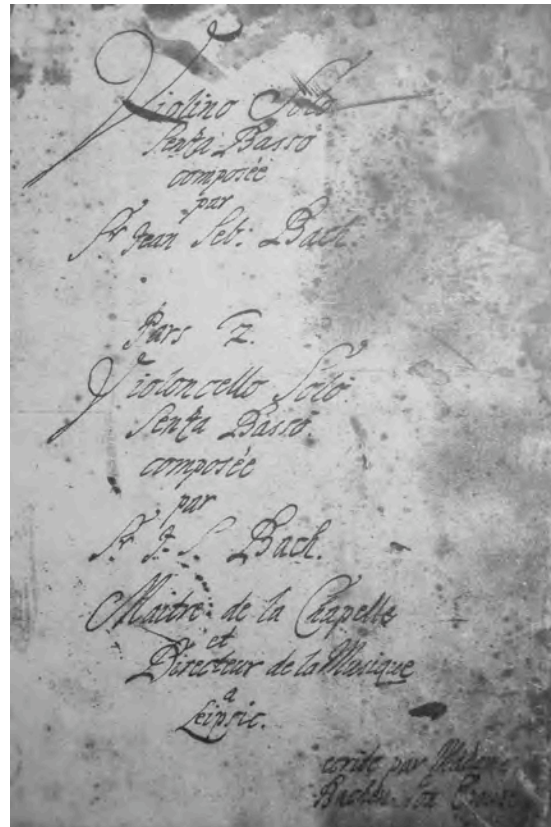
2. „Pars 1 | Violino Solo | Senza Basso | composée | par | Sr. Jean Seb: Bach.  
Pars 2. | Violoncello Solo | Senza Basso. | composée | par | Sr. Jean Seb: Bach. | Maitre de la Chapelle | et | Directeur de la Musique | a Leipzig. | écrite par Madame | Bachen. Son Epouse.” NBA VI/2, 12.

alkotott, és csak később választották őket szét mind az autográf, mind AMB másolata esetében. Míg AMB kéziratának mindkét része fennmaradt, az autográf „Libro Secondo” elveszett. Valószínűnek tűnik azonban, hogy az elveszett füzet a csellószvitek – a hegedűművekhez hasonló – igényes bachi tisztázatot tartalmazta, és hogy a „Libro Primo”-val körülbelül egy időben, 1720-körül készült. Folytatva a gondolatmenetet az feltételezhető, hogy a csellószvitek esetében is maga a komponálás valamivel 1720 előtt történt, és hogy a feltételezett tisztázatot valószínűleg megelőzte egy mára ugyancsak elveszett korábbi bachi fogalmazvány.<sup>3</sup>

III/1. ábra



III/2. ábra.



3. A szakirodalomban vita tárgyát képezi, hogy vajon a cselló- vagy a hegedűdarabokat komponálta-e Bach korábban. Hausswald (és rá hivatkozva Eppstein) a csellószvitek korábbisága mellett foglal állást elsősorban stiláris okokra hivatkozva (Hausswald szerint a csellószvitek nem annyira formabontóak, mint a partitákkal párba állított, szólóhegedűre írt szonáták). Ld. NBA VI/2, 31; VI/1, 62-63.

## 2. A források

A szólóhegedűre komponált Bach-művek autográfjának feltételezett testvérkézírata, a csellószvitek autográfja tehát nem maradt fenn; a csellószviteket ma négy 18. századi másolatból ismerjük (jelzésük a szakirodalomban a NBA megjelenése óta általában A, B, C és D)<sup>4</sup>. Ezekhez kiegészítő forrásként bizonyos esetekben felhasználható az első nyomtatott kiadás is (E).<sup>5</sup> A c-moll csellószvitet (BWV 1011) Bach átdolgozta lantra (g-moll szvit, BWV 995), és a lantverzió fennmaradt szerzői autográfja (F) olykor igen érdekes adalékokkal szolgál a csellóverziót illetően.<sup>6</sup>

A csellószvitek AMB által készített másolata faksimile formában először Diran Alexanian kiadásának mellékleteként jelent meg, és azóta több alkalommal újra kiadták.<sup>7</sup> A ma ismert másik három kézirat tudomásom szerint először a NBA VI/2. kötetének faksimile mellékletében jelent meg, majd a Bärenreiter Urtext kiadásában vált egészen széles körben is elérhetővé az első nyomtatott kottával együtt.

A csellószvitek forrásairól jelenleg a legújabb és legátfogóbb tanulmány a NBA VI/2-es kötetéhez tartozó *Kritischer Bericht* füzetben található.<sup>8</sup> A NBA megjelenése előtti irodalomban Ingrid Fuchs kutatásai különösen alaposak, ő azonban csak három forrást (A, B, C) tárgyal disszertációjában.<sup>9</sup> A Hans Eppstein által közreadott NBA-kötet megjelenése óta Ulrich Leisinger és Kirsten Beisswenger kutatásait érdemes ebben az összefüggésben említeni: többek között a csellószvitek általuk közreadott kottájának előszavában<sup>10</sup> részletesen foglalkoznak a forráshelyzettel, és néhány ponton új megvilágításba helyezik azt.

---

4. A tárgyalandó öt kiadás közreadója is Eppstein jelölésmódját veszi át a kézirat forrásokat illetően.

5. Párizs: Janet & Cotellet, 1824. Részletesebb leírását ld. alább.

6. Lantszvit autográfjának forrása: <http://www.wimmercello.com/bachlute.html>, (Letöltve: 2007-05-14).

7. Ld. NBA VI/2, 11.

8. NBA VI/2, 11-30.

9. I. Fuchs, 91-103. D forrás úgy tűnik, I. Fuchs számára ismeretlen volt, írásában semmilyen formában nem utal rá. A szakirodalomban nem találtam annak nyomát, hogy ez a kézirat hol és mikor bukkant fel, ill. hogyan vált ismertté Eppstein számára.

10. Ld. J. S. Bach, *Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012*, Herausgegeben von Ulrich Leisinger, (Mainz und Wien: Schott/Universal, 2000); J. S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Kirsten Beisswenger. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000); [továbbiakban: Leisinger, ill. Beisswenger].

Tekintsük most át a négy másolat, a lant-autográf és az első nyomtatott kiadás legfontosabb adatait!

A. Anna Magdalena Bach (1701-1760) kézírata. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 269.

J. S. Bach második feleségének másolata a csellószvitekről – mint fent említettem – eredetileg a hegedűszólóra írt darabok ugyancsak általa készített másolatával valószínűleg egy kötetet alkotott. Eppstein Hans-Joachim Schulze kutatásaira hivatkozva<sup>11</sup> valószínűnek tartja, hogy az azóta kettéválasztott kézirat Georg Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774) számára készült – ennek legfőbb bizonyítéka, hogy a fent említett címlap tartalomjegyzék-szerű felirata az ő keze munkája. Schwanberg Braunschweig-Wolfenbüttelben működő hegedűs volt, és 1727-28-ban legalább egy évet Lipcsében töltött. Ez az adat egybevág azzal, hogy AMB kézírásának és a kottapapírok vízjeleinek elemzése arra utal, hogy másolata körülbelül 1727 és 1731 között Lipcsében készült.<sup>12</sup>

A kézirat későbbi tulajdonosai közé tartozik JSB életrajzírója, Nikolaus Forkel (1749-1818), valamint Georg Poelchau (1773-1836) német zeneműgyűjtő, a berlini Sing Akademie könyvtárának igazgatója; utóbbi hagyatékából került a kézirat a berlini Királyi Könyvtárba 1841-ben.

Érdekes, hogy ezt a kéziratot meglepően sokáig JSB-nak tulajdonították; például Philipp Spitta terjedelmes Bach életrajza autográfként említi.<sup>13</sup> A nagy hatású munka megállapítása a későbbi irodalomban is tovább él: Wolfgang Schmieder tematikus

---

K. Beisswenger, „Artikulationsprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Violoncello Solo (BWV 1007-1012). Ein Lösungsmodell”, *Concerto* xvii/158 (November 2000) [továbbiakban: Beisswenger *Concerto*], 13-20

11. NBA VI/2, 11. H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, (Lipcse/Drezda: 1984).

12. Eppstein vélekedése alapján (NBA VI/2, 12) Beisswenger és Voss is ezt az adatot közli (Beisswenger 77; J. S. Bach, *Sechs Suiten. Violoncello Solo*, Herausgegeben von Egon Voss. Fingersatz und Strichbezeichnung von Reiner Ginzel, (München: Henle, 2000) [továbbiakban: Voss], vi. Lesinger pedig Schwanberg bizonyítható látogatása miatt 1727-1728-at jelöli meg, mint a másolat keletkezésének valószínű időpontját (Lesinger, 12).

13. Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, (Leipzig: Breitkopf, 1873, <sup>2</sup>1916), I/826.



műjegyzékének első kiadásai,<sup>14</sup> és a kézirat későbbi fakszimile közreadói is autográfnek tekintik,<sup>15</sup> sőt Alfred Dürr egy fakszimile kiadást kommentálva még 1951-ben is csupán „igen valószínűnek” tartja AMB-t mint másolót.<sup>16</sup> Érdekes, hogy Spitta írásának megjelenése után nem sokkal (és feltehetőleg annak ismeretében) az ABGA-ban Dörffel mégis AMB másolatának tartja a kéziratot<sup>17</sup> – rá támaszkodik számos más későbbi szerző mellett például August Wenzinger 1950-es kiadása is.<sup>18</sup> Bach és felesége kézírásának beható ismeretében ma már nem fér kétség hozzá, hogy nem szerzői autográfrol van szó, és a másoló személye sem vitás. Ezt a vélekedést támasztja alá a kézírások elemzésén kívül az is, hogy AMB másolatának Schwanberg kezétől származó, már említett címlapján, a feltételezett megrendelő AMB-t név szerint fel is tüntette mint másolót.<sup>19</sup>

**B. Johann Peter Kellner (1705-1772) másolata.** Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 804.

A másolat egy nagyobb kéziratgyűjtemény (kolligátum) része, mely Kellner több Bach-műről, köztük a szólóhegedűre írott szonátákról és partitákról készített másolatait is magában foglalja. Kellner írásmódja, valamint a hegedűdarabok másolatának saját kezű datálása is arra utal, hogy a másolat elkészítése 1726-ra tehető. Így, mint látni fogjuk, az összes forrás közül ez a legkorábbi; AMB másolatánál is korábban készült.

Kellner halála után a kézirat valószínűleg családja tulajdonában maradt, a berlini Királyi Könyvtárra pedig Bach zenéjének szakértője és számos művének közreadója Ferdinand August Roitzsch (1805-1889) hagyományozta 1889-ben.

---

14. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von JSB.* Hrsg. Wolfgang Schmieder, (Wiesbaden: Breitkopf, 1950, 21976, etc.), 564. Az 1990-es átdolgozott kiadásban Schmieder már AMB-nek tulajdonítja a másolatot: *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von JSB.* Hrsg. Wolfgang Schmieder, (Wiesbaden: Breitkopf, 1990), 734-736.

15. P. Grümmer, K. Wilkomirski, A. Sztogorszkij. Ld. NBA VI/2, 11.

16. „*Die Zuweisung der Handschrift an AMB dürfte daher höchstwahrscheinlich zutreffen.*” A. Dürr, *Musikforschung* iv (1951), 257-258.

17. ABGA XXVI/1, xii

18. *Sechs Suiten*, Wenzinger. Ld. még fent a 15. oldalt.

19. NBA VI/2, 12 „*écrite par Madame Bachen. Son Epouse*” Feltehetőleg G. H. L. Schwanberg kézírásával. Ld. fent.

A másolat készítője igen képzett, egész Thüringiában ismert muzsikus és tanár, aki másolataival nagyban hozzájárult JSB zenéjének elterjesztéséhez. Nem tudjuk, hogy tanult-e Bachtól, de annyi bizonyos, hogy a lipcsei zenei vezető és a nála húsz évvel fiatalabb gräfenrodai kántor személyesen ismerte egymást. JSB művei közül rengeteg orgonára és egyéb billentyűs hangszere komponált művet másolt le, néhány másiktól pedig billentyűs átíratot készített. Saját kompozícióból ítélve, melyekben leginkább a gáláns stílus uralkodik, virtuóz orgonista lehetett.<sup>20</sup>

Kellnernek a csellószvitekből készített másolata nem teljes: a c-moll szvit Sarabande tétele hiányzik, a Gigue-ből pedig csak az első kilenc ütem szerepel benne. Fontos megjegyezni, hogy a c-moll szvitet – melyben Bach a cselló a-húrjának nagy szekunddal való lehangolását írja elő – Kellner a másik három forrástól eltérő módon, a scordaturás írásmód transzponálásával, hangzó notációban jegyezte le. A számos javított vagy javíthatlan hiba, melyet Kellner a transzponálás során vétett,<sup>21</sup> arra utal, hogy Kellner a másolatát olyan kézirat alapján készítette, melyben a scordaturás lejegyzésmód szerepelt.

### C. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 289 Adnex 9.

A másolat egy olyan nagyobb kéziratgyűjtemény része, mely főleg JSB hangszeres műveit tartalmazza. Egykor az egész gyűjtemény a Voss-Buch grófok tulajdonát képezte, és 1851-ben került a Deutsche Staatsbibliothek (a mai Preussischer Kulturbesitz elődje) tulajdonába. Az egykori tulajdonosok a gyűjteményt Eppstein szerint valószínűleg Johann Christian Westphal hamburgi orgonista (1773-1828) hagyatékából szerezték meg.<sup>22</sup>

A másolat datálása és a készítő személyének meghatározása jóval bizonytalanabb következtetéseken alapszik, mint a már említett két kézirat esetében. A már tárgyalt másolatoktól eltérően C forrás két ember keze munkája: a III. szvit első Bourrée-jában a 12. ütem végétől jól láthatóan más kézírással folytatódik. Az első részt a

---

20. Beisswenger 69; Russell Stinson, „J. P. Kellner” in *Grove Music Online* Ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com>, (Letöltve: 2007-11-05).

21. Ld. alább a 99-101. oldalt.

22. NBA VI/2, 15.

Bach-kutatásban *Anonymus 402*-ként ismert másolónak tulajdonítják, aki egyéb berlini, 18. századi kéziratok másolójaként gyakran felbukkan. A második rész másolója Eppstein szerint azonosítatlan, egyéb munkái számára nem ismertek. A kézirat pontos keletkezési idejének megállapítása Eppstein számára nem volt lehetséges, de *Anonymus 402* egyéb, már datált tevékenysége alapján arra következtet, hogy Berlinben keletkezett a 18. század második felének elején.

Leisinger, Eppstein feltételezésével szemben, egyrészt nem tartja bizonyíthatónak, hogy a kéziratnak köze volna J. Chr. Westphalhoz,<sup>23</sup> ill. megállapítja, hogy a második másolót kulcsformái és általános írásképe alapján inkább hamburginak mint berlininek kell tekintenünk. Ez utóbbiból kiindulva – az eddig hallgatólagosan elfogadott vélekedéssel szemben, hogy ti. a két másoló egy helyen, egy időben dolgozott – felveti a lehetőségét, hogy miután *Anonymus 402* munkája Berlinben félbemaradt, a kézirat csak egy jóval későbbi időpontban, Hamburgban került befejezésre ugyanazon modell felhasználásával (erre utalhat szerinte az eredetileg üresen hagyott, és bizonyíthatóan csak később megírt címoldal is). Beisswenger ezen a ponton száll vitába Leisingerrel<sup>24</sup> – szerinte ti. a második másoló földrajzi elhelyezéséhez általános írásképeinek pontosabb vizsgálata volna szükséges. Leisinger másik érve – a kulcsformák hamburgi típusa – ellen pedig konkrét példákat hoz fel: a basszuskulcs szerinte nem annyira karakterisztikus formájú, hogy pontos helymeghatározásra alkalmas legyen; a C-kulcs ugyan különlegesebb, de hasonló kulcsok rengeteg berlini eredetű kéziratban is felbukkannak. Beisswenger szerint tehát a második másoló – és a kézirat második felének – Hamburghoz kapcsolása nem kellően megalapozott feltételezés.

**D. Österreichische Nationalbibliothek Wien. Mus. Hs. 5007.**

A kézirat történetéről Eppstein szerint az egyetlen biztos adat, hogy 1799-ben a bécsi Johann Traeg (c1747-1805) zenemű-kereskedő katalógusában szerepelt; hogy hogyan került a bécsi Nemzeti Könyvtár tulajdonába, nem tudjuk. Eppstein Yoshitake Kobayashi

---

23. Westphal neve a kézirattal kapcsolatban hagyatékának 1829-es hamburgi árverési katalógusa miatt kerül egyáltalán szóba – eszerint tulajdonában volt a csellószvitek egy másolata. A korábbi irodalom ezt azonosította a C forrással, Leisinger szerint indokolatlanul. Leisinger, 17.

24. Beisswenger *Concerto*, 14.

kutatásaira ill. az általános írásképre hivatkozva állítja, hogy Traeg bécsi boltjába talán Észak- vagy Közép-Németországból került a kézirat, ahol a 18. század végén készült.<sup>25</sup>

Leisinger kutatásai új részleteket hoztak felszínre az eddig legnehezebben datálható másolatról. Egyrészt sikerült azonosítania a másolót azzal, aki 1795-ben C. P. E. Bach (1714-1788) örökösének megbízásából a Bach-fiú egy csembalóversenyének (G-dúr, Wq 9, 1740-1742)<sup>26</sup> a szólamanyagát részben lemásolta. Ez igazolja Eppstein feltevését, miszerint a másolat az 1790-es évekből és Észak-Német területről, talán éppen Hamburgból, C. P. E. Bach működésének helyszínéről származik.<sup>27</sup> Ezzel Beisswenger is egyetért.<sup>28</sup> Leisinger ezen kívül megállapította, hogy a címlapon szereplő számjegyek (36/23) arra utalnak, hogy ez a kézirat nem eladásra szánt másolat volt, hanem Traeg zenemű-kereskedésének házi példánya, amiről a nála megrendelt másolatok készültek. Mivel Traeg legkésőbb 1804-től eladásra kínálta a másolatokat, Leisinger azt sem tartja kizártnak, hogy az előző évben elhunyt Gottfried van Swieten (1733-1803) hagyatékából származik a kézirat, aki C. P. E. Bach halála után annak özvegyétől rendelhette meg a másolatot, sok egyéb Bach-művel együtt.

**E.** Első nyomtatott kiadás: *Sonates ou Etudes pour le Violoncelle Solo Composées par J. Sebastien Bach*. Paris: Janet & Cotelte, 1824

Közreadója valószínűleg a csellista Pierre Norblin (1781-1854), aki – mint saját előszava állítja – hosszas kutatómunka után, Németországban bukkant rá a művek egy kéziratára.<sup>29</sup> A kottaszöveg közeli rokona C és D forrásnak, de rengeteg kiadói hozzáadást tartalmaz: tempójelzéseket, ujjrendeket, artikulációs és dinamikai jeleket. A kiadást 1825-ben Lipcsében H. A. Probst kiadója újryomta. Dotzauer 1826-os kiadása az említett két kiadás valamelyikén alapul, de egyes hibákat kijavítottak, talán valamelyik kézirattal való

---

25. NBA VI/2, 16

26. Leisinger, 4. A mű adatait ld. Stephen Roe, „C. P. E. Bach”, in *Grove Music Online* Ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com>, (Letöltve: 2007-11-05).

27. Leisinger, 4. A hamburgi helyszínt Leisinger nem indokolja részletesen.

28. Beisswenger *Concerto*, 15.

29. „Après beaucoup de recherches en Allemagne, M. Norblin, de la musique du Roi, premier violoncelle de l'Académie royale de Musique, a enfin recuilli le fruit de sa persévérance, en faisant la découverte de ce précieux manuscrit.” J. S. Bach, *Sonates ou Etudes pour le Violoncelle Solo*, (Paris: Janet & Cotelte, 1824), 1.

összevetés alapján.<sup>30</sup> A kiadvány címében az „*Etudes*“-szó talán arra utal, hogy a megjelenése körüli időszakban egyesek a csellószvitekre inkább növendékeknek való gyakorlatokként, nem pedig hangversenyen előadandó, a közönségnek szóló művekként tekintettek.<sup>31</sup>

Mivel az első kiadás a kéziratos források viszonyrendszerének kutatásakor nem játszik kulcsszerepet, ill. mivel nagy mennyiségű olyan artikulációs jelzést tartalmaz, mely egyértelműen a közreadótól származik, nem pedig valamelyik kéziratból, dolgozatomban ezzel a forrással a továbbiakban nem foglalkozom.

**F. A g-moll lantszvit (BWV 995) autográf kézirata. Bibliothèque Royale Albert 1er, Brüsszel. Fonds Fétis 2910 (Ms. II 4085 Mus.)**

A lantverzió kottapapírjának vízjelei megegyeznek AMB a csellószvitekről készített másolatának vízjeleivel. Ebből arra lehet következtetni, hogy a két kézirat körülbelül ugyanabban az időben, 1727 és 1731 között készült.<sup>32</sup> A lantszvit autográfjában számos javítás arról tanúskodik, hogy Bach a csellószvitet ültette át lantra, vagyis, hogy a lantszvit a későbbi kompozíció.<sup>33</sup> Számos javítás például abból adódik, hogy a c-moll csellószvit *scordatúrás* írásmódját g-mollba transzponálva a cselló lehangolt a húrján megszólaló hangokat is véletlenül kvinttel feljebb írta Bach, majd a hibás hangot egy szekunddal mélyebbre kellett javítania, általában a kottafej megnagyobbításával.<sup>34</sup> Annak is többször szemtanúi lehetünk, hogy Bach valószínűleg a csellóverzió hangjait jegyezte le először a lantkottába, majd ezt átjavítva vagy törölve jutott el a lantváltozatban szereplő megoldáshoz.<sup>35</sup>

---

30. *Sonates ou Etudes pour le Violoncelle Solo Composées par J. Sebastien Bach*, (Leipzig: H. A. Probst, 1825); *Six Solos ou Etudes pour le Violoncelle de J.S. Bach. Avec le Doigter et les Coups d'Archet* par J. J. F. Dotzauer, (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1826). Ld. NBA VI/2, 17.

31. D. Johnson, „Bach cello suites.” *Early Music*. xxviii/4 (2000), 660.

32. NBA VI/2, 17; Leisinger, 14.

33. NBA VI/2, 17; Leisinger, 14. Erről a témáról részletesen ld: J. S. Bach, *Kompositionen für Lauteninstrumente*, in: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Hrsg. von H. Eichberg und Th. Kohlhase. Serie V. Band 10, (Kassel: Bärenreiter, 1982) [továbbiakban: NBA V/10], 103-105.

34. Leisinger azt is felveti, hogy Bach azért írja a lantváltozat felső sorát tenorkulcsba, mert ez megkönnyíti a transzponálást, hiszen a hangok a vonalrendszerben ugyanott maradnak (kivéve a csellóverzióban a scordatúra miatt transzponáltakat). Leisinger, 14.

35. Erről ld. részletesebben a 100-101. oldalt.

Eppstein szerint a g-moll lantszvit autográfja a c-moll szvit közreadásánál csak „indirekt forrásértékkel” bír.<sup>36</sup> Mivel átiratról van szó, valóban nem használhatók fel a lant-autográf információi közvetlenül a c-moll csellószvit kottaszövegében. De a csellószvit forrásainak értelmezésekor a lantverzióba Bach által kiírt díszítések, további szólamok, ritmusvariánsok véleményem szerint komoly segítséget nyújthatnak. Az artikulációs ívek mennyisége – a hangszerek artikulációs lehetőségeinek különbsége miatt – a lantszvitben a csellóváltozathoz képest igen csekély, de néhány esetben új megvilágításba helyezik a csellószvit íveit.<sup>37</sup> A csellószvit sokszor egy szólamban is polifón textúráját pedig nemegyszer megvilágítja a lantszvit lejegyzésmódja, ezzel hatással lehet a tagolásra és az artikulációra.

### **3. A négy kéziratos forrás (A, B, C, D) általános jellemzői (kottakép, artikulációs jelek általában)**

A csellószvitek négy másolatának általános írásképeinek illusztrálására a kéziratokból egy-egy kottaoldalt választottam, mely részben vagy egészben a C-dúr szvit Sarabande és Bourrée tételeit tartalmazza (III/3. ábra). Ez az oldal azért különösen érdekes, mert C forrásban éppen ezen figyelhetjük meg a kézirat két másolójának írásképe közti különbséget (a váltás – mint fent említettem – a Bourrée – I. 12. ütemében történik).

A példaként kiválasztott négy oldalon első pillantásra észrevehetjük, hogy Kellner (B) kottája a legzsúfoltabb – itt a legkisebb a sortávolság, és a hangfejek is igen közel helyezkednek el egymáshoz. Kellner nyilvánvalóan nem törekszik arra, hogy a tételek sor ill. oldal elején induljanak, fontosabb szempont számára a helytakarékosság (a példaként vett oldalon nem vall tudatos tervezésre például, hogy a C-dúr Sarabande utolsó üteme és a Bourrée I. utolsó két üteme például átcsúszik a következő sor elejére, majd rögtön indul a következő tétel). A hangszárok és a gerendák összképe gyors, sietős mozdulatokat sejtet. Kellner – a már említett két, csaknem teljes egészében hiányzó tételen kívül – olykor egyes szakaszokat egyszerűen kihagy. A választott oldalunkon például láthatjuk, hogy – feltehetően véletlenül – kimarad a C-dúr Sarabande 13-17.

---

36. NBA VI/2, 17.

37. Ld. a 138-139. oldalt.

üteme.<sup>38</sup> A kézirat olvashatóságát rontja az eredeti kottalap másik oldaláról átütő rengeteg hangfej, mely AMB kéziratánál is visszatérő probléma (bár ezen az oldalon éppen nem túl zavaró). Kellner kézírata – zsúfoltsága, esetlegessége és tévedései ellenére – azért értékes, mert jó néhány olyan egyedi megoldást tartalmaz, mely a többi forrás egyikében sem található meg. Például oldalunkon a két Bourrée esetében a tételcím „Bourrée 1 alternat.” ill. „Bourrée 2 pian.” – egyedül Kellnernél szerepel ebben a bővebb változatban.<sup>39</sup> Más tételekben Kellnernél előfordul, hogy a hangok és a ritmus egyedi, egyértelműen szándékos, nem hibás variánsaival is találkozunk.<sup>40</sup>

AMB kottaképe Kellner másolatához képest jóval tisztább: a sorok és a hangfejek egymástól távolabb helyezkednek el, a száraz és a gerendák írásmódja is sokkal gondosabbnak, szabályosabbnak hat, mint Kellnernél. A sor- és az oldalbeosztás azért érdemel figyelmet, mert valószínűleg megegyezik a bachi eredetivel, hiszen AMB a hegedűszólók másolásánál is pontosan megőrizte az autográf kézirat tagolását.<sup>41</sup>

---

38. Eppstein szerint Kellner valószínűleg a számára modellként szolgáló kézirat egy teljes sorát hagyhatta itt ki véletlenül (NBA VI/2, 62); valóban: AMB-nál láthatjuk, hogy a kimaradt öt ütem pont egy sort tesz ki.

39. Beisswenger feltételezése szerint a Kellner által használt eredetiben a „pian.” vagy „piano” dinamikai jelzés a tételcím közelében helyezkedhetett el, és másoláskor ezt értelmezte félre, mint a tételcím részét (Beisswenger, 77). Kellner egyébként – szintén egyedülként – a C-dúr Prelúdiumhoz a „Presto” tempójelzést kapcsolja.

40. Ennek különösen jó példája a d-moll Menuet I. 6-7. ütem és a D-dúr Courante 53. ütem.

41. Beisswenger, 77.

III/3. ábra

A

9

13'

18'

Bourée

4

9

15

22

Bourée

5'

11'

18'



B

40'

52

62

72

6

Andante

6

12, 18-23

Bourne & alterna

8'

18

Bourne & pian

6

tr

C

*Sarabande*

5

9

13

18

22

*Bourree*

5

10

15

20

25

*Alla*



D

*Sarabande*

5

9

13

18

23

*Bourree*

4

10

15

20

25

C és D forrás hasonlósága azonnal szembeötlő: a két forrás sor- és oldalbeosztása nemcsak a választott oldalon, hanem a kéziratok egészében csaknem azonos. Az oldalak alján nemegyszer azért maradnak egyes kottasorok üresen (ezen az oldalon éppen nem), hogy a tételek előre megtervezetten, sor- ill. oldal elején kezdődhessenek. A kéziratok tagolását, helykihasználását jól érzékelteti, hogy C és D másolat nem kevesebb, mint tizenhat oldallal, A pedig tizeneggyel több kottaoldalt vesz igénybe, mint B (Kellner másolata összesen 25, AMB-é 36, C és D pedig 41-41 oldalas). C és D forrás esetében ez a jól megtervezett tagolás és a tiszta, gondos írásmód szerintem arra utalhat, hogy a másolók továbbadható, esetleg eladandó másolatként készítették ezeket a kéziratokat. Különösen éles a kontraszt, ha C és D másolatot Kellner tervezetlenül, sokszor kuszán papírra vetett soraihoz hasonlítjuk; Kellner esetében sokkal inkább az lehet az olvasó benyomása, hogy számára nem volt cél, hogy saját magán, vagy szűkebb körein kívül érthető legyen az általa lejegyzett kottakép.

Az **artikulációs jelek** közül **A és B** forrásban a kiválasztott oldalon kizárólag kötőíveket láthatunk. Kellnernél a zsúfoltság és a vélhetőleg sietős írásmód nemcsak a hangokra, hanem az ívekre is vonatkozik, melyek emiatt nem egyszer következetlennek tűnnek és nehezen értelmezhetőek. AMB kéziratában ezzel szemben az a kettősség figyelhető meg, hogy a gondosan, jól tagoltan, olvashatóan leírt hangokhoz hanyagul, első pillantásra a legkevésbé sem egyértelműen elhelyezett ívek társulnak. Kellner és AMB másolási szokásairól viszonylag sokat tudunk, hiszen – a csellószvitek mellett – mindketten elkészítették (vélhetően ugyanakkor) a szólóhegedűre komponált Bach-művek másolatát is. A hegedűszólókról készült Kellner-másolatot csak Eppstein és Günter Hausswald értékeli röviden; ez a szakirodalom olyan hiányossága, melyet feltétlenül érdemes volna pótolni.<sup>42</sup> AMB-nek a hegedűszólókról készült másolatából levonható általános szokásokkal viszont Eppstein és Beisswenger is részletesen foglalkozik. Ezeknek részletes tárgyalására még alább kitérek, de annyi már e néhány sorból is megállapítható, hogy ívei sokszor nagyon rövidek, és a kottafejektől függőleges

---

42. Kellnernek a hegedűszólóra komponált darabokról készített másolata ugyanabban a kéziratgyűjteményben található, mint a csellószvitekről készített másolat (Beisswenger, 81). Hausswald szerint a Kellner-másolat a hegedűdaraboknál ugyanúgy egyedi, mint a csellószvitekénél: csak nála fellelhető artikulációs jelek, hangok, ritmusok szerepelnek benne, melyek egyértelműen nem az autográfából és nem is AMB másolatából származnak. (NBA VI/1, 34-44).

irányban igen nagy távolságra helyezkednek el (ld. például a Bourrée I. 13, 18. ütemének vagy a Bourrée II. 22-23. ütemének kötőíveit).

Kellner kéziratában az artikulációval kapcsolatban még két fontos jelenség figyelhető meg. Egyrészt – hasonlóan a hangok variánsaihoz vagy az említett tételcímekhez – az artikuláció terén is találkozunk Kellnernél egyes ütemekben olyan egyedi, plauzibilis és nyilvánvalóan nem véletlenszerű megoldásokkal, melyek mindhárom másik kéziratból eltérnek. Másrészt Kellner kéziratában olykor egészen terjedelmes szakaszok maradnak teljesen artikulációs jel nélkül (például az Esz-dúr Gigue-ben vagy a c-moll Prelúdiumban). Hogy ez jelenség az általa mintául felhasznált kéziratból ered, vagy pedig nem tartotta lényegesnek minden részletében lejegyezni a modell-kézirat artikulációs jeleit, ma már nem tudjuk eldönteni.

**C és D** forrással kapcsolatban a példaként választott oldalunkon részletes elemzés nélkül is megállapíthatjuk, hogy a két korábbi kézirathoz képest a kötőívek elhelyezése – különösen C forrásban – sokkal pontosabb, egyértelműbb. A kéziratok alapos vizsgálata alapján továbbá elmondható, hogy a két későbbi forrás artikulációs kijelöltsége nemcsak egyértelműbb, mint a koraiaké, hanem jó néhány esetben az artikulációs jelek számát tekintve gazdagabb is. Nemcsak arról van szó, hogy általában több kötőívvel találkozunk a két későbbi forrásban, hanem arról is, hogy a staccato jelölésére sokkal nagyobb gondot fordítanak. Kiválasztott oldalunkon például a Bourrée I.12-13. ütemében például olyan staccato vonások láthatóak, melyek sem A-ban, sem B-ben nem jelennek meg. Ez nem egyedi eset: A és B forrás mindössze három-három tétel egynéhány ütemében tartalmaz staccatóra utaló jelzéseket, C-ben és D-ben viszont tizenhárom tétel hatvan ütemében jelennek meg staccato-pontok vagy -vonások (a források staccato-jelzéseinek összefoglalását ld. a II. táblázatban).<sup>43</sup> Az is nemegyszer előfordul, hogy C és D forrás kötőívekből nemcsak többet, hanem gyökeresen másféléket tartalmaz, mint A és B. Előfordul, hogy ezek a változtatások nemcsak egyes tételek

---

43. C és D forrás – a staccato-jelzésekhez hasonlóan – nagyságrendekkel több lekottázott díszítést tartalmaz, mint bármelyik korábbi forrás. Kiválasztott oldalunk a mennyiséget nem illusztrálja jól: itt mindössze egyetlen esettel találkozunk: a Sarabande 11. ütemének második negyedénél lévő előkével. Érdekes továbbá, hogy a staccato jelzés a Gigue tételekben különösen gyakori – ld. a táblázat kiemeléseit.

elszigetelt ütemeiben jelentkeznek (mint Kellnernél), hanem akár egész tételekre kihatnak (például a G-dúr Menuet I. és a c-moll Sarabande).

## II. táblázat

A	B	C, D
		G-dúr Allemande 1, 2, 5, 8, 9, 14, 20, 21, 25, 27, 28
		G-dúr Courante 11, 12
G-dúr <b>Gigue</b> 2, 7	G-dúr <b>Gigue</b> 2, 7	G-dúr <b>Gigue</b> 2, 7
		d-moll <b>Gigue</b> 73, 74
		C-dúr Allemande 1, 2, 4, 13
		C-dúr Courante 15, 17, 21, 22, 25, 26, 61, 67, 69
		C-dúr Bourrée I. 13, 14
		C-dúr Bourrée II. 3, 10
C-dúr <b>Gigue</b> 34, 38, 94, 98		C-dúr <b>Gigue</b> 34, 38, 41, 42, 53, 54, 94, 98
		Esz-dúr Prelúdium 70, 71, 72, 73, 76
	Esz-dúr Allemande 38, 39	Esz-dúr Allemande 3, 7, 8, 9, 10, 13, 38, 39
		c-moll Prelúdium 22 (csak C)
D-dúr <b>Gigue</b> 29	D-dúr <b>Gigue</b> 29	D-dúr <b>Gigue</b> 27, 29, 54, 55
<b>Összesen:</b> 3 tétel, 7 ütem	3 tétel, 4 ütem	13 tétel, 60 ütem

## 4. A másolatok valószínű modelljei ill. egymáshoz való viszonyuk

A fenti áttekintésből világosan látszik, hogy ahhoz, hogy a felsorolt források alapján Bach csellószvitjeit közreadjuk, vagy hogy gyakorló zenészként, a faksimilét tanulmányozva a szvitet előadására felkészüljünk, elengedhetetlenül szükséges a források egymáshoz való viszonyának tisztázása. Amikor eltéréseik jelentőségét kutatjuk, számos megválaszolendő kérdéssel találjuk szemben magunkat. A legfontosabb ezek közül, hogy fennmaradt másolataink számára vajon milyen kéziratok szolgáltak modellként? A modellek milyen kapcsolatban voltak a szerzővel? Ha a másolatok között egyértelmű eltéréseket találunk: ezek vajon kitől származnak?

Fontos leszögezni, hogy a másolatok viszonyáról és feltételezett modelljeikről gondolkodva, valószínűleg nem kell a fennmaradt másolatoknál nagyságrendekkel több elveszett példányt számításba vennünk. A csellószvitek technikai nehézségük és zenei összetettségük miatt ugyanis igazán széles körben, a hivatásos zenészek és hozzáértők csoportjain túl nemigen terjedhettek el, ott viszont valószínűleg keletkezésük óta folyamatosan ismertek voltak.<sup>44</sup>

Az effajta kérdésekre adott válaszokat a következőkben tárgyalandó négy közreadó: Kirsten Beisswenger, Ulrich Leisinger, Egon Voss és Hans Eppstein által megfogalmazottak alapján kísérlem meg összegezni, saját véleményemmel kiegészítve. A Bärenreiter Urtext kiadás tárgyalásától azért tekintek el, mert ebben a témában előszava a NBA eredményeit adja vissza.<sup>45</sup> Az Egon Voss és a Kirsten Beisswenger által készített közreadás is – saját állításuk szerint – Hans Eppstein NBA-beli adatait veszi alapul.<sup>46</sup> Beisswenger véleményét így csak akkor tárgyalom, amikor Eppsteinétől eltérő vélekedést fogalmaz meg, ill. amikor egy lényeges ponton vitába száll Ulrich Leisinger kutatásainak értékelésével. Mivel Egon Voss gondolatmenetének kiindulópontja eltér a többi közreadótól, az ő érvelését külön elemzem.

Eppstein, Leisinger és Beisswenger is egyetért abban, hogy a források közül egyik sem közvetlen vagy közvetett másolata bármelyik másíknak; mindegyik másolat modellje egy azóta elveszett példány.<sup>47</sup> Abban is egyezik a közreadók véleménye, hogy **AMB másolata (A)** a szerző legközvetlenebb környezetében készült, egy Bach által valószínűleg jóváhagyott autográf, sőt valószínűleg egy autográf-tisztázat alapján. A hegedűszólók AMB által készített másolata esetében az autográf mint modell egyértelműen bizonyítható,<sup>48</sup> és a címlapok már említett analógiája miatt igen valószínű, hogy a csellószvitek esetén is JSB autográf kéziratát másolta le a felesége. AMB másolatában a már említett minőségi egyenetlenséget (hogy a gondosan lejegyzett hangokhoz hanyag artikulációs jelek társulnak) Leisinger azzal magyarázza, hogy AMB-t ugyan képzett muzsikusként tartják számon, de énekesnő léte a vonósartikulációt

---

44. Leisinger, 15. Ld. még fent a 4. oldalt.

45. Bärenreiter Urtext Textband, 4.

46. Beisswenger, 81; Voss, xii.

47. NBA VI/2, 18.

48. NBA VI/1, 34.

illetően elképzelhető, hogy nem volt minden tekintetben tájékozott. Éppen ezért látható hanyagsága abból is adódhat, hogy nem lehetett tisztában teljes mértékben az általa lejegyzett kötőívek pontos jelentőségével.<sup>49</sup>

Eppstein, Leisinger és Beisswenger véleménye abban is egyezik, hogy AMB és **J. P. Kellner (B)** – noha időben és térben mindketten a szerző közelségében dolgoztak – mégsem ugyanarról a modellről készítették másolatukat. Erre utalnak Kellner már részben említett egyedi, AMB-től (és a két későbbi forrástól is) különböző variánsai. Elképzelhető természetesen az is, hogy Kellner ugyanazt a forrást használta, mint AMB, és a változtatásokért egyedül ő felelős, ám ezt egyik közreadó sem tartja valószínűnek.<sup>50</sup> Eppstein például azzal érvel, hogy a D-dúr Allemande esetében a Kellner által hozzáadott „adagio” feliratot az előző oldalon a „Sequi Allemande adagio” bejegyzés előzi meg, amit Kellner egy ötletszerű kiegészítés során nyilvánvalóan nem írt volna oda, tehát következésképp az a modell-kéziratból származik. Kellner modell-kéziratát illetően Eppstein nem foglal határozottan állást. Szerinte elképzelhető, hogy Kellner – talán még az autográf-tisztázat elkészülte előtt – Bach egy munkapéldányából (*Urschrift, Konzept*) vagy annak egy Bach környezetében készült másolatából dolgozhatott.<sup>51</sup> Beisswenger szerint Kellner megoldásai (elsősorban az előadásra vonatkozó utasítások: *pian.*, *Presto*) arra utalnak, hogy Kellner egy gyakorló csellista példányát másolta le, aki különböző előadási jelekkel már korábban kiegészítette maga számára a kottát. Tehát ezek a hozzáadások, variánsok tulajdonképpen a Bach környezetében jellemző előadási gyakorlat dokumentumai.<sup>52</sup> Hogy a Kellner által lemásolt példány (ha volt ilyen) az AMB által használt autográfból ered vagy egy másik (Bachtól vagy mástól származó) kéziratból, Beisswenger szerint ma már nem lehet eldönteni.

Leisinger szerint Kellner kézirateinak eltéréseit általában azzal magyarázzák, hogy miszerint Kellner autográfból dolgozott, csak nem a tisztázatból, amiből feltehetőleg AMB, hanem egy korábbi fogalmazványból (*Arbeitsmanuskript*).<sup>53</sup> Ez szerinte ugyan megmagyaráz néhány kisebb eltérést, ahol Kellner másolata más, mint a

---

49. Leisinger, 4.

50. Beisswenger, 77; NBA VI/2, 19; Leisinger, 4.

51. NBA VI/2 19, 24, 25.

52. Beisswenger *Concerto*, 14.

53. Leisinger, 4. Leisinger e kijelentése kapcsán nem hivatkozik konkrét szerzőkre vagy művekre.



többi kézirat (nem említ konkrét példát), de az alapvető változtatásokat illetően nem releváns. Leisinger szerint a modellként szolgált kéziratnál sokkal érdekesebb Kellner másolatának célján gondolkozni, mivel ez többet elárul a kézirat értékéről. Leisinger abból, hogy Kellner a c-moll szvitnél a scordatúrát ill. a D-dúr szvitben az öthúros hangszer szükségességét nem is említi, arra következtet, hogy Kellner számára a darabok pusztá megismerése volt a cél (vagyis maga számára készítette a kéziratot – ld. fent), hiszen nem tudunk arról, hogy az orgonista Kellner a szviteket gordonkán el tudta volna játszani. Sőt, Leisinger – Russell Stinsonra hivatkozva – lehetségesnek tartja, hogy Kellner esetleg billentyűs átíratnak szánta másolatát, nem pedig gordonkán való előadásra.<sup>54</sup>

Vitán felül áll, hogy a **két későbbi kézirat (C, D)** és a **korai nyomtatott kiadás (E)** igen szoros kapcsolatban van egymással, a források között jól elkülönülő csoportot alkotnak. A két kéziratot másolatban hasonlóak a hozzáadott díszítések, az artikulációs jelek, és egyes hibák vagy variánsok is, sőt a kottaszöveg sor- és oldalbeosztása is szinte

---

54. R. Stinson: *The Bach Manuscripts of J. P. Kellner and his Circle*, (Durham, London: Duke University Press, 1989), 60-61. R. Stinson, „J. P. Kellner’s copy of Bach’s Sonatas and Partitas for Violin Solo”, *Early Music*, xiv (1985), 200-201. Stinson írásaiban arra a következtetésre jut, hogy sem a csellószvitek, sem a hegedűre írott darabok Kellner-féle másolata nem vonós hangszeren való előadás számára készült. Sokkal elképzelhetőbb, hogy Kellner a darabok egy részét talán át akarta írni billentyűs hangszerre, és hogy másolatait addig is egyfajta referenciának szánta magának és esetleg tanítványainak. Stinson felvetése szerint tehát Kellner fennmaradt kézírata csak egy későbbi billentyűs átírat alapjául szolgált volna, nem pedig maga az átírat, mint ahogy Stinsonra hivatkozva Leisinger fogalmaz. Leisinger szerint a billentyűs hangszerre készült átírat lehetőségét (amely Bach korában és környezetében bizonyosan létező gyakorlat volt – ld. Leisinger hivatkozásait) támasztja alá az is, hogy Kellner éppen azt a két tételt hagyja ki másolatából, melyben egyáltalán nincs szükség kettősfogásra (c-moll Sarabande és Gigue). Egyrészt ez szerintem így nem igaz – az Esz-dúr Gigue és a D-dúr Courante (vagy, ha külön tételnek vesszük, akkor a G-dúr Menuet II., a C-dúr Bourrée II., és a c-moll Gavotte II. is) olyan tétel, melyben egyszer sem szólal meg egyszerre egynél több hang, nincs benne kettősfogás. Másrészt számomra meglehetősen homályos, hogy ez az érv miért szól a billentyűs átírat mellett, ugyanis a csellószvitek tételeinek többsége csak jóval kisebb mértékben tartalmaz valódi többszólamúságot, mint egy billentyűs darab. Az tehát, hogy mindvégig valóban egyszólamú-e egy tétel, nem könnyíti, de szerintem nem is nehezíti jelentősen az átírás folyamatát. Leisinger fenti felvetése tehát valószínűleg igaz, de érvelése, ill. hivatkozása Stinsonra nem teljesen hibátlan. A hangzó notáció, melyet Kellner a c-moll szvit esetében alkalmaz, azt is felveti, hogy Kellner esetleg normál hangolású csellóra akarta volna átírni a szviteket, de ez nem valószínű, mivel számos olyan akkord szerepel másolatában, ami kvinthangolású csellón nem szólaltatható meg (pl. Allemande 8. ütem eleje). Érdekes, hogy számos öthangos akkorddal is találkozunk Kellnernél (például a d-moll és a C-dúr Prelúdium záróakkordján) – ez is utalhat arra, hogy nem csellón történő eljátszásban gondolkodott Kellner a másolat készítése közben.

teljesen azonos.<sup>55</sup> Abban is megegyeznek a közreadók, hogy a két kézirat nem lehet egymás másolata, mivel egyedi hibákat is tartalmaznak. Így tehát valószínűleg egy elveszett, közös modell után készültek.

Mint már fent említettem, C és D másolat keletkezési idejét és helyét illetően Leisinger kutatásai új adatokat hoztak felszínre az Eppstein által közreadott NBA kötet megjelenése óta, és Leisinger ezekből levont következtetéseivel Beisswenger vitába szállt. Így a három közreadó véleménye a két másolat értékelése kapcsán számottevően eltér egymástól.

**Eppstein** a források közös és eltérő hibáinak alapos vizsgálata után<sup>56</sup> arra a következtetésre jut, hogy a C, D (E) forráscsoport – így közös elődjük is – közelebbi rokona A-nak mint B-nek. Így tehát valószínű, hogy a közös modell (melyet G-nek nevez) ugyanarra az autográf tisztázatra (X) vezethető direkt vagy indirekt módon vissza, mint AMB kézirata. Kellner másolata (B) pedig – egyedülként – talán az autográf tisztázat egy elődjéről, egy munkapéldányról (Y) készült (a fennmaradt és a feltételezhetően egykor létezett, ám ma már nem elérhető kéziratok viszonyrendszerét ld. a III/4. ábrán).<sup>57</sup>

A összes forrás közti kapcsolatrendszer feltárásához **Leisinger** egy igen lényeges ötlettel járul hozzá: felidézi azt a korábbi irodalomban mellőzött tényt, hogy JSB fia, Carl Philipp Emanuel tulajdonosa volt a csellószvitek egy kézirat példányának. C. P. E. Bach 1788 decemberében hunyt el Hamburgban, és halála után, 1790-ben a hagyatékáról katalógus jelent meg – innen tudjuk, hogy tulajdonában volt a csellószvitek egy kézirata.<sup>58</sup> A katalógus ugyan nem említi, hogy szerzői kéziratról lenne szó, Leisinger szerint mégis elképzelhető, hogy így volt, mivel olyan művek esetén is hiányzik az „*in origineller Handschrift*” megjelölés, ahol egyértelműen autográfáról van szó (például az Orgelbüchlein).<sup>59</sup>

---

55. NBA VI/2, 20.

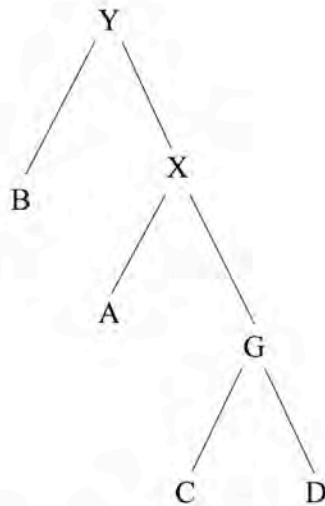
56. Ezek felsorolását ld. NBA VI/2, 20-24.

57. A párizsi nyomtatott kiadás (E) hibái között találunk olyanokat, melyek C-vel, és olyanokat is, melyek D-vel azonosak, ebből Eppstein arra következtet, hogy a kiadás alapja nem C vagy D, hanem ugyancsak azok közös elődje (G) lehetett.

58. *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeister Carl Philipp Emanuel Bach.* (Hamburg, 1790), 67. Ld. Leisinger, 7.

59. Leisinger, 7.

III/4. ábra



- Y: Bach elveszett munkapéldánya
- X: Bach elveszett autográf tisztázata
- G: C és D forrás feltételezett közös elődje
- A, B, C, D: fennmaradt források

Leisinger ebből kiindulva azt feltételezi, hogy ez a hagyatéki katalógusban szereplő kézirat – szerinte valószínűleg autográf – lehetett C és D forrás közös modellje (vagyis Leisinger szerint a fenti ábrán G-vel jelölt kézirat Bach-autográf lehetett). Vajon a két kézitról rendelkezésre álló információ alapján lehetséges ez? Leisinger szerint D másolat a 18. század utolsó évtizedéből, valószínűleg Hamburgból származik, így tehát elképzelhető, hogy az éppen ott elhunyt C. P. E. Bach megjelent hagyatéki katalógusa alapján készült, és nem sokkal 1790 után rendelték meg. C forrás esetében már bonyolultabb az összefüggés bizonyítása. Leisinger új gondolata ez esetben az, hogy C forrás két másolója nem egy időben és egy helyen dolgozott, vagyis, hogy a másolatot máshol és máskor fejezték be, mint ahol elkezdték. Mivel C. P. E. Bach 1767/1768-ig Berlinben, utána viszont haláláig (Telemann utódjaként) Hamburgban működött, Leisinger felveti a lehetőségét, hogy a század közepéről származó C forrás is készülhetett az ifjabb Bach példányáról. Elképzelhetőnek tartja ugyanis, hogy a másoló, *Anon. 402* Berlinben kezdte el a kéziratot, majd a zeneszerző átköltözése után a másik másoló

Hamburgban fejezte be. Ami E-t, a nyomtatott kiadást illeti, amely nem másolata, de közeli rokona C-nek és D-nek, Leisinger felveti a lehetőségét, hogy a kiadás alapjául felhasználta, az előszavában említett, németországi kézirat (ld. II. fejezet 2. pontját) talán szintén a C. P. E. Bach tulajdonában lévő kézirattal azonos. Mivel ez a kézirat Leisinger szerint valószínűleg autográf, szerinte a későbbi források (C, D, E) minden valószínűség szerint autográf modellen alapulnak.

**Beisswenger** úgy látja, hogy Leisinger érvelésében kulcsszerepet kap C forrás második másolójának hamburgi volta. Leisinger szerint ugyanis csak akkor feltételezhető nagy valószínűséggel, hogy egyazon modell másolatairól van szó, ha egy helyen készítették (vagy legalábbis fejezték be) a két kéziratot. Ennek fényében – mivel valóban komoly ellenérveket támaszt C forrás hamburgi befejezése ellen – Beisswenger nem látja egyáltalán biztosnak, hogy C és D forrás ugyanarról az eredetiről készült.<sup>60</sup> Én azonban Beisswenger ellenérvét nem tartom a Leisinger által vázolt forráshelyezettel teljesen összeegyeztethetetlennek: C forrás második másolója szerintem akár be is fejezhette a C. P. E. Bach tulajdonában lévő kézirat alapján Berlinben a másolatot, mielőtt a Bach-fiú 1767-ben Hamburgba költözött volna. Így a két másolat ugyan nem egy helyen készült, de mindkettő abban a városban, ahol a feltételezett modell éppen lehetett.

Beisswenger azzal is vitába száll, hogy Leisinger nagy valószínűséggel autográfnek tartja a feltételezett modellt, a C. P. E. Bach hagyatéki katalógusában szereplő kéziratot. Beisswenger tulajdonképpen csak a valószínűség mértékét vonja kétségbe, amikor Peter Wollny kutatásaira hivatkozva felhívja a figyelmet, hogy a C. P. E. Bach tulajdonában lévő hangszeres művek nagy része másolat, nem pedig szerzői autográf. Így tehát Beisswenger szerint nem kizárt, de kevésbé valószínű, hogy a csellószvitek esetében éppen Bach-autográfrol lenne szó.<sup>61</sup>

\*\*\*

---

60. Beisswenger *Concerto*, 14.

61. Beisswenger *Concerto*, 14.

Mielőtt Eppstein, Beisswenger és Leisinger további következtetéseit áttekintenénk, vegyük szemügyre a negyedik közreadó, Egon Voss gondolatmenetét is.<sup>62</sup> Voss más szempontból, indirekt módon lát hozzá a források viszonyának feltérképezéséhez. Kiindulási pontja az, hogy szerinte a négy kézirat kottaszövegének „elsődleges paraméterei” (hangmagasság, hanghosszúság) lényegében azonosak. Azonban az általa „másodlagos paramétereknek” nevezett jelek (dinamika és főleg az artikuláció) annyira különböznek a négy forrásban, hogy nemcsak hogy nem feltételezhetjük, hogy azonos modell különböző olvasatairól van szó, hanem egyenesen különböző felfogásokról (*Einrichtung*), vagy akár verziókról (*Fassung*) beszélhetünk. Emellett érvelése mögött kimondatlanul is az az alapelv húzódik meg, hogy egy kéziratot csak akkor tekinthetünk autentikusnak és egy *urtext*-kiadás szempontjából relevánsnak, ha kellő bizonyossággal megállapítható, hogy a szerző szándékát tükrözi, vagyis visszavezethető egy szerzői autográf kéziraatra. Voss ezért felteszi, hogy ha mind a négy kéziratot autentikusnak, vagyis a szerző szándékát tükrözőnek szeretnénk tekinteni, akkor azt kell hinnünk, hogy – mivel igen nagy a különbség a másolatok között – a másolatok modelljei a művek komponálásának különböző stádiumait képviselő Bach-autográfokra vezethetők vissza. Vagyis, azt kellene feltételeznünk, hogy Bach a csellószviteket az évek folyamán többször átdolgozta, és a kéziratok két csoportja: A, B ill. C és D másolat az autográf más-más verziójáról készült.

Voss e feltevés ellen számos érvet hoz fel. Például Voss szerint az, hogy a másolatok elsősorban a másodlagos paraméterekben különböznek, arra utal, hogy gyakorló muzsikustól, vagyis csellistától származnak a változtatások, nem pedig a szerzőtől, aki nem volt csellista.<sup>63</sup> Voss azt is felveti, hogy ha AMB másolata autográfról

---

62. Voss, vi-xii.

63. Voss helyesen fogalmaz, JSB nem volt csellista, de kitűnő hegedűs volt, és vitán felül áll, hogy remekül értett a vonós hangszerekhez. Voss érve véleményem szerint nem állja meg a helyét – az említett változtatások emiatt akár Bachtól is származhatnának. Az irodalomban egyébként számos helyen felmerül a kérdés, hogy a csellószvitek tulajdonképpen milyen hangszerre íródtak – a válasz pedig nem annyira egyértelmű, mint gondolnánk. Felmerül annak lehetősége például, hogy egy brácsaszerű, vállon tartható, de csellóhangolású hangszerre készültek, amin – hegedűként – Bach is tudott játszani (NBA VI/2, 32; Beisswenger, 77). Kellner másolatának címlapján a „*pour le viola da basso*” felirat olvasható, mely a korabeli szóhasználatban a viola da gamba utal [ld. NBA VI/2, 32; J. G. Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732), Faksimile utánnomás: Documenta Musicologica vol. III. (Kassel: Bärenreiter, 1953). [továbbiakban: Walther], 636}.

készült, férje tudtával és engedélyével (mint ahogy ezt a Bach-irodalom általában elfogadja), akkor a nagyfokú eltérés miatt a többi másolat modelljeként átdolgozott verziókat kell tekintenünk. Mivel B forrás régebbi, mint A, azt kellene feltételeznünk, hogy Bach olyan verziót másoltatott le feleségével, ami már nem volt aktuális.<sup>64</sup> Az is kérdéses Voss szerint, hogy ha Bach valóban átdolgozta a szviteket Kellner és AMB másolata között, akkor miért nem a még biztosan meglévő másik példányba jegyezte be a változtatásokat, miért egy másik kottába?<sup>65</sup> Voss – szerintem kérdéses – érvelése alapján tehát nem valószínű, hogy B-ben Bach által eszközölt változtatások szerepelnek. Továbbmenve, Voss felhívja a figyelmet arra, hogy a két későbbi forrás, C és D, számos olyan változtatást tartalmaz, amit B nem, csak A. Ez tehát azt jelentené – ha ragaszkodunk a Voss szerinti másolási sorrendhez – hogy Bach a B alapjául szolgáló átdolgozott verziót figyelmen kívül hagyva, készített egy másikat, és ez alapján készült C és D. Ez azonban szerinte kevésbé valószínű, és még ha igaz lenne is, nem magyarázná meg B, C és D hasonlóságait.

Voss ezután sorra veszi C és D forrás „másodlagos paramétereit” (staccato pont és vonás, artikulációs ív, dinamika) és néhány egyéb változtatást (egyes hangok,

---

Azonban a szvitek egyértelműen kvint-, és nem kvart/terchangolású hangszerre íródtak, így Kellner megjelölése nem nyújt érdemi információt. K. Neumann felveti a lehetőségét, hogy Bach a szvitek megírásakor csellóra képzelte el a darabokat, de gamba-vonóval és gambás vonófogással (mely alsó vonófogás, és a súlyos hangok esnek felfelé vonásra). Indoklása szerint Bach kötheni környezetében két olyan muzsikus jön szóba, mint a csellószvitek lehetséges előadója, akik gambán vagy a cselló mellett gambán is játszottak: Chr. F. Abel és Chr. B. Linigke. Mivel a cselló akkoriban újdonságnak számított, mint szólóhangszer, a gamba viszont már kialakult technikával és repertoárral rendelkezett, elképzelhető – érvel Neumann –, hogy a gyakorlott gambások az „új” hangszerre átvitték a megszokott technikák egy részét, például a vonót és a vonófogást. Neumann Quantzot is idézi, aki megemlékezik erről a gyakorlatról {J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung Flöte traversiere zu spielen*, (Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752). Faksimile utánnyomás: Documenta Musicologica, vol. 2. (Kassel: Bärenreiter, 1953) [továbbiakban: Quantz], 212.} Neumann jogosan hivatkozik egy Bach környezetében feltehetőleg létező gyakorlatra, de az, hogy a csellószvitek bizonyos zenei és technikai jellemzőit ezzel hozza összefüggésbe, nem tartom kellően megalapozott gondolatnak. [K. Neumann, „The Slur Marks in Bach’s ‘Cello Suites’”, *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, (1966): 45-50].

64. Voss második érvében számomra az nem világos, hogy miért nem lehet Kellner modellje egy korábbi Bach-kézirat (fogalmazvány, munkapéldány, stb.), mint ahogy a másik három közreadó is gondolja. Talán azért érvel így Voss, mert arra gondol, hogy Kellner másolatában előfordulnak néhol jobb, kidolgozottabb megoldások mint AMB-nél? Voss gondolatait kifejtés híján csak találgatni lehet, de ilyen formában ez az érve sem teljesen meggyőző.

65. Ezt a tényt szerintem megmagyarázhatja, hogy azért készített Bach két külön kéziratot, mert az egyik piszkos, a másik tisztázott lehetett. Persze ez csak akkor merül fel, ha nem feltételezzük – mint Voss – hogy AMB másolatának modellje korábbi stádiumot képvisel, mint Kellneré.

tempójelzések), és Bach általános kottázási szokásaiból, ill. zenei stílusából kiindulva cáfolja, hogy ezek a hozzáadások a szerzőtől származnak. Tekintsük át most Voss felvetéseit C és D forrással kapcsolatban.

1. A **staccato** jelzésekkel kapcsolatban Voss arra hivatkozik, hogy a szólóhegedűre írott Bach-művekben egyáltalán nem szerepelnek ilyen jelek, ezek nem tartoznak Bach „notációs alapszókincséhez.” Ezen kívül C és D forrásban olyan helyeken bukkannak fel a staccato-vonások és -pontok, ahol ez a játékmód amúgy is egyértelmű lenne (például két artikulációs ív közti különálló hangoknál, nagy hangközugrás által a többitől elválasztott hangoknál). Voss megfigyelése szerint továbbá a staccato jelek sokszor nem következetesek (például zeneileg analóg helyek esetén nem egyformák), és olykor izoláltan is felbukkan belőlük egy-egy; ezek Voss szerint mind nem származhatnak Bachtól.<sup>66</sup>

2. A **kötőívek** területén is Voss szerint egy sor értelmetlen, következtelen, önkényes jelöléssel, változtatással találkozunk C és D forrásban.<sup>67</sup>

3. Voss azt is megállapítja, hogy a két későbbi kézirat hajlik a kottaszöveg **analógiás kiegészítésére** olyan helyeken is, ahol szerinte Bach (illetve az ő kézírata alapján AMB) szándékosan jegyzett le egymástól különböző dolgokat. Voss olyan példát is említ, ahol hangok hozzáadásával, ill. ahol az artikuláció kiegészítésével hozzák létre vagy emelik ki az ismétlődő, analógiás szakaszokat.<sup>68</sup> A konkrét példákkal is lehetne vitatkozni: nem biztos szerintem, hogy C és D változatai teljesen idegenek Bach stílusától, és hogy leszűkítik az előadó mozgásterét – mint ahogy Voss kijelenti. Azonban mindenképp ellentmondásosnak érzem, hogy Voss első két érvelési területén (staccato, legato) C és D forrás következtelenségét állapítja meg, a harmadikban pedig azt, hogy

---

66. Voss példái: Következtelenség: G-dúr Courante 5-6, 11-12, 39-40. Valóban a staccato jelek csak egy ütempárban szerepelnek, de a kötőívek mégis olvashatóbbak és egyformábbak, mint akár A-ban, akár B-ben. Izolált staccato jelek: G-dúr Allemande 25., C-dúr Courante 15., C-dúr Bourrée II. 10. ütem (Voss, ix).

67. Voss ennek egyetlen példáját említi, a c-moll Sarabande-ot, ahol C és D forrás az első ütem hosszabb íve után csupa két nyolcadra kiterjedő ívet közöl, míg A-ban csupa (körülbelül) négy-nyolcados ív szerepel. A rövidebb ívek Voss szerint túl pedánsak és manírosak (Voss, ix).

68. Voss példái: G-dúr Sarabande 2. és 4. ütemének hasonlónak tétele akkordhangok hozzáadásával a 4. ütemben. G-dúr Prelúdium 39-41. ütemében B, C és D félütemenként javasol kötőívet, míg A csak az ütemek elején. C-dúr Prelúdium 37-44. ütemében A forrás csak az első negyeden tartalmaz kötőívet, C és D pedig az első kettőn (Voss, ix).

részben ugyanezek a területeken (hangok, legato), a két késői forrás túlzott következetességgel törekszik analógiás helyek kialakítására ill. erősítésére.

4. C és D **dinamikai** jelöléseit az Esz-dúr Bourrée I.-ben Voss megint csak következetlenségnek találja, a D-dúr Prelúdium echó-dinamikáját pedig túlzottan sematikusnak.

5. A D-dúr Allemande **tempójelzését** (*adagio* ill. *molto Adagio*, mely AMB-on kívül mindegyik forrásban szerepel) azért tartja Bachtól idegennek, mivel Bachnál sosem szerepel tánc tételek esetében tempójelzés (kivéve a *Double*-k), és azért is, mert Bachnál a *Molto adagio* megjelölés Voss tudomása szerint hangszeres darabban egyszer sem bukkan fel.

6. Voss végül C és D forrás néhány hangji változtatását hozza fel példaként, melyeket szintén Bach **stílusától** idegennek érez, például azért, mert szerinte harmóniai leegyszerűsítés történik.<sup>69</sup> A két későbbi forrásban megjelenő díszítőhangokat, előkéket, késleltetéseket sokkal inkább a Bach utáni generáció stílusához, az *Empfindsamkeit*-hoz közeleink tartja, mint Bachtól származónak.

Voss végső következtetése szerint tehát C és D forrás, csakúgy, mint B, a szerzői szándék kutatása során (így egy *urtext*-kiadás esetében is) kevésbé releváns; mindhárom kézirat szerinte nem több, mint a 18. századi előadói gyakorlat dokumentuma.

\*\*\*

Összefoglalva a forrásokról elmondottakat, kijelenthetjük, hogy a csellószvitnek forráshelyzetének fő problémája, hogy nem maradt fenn a darabok feltételezett autográf tisztázata, mely valószínűleg aszólóhegedűre komponált Bach-művek testvérkézirata lehetett. A művek forrásaként négy kéziratot másolatot és a legkorábbi nyomtatott kiadást, valamint a c-moll szvit lantverzióját (g-moll szvit, BWV 995) tartjuk számon. Rendelkezésre álló adataink – melyek leginkább a kéziratok írásképeinek és a kották eltéréseinek aprólékos vizsgálatán alapulnak – azt mutatják, hogy a kéziratok közül kettő

---

69. Voss példái: G-dúr Sarabande 13. ütem g helyett gisz; G-dúr Gigue 25. ütem utolsó előtti hang b helyett h; G-dúr Prelúdium 27. ütem vége g-a-cisz-d-cisz helyett fisz-g-a-b-cisz.; d-moll Sarabande 23. ütem második negyedén B, C, D-ben más ritmus, mint A-ban (ez utóbbi példa Beisswenger és Eppstein szerint is tulajdonképpen AMB tévedése, nem pedig JSB szándékos verziója); D-dúr Courante 66-67 változtatásai.



(A és B) Bach életében és közvetlen környezetében (A 1727 és 1731 között, B pedig 1726 körül) készült, valószínűleg két különböző modell alapján. AMB másolatának egy autográf tisztázat, J. P. Kellnerének pedig Bach egy munkapéldánya lehetett az elődje. B írásképe arra utal, hogy saját használatra készült; A ezzel szemben igen gondos munka, kivéve az artikulációs jeleket, melyek értelmezése különös gondot okoz. B forrás paradox helyzetét az okozza, hogy noha korábban készült, mint A, és számos helyen hiányos és pontatlan, mégis jó néhányszor A-tól eltérő, plauzibilis megoldásokat tartalmaz. A két későbbi, egymáshoz nagyon hasonlító, az előadási jelek tekintetében kidolgozottabb másolat (C és D) valószínűleg azonos modell alapján készült Bach halála után, Németországban. D forrás a 18. század utolsó évtizedében, valószínűleg Hamburgban, a C forrás első része pedig a 18. század második felének elején, valószínűleg Berlinben. C és D hasonlóbb A-hoz, mint B-hez, tehát közös elődjük feltehetőleg ugyanarra a modellre vezethető vissza, mint A (és Leisinger szerint ez a közös modell valószínűleg autográf).

## **5. A források értékelése alapján megfogalmazott közreadói alapelvek**

Az előbbieken az öt kiválasztott kiadás előszava alapján vázoltam a közreadók álláspontját a források korát, ismert tulajdonosaikat, a másolatok valószínű modelljeit, és egymáshoz való viszonyukat tekintve. Most folytassuk a közreadók gondolatmenetének vizsgálatát; lássuk, hogy az általuk felvonultatott – részben egyező, részben különböző – háttér-információk és feltételezések fényében milyen alapelveket fektetnek le kiadásuk elkészítéséhez. A továbbiakban már nemcsak Hans Eppstein, Egon Voss, Ulrich Leisinger és Kirsten Beisswenger, hanem a NBA-ból kiinduló Bettina Schwemer és Douglas Woodfull-Harris gondolatait is tárgyalom.

Mint már kifejtettem, a kiválasztott kiadások közreadói a források egymáshoz való viszonyát tekintve némileg eltérő álláspontot képviselnek (kivéve a Bärenreiter kiadás, mely ebben a tekintetben teljesen NBA-ra épül). Az eltérően magyarázott viszonyok miatt a források értékelése is más és más, így különböző súllyal vannak jelen az egyes kiadásokban. Vegyük sorra a közreadók értékítéletét.

### a. Hans Eppstein

Eppstein szerint JSB elveszett autográf tisztázatának viszonylagos hűségű, de mégis legmegbízhatóbb másolatának AMB kéziratát tartja. Ezért alapelveként leszögezi, hogy *„Egy új kritikai kiadás elsődleges célja, hogy az A forrás alapjául szolgálhatott elveszett autográf tisztázatot rekonstruálja, melynek során A tekintendő fő forrásnak. Azonban a kiadás nem kell, hogy lemondjon a C, D, E forráscsoport gazdagabb díszítésbeli és artikulációs információiról sem.”*<sup>70</sup> Eppstein úgy ítéli meg, hogy ha AMB verzióját és a többi forrás kiegészítéseit – esetleg *ossia*-ként megadva a különböző verziókat – egyetlen kottaszövegben közölné, áttekinthetetlenné válna a kottakép. Ezért két verziót közöl (Text I. és Text II.): melyek alapszövege elsősorban A alapján, de egyes esetekben a többi forrás segítségül hívásával készül, és közel azonos. Az artikulációs jelek és egyéb hozzáadott díszítőhangok, appoggiatúrák viszont Text I.-ben A alapján készülnek, a Text II. pedig a C, D, (E) forráscsoport sajátosságait tartalmazza. Kellner másolatának (B) eltérései a jegyzetekben jelennek meg, ill. az artikulációs jelek esetében, ahol „A-t értelmesen kiegészítik,”<sup>71</sup> ott az első kottaszövegben is. Eppstein a kétfajta kottaszöveg mellé a négy forrás faksimiléjét is csatolja kiadásához.

Az artikulációval kapcsolatban először részletesen jellemzi másolók kézírásának sajátosságait, kitér AMB-nak a hegedűszólók autográfjáról készített másolatának jelentőségére, majd megállapítja, hogy a források ellentmondásai és pontatlanságai miatt *„nem lehetséges a forrásokban szereplő vonásokat/kötőíveket a kiadásba minden további nélkül átvenni.”*<sup>72</sup> Vagyis a kéziratok artikulációs íveinek megértéséhez nem elegendő pusztán a faksimilék elszigetelt és közvetlen tanulmányozása, szükség van háttér-információkra a kor konvencióit, ill. Bach kottázási szokásait, stílusát illetően.<sup>73</sup> Ezek alapján Eppstein az artikulációs ívek értelmezéséhez a következő alapelveket állapítja

---

70. *„Eine kritische Neuausgabe muss zunächst versuchen, den Abschrift A zugrundeliegenden Text der verlorenen Reinschrift zu rekonstruieren, wobei A die Hauptquelle ist. Sie wird aber nicht auf die reicheren ornamentalen und artikulatorischen Informationen der Quellengruppe C, D, E zu verzichten dürfen.”* NBA VI/2, 26.

71. *„[wo sie] Quelle A sinnvoll ergänzen”* NBA VI/2, 26.

72. *„die Bogensetzung der Quellen nicht ohne weiteres in die Ausgabe übernommen werden kann.”* NBA VI/2, 30. Ez a következtetés ellentétes azoknak a közreadóknak és előadóknak a felfogásával, akik egy forrás (legtöbbször AMB másolatának) íveit megpróbálják szó szerint átvenni a kottaképbe vagy az előadásba. Ezek közé tartozik a már említett Paul Rubardt (ld. a 16. oldalt), ill. Anner Bylsma is (Bylsma felfogásáról ld. még a 86. és a 176. oldalt).

73. Ezekről ld. bővebben alább a IV. fejezetet.

meg: 1. Általános szabály, hogy a szomszédos hangokat kötjük, az egymástól nagyobb hangköztávolságra lévőköt elválasztjuk. 2. Az ütemsúlyok lefelé vonással játszandók (*Abstrichregel*), mivel Bach általában, főleg a gyors tételekben ilyen vonásokat alkalmaz. 3. A zeneileg analóg területek azonos vonással játszandók (noha nem zárható ki, hogy Bach egyes ilyen esetekben szándékosan eltérő artikulációt írt elő, mégis Eppstein szerint Bach kézírataiból nem olvasható ki ilyesfajta egyértelmű és általánosan jellemző szándék).

### **b. Egon Voss és Kirsten Beisswenger**

Voss és Beisswenger, akik bevallottan a NBA eredményeire építenek, Eppsteinhez hasonlóan AMB kéziratát tekintik a legautentikusabb forrásnak (bár Voss ide vezető gondolatmenete eltérő a többiekétől), és ezért mindketten erre alapozzák kiadásukat. Ami a hangmagasságokat és -hosszokat illeti, megegyeznek abban, hogy AMB kézírata mellett – például annak nyilvánvaló hibáinak javításához – szükséges és jogos a többi forrás figyelembe vétele.<sup>74</sup> Ahol a másik három forrás megegyezik, ott egyértelműen elfogadható verziójuk átvétele, ahol különböző verziók jelennek meg, ott egyet ki kell választani közülük; ez utóbbi döntésekről a részletes kritikai megjegyzések tudósítanak.

A két közreadó álláspontja között a különbség a Voss-féle „másodlagos paraméterek,” elsősorban az artikuláció kapcsán jelentkezik. Voss ugyan kijelenti, hogy kiadása az artikulációt illetően egyedül AMB-re támaszkodik, és hogy célja az artikuláció megfejtése kizárólag az A forrás figyelembevételével. Ugyanakkor hozzáteszi, hogy egyes artikulációs ívek „jelentésének” tisztázásához olykor szükséges a többi forrás

---

74. Beisswenger, 78; Voss, xi. A „nyilvánvaló hiba javításának” fogalmát ill. alkalmazását kritikai közreadás készítésekor J. Grier nem tartja elfogadható megoldásnak. Szerinte egy kottakép mindaddig jónak, hibátlannak tekintendő, amíg be nem bizonyítják róla, hogy rossz. Csak az az olvasat nevezhető hibásnak, ami kívül esik a mű stílusának határain. A stílus meghatározása pedig sosem teljesen egyértelmű: ami egyik közreadónak nyilvánvaló, a másikkal nem biztos, hogy az. És az, hogy a stílus határain kívül eső elem hogyan tehető a stílusnak megfelelővé (vagyis hogyan „javítjuk”), megint csak szubjektív döntéseken alapul, hasonlóan a közreadás többi mozzanatához (Ld. Grier, 8, 31). Szerintem azonban Beisswenger és Voss ezt a sokat vitatott kifejezést jó értelemben használja: a „hibákat” a stílus alapos ismertetében állapítják meg, és javításokról, változtatásokról minden esetben elszámolnak a kritikai megjegyzések között.

íveinek tanulmányozása is, melyek nem feltétlenül nélkülöznek minden hitelességet.<sup>75</sup> A kétes esetekre vonatkozóan – Eppsteinhez hasonlóan – az *Abstrichregel*-re, a lefelé vonás szabályára hivatkozik, és ugyancsak szükségesnek tartja az analóg zenei területek, ismételt motívumok artikulációjának egységesítését. Ám ez utóbbi alapelvhez hozzáteszi, hogy a kötőívek elhelyezésekor a lehető legnagyobb változatosságra kell törekedni, hiszen az artikuláció legfontosabb szerepe a bachi kompozíció felépítésének a lehető legdifferenciáltabb kidomborítása.

A Henle kiadványában Voss ezen elvek alapján elkészített kritikai kiadásához egy további füzetben a csellósztvitek egy másik verziója is csatlakozik: ebben a Voss-féle szöveget a csellista Reiner Ginzl további vonásokkal, valamint ujjrendekkel egészíti ki. Tehát ez a kiadás egyszerre tartalmazza a kritikai módszerekkel elkészített kottaszöveget és egy gyakorló csellista előadási utasításaival ellátott, instruktív verziót. Ezzel a hibrid megoldással kapcsolatban több kérdés is felmerül. Miért van szükség egyáltalán az *urtext* füzetre, amikor ennek szövege kiderül a másiktól is, hiszen az összes Ginzl-féle hozzáadott jelzés megkülönböztetésre kerül (zárójelbe van téve). Pontosan kiknek szánja ezt a kottát a kiadó? Akinek kritikai kiadásra van szüksége, nem biztos, hogy Ginzl praktikus megoldásaira is kíváncsi, aki viszont gyakorlati kiadást keres, annak kielégítő a második füzet (amiből, mint említettem, az *urtext* szöveg is kiolvasható). Vagy esetleg olyan felhasználókra (például diákokra) számít Henle, akiknek egy kritikai kiadás használata vagy értelmezése gondot jelenthet? Egyáltalán: mi a különbség egy *urtext*/kritikai kiadás és egy gyakorlati kiadás használata között? A Henle-kiadás azt sugallja, hogy amit a Voss-féle verzió tartalmaz – elsősorban az artikulációs jelekre gondolok – nem egy teljesen kidolgozott kottakép; azt ki lehet, sőt olykor ki kell egészíteni egy-egy előadás során, és erre kínál egyfajta megoldást Ginzl. A másik füzetet (az *urtext*-et) pedig talán ki-ki saját megoldása számára tarthatja fenn.

Ginzl megoldásai néhol ötletesek és logikusak, de legtöbbször csak pusztán és rossz értelemben véve gyakorlatiasak, vagyis a praktikus szempontok előtérbe kerülnek a zeneiekkel szemben. Kidolgozómódján ezen felül a modern-romantikus vonókezelés érhető tetten – az orosz iskolához való kötődése miatt ez nem is meglepő (Ginzl Natalija

---

75. „Zu Deutung der Artikulationsbögen in A wurden die anderen Quellen mitherangezogen, deren Lesart selbstverständlich nicht prinzipiell als unauthentisch anzusehen sind.” Voss, xii.

Sahovszkaja növendékeként végezte tanulmányait – ld. fent a II. fejezet 2. pontját.). A csellószvitek általa kidolgozott verziója ezért elsősorban olyan csellisták számára lehet érdekes, akik ebben az iskolában nevelkedtek, ill. ezt kívánják tanulmányozni. Mivel dolgozatomban kritikai igényű kiadások közreadóinak kritikus döntéseit kívánom vizsgálni, Ginzel verziójával – mivel az ő döntései természetüknél fogva kívül esnek ezen a kategórián – a továbbiakban nem foglalkozom.

Továbbá **Beisswenger** felfogására, megállapíthatjuk, hogy bár az alapjaiban megegyezik Voss-éval, miszerint kiadásában a szvitek artikulációját illetően egyedül AMB-re támaszkodik, mégis szigorúbban ragaszkodik ehhez az alapelvhez. Ezt pedig úgy teszi, hogy nem a többi forrást hívja segítségül a megfejthetetlen vagy kétes értelmezésű esetekben (mint Voss és tulajdonképpen Eppstein is a Text I.-ben), hanem AMB-nek a hegedűszólókról készített másolatát. Beisswenger abból az igen valószínű és jogos feltételezésből indul ki, hogy a csellószvitek elveszett autográfját, melyről AMB másolata készült, Bach hasonló gondossággal és egyértelműséggel rendezte be artikulációs ívekkel, mint a hegedűszólók ma is elérhető kéziratát. AMB másolatának artikulációs jelei viszont – a hegedűszólók esetében csakúgy mint a csellószviteknél – sokszor elnagyoltak, hanyagok. Beisswenger azonban nem elégszik meg ennek megállapításával, hanem – sokkal részletesebben mint akár Eppstein, vagy disszertációjában Ingrid Fuchs<sup>76</sup> – AMB írásmódjának, másolási szokásainak szabályszerűségeit kísérli meg megállapítani. Ezek tudatában lát aztán neki azután a csellószvitek elveszett autográfjában lévő, eredeti vonások rekonstruálásához. A megállapított szabályszerűségeket nyolc pontban összegzi, és egyes artikulációs jelek kapcsán a jegyzetekben közreadói döntéseit ezekre hivatkozva indokolja (Beisswenger nyolc pontját ld. a III. táblázatban).

---

76. NBA VI/2, 28-30; I. Fuchs, 418-430; NBA VI/1, 34.

### III. táblázat

#### AMB nyolc leggyakoribb, legtipikusabb másolási hibája Beisswenger szerint: <sup>77</sup>

---

1. Azonos motivika esetén egyáltalán nem, vagy nem egyértelműen azonos kötőívek
2. Hosszú kötőívek megrövidítése
3. A kötőívek jobbra csúsztatása
4. Három hang összekötése esetén túl rövid, ill. pontatlanul elhelyezett ívek
5. Sorváltáskor, a sorokon átívelő artikuláció szétbontása
6. A hangok fölé túl magasra helyezett ívek
7. Bach szinkópás kötéseinek félreértése, „kiegyenesítése”
8. Nyitott ívek, melyek eleje és vége nem határozható meg pontosan

Beisswenger kiadásának artikulációs jeleit tehát a megállapított és csoportosított szabályszerűségek alapján kidolgozott filológiai rendszer szerint készíti el, azért, mert szerinte az elveszett Bach-autográf jelzéseit ilyen módon lehet a leginkább megközelíteni. Mint kijelenti: „közreadása erre a csaknem megoldhatatlan problémára kínál egyfajta megoldási lehetőséget.”<sup>78</sup> Kiadványának részét képezi AMB kéziratának fakszimiléje.

Összegezve az eddig tárgyalt három közreadó álláspontját, az mondhatjuk, hogy az artikulációs jeleket tekintve az a legnagyobb probléma, mellyel mindhárman szembesülnek, hogy AMB kötőívei nélkülözik azt a fajta szabályosságot, egységességet és következetességet, melyek – és ebben mindhárman egyetértenek – Bach kézirataira általában, és konkrétan a hegedűszólók autográfjára is jellemző. Ezt az ellentmondást Eppstein és Voss a korabeli konvenciók, ill. Bach artikulációs szokásainak tanulmányozásával igyekszik feloldani, Beisswenger pedig AMB íráselemzésére alapozott filológiai rendszert is alkalmaz. Így mindhárom kiadás kottaképe – Beisswengeré is – jóval egységesebb képet mutat AMB-énál, és sok esetben mindhárman igen hasonló eredményekre jutnak, ám fontos tisztában lenni Beisswenger

---

77. 1. Unsaubere Bogensetzung bei weitgehend gleichbleibender Motivik. 2. Verkürzung von langen Bogen. 3. Rechtsverschiebungen. 4. Kurze und ungenau gesetzte Bögen bei Dreierbindungen. 5. Trennung von Bögen bei Zeilenwechsel. 6. Zu hoch gesetzte Bögen. 7. Synkopische Bindungen. 8. Offene Bögen. Beisswenger, 80-81.

78. „die Ergebnisse...bieten einen Lösungsansatz des beinahe unlösbare Problems.” Beisswenger, *Concerto* 19.

munkamódszerének különbségével, melyben a filológiai háttér a másik kettőhöz képest egyfajta kiegészítésként is felfogható.

### **c. Ulrich Leisinger és a Bärenreiter Urtext (Bettina Schwemer és Douglas Woodfull-Harris)**

A fennmaradó két kiadás (Bärenreiter Urtext, Leisinger) az eddigiektől különböző megoldásokhoz folyamodik. Leisinger a források eltérő értékelése miatt jut más eredményekre, a Bärenreiter Urtext közreadói pedig a kiadás és felhasználóinak viszonyát, vagyis a közreadók és az előadók felelősségét és feladatait gondolják újra.

Leisinger – részben az általa felfedezett új adatokra hivatkozva – a forrásokat illetően arra a következtetésre jut, hogy a két késői forrás (C, D) is elég nagy valószínűséggel autográf modell alapján készült. Ez a Leisinger szerint valószínű feltételezés<sup>79</sup> annyira megnöveli számára a két, Bach halála után készült másolat forrásértékét, hogy egyenrangúként kell őket tekinteni a két korábbi másolattal (A, B). Nem tartja valószínűnek, hogy a jövőben esetleg bizonyítást nyer (például eddig ismeretlen kéziratok felfedezése által), hogy a két kései kézirat nem tükrözi J. S. Bach intencióit. Ám ha ez mégis bekövetkezne, a C, D források változtatásai szerinte „*nagy mesterségbeli tudásról*” tanúskodnak és hozzáértőktől származnak, így a 18. századi előadói gyakorlatról mindenképp igen fontos és értékes információkat közvetítenek.<sup>80</sup> Leisinger a másolatok hanyagsága miatt nemcsak nehéznek, hanem egyenesen lehetetlennek nevezi AMB és Kellner artikulációs íveinek rekonstruálását.<sup>81</sup> Nem lát azonban komoly akadályt, hogy a sokkal jobban olvasható C, D (és E) forrás alapjául szolgáló modell (ami szerinte feltételezhetőleg autográf) artikulációjára nagy valószínűséggel következtetni tudjunk. Közreadásában ezért elsősorban a két késői forrásra támaszkodik, míg A és B említésre méltó eltéréseit vagy a kotta melletti lábjegyzetként közli (a fontosabbakat), vagy a kritikai jegyzetekben említi (a kevésbé jelentőseket).

---

79. Beisswenger ellenérveit és saját véleményemet ld. az előző fejezetrészben (III. fejezet 4. pont)

80. „*grosser Sachkenntnis*” Leisinger, 7. Voss és Beisswenger végeredményben ugyanígy, az előadói gyakorlat szempontjából fontosnak értékeli a két késői forrást, csak ők, Leisinger új eredményei/feltételezései nélkül, úgy ítélik meg, hogy C és D változtatásainak nincs helye egy *urtext*-kiadásban.

81. Leisinger, 5.

Az eddig említett kiadások közül kettőhöz csatlakozott fakszimile melléklet: a NBA-hoz mind a négy kézirat, Beisswenger kiadásához pedig AMB másolatának hasonmás kiadása. A Bärenreiter Urtext kritikai igényű, de egyszersmind gyakorló zenészeknek szóló kiadványában<sup>82</sup> Bettina Schwemer és Douglas Woodfull-Harris a négy kéziratos forrás mellett a legelső nyomtatott kiadás fakszimiléjét is közreadja. A terjedelmes szöveges kísérfüzet a NBA alapján, de közérthetőbb stílusban, a lehető legrészletesebb információkat közli a forráshelyzetről. Emellett alapos tájékoztatást nyújt a Bach-korabeli előadói gyakorlatról is, és felsorolja az ezzel összefüggő témakörökben eligazító legfontosabb és legfrissebb szakirodalmat (Bach-korabeli cselló és vonó, vonófogás, artikuláció, díszítések, vibrató, dinamika, akkordok). A közreadók azonban „úgy döntöttek, hogy a hagyományos értelemben nem vállalkoznak a fennmaradt források olvasatainak értékelésére, hanem azok semleges megjelenítésére törekedtek.”<sup>83</sup> Az általuk közreadott kottaszöveg alapját ugyan AMB másolata adja, de az összes többi forrás – nem nyilvánvalóan hibás – eltérése a megfelelő helyen, kisebb méretben (mintegy *ossia*-ként), de a kottakép szerves részeként megjelenik (III/5. ábra). Így tulajdonképpen az összes forrás alapszövegének és díszítéseinek variánsai egy pillantással, a kritikai jegyzetek sokkal fáradtságosabb fellapozása és elolvasása nélkül átláthatóvá válnak. Még egyedibb megoldás, hogy artikulációs ívek egyáltalán nem szerepelnek a kiadott kottában – a közreadók a felhasználóra/előadóra bízzák, hogy a fakszimilék és az általuk közölt háttér-információk alapján, saját ízlésére és tudására támaszkodva önállóan dolgozza ki megoldását. A közreadók a források alapos vizsgálatát és értékelését javasolják, de kiadásuk elrendezése felveti annak a lehetőségét is, hogy a szvitek előadása akár egy bizonyos kiválasztott forrás alapján is lehet érdekes és akár hiteles.

---

82. „*Scholarly Critical Performing Edition*”/„*Quellenkritische Ausgabe für die Praxis*”, Bärenreiter Urtext, címlap.

83. „...haben sich die Herausgeber dazu entschlossen, von einer Wertung der einzelnen Lesarten abzusehen und diese möglichst neutral darzustellen.” Bärenreiter Urtext, iv (a közreadott kottafüzet előszava).



### III/5. ábra. G-dúr Allemande

Bärenreiter Urtext

7

9

11

Véleményem szerint a Bärenreiter Urtext közreadóinak említett semlegessége önmagában is állásfoglalás; mint maguk is kijelentik: döntés eredménye. Megoldásuk elsősorban a forráshelyzet bonyolultságát, csaknem megoldhatatlanságát ismeri el (ld. Beisswengernél is), és egyúttal a lehetséges „autentikus” megoldások sokféleségét is. Ezen kívül felhívják a figyelmet arra is, hogy egy szólóhangszeres darab előadója mindig sokkal nagyobb szabadságot élvez mint egy együttes tagja.<sup>84</sup> Ezzel valószínűleg arra céloznak, hogy feltehetőleg Bach is számított az előadó aktív közreműködésére az artikuláció kialakításakor és egyáltalán az előadáskor. Kiadásuk ezen kívül a virtuózok használatra kész, azonnal játszható, teljesen kidolgozott vonásokkal berendezett kiadásaihoz, de még a források jelzéseit közvetíteni kívánó kritikai kiadásokhoz képest is nagyobb befektetést és kreativitást várnak az előadó részéről. A nagy előadók kiadásai az artikuláció, dinamika, díszítések terén viszonylag kevés hozzáadást várnak el az előadóktól, a szinte kész megoldást kínálnak (noha azonos kottából játszva sem lesz soha két előadás pontosan ugyanolyan). A kritikai igényű kiadások a forrásokban található információ ill. a szerző szándékának visszaadását tűzik ki célul a felhasználók számára érthető formában, de nem céljuk a közvetlenül lejátszható, részletesen kidolgozott szöveg közlése (erről ld. még alább a 176-178. oldalt). Így ezek a felhasználó részéről nagyobb

84. Bärenreiter Urtext, Textband, 34.

befektetést feltételeznek: a kritikai jegyzetek tanulmányozását, háttér-információk ismeretét, egyéni értékelést és véleményalkotást, majd esetenként az artikuláció, a díszítések kiegészítését is. A Bärenreiter Urtext kiadása még ennél is nagyobb felelősséget ruház az előadókra: a közreadók még javaslatot sem tesznek az artikulációra; a kiadás mintegy felhívásként szól a felhasználókhöz saját véleményük, megoldásuk kialakítására.

\*\*\*

Összefoglalva az öt közreadó alapelveit, elmondhatjuk, hogy noha mindegyikük igen felkészülten és tudományos szempontok alapján közelít a kérdéskörhöz, a problémahalmaz összetettsége és a rengeteg ismeretlen tényező miatt még sincs köztük kettő, aki teljesen azonos alapelvek szerint kezdene hozzá a kiadás elkészítéséhez. A hangmagasságokat és -hosszúságokat illetően Leisinger kivételével, aki elsősorban C és D alapján dolgozik, mindegyikük AMB másolatából indul ki, és ezt korrigálja a többi forrás alapján. Az artikulációs jelek kérdésében Beisswenger kizárólag AMB alapján dönt. Egon Voss kiindulópontja Beisswengerével azonos, bár más indokok miatt, és az artikulációt illetően kevésbé szigorú szabályok szerint, a Beisswenger által kidolgozott filológiai háttér nélkül hoz döntéseket. Voss kiadásának különlegessége a hozzá külön füzetben csatolt, a csellista Reiner Ginzl által vonásokkal és ujjrendekkel kiegészített verzió. Eppstein a NBA-ban a két korai és a két későbbi forráspár alapján két verziót készít: az első, Text I. – legalábbis alapelvei szerint – közeli rokona Voss kiadásának, a második, Text II. pedig kiindulópontjában Leisingeréhez hasonlít leginkább. A Bärenreiter Urtext az artikulációt illetően egyáltalán nem foglal állást: a döntés jogát és felelősségét az előadókra ruházza.

Véleményem szerint a Bärenreiter Urtext közreadóinak ötlete, miszerint a faksimilék, az információs füzet és a művek nyomtatott alapszövege együttesen alkotja a kiadást, a csellószvitek forráshelyzetét és eddigi kiadásait ismerve teljesen helyénvaló. Azonban ennek a kiadásnak a használata az előadó vagy érdeklődő részéről jóval nagyobb felkészültséget és befektetést igényel mint egy hagyományosan kidolgozott kiadás, tehát például alap- vagy középfokú oktatásban csak nagy körültekintéssel, kellő

előkészítéssel alkalmazható. A kiadói beavatkozás következő lépcsőjének Beisswenger hozzáállását tartom: ő nem marad semleges, de mindössze egyetlen, valószínűleg a legautentikusabb forrás rekonstruálására tesz kísérletet, eddig egyedülálló, alaposan kidolgozott és indokolt módszer alapján. Nála még kevésbé maradnak háttérben azok a közreadók, akik több forrás keverésével alakítják ki kottájuk artikulációs jeleit. Leisinger, Eppstein és kismértékben Voss is több kézirat különböző szempontok szerinti montírozásával, kiegészítésével hoz létre egy ilyen formán sosem létezett, tulajdonképpen mesterséges szöveget.

## IV. A zenei artikuláció - történeti, elméleti háttér

### 1. Artikuláció/vonósartikuláció Bach korában

#### a. Az artikuláció elmélete

Artikuláció alatt általában a zene előadásakor az egymás utáni hangok vagy hangcsoportok elválasztását vagy összekötését értjük.<sup>1</sup> Az artikuláció modern fogalmának megalkotását legtöbbször Hermann Keller nevéhez kötik, aki az artikulációt egy fogalompár részeként definiálja. Artikuláció alatt az egyes zenei hangok összekötését vagy szétválasztását értette, míg a zene tagolásának ennél magasabb rendű, nagyobb léptékű fajtáját (a zenei gondolatok, mondatok elválasztását) frazírozásnak nevezte.<sup>2</sup>

A 18. században természetesen nem beszélhetünk ilyesféle általánosan elfogadott definícióról; mint Julia Severus fogalmaz: „*Nem meglepő, hogy olyasmi, mint a barokk artikuláció, nem létezik.*”<sup>3</sup> Azonban a kor zenéről szóló írásait tanulmányozva, mégis kibontakozik előttünk az artikulációról egyfajta általános kép, mely konkrét esetekben is segítségünkre lehet.

Annyit például bátran állíthatunk, hogy a korban az általános zenei tagoltságot az előadás szerves részeként, és igen fontos összetevőjeként fogták fel. Johann Joachim Quantz 1752-ben a rossz zenei előadásmód legfőbb ismérveiként legelőször a következőket említi: „*Az előadásmód rossz, ha az intonáció nem tiszta, ha a hang erőltetett, ha a hangokat homályosan, sötéten, érthetetlenül, és nem artikuláltan, hanem tompán, lustán, nehézkesen, unalmasan, durván és szárazan adják elő; ha az előadó az összes hangot különbség nélkül köti vagy külön játssza...*”<sup>4</sup>

Ezekkel az ismérvekkel ellentétben, vajon milyennek képzelték Quantz kortársai és nem sokkal korábbi elődei a tagolt, érthető, artikulált előadást? A kérdéskört megvilágíthatja a zenéről alkotott általános elképzelésük: „*A zene nem más, mint egy*

---

1. G. Chew, „Articulation” in *Grove Music Online*, Ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com> (Letöltve: 2007-11-05). „Artikuláció” in *Zenei Lexikon*, szerk. C. Dahlhaus – H. H. Eggebrecht, (Budapest: Zeneműkiadó, 1983), I/74-75.

2. H. Keller, *Phrasierung und Artikulation*, (Kassel: Bärenreiter, 1955), 12.

3. „*Dass es die Artikulation im Barock nicht gibt, ist wenig verwunderlich.*” J. Severus, „Zur Vielfalt barocker Artikulationsprinzipien”, *Concerto* xviii/158 (2001), 21

4. „*Der Vortrag also ist schlecht: wenn man die Noten undeutlich, dunkel, unverständlich, nicht artikuliert, sondern matt, faul, schleppend, schläfrig, grob, und trocken vorträgt; wenn man alle Noten ohne Unterschied schleift oder stost;*” Quantz, 110.

*művészi nyelv, melyen keresztül az ember zenei gondolatait megértetheti a hallgatóval.*” – fogalmaz J. J. Quantz.<sup>5</sup> Ha behelyezkedünk Quantz felfogásába – mely a kor zeneelméleti írásaiban tipikusnak mondható –, hogy ti. a zenét a nyelvhez hasonlítja, nem nehéz a hasonlatot továbbgondolva megérteni, hogy a 18. századi emberek számára egy olyan megfoghatatlan dolog, mint egy zenemű leginkább egy jól megírt, előadásra szánt szöveghez, vagyis egy beszédhez hasonlított, az énekes vagy hangszeres előadó pedig hallgatósága számára e beszédet elmondó szónokhoz.<sup>6</sup> Így az artikuláció, a tagolás szerepe is világossá válik: mindannyian tudjuk, hogy a nyelvi kommunikáció során – akár például egy szónoklat hallgatásakor – kulcsfontosságú az egyes elemek megfelelő kiejtése és tagolása az egyes hangzóktól a szótagokon, szavakon, mondatokon át a hosszabb szövegrészekig. A nem megfelelően kiejtett szavak, a tagolatlanul elmondott mondatok a szöveget akár érthetlenné is tehetik, azonos szöveg többfajta tagolása pedig a hallgató számára akár többfajta jelentést is közvetíthet.

Johann Mattheson, a kor jeles elméletírója úgy látja, hogy *„a hangszeres darabok legfőképp abban különböznek az énekelt dolgoktól, hogy az előbbieket a szavak és az énekhangok segítségével nélkül törekszenek elmondani ugyanolyan sokat, mint az utóbbiak szavakkal.”*<sup>7</sup> Ebből a kijelentésből is érezhető, hogy a nyelv-zene analógiát a 18. században a legkonkrétabban, „szó szerint” képzelték. A hangszeres zenét végső soron szöveg nélküli vokális zeneként fogták fel, melyben az egyes hangok – az énekelt darabok mintájára – szótagoknak, a hangcsoportok vagy motívumok szavaknak feleltek meg, melyekből aztán szókapcsolatok és mondatok, majd egész szövegek vagyis tételek és zeneművek épültek fel.

A barokk zene előadásakor a kortársak egyrészt fontosnak tartották a beszédszerűséget, vagyis a az érthetőséget és az ennek megfelelő tagolást, artikulációt, másrészt ez az alapvetően intellektuális folyamat csak eszköz volt a végső cél, az érzelmi hatás elérésében. Mint Quantz alábbi megfogalmazásából kitűnik, a szónoklással való

---

5. *„Nun ist die Musik nichts anders, als eine Künstliche Sprache, wodurch man seine musikalischen Gedanken dem Zuhörer bekannt machen soll.”* Quantz, 102.

6. Ld. még Quantz, 100.

7. *„Instrumental-Melodie darin hauptsächlich von Singe-Sachen unterschieden, dass jene, ohne Beihülffe der Worte und Stimmen eben so viel zu sagen trachtet, als diese mit den Worten thun.”* J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, (Hamburg: Christian Herold, 1739). Faksimile utánnyomás: Documenta Musicologica, vol. 5. (Kassel: Bärenreiter, 61995), 209.

analógia ezen a téren is helytálló: „Egy szónok és egy zenész számára alapvetően ugyanaz a cél az előadandó dolgok kidolgozásában csakúgy mint magában az előadásban, mégpedig: a szíveken úrrá lenni, a szenvedélyeket felébreszteni vagy lecsillapítani, és a hallgatókat hol ilyen, hol olyan Affektus hatása alá vonni.”<sup>8</sup> A 18. század zenészei és közönségük számára tehát a zene megfelelő tagolása, artikulációja az előadó és a közönség közti kommunikáció megkerülhetetlen része volt; az előadás olyan összetevője, mely döntően befolyásolja a darab karakterét, érzelmi töltését, affektusát, mondanivalóját. Az artikuláció ilyen felfogása vehető észre Leopold Mozart megfogalmazásában is, aki a vonós-hangszerek artikulációjáról így ír: „a vonások keltik életre a hangokat, hogy ezek hol egészen szerény, hol szemtelen, hol komoly, hol tréfás, most hízelgő, majd nyugodt és emelkedett, olykor szomorú, máskor azonban vidám dallamot hozzanak létre, tehát a vonás az eszköz, aminek okos használatával módunkban áll a [kottában] csak jelzett affektusokat a hallgatóságban felgerjeszteni.”<sup>9</sup>

Leopold Mozart megfogalmazásából – az előadás célján és az artikuláció ennek elérésében betöltött igen fontos szerepén kívül – az is kitűnik, hogy az artikuláció hozzátesz valamit a komponista által megírt kottához, az előadásban többek között általa teljesebbé válik a szerző által „csak jelzett” affektus. Tehát a szerző által leírtak egy részét képezik csak annak, ami valójában megszólal, és az artikuláció – legalábbis részben – az előadáshoz tartozik inkább, mintsem magához a leírt műhöz. A jeles Bach-kutató, Georg von Dadelsen ezzel kapcsolatban így fogalmaz: „[Az artikuláció] **mindenekelőtt** a ‚játékmódhoz’ vagy, amint a 18. század közepe óta igényesebben és a ‚zenei szónoklás művészetének’ teljes tudatában mondták, az ‚előadáshoz’ tartozik.”<sup>10</sup> Quantz pedig így

---

8. „Ein Redner und ein Musicus haben sowohl in Ansehung des Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als der Vortrage selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen.” Quantz, 100.

9. „...der Bogenstrich die Noten belebe[t]; ...er bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine ernsthafte, bald eine scherzhafte, jetzt eine schmeichelnde, jetzt eine gesesste und erhabene, jetzt eine traurige, jetzt aber eine lustige Melodie hervorbringe, und folglich dasjenige Mittelding sey, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir die erst angezeigten Affecten bey den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzt werden.” L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, (Augsburg: Lotter, 1756) [továbbiakban: L. Mozart, *Versuch*], 123. Magyar kiadás: L. Mozart, *Hegedűiskola*. Székely András fordítása, (Budapest: Mágus kiadó, 1998) [továbbiakban: L. Mozart, *Hegedűiskola*], 143.

10. „[Die Artikulation] gehört **zunächst** ‚zur Methode zu spielen’ oder, wie man seit Mitte des 18. Jahrhunderts, anspruchsvoller und im Vollbewusstsein der ‚musikalischen Redekunst’ sagte, zum

nyilatkozik: „*Mindenki tudja, hogy...a rossz előadás mennyi kárt tehet a papíron akár a legszebbnek tűnő szónoklatban is;*”<sup>11</sup> – vagyis az előadó igen nagy szerepére hívja fel a figyelmet, aki voltaképp a szerző alkotótársaként működik közre a megszólaló mű létrehozásában. Ne feledjük azonban, hogy Mozart és Quantz is a 18. század közepe után fogalmazzák meg véleményüket, kevésbé a barokk, sokkal inkább a klasszikus ill. a gálans stílus képviselőiként. A JSB élete utolsó évtizedeiben újnak, divatosnak számító dallamos, könnyed stílusban nem nehéz belátni, hogy az előadásmódnak igen nagy szerepe volt egy darab sikerében; általában nagyobb, mint egy tartalmasabb, megmunkáltabb, polifón barokk alkotásban. A stílus mellett természetesen komponistánként, műfajonként, sőt egyes művenként is változhat, hogy a szerző mekkora teret hagy az előadó fantáziájának, és az előadás részleteit – ezek között az artikulációt – mennyiben rögzíti. Általában elmondhatjuk, hogy a szerző által jelzett artikuláció két fajtája közül az egyik a mű elválaszthatatlan részét képezi, melyet a komponista tudatosan rögzített, mint a darab ideájának, karakterének lényegi alkotóelemét. A másik fajta ezzel szemben csupán díszítőelem: lényeges, de az előadó számára nem kötelező érvényű, bizonyos határok közt akár variálható dekoráció.<sup>12</sup> A kettő közti különbségtétel legtöbbször szubjektív döntés, melynek alapja a mű pontos elemzése és szűkebb-tágabb környezetének tanulmányozása.

## **b. Artikulációs jelek és szabályok – az artikuláció az előadási gyakorlatban**

A nyugati kottairás a zene számos aspektusát, így az artikulációt sem képes minden részletében, pontosan rögzíteni. A zenetörténet során a tagolás, vagyis az összekötés és az elválasztás kifejezésére két fő jelzés alakult ki: a 16. századtól a vokális zene melizmáit jelző és később a hangszeres zenébe átkerülő legato-ív, valamint a 17. századtól

---

„*Vortrag*’.” G. von Dadelsen, „Die Crux der Nebensache”, *Bach Jahrbuch*, (1978) [továbbiakban: Dadelsen], 96.

11. „*Man weiss, ... wie viel ein schlechter Vortrag der schönsten Rede auf dem papiere schadet;*” Quantz, 100-101.

12. Nem véletlen, hogy a korban egyes elméletírók az artikulációs jeleket a különböző díszítések között, azokkal egy kategóriában tárgyalják. Georg Muffat is például a „*Von der zierlichen Manier*” című fejezetben, a trillák és ornamentelek között említi a legato és a staccato különböző fajtáit. G. Muffat, *Florilegium secundum*. Előszó. (Passau, 1698). Faksimile utánnyomás: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. vol. II/2, 25-28. (Wien: Artaria, 1895) [továbbiakban: G. Muffat, *Florilegium secundum*]. További példákat ld. Butt, 41.

alkalmazott staccato pont, vonás vagy ék. Ezek a jelek a barokktól gyakorlatilag napjainkig használatosak a nyugati zenekultúrában, és alapjelentésük az idők során nem változott. Adott művek esetén azonban pontos jelentésük csak egy sor egyéb szempont (keletkezési idő és hely, műfaj, hangszer, adott szerző kottázási szokásai, stb.) figyelembevételével határozható meg. Bach egy saját előadásra szánt csembalóművében valószínűleg másfajta hangzási és interpretációs lehetőségek tudatában jegyzett le egy legato-ívet, mint például Richard Strauss egy szimfonikus költeményében a vonósszólamok kidolgozásakor. De az sem valószínű, hogy egy AMB által leírt legato-ív Bach csellószvitjeiben akár ugyanazon a helyen ugyanazt a kivitelezési módot és hangzást jelentette Bach felesége számára, mint egy későbbi közreadó, például Enrico Mainardi vagy Starker János felfogásában.

Johann Gottfried Walther 1732-ben megjelent Zenei lexikonjában, mely tanára, JSB könyvárának is része volt,<sup>13</sup> a **Legato** címszó alatt a szerző először a jelölésmódot tisztázza („*alul vagy fölül félkörrel jelölve*”)<sup>14</sup>, majd az ív első jelentéseként a mai értelemben vett átkötést jelöli meg (mely az ütemvonalon átnyúlva, azonos magasságú hangokat köt össze), majd második jelentésként írja le a valódi legato-ívet: „*Ilyen jellel gyakran összekötnek néhány hangot, ami nem ugyanazon a magasságon, hanem különböző vonalakon vagy vonalközben helyezkedik el, így jelezve, hogy énekelve csak egy szótag helyezendő alájuk, hangszereken pedig kötve és egyetlen vonóhúzással játszandók.*”<sup>15</sup>

Hogy hogyan szokásos előadni egy legato-ív alatti hangcsoportot, Leopold Mozart így fogalmazza meg: „*Ha egy zenedarabban két, három, négy vagy akár több hang egy kötőívvel össze van kötve, és ebből felismerjük: a zeneszerző azt szeretné, hogy az ilyen hangokat ne elkülönítve, hanem összekötve, énekelve adják elő, akkor fogjuk meg az így egyesített hangok közül az elsőt valamivel erősebben, a többit azonban kössük*

---

13. K. Beisswenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, (Kassel: Bärenreiter, 1992).

14. „*ober-oder unterhalb mit einem halben Circul bezeichnet*” Walther, 359.

15. „*Es werden auch öfters etliche Noten, welche nicht in einerley Grad, sondern in verschiedenen Linien und spatiis stehen, mit solchen Zeichen gebunden, um anzuzeigen: dass vocaliter nur eine Sylbe unter solche gelegt, instrumentaliter aber dergleichen gezogen und mit einem Bogen-Strich absolvirt werden sollen.*” Walther, 359.



egészen puhán és mindig némileg csendesebben hozzá.”<sup>16</sup> Máshol Mozart így fogalmaz: „az elsőt közülük [a legato-ív alatti hangok közül] valamivel erősebben meghangsúlyozzuk, és valamivel hosszabban kitartjuk, a többit viszont csökkenő hangerővel egyre halkabban, a legcsekélyebb hangsúly nélkül, ugyanarra a vonásra összekötjük.”<sup>17</sup> Tehát a kötőív első hangja hangsúlyosabb, jelentőségteljesebb sőt akár hosszabb is a leírt értékénél, a többi hang pedig utána diminuendóval játszandó. Csak igen kivételes esetben fordulhat elő tehát, hogy a kötőív alatti második vagy további hang hangsúlyosabb, mint az első. Emellett azonban az is igaz, hogy egyes hangokat a kötőív alatt ki lehet és ki is kell emelni (dinamikával vagy agogikával), leginkább az ütemszűlyeknek megfelelően.<sup>18</sup> Walther és Mozart megfogalmazásából is láthatjuk, és a korabeli kották is általában azt támasztják alá, hogy a legato-ívek a gyakorlat számára szóltak: vagyis a valóban egy vonóval ill. fúvósoknál egy levegővel, nyelvütés nélkül játszandó hangcsoportokat jelölték így meg, és igen ritka, hogy több hangot kötöttek össze ilyen módon, mint ami egy vonóval vagy egy levegővel eljátszható. A – Keller szóhasználatával élve – csak frazírozást, és tényleges artikulációt nem jelentő *Phrasierungsbogen* a 18. században még ritkán fordul elő, csak a 19. században válik mindennapossá.<sup>19</sup>

A kötésről az elválasztásra áttérve, forduljunk megint Waltherhez, aki a „*staccato vagy stoccatto*” címszó alatt a következőket fogalmazza meg: „majdnem azonos a *spiccato*val, mégpedig annyiban, hogy az egyes vonásokat röviden, húzás nélkül egymástól jól el kell választani. Ennek a játékmódnak a jele, ha a *staccato* vagy *stoccatto* szó nincs odaírva, a hang fölött vagy alatt található kis vonalka, mely így néz ki: |.”<sup>20</sup> És

---

16. „Wenn nun in einem musikalischen Stücke 2. 3. 4. und noch mehr Noten durch den Halbcirkel zusammen verbunden werden, dass man daraus erkennet, der Componist wolle solche Noten nicht abgesondert, sondern in einem Schleifer singbar vorgetragen wissen: so muss man die erste solcher vereinbarten Noten etwas stärker angreifen, die übrigen aber ganz gelind und immer etwas stiller daran schleifen.” L. Mozart *Versuch*, 136. L. Mozart, *Hegedűiskola*, 155.

17. „muss man die erste derselben etwas stärker anstellen, und ein wenig länger anhalten, die übrigen hingegen durch Abnehmung der Stärke immer Stillter, ohne mindesten Nachdruck, in dem nämlichen Striche daran schleifen” L. Mozart, *Versuch*, 263. L. Mozart, *Hegedűiskola*, 274.

18. Ld. L. Mozart, *Versuch*, 127/11-12. L. Mozart, *Hegedűiskola*, 146-147/11-12. pont.

19. C. Brown, „Articulation marks”, in *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com> (Letöltve: 2007-11-05).

20. „ist mit *spiccato* fast einerley, dass nemlich die Bogen-Striche kurz, ohne Ziehen, und wohl von einander abgesondert werden müssen. Die marque dieser Art is, wenn das Wort *staccato*

a szerinte ezzel majdnem azonos „spiccato” jelentése: „*a játékos hangokat a hangszereken egymástól jól elválasztja, és mindegyiket külön-külön hallhatóvá teszi.*”<sup>21</sup> A Walther által említett vonalkán kívül a staccato jelölésére két további jel alakult ki: a pont és az ék, de a három jel jelentése (a rövidség fokát illetően, ill. hogy jelentésük mennyiben foglal magában hangsúlyt is) csak később differenciálódott; Bach korában még legtöbbször egymással felcserélhető jelzésként használták őket.

Walther legato- és staccato-definíciója érzékletessége és szabatosága mellett abból a szempontból is figyelemreméltó, hogy mindkét esetben a fogalmat a vonósjátékkal hozza kapcsolatba. A vonósoknál a lefele és felfele vonások váltakozásából adódó természetes változatosság lett a kiindulópontja annak az igénynek, hogy az instrumentális zenében az énekesek szövegmondásához és szövegtagolásához hasonló, sokrétű artikuláció szólaljon meg. A kora-barokkban a vonósok gyakran minden vonóra egy hangot játszottak, és csak a 17. század során, fokozatosan vált a legato és a staccato két szélsősége közti széles skálán mozgó, gazdag artikulációs tárházból való válogatás előadó-művészetük fontos részévé. Ennek hatására, ill. ezzel párhuzamosan a többi hangszereken is természetes lett a differenciált, beszédszerű artikuláció alkalmazása, de a vonósok elsősege és vezető szerepe a folyamatban megmaradt, és ez például Walther fogalmazásmódjában is – tudatosan vagy véletlenül – kifejezésre jutott.

Sajnos a tényleges korabeli hangzást és előadásmódot reprodukálni ma már nem lehet, az artikulációs jelek 18. századi jelentése az elméletírásokból valamelyest rekonstruálható. Nem szükséges azonban sok Bach-korabeli vonóskottát a kezünkbe venni ahhoz, hogy észrevegyük: a bennük található artikulációs jelek nem terjednek ki minden részletre, igen gyakori a mindenféle jelzés nélküli szakasz. Mi az előadó dolga ilyen esetben? A legkézenfekvőbb megoldás, hogy szó szerint értelmezi a kottaképet: egy vonóra egy hangot játszik, nem alkalmaz kötéseket. A különálló hangok előadásmódjáról Johann Sebastian Bach második fia Carl Philipp Emanuel így ír: „*azokat a hangokat, melyek nem rövidek, nincsenek kötve sem kitartva, azokat az értékük feléig tartjuk ki;*

---

*oder staccato nicht dabei stehet, ein kleines über oder unter den Noten befindliches Strichelgen, also gestattet: | .”* Walther, 575.

21. „*Spiccato bedeutet: dass man die Klänge auf Instrumenten wohl von einander sondern, und jeden distincte soll hören lassen.*” Walther, 574.

abban az esetben kell őket kitartani, ha a **Ten.** (kitartva) szócska áll fölöttük.<sup>22</sup> Tehát mai, legato-orientált beidegződéseinkkel szemben a 18. századi konvenciók szerint az artikulációs jelzés nélküli hangok a leírt értéküknél rövidebben, elválasztva játszandók, a már említett, staccato-jellel ellátottak ehhez képest jelentenek további rövidülést, a tenuto-jelzésűek pedig hosszabbodást. Ez a megfogalmazás ahhoz elég, hogy a korabeli és a mai általános gyakorlat közötti különbséget illusztrálja, de konkrét esetekben nem kínál pontos megoldást: az előadó mindig az igen rövid staccato, a hosszú tenuto, és a teljesen összekötött legato közötti végtelen számú átmenet között választhat.

Az artikulációs jel nélküli hangok esetén a másik megoldás, hogy az előadó (aki a korban nem ritkán a szerző maga), saját – esetleg improvizált – artikulációjával egészíti ki a leírtakat. Erről a gyakorlatról Leopold Mozart így emlékezik meg: „*Nem elég csak igen pontosan figyelembe venni az előírt és megjelölt kötéseket, hanem az olyan zeneműben, amelyikbe semmi nincs beleírva, magunknak is tudnunk kell a megfelelő helyen, jó ízléssel kötéseket és hangsúlyokat alkalmaznunk.*”<sup>23</sup> Vagyis az előadóra bízták, hogy – például az ugyancsak gyakran leíratlan díszítésekkel együtt – a komponista által papírra vetett kottaszöveget kiegészítse. Ehhez azonban tudnia kellett, hogy milyen szabályok és konvenciók szerint születik meg a darab stílusához, műfajához, karakteréhez legmegfelelőbb artikuláció; hol és milyen hosszúságú kötőívek alkalmazhatók, mikor a legjobb egyszerűen különálló hangokat játszani, és mikor alkalmazandó az ennél is rövidebb staccato előadásmód.

A stílusnak megfelelő, ízléses artikuláció megválasztásakor a zenemű egyéb jellemzői adnak támpontot, és ezek értékelése, értelmezése a konvenciók ismerete mellett az előadó ízlésén is múlik. Így sosem beszélhetünk egyetlen abszolút megoldásról, egyféle, a szabályoknak megfelelő interpretációról, hanem mindig többfajta stílusos, zeneileg indokolt előadásmód is létezik. Lássuk most, mik azok az írott vagy íratlan

---

22. „*Die Noten, welche weder gestossen noch geschleift noch ausgehalten werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt; es sey denn, dass das Wörtlein **Ten.** (gehalten) darüber steht, in welchem Falle man sie aushalten muss.*” C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, (Berlin, 1753), Faksimile utánnomás: Leipzig: C. F. Kahnt, 1925. [továbbiakban: C. P. E. Bach], 89/22.

23. L. Mozart, *Hegedűiskola*, 274. „*Man muss also nicht nur die hingeschriebenen und vorgezeichneten Schleifer genauest beobachten: sondern wenn in mancher Composition gar nichts angezeigt ist, so muss man das Schleifen in Stossen selbst schmackhaft und am rechten Orte anzubringen wissen.*” L. Mozart, *Violinschule*, 263.

szabályok, melyek a szerző és az előadó számára adottak voltak egy vonós-darab artikulációjának megalkotásakor!

Nikolaus Harnoncourt – a beszéddel való korabeli analógiát továbbgondolva – az zenei előadás *kiejtésének* nevezi az artikuláció részét képező „kisléptékű dinamikát,” mely az egyes szótagokat és szavakat tagolja, vagyis érthetővé teszi a hangcsoportokat, motívumokat, különbséget tesz fontos és kevésbé fontos hangok között.<sup>24</sup> Az ilyen árnyaltan és változatosan előadott „mikrodinamika” által válik érthetővé a zenével elmondott beszéd.

Az effajta aprólékosan differenciált dinamika helyes megvalósításához szükség van a fontos és nem fontos, más szóval hangsúlyos és kevésbé súlyos vagy éppen súlytalan hangok közti különbségtételre. A barokk zene súlyviszonyait legelemibb módon természetesen az ütembeosztás határozza meg. Az ütemek részei hierarchikus módon viszonyulnak egymáshoz: a kortársak jó és rossz ütemrészekről, nemes és nem nemes hangokról beszélnek.<sup>25</sup> Egy négy negyedes ütemben – mely a legalapvetőbb metrumnak számított,<sup>26</sup> például a legnagyobb hangsúlyt az ütem eleje kapja, ennél kevésbé súlyos a harmadik ütés, míg a második és a negyedik súlytalan, de ezek közül is az utolsó a legsúlytalanabb. Ez a fajta hierarchia nemcsak az ütemeken belül érvényes, hanem ütemekre, ütemcsoportokra vagy ennél is nagyobb zenei egységekben is megjelenik, ez adja a művek működéséhez és felfoghatóságához szükséges alapritmust. A zene feszültsége, sokszínűsége legtöbbször abból adódik, ha ezt a jól felépített struktúrát valami ideiglenesen megtöri – vagyis olyan helyen jelentkezik hangsúly, ahol metrikailag nem volna indokolt. Harnoncourt háromféle ilyen „ellen-hierarchiát” különböztet meg, mely a metrikus súlyok rendjével kölcsönhatásba léphet: a harmónia, a ritmus és az emfázis.<sup>27</sup> Ez a következőképp értendő: a harmóniák közül a disszonánsak mindig hangsúlyosak, akkor is, ha nem esnek egybe a metrikai súlyokkal, és feloldásuk mindig súlytalan – ez a legerősebb eszköz, mely a metrikai renddel együtt vagy az ellen működve egészen bonyolult súlyviszonyokat eredményezhet. A második eszköz, a

---

24. N. Harnoncourt, *A beszédszerű zene*, Péteri Judit fordítása, (Budapest: Editio Musica, 1988), [továbbiakban: Harnoncourt], 50.

25. Harnoncourt, 42-43.

26. L. Mozart, *Versuch*, 29/5; 261-262. L. Mozart, *Hegedűiskola*, 51/5.; 273-274. Harnoncourt, 42.

27. Harnoncourt, 43.

ritmikai, akkor lép működésbe, amikor egy ritmikailag rövidebb hang után egy hosszabb következik, akkor ez utóbbi sokszor hangsúlyt kap – gondolhatunk például egy szinkópa második hangjára, mely metrikailag súlytalan helyen válik súlyossá; vagy a hármas metrumú *sarabande* második ütésére, mely igen gyakran hosszabb az elsónél és szintén súlyos. A harmadik típusba tartozó emfatikus súlyok Harnoncourt megfogalmazásában „a dallami csúcspontokra esnek,” vagyis egy motívum, frázis vagy még hosszabb zenei egység általában legmagasabb, legjelentőségtejtelsebb hangjára, mely éppen jelentősége által törheti meg a szabályos rendet.<sup>28</sup>

Az artikuláció kidolgozásához tehát a legalapvetőbb a helyes kiejtés, vagyis a kisléptékű dinamika differenciált kidolgozása, melyhez elengedhetetlenül szükséges a súlyviszonyok feltérképezése és – sok esetben szubjektív – értelmezése. Az artikuláció gyakorlati kialakításához – mely vonós hangszeren nagyrészt de nem kizárólag az adott tétel vonásainak berendezéséből áll – a kortársak általában két szabályt vettek figyelembe, melyek mindegyike a barokk zene természetéből és az előadás gyakorlati megvalósíthatóságából ered.

Az első szabály szerint a szekundlépések legtöbbször énekelve, legato adandók elő, míg a nagyobb hangközugrások inkább elválasztva. Ez a szokás valószínűleg az éneklés, ill. általában a hangszerjáték technikájából következik, hiszen a szabály betartása sokszor fizikailag igen természetes és praktikus is. Leopold Mozart Hegedűiskolájában így fogalmaz: „*az egymáshoz közel álló hangokat többnyire kötjük, az egymástól távol eső hangokat viszont inkább külön vonóval adjuk elő, és főleg ne tévesszük szem elől a kellemes változatosságot.*”<sup>29</sup> Természetesen a szabály korántsem általános érvényű és nem alkalmazható minden helyzetben gondolkodás nélkül; fontos figyelembe venni a darab egyéb jellemzőit, például karakterét, tempóját is.

A barokk zene korabeli előadásáról alkotott képünk a darabok és az elméletírások ismerete mellett a fennmaradt hangszerek tanulmányozásán is alapszik. A 17-18. század „beszédszerű zenéjében” igen fontosak az aprólékosan megformált,

---

28. Ld. még L. Mozart, *Versuch*, 264/13. L. Mozart, *Hegedűiskola*, 275/13.

29. „...*dass man die nahe beysammen stehenden Noten mehrentheils schleifen, die von einander entfernten Noten aber meistentheils mit dem Bogenstriche abgesondert vortragen, und hauptsächlich auf eine angenehme Abwechslung sehen solle.*” L. Mozart, *Versuch*, 85. L. Mozart, *Hegedűiskola*, 107.

világosan tagolt motívumok, valamint a fent tárgyalt hangsúlyok és az olykor szokatlan „ellenhangsúlyok” megszólaltatása. Nem meglepő, hogy a kor vonós zenéjének megszólaltatására használt eszközök – nem utolsósorban az artikuláció szempontjából elsőrangú fontosságú vonó – mindenben megfelelnek a stílus támasztotta elvárásoknak. A ma használatos vonók közvetlen elődje 1780 körül alakult ki Francois Tourte fejlesztéseinek köszönhetően.<sup>30</sup> A konkáv hajlatú modern vonóval nem okoz gondot az egyenletes hangerő fenntartása a vonó teljes hosszán, a folyamatos legato játék és az észrevétlen vonóváltás. A barokkban használatos, nem teljesen uniformizált külsejű, de javarészt konvex görbületű vonók a súlyeloszlása miatt a le- és a felfelé vonás hangzása között sokkal nagyobb különbség adódik. Az ilyen vonóval épp a kápánál erősebben kezdődő és a csúcs felé halkuló hangok előadása kézenfekvő, és a vonón lévő kevesebb szőrrel, a kisebb feszültségű húrokon természetessé válik az apró dinamikai árnyalások előadása, a rövid, jól artikulált rövid motívumok megformálása. A barokk zene artikulációs stílusából és e vonó jellemzőiből együttesen következik az artikuláció második alapszabálya: nevezetesen, hogy a súlyok általában lefelé vonással játszódnak.<sup>31</sup> Az ütemek eleje mindig súlyos, általában akkor is ha az ütemben – mint fent kifejtettem – egyéb súlyok is megjelennek, így általában a taktusok első hangját célszerű lefelé vonással játszani.

Ez a szabály a francia zenekari vonósjátékban gyökerezett meg legkorábban, ahol nagy fontosnak tartották, hogy a tánczene előadásakor szólamokon belül azonos artikulációt használjanak az egyes játékosok, és ehhez adott segítséget ez a tagok által alkalmazott rendező elv, mely játéktechnikailag is praktikus.<sup>32</sup> Georg Muffat 1698-as leírásából kitűnik, hogy a francia hegedűsök igen gyakran a megfelelő vonásirány elérése érdekében a hangsúlyos hangok előtt visszavették a vonót a kápához (egymás utáni két hang esett így lefelé vonásra), vagy két, egymástól elválasztott hangot játszottak azonos (felfelé) irányban.<sup>33</sup> Ugyanez a gyakorlat nemcsak a nagyobb együttesekben, hanem a

---

30. Bärenreiter Urtext, Textband, 16.

31. A szabály elnevezése németül *Abstrichregel* az angol szakirodalom pedig *rule of the downbow* vagy a *downbow-rule* szakkifejezést használja.

32. M. Cyr, *Performing Baroque Music*, (Aldeshot: Scolar Press, 1992), 89.

33. „*Weilen in dem Tripel aus denen drey gleichen den gantzen Tact machenden Noten, vermög der obgesetzten ersten Regel [=Abstrichregel], die erste hinunter, die andere hinauff, die dritte wider hinunter in langsamb spihlen gezogen wird, als geschicht dass Anfang des folgenden Tacts*

kamarazenélésben és a szólójátékban is jelen volt, bár jóval kisebb szigorúsággal: egy szólista vagy kamaramuzsikus minden tekintetben több szabadságot élvezett, hiszen nem kellett zenekari szólamtársaihoz alkalmazkodnia, viszont változatosabb előadásmódot vártak el tőle. Erről tanúskodik például Michel Corrette 1741-ben megjelent Gordonkaiskolája is, ahol a különböző gyakorlatok jelzett vonásai legtöbbször a lefelé vonás szabályát követik (IV/1. ábra).<sup>34</sup>

IV/1. ábra

Corrette

The image shows five staves of musical notation for a piece titled 'En La tierce Mineure' by Michel Corrette. The first staff is in 3/4 time, marked 'Allegro', and features dynamic markings 'P' (pousser) and 'T' (tirer) above the notes. The second staff continues the piece. The third staff is in 2/4 time, also marked 'Allegro', and includes dynamic markings 'P' and 'T'. The fourth and fifth staves continue the piece with similar dynamic and articulation markings. The notation includes various rhythmic values and slurs, typical of 18th-century manuscript notation.

Itáliában, a francia szokásokkal ellentétben, nem tartották olyan lényegesnek a súlyos hangok lefelé játszását, és nem alkalmazták olyan mértékben a lefelé vonás szabályát, mint francia kortársaik: a különálló hangokat leginkább úgy adták elő, „ahogy jön,” szabadon futó vonóval, mindenfajta igazítás vagy visszavétel nélkül.<sup>35</sup>

*der Bogen zweymahl hinab geführt wird. Es wird dennoch öffter der Bogen so man geschwinder spihlt, das andere so wohl als das dritte Mahl gleichsamb hupfend hinauff gestossen.*“ (G. Muffat, *Florilegium secundum*, 21-22.) Harnoncourt kiemeli továbbá a *nobiles* (nemes) és a *viles* (nem nemes, hitvány) megjelölések kezdőbetűinek (n és v) és a két vonásirány (lefelé és felfelé) megjelölésére ma is használatos jelek közti párhuzamot. Ld. Harnoncourt, 42.

34. T (*tirer*) = lefelé, P (*pousser*) = felfelé. M. Corrette, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*, (Paris, 1741), Faksimile utánnymás: (Geneve: Minkoff Reprints, 1972), 26.

35. M. Cyr, *Baroque Music*, 97.

A valószínűleg először francia területen alkalmazott és dokumentált szokásrend azonban bizonyosan egész Európában használatossá vált, hiszen – mint Dadelsen is rámutat – a vonó és a vonókezelés fizikai és fiziológiai adottságai miatt a lefelé vonás szabálya nemcsak a francia, hanem bármilyen zene előadásakor kézenfekvő és természetes a vonósjátékosok számára.<sup>36</sup> A főleg német nyelvterületen működő Leopold Mozart 1756-ban már nem tesz semmiféle földrajzi-stiláris különbséget, amikor megfogalmazza a vonóhúzás rendjének szerinte első és fő szabályát: „*akár páros, akár páratlan időmértékű ütem első hangját – ha az ütem nem szünettel kezdődik – igyekezünk minden esetben lefelé venni, még akkor is, ha a vonót kétszer egymás után lefelé kell is húzni*”. Majd kijelenti: „*Egy további fő szabály lehet: ha páratlan ütemben csak negyedhangok fordulnak elő, akkor három hang közül kettőt mindig egy vonóra kell venni. Különösen, ha előre látjuk, hogy a következő ütemben gyors, rövid, vagy más kevert [értékű] hangjegyek következnek.*”<sup>37</sup>

\*\*\*

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a 18. században a hangzó zenét a kortársak a beszélt nyelvhez, a zenész-előadókat pedig a szónokokhoz tartották hasonlóknak. A tagolás, az artikuláció igen fontos szerepet játszott a zene előadásában – a zene érthetőségét, és ezáltal a kívánt érzelmi hatás elérését szolgálta. Minden mű esetében eldöntendő kérdés, hogy a komponista mennyiben érezte a kompozíció lényegi részének az artikulációs jeleket, és mennyiben számított az előadó fantáziájára, stílusérzékére. Az artikuláció igen fontos eszköze a hangsúlyokból kiinduló kisléptékű dinamikai differenciálás, melyben az erősebben indított és diminuendóval befejeződő legato-játék nagy szerepet kap. Az artikulációs jel nélküli hangokat kis elválasztással játszották alaphelyzetben, az ennél is rövidebben játszandó hangokat általában staccato-jellel látták el. A jelöletlen szakaszoknál, elsősorban a szólóhangszeres művekben az előadótól elvárták az artikuláció kiegészítését a darab karakterének és a konvencióknak megfelelően. A

---

36. Dadelsen, 108.

37. „*Wenn sich das erste Viertheil eines Tactes mit keiner Sospir anfängt; es sey im gleichen oder ungleichen Zeitmaase: so bemühe man sich die erste Note jedes Tactes mit dem Herabstriche zu nehmen. Wenn auch gleich der Herabstrich zweymal nach einander folgen sollte.*” „*Eine neue Hauptregel mag seyn: Wenn im ungleichen Zeitmaase nur Viertheilnoten vorkommen; so müssen allzeit von drey Noten zwo in einem Striche zusammen genommen werden. Sonderheitlich wenn man in folgenden Tacte geschwindere oder sonst vermischte Noten vor siehet.*” L. Mozart, *Versuch*, 73, 84. L. Mozart, *Hegedűiskola*, 97, 106.



vonósartikuláció két legfontosabb szabálya az egymástól kis hangköztávolságra lévő hangok kötése és a távoliak elválasztása ill. a „lefelé vonás szabálya,” mely szerint az ütemszűlyök (ill. a nagyobb szűlyök általában) lefelé vonással játszóndók.

## 2. Artikuláció/vonósartikuláció Bachnál általában

Bach zenéje kortársaiéhoz képest igen összetett, és stílusa ugyan a hagyományban gyökerezik és szorosán kapcsolódik zenei környezetéhez, mégis egyedülálló. Kottázása a korban szokásosnál differenciáltabb: sok esetben az előadás igen sok részletére kitér – ezt Adolf Scheibe 1737-es ismert kritikája fel is rója neki: „*minden manírt, minden kis díszítést, és mindent, amit játékmóddhoz tartozik, tényleges hangokkal kiírja.*”<sup>38</sup> Több, mint valószínű, hogy Scheibe az előadásmód szerinte túl részletes lekottázásának említésekor az artikulációs jelekre is gondolt.<sup>39</sup> Ám Scheibe kijelentése több kérdést is felvet a bachi artikulációval kapcsolatban: vajon a 18. században részletesnek ítélt kottázás-mód a mai előadó számára is elegendő támpontot nyújt? Vajon az életmű minden műcsoportjában egyformán részletesek a jelzések? Vajon érvényesek Bach művészetére a korban általánosan elfogadott artikulációs alapelvek – részletes kottázásával nem éppen a szokások, konvenciók ellen küzdött? És vajon Bach mennyire tartotta lényegesnek a saját maga által leírt artikulációs jeleket?

A bachi artikulációval foglalkozó legfrissebb szakmunkák közvetlen előzménye Georg von Dadelsen 1978-ban megjelent, már említett cikke. Ebben egyrészt azóta is érvényes és sokat idézett kijelentéseket fogalmazott meg, másrészt felhívta a figyelmet a kérdés átfogó és alapos vizsgálatának addigi hiányára és szükségességére. Ahhoz, hogy a Bach-művek artikulációjáról olyan általános megfigyeléseket tehesünk, melyek adott többértelmű vagy homályos esetekben támpontot nyújtanak – érvel Dadelsen – szükség van az összes releváns forrás, elsősorban a Bach-autográfok tanulmányozására. Ennek

---

38. „*Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, druckt er mit eigentlichen Noten aus.*” A. Scheibe, *Der Critische Musicus*, (Hamburg: 1737. május 14.) in: *Bach Dokumente*. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig (Kassel:Bärenreiter, 1969), vol. II., 286-287. Ld. még Dadelsen, 97.

39. Az is elképzelhető, hogy a „*kleine Auszierungen*” („*kis díszítések*”) is az artikulációs jelekre vonatkozik, hiszen – mint fent említettem – az artikulációt (legalábbis részben) a kortársak díszítésként fogták fel.

eredményeként kerülhet csak sor a leggyakoribb artikulációs sémák tipologizálására, és a fent felsorolt kérdések megválaszolására.<sup>40</sup>

Dadelsen felhívása nyomán két lényeges munka született a témában: Josef Fuchs 1985-ös könyve a billentyűs darabok artikulációjával foglalkozik, John Butt pedig – részben Fuchs munkájára reagálva – 1990-ben megjelent disszertációjában a kantáták nagy részének artikulációját dolgozza fel.<sup>41</sup> A csellószvitek szempontjából igen lényeges vonósartikuláció összefoglaló feltérképezése még tehát várat magára. A két tanulmány szerzője azonban Bach kompozíciós módszeréről, általános írási szokásairól, artikulációs típusairól olyan kijelentéseket tesz, mely számtalan Bach-kézirat alapos vizsgálatán, valamint a választott két terjedelmes műcsoport beható ismeretén alapul, ennél fogva egyéb művekre, így a csellószvitekre nézve is relevánsak.

Mindhárom szerző, Dadelsen, Fuchs és Butt számára is világos, hogy a Bach-kéziratokban található artikulációs jelek a művek szempontjából igen fontosak; mint Butt fogalmaz: „*a Bach által leírt artikuláció szolgáltatja a legközelebbi bizonyítékokat ahhoz, hogy Bach maga hogyan interpretálta saját zenéjét.*”<sup>42</sup> Már Dadelsennél felmerül a kérdés, hogy Bach artikulációs jelei – azon felül, hogy az előadás szempontjából fontosak – vajon mennyiben tartoznak a művek, a zene lényegéhez. Dadelsen szerint Bachnál – mint ahogy a korban általában, ld. fent – az artikulációs jelek két csoportja fordul elő: az affektushoz kötődő, lényegi artikuláció, ill. a csak díszítő, vagy a játéktechnikából következő, a hangszeres játékot megkönnyítő artikuláció. Dadelsen azt is hozzáteszi, hogy a kettő közti különbségtétel konkrét esetekben gyakran lehetetlen.<sup>43</sup> Butt munkájának egyik alaptézise, hogy a bachi artikuláció a retorikából kölcsönzött szakkifejezéssel élve a *decoratio* területéhez tartozik, vagyis a komponálás azon fázisához, amikor a szerző a mű alapgondolatából, alapaffektusából kiindulva már megalkotta a mű vázát, és azt részleteiben is kidolgozza, kidíszíti.<sup>44</sup> Ezek a

---

40. Dadelsen, 98.

41. J. R. Fuchs, *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von J. S. Bach*, (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler Verlag, 1985); J. A. Butt, *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990) [továbbiakban: J. R. Fuchs, ill. Butt.].

42. „*The notated articulation is perhaps the closest evidence we have of how Bach himself interpreted his own music.*” Butt, 207.

43. Dadelsen, 103.

44. Butt, 62.

megfigyelések egybeesnek Dadelsen figyelmeztetésével, aki óva int az artikulációból kreált önálló tudománytól, és minden fontossága ellenére, cikkének címében és konklúziójában is csak „mellékes dologként” kategorizálja az igazán lényeges zenei összefüggések felismeréséhez képest.<sup>45</sup>

Tovább árnyalja képet Butt azon megfigyelése, melyet az egyes kéziratok keletkezéstörténetének vizsgálata során tett: a kantáták esetében a gyorsan, sokszor sietősen papírra vetett partitúrában vannak olyan motívumok, melyek első előfordulásuktól kezdve egy bizonyos artikulációval jelennek meg – tehát valószínű, hogy az artikuláció ezekben az esetekben elválaszthatatlan a zenei alap gondolattól, az adott motívumnak szánt karaktertől. További megfigyelése, hogy az először papírra vetett partitúrához képest a kantáták ezután készült szólamanyaga artikulációs szempontból mindig sokkal kidolgozottabb. A már meglévő, alapvető jelzések itt újabbakkal egészülnek ki, melyek talán – éppen a sorrendiség miatt – inkább játéktechnikailag szükségesek vagy csupán díszítő funkciójúak, de a partitúrában már meglévő alapötlet, alapkarakter ebben a stádiumban már szinte sosem változik. Ugyanez a jelenség figyelhető meg Butt szerint olyan esetekben, amikor Bach saját műveit átdolgozza egy későbbi előadás vagy nyomtatott kiadás számára: a jelek száma a későbbi verziókban megnő, az artikuláció részleteiben finomodik, de az alapsémák, alapötletek megmaradnak. Bach munkamódszeréből megállapítható tehát, hogy az artikuláció egy részét ő maga is nagyon lényegesnek, nem felcserélhetőnek vagy variálhatónak, a zene lényegi összetevőjének tartotta.<sup>46</sup>

Butt a kantáták különböző szereplői (szólóhangszerek, vonósok, continuo, kórus, énekes szólisták) és kamaraegyüttesek tagjai számára (például a G-dúr gambaszonátában - BWV 1027) előírt artikulációs jeleket egy művön belül összehasonlítva meglepőnek találja az artikulációs stílus szinte teljes homogenitását. Megfigyelése szerint ugyan Bach a komponálás során – különösen hangszerszólók esetén – nagy figyelmet fordít az egyes hangszer adottságaira, mégis legtöbbször az artikuláció meghatározását illetően a zenei

---

45. „Die Crux der Nebensache” Dadelsen, 111-112.

46. Butt, 140. Butt részletesen tárgyalt példái a *Karácsonyi oratórium* egy kantátája (BWV 248) és *A fűga művészete* egyes részletei (BWV 1080).

figuráció típusa fontosabb szempont számára, mint a hangszerek közti különbségtétel.<sup>47</sup> Ez a megállapítás igen fontos olyan művek vagy műrészletek szempontjából, mint például a csellószvitek, ahol nem maradt fenn vagy nem egyértelmű a Bach által elképzelt artikuláció, hiszen alapot ad arra, hogy más hangszerre írt művek hasonló motívumainak artikulációját – persze alapos válogatás és olyan szempontok, mint például a tempó és a karakter mérlegelésével – át lehessen venni.

Eddig Fuchs és Butt két fontos következtetését említettem, melyekre Bach kéziratait vizsgálva jutottak el. Először, hogy Bach nagyon fontosnak tartotta az artikuláció pontos lejegyzését, különösen egyes tételek bizonyos alapmotívumai esetén. Másodszor pedig, hogy az artikulációt – az apró részletektől eltekintve – a médiumtól csaknem függetlenül kapcsolta a zenei figurációhoz. Harmadik konklúzióként mindketten azt is megállapítják, hogy az artikuláció megalkotásánál Bach koherens rendszerben, bizonyos szabályszerűségek figyelembevételével dolgozott. Butt ezt illusztrálandó kimerítő, negyven oldalas artikulációs regisztert készített az általa vizsgált műcsoporton belül megjelenő leggyakoribb artikulációs formulákról.<sup>48</sup> Fuchs pedig olyan, elsősorban magából a zenéből eredeztetett tényezőket határoz meg, melyek feltehetőleg befolyásolták Bachot az artikuláció kialakítása során, és ezek alapján képez típusokat. Egyikük sem gondolkozik merev, áthághatatlan kategóriákban, és mindketten elismerik a nagy számú kivétel és variáns jelenlétét, de – mint Butt fogalmaz – a kéziratokból kiolvasható, hogy „*Bach igenis törekedett a jelek következetességére. A következetes jelölések hatalmas túlsúlyban vannak a következetlenekkel szemben.*”<sup>49</sup> Tehát szándékosan logikátlan, zeneileg indokolatlan, vagy extravagánsan variált jelölésekkel nem kell számolnunk, mert – mint Fuchs fogalmaz – Bach artikulációs jelei „*a kortársaihoz képest csak annyira ,szokatlanok,’ mint amennyire zenéje is az.*”<sup>50</sup> Melyek

---

47. „*Articulation according to the type of musical figuration usually overrides instrumental distinctions.*” Butt 140. Ld. még Butt, 162.

48. Butt, 216-261. Butt terjedelmes táblázata rendkívül informatív, sokrétű, és tanulmányozása nyilvánvalóan nélkülözhetetlen a kantáták előadói vagy kutatói számára. Azonban a más műfajú művek előadásához konkrét, gyakorlati útmutatás leszűrésére egyáltalán nem, vagy csak igen indirekt módon alkalmas.

49. „*Bach did aim at consistency of markings. The consistencies vastly outweigh the inconsistencies.*” Butt, 131.

50. „*Doch sind diese Angaben, wie wir meinen, dann auch nicht ,unüblicher’ als überhaupt die Musik Bachs im Verhältnis zu der Zeitgenossen.*” J. R. Fuchs, 179.

tehát azok a keretek, melyek közt Bach artikulációs jeleinek nagy része következetességet mutat? A két tanulmány szerzője közül Fuchs tárja fel a gyakorló muzsikus számára is könnyen érthető és felhasználható módon azokat a tendenciákat és rendező elveket, melyek a rosszul olvashatóan vagy hiányosan jelzett Bach-művek előadásakor eligazítják a gyakorló muzsikust. Fuchs az artikulációt meghatározó vagy legalábbis befolyásoló tényezőket hat csoportba sorolja:<sup>51</sup>

1. Hangközök, a dallammozgás iránya
2. Ritmus, hangértékek
3. Díszítések, harmónia
4. Gerendázás, ütemvonal, hangsúlyozás, ütem
5. Hangcsoport, motívum, frázis, téma
6. Játéktechnika

Fuchs természetesen Bach billentyűs zenéjéből vett számtalan példával, igen meggyőzően illusztrálja az artikulációt befolyásoló tényezők listáját. Tekintsük át most röviden, hogy mire is vonatkoznak konkrétan a Fuchs által megállapított kategóriák!

Megállapíthatjuk, hogy Fuchs **első kategóriája** részben egybeesik a fent tárgyalt, a korban általánosan elterjedt gyakorlattal, mely szerint az egymástól szekundlépés távolságra eső hangok általában kötve, a nagyobb hangközök pedig elválasztva játszandók. Fuchs hozzáteszi, hogy a szabály különösen az egy irányba mozgó szekundlépések sorozatánál (skálamenetek) érvényes, és hogy a mozgás irányának megváltozása sokszor egybeesik a kötőív végével. Nagyobb hangközlépések esetén is természetesen előfordulhat kötés, ha például terc- vagy kvartlépések követik egymást esetleg szekvenciaként, vagy ha akkordfelbontásról van szó.

Fuchs **második alapelve** egyrészt olyan, általában sorozatosan ismétlődve (esetleg dallami szekvenciát alkotva) megjelenő ritmusképletekre vonatkozik, mint a nyújtott-, a lombard-ritmus, vagy a triola. A jól elkülöníthető (általában egy metrikai

---

51. 1. Intervallische Konstellation, Bewegungsrichtung. 2. Rhythmische Konstellation, Notenwert(e). 3. Ornamentik, harmonische Konstellation. 4. Balkung, Taktstrich, Akzentuierung, Takt. 5. Gruppe, Motiv, Phrase, Thema. 6. Spieltechnik. Ld. J. R. Fuchs, 57.

egységet kitevő) ritmikai elemeket Bach gyakran fogja össze egy kötőív alá; ezzel a ritmusképlet összetartozását húzza alá, és egyben egymástól el is különíti az egyes tagokat. Az alapelv kapcsán Fuchs másrészt a hangértékekre gondol: a kis hangértékek, különösen, ha szekundmozgásból álló sorozatot alkotnak, általában kötve, a nagyobb ritmusértékek pedig, különösen, ha nagy hangközök választják el őket egymástól, elkülönítve artikulálандók.

A **harmadik kategóriába** az zenei szempontból egységet képező, így kötve játszandó díszítéseket, ill. a harmóniai disszonanciára mindig rákötendő oldásokat sorolja Fuchs.

Fuchs megfigyelései szerint (**negyedik kategória**) a több ritmikai egységet magában foglaló vagy ezek határán (akár az ütemvonalon) átnyúló kötőív nem lehetetlen Bachnál, de ezek képezik inkább a kivételeket. A kötőív ugyanis természeténél fogva leginkább a metrikus súlyok megerősítésére hivatott, és táncjátékok esetén ez a funkciója különösen jelentős. Ettől eltérő használata legtöbbször valamely másik, az adott helyen dominánssá előlépő alapelvvel indokolható (például a metrikus hierarchia átmeneti felborulásával).

Az **ötödik** kategóriába Fuchs azokat az eseteket sorolja, amikor az artikulációt leginkább a zenei-gondolati összetartozás határozza meg; például egy tétel alapötletéül szolgáló, többször visszatérő motívum, vagy egy szintén önálló egységként értelmezendő fűgatóma.

Fuchs **hatodik kategóriája**, a játéktechnika, természetesen az általa tárgyalt billentyűs művek esetében mást jelent, mint például a csellósztívek esetében. Fuchs olyan példákat említ ennek kapcsán, ahol egy kézzel át nem érhető, nagy hangközök szerepelnek egy kötőív alatt. Megállapítja, hogy ilyen esetekben Bach az artikulációt sokszor belekomponálja a műbe, tehát szünettel jelzi a távol lévő hangok között szükségszerűen megjelenő tagolást. Ahol ilyen esetekben mégis kötőív található, Fuchs például a másik kéz bevetését javasolja a gyakorlatban. Arra is felhívja a figyelmet, hogy a gyorsan elhaló csembalóhangok esetében a kérdés kisebb jelentőségű, orgonán pedig az akusztika (például egy visszhangos templomban) oldhatta meg az egymástól távol lévő hangok összekötését.

Vonós hangszeren a játéktechnika sokkal elemibb módon határozza meg az

artikulációt: egy vonóra csak korlátozott mennyiségű hang játszható el, és bizonyos hangok összekötése itt is lehetetlen. Fuchs gondolatainak kiegészítéséhez segítségül hívva a hegedűszólóra írott Bach-művek autográfját megállapíthatjuk, hogy többek között a játszhatóságot és a játékos kényelmét szolgáló lefelé-vonás szabálya ebben a kéziratban is tetten érhető. Sőt, azt is elmondhatjuk, hogy Bach jelzései a játékost sosem kényszerítik csak technikailag indokolt, nem a zenéből következő, esetleg a zenének ellentmondó megoldásokra, hanem a zene és a hangszer adottságainak legnagyobb harmóniája figyelhető meg. Mint a hegedűszólók kézírata kapcsán Dadelsen fogalmaz: „Összhangban van egymással a szándékos, azaz a motívumokkal szorosán összekapcsolódó artikuláció, valamint a folyamatos vonóvezetés követelménye, mely egyszersmind a lefelé vonással kiemeli az ütem súlyokat. Ez különösen igaz a gyors tételek esetén...”<sup>52</sup>

Az eddigi példákból is kitűnik, hogy Fuchs kategóriái igen nagy szabadságot adnak az előadó kezébe egy-egy Bach által egyáltalán nem vagy félreérthetően jelölt

---

52. „Intendierte, das heisst mit den Motiven fest verbundene Artikulation und die Erfordernisse einer geläufigen Bogenführung, die im Abstrich zugleich die Taktschwerpunkte markiert, stimmen miteinander überein. Das gilt besonders für die schnellen Sätze...” Dadelsen, 105.

Itt tér ki Anner Bylsma felfogásának rövid bemutatására: a neves csellista a Bach-kutatók eredményei ellenére úgy véli, hogy a csellósztílus esetében az itáliai, folyamatos vonózási stílus a legmegfelelőbb. Vagyis két lefelé vagy két felfelé vonás egymás után (akár a vonót visszavéve, akár egy irányban, de elválasztva játszva a hangokat) sosem fordul elő, még akkor sem, ha a súlyos hangok így rossz irányban, azaz felfelé jönnek ki. Továbbá az analóg helyek artikulációját nem kísérli meg egységesíteni (tehát a kutatók által említett, és általában is elfogadott következetességet sem ismeri el), sőt unalmasnak tartja, ha például egy szekvencia tagjai azonos vonással kerülnek előadásra. (A. Bylsma, *Bach, The Fencing Master*, Basel: Bylsma Fencing Mail, 1998), 17, 41, 20, 96-97. (A IV/2. ábrán a G-dúr Prelúdium első ütemeit láthatjuk Bylsma artikulációs jeleivel.) További példát Bylsmától ld. a 176. oldalon.

IV/2. ábra. G-dúr Prelúdium



motívum vagy frázis artikulációjának megválasztásakor. Még ha az alapelveket szigorúan és körültekintően alkalmazzuk is, adott esetben többféle indokolt és muzikális megoldást találhatunk attól függően, hogy éppen melyik alapelvet tekintjük dominánsnak. Fuchs szerint ez a fajta szabadság teljesen helyénvaló és nem idegen Bach saját artikulációs jeleitől: az életműben megfigyelhető bizonyos fokú állandóság (vagyis bizonyos alapmotívumokat bizonyos karakterek esetén ugyanúgy vagy hasonló módon artikulál több darabjában, akár egész pályája során), de emellett teret kap a variáció is, mely elsősorban különböző művek hasonló motívumai, ill. az átdolgozások esetén jelentkezik, de előfordul tételeken belül is. Ez a legutóbbi jelenség a rossz forráshelyzetű Bach-művek, így a csellószvitek esetében kulcsfontosságú. A csellószvitek ma ismert másolataiban ugyanis nem az artikulációs jelek hiánya okozza a legtöbb fejtörést, hanem a meglévő jelek rossz olvashatósága, vagy következetlensége, mely elsősorban a két korábbi másolat esetén jelentkezik. A felmerülő kérdés tehát sok esetben az, hogy jogos-e egy jól olvasható motívum vagy szakasz artikulációját a tétel azonos vagy analógnak tűnő pontjain is alkalmazni, ill. megfelel-e Bach feltételezett elgondolásának, ha egy tétel vagy tételrész rosszul olvasható vagy logikátlanak tűnő artikulációját egy vagy több artikulációs szabály alapján egységesítjük. Dadelsen kijelenti, hogy Bach alaposan és pontosan kijelölt autográfjaiban nem figyelhető meg a párhuzamos vagy visszatérő zenei részek variált artikulációja.<sup>53</sup> Butt és Fuchs is a következetesség mellett tör lándzsát, azonban véleményüket árnyalják: Butt elismeri a másodlagos, játéktechnikai artikuláció bizonyos korlátok közötti variabilitását, míg Fuchs külön, példákban gazdag fejezetet szentel az egy tételen belül jelentkező artikulációs variánsoknak.

\*\*\*

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy Bach artikulációs jelei kortársaihoz képest igen részletesnek és kidolgozottak számítanak. A zenei anyag egyes alapvető fontosságú motívumainál az artikuláció a zenei idea szerves részét képezi, a komponálás során ez kiegészülhet díszítő vagy játéktechnikai funkciót betöltő artikulációval is. Bachra általában a következetesség jellemző, egy tétel analóg zenei történéseit általában egyformán artikulálja; a szabályoktól való eltérés, a variáció tekintendő kivételnek.

---

53. Dadelsen, 104.



## V. fejezet A kiadások értékelése az artikuláció szempontjából

A 18. századi vonósartikulációt, ezen belül Bach artikulációját bemutató kitérő után most kanyarodjunk vissza a vizsgálat tárgyául választott öt kiadáshoz. A III. fejezetben a közreadók kiindulópontjáig jutottunk el gondolatmenetünkben; azokig az alapelvekig, melyek alapján a közreadók hozzálátnak a kottaszöveg elkészítéséhez. Az alábbiakban Beisswenger, Eppstein, Leisinger és Voss (és ahol lehetséges, a Bärenreiter Urtext-kiadás) közreadói döntéseit elemzem számos példán keresztül. Nem vitás, hogy mind a négyen olyan avatott szakemberek, akik a forrásokat nem fakszimile másolatban, hanem eredetiben tanulmányozzák, emellett jól ismerik Bach és kortársainak kézírását, konvencióit, stílusát, zenéjét, a problémákra nyilvánvalóan nagy rálátással rendelkeznek, és olyan szempontok szerint tudnak eljárni, melyek az átlagos zeneértő számára fel sem merülhetnek. Választásaik éppen ezért egyrészt a legnagyobb figyelemre méltók, és döntéseik elemzése során kritikai megjegyzéseimet mindvégig információ- és tudáselőnyük tudatában igyekszem megfogalmazni.

Döntéseik általános háttéréről a közreadók a már tárgyalt bevezetőjükben, egyes konkrét helyzetekről pedig a kritikai kommentárokból számolnak be. Mint ahogy egy kritikai összkiadás-kötettől elvárható, Eppstein kommentárjai a legátfogóbbak és legterjedelmesebbek, de a részletességet illetően nem sokkal marad el mögötte Beisswenger kiadása sem. Az artikuláció problémáit a többi – például hangmagasságokat, díszítéseket érintő – megjegyzéstől elkülönítve, mindketten igen nagy alaposággal tárgyalják. Nemcsak egyes legato-ívek elhelyezkedésére, hanem ütemcsoportok, vagy egész tételek artikulációs karakterére, az egyes források artikulációs sajátosságainak jellemzésére is kitérnek. Voss és Leisinger kritikai megjegyzései is igen precízek, de a már említett két közreadónál jóval szűkszavúbbak. Ha az artikuláció a többi megjegyzés között egyáltalán említésre kerül, döntéseik indoklásától és háttérének bemutatásától a legtöbb esetben eltekintenek, sokszor megelégszenek egyes ütemek forráshelyzetének rövid és tárgyilagos bemutatásával. A közreadók (elsősorban Eppstein és Beisswenger) döntéseik indítékát így sokszor maguk árulják el; ahol effajta indoklás hiányzik, ott az adott döntés háttérét illetően, a források tanulmányozása után saját feltételezéseimre hagytakoztam.

A döntéseket alább az őket befolyásoló tényezők szerint két nagyobb és számos kisebb csoportba osztva tárgyalom. Az első csoportban azok a jórészt kézzelfogható és látható tényezők szerepelnek, melyek a másolatokban a kézzel írott kotta elkészítésének természetével és folyamatával függnek össze (helyhiány, javítások, sorváltás, gerendázás, szárirány, rövidítés). A második csoportba pedig a jóval kevésbé egyértelmű, indirektebb, inkább a zenei összefüggésekhez köthető tényezőket gyűjtöttem (analógia, polifónia, játéktechnika).

Mielőtt a konkrét példákra rátérnék, előrebecsátom azt az előző fejezethez kapcsolódó igen lényeges megfigyelést, hogy mindegyik közreadónk a forrásokban kisebb vagy nagyobb mértékben Bach artikulációjának mögöttes indítékát, logikáját, sőt a J. Fuchs, J. Butt és G. Dadelsen által is megállapított következetességét kutatja. Ennek megfelelően mind a négy kiadás artikulációja egységesebb képet mutat a forrásoknál, de – mint látni fogjuk – az egyes közreadóknál eltérő módon és mértékben. Emellett mindegyik közreadó döntései mögött jelen van a források viszonyának már bemutatott értelmezése és értékelése, csakúgy, mint a már szintén tárgyalt 18. századi artikulációs konvenciók, melyek az elvben lehetséges megoldások számát ésszerű korlátok közé szorítják. Természetesen egy adott döntést a legritkább esetben befolyásol egyetlen alább kifejtendő tényező – a közreadás folyamatában épp az egyszerre jelenlévő tényezők mérlegelésén alapuló választás jelenti a kihívást.

### **1. A kottairás természetéből és gyakorlatából közvetlenül eredő tényezők**

A négy 18. századi forrás artikulációs jeleinek olvasása és értelmezése során olyan jelenségekkel szembesülünk, melyek későbbi, nyomtatott kották esetén fel sem merülnek. A kéziratokban lévő jeleket természetesen mindig a korabeli kottairási konvenciókkal való összefüggésben kell értelmezni, de annak lehetőségét sem kizárva, hogy az adott másoló olykor akár egyedi megoldásokhoz is folyamodhat. A kézzel, lúdtoll használatával készülő kottában a javítások, javítási módszerek ill. a kottapapíron lévő hely beosztásából eredő sajátosságok felismerése igen fontos. Ezek mellett a sorváltások a modern kottázástól eltérő kezelése, egyes ütemeken vagy szakaszokon belüli hangok szárirányának változása mind befolyásolhatja a lejegyzett artikulációt. Ezek a kottázás gyakorlati oldalából eredő tényezők látszólag elemi szintű, a kottában láthatóvá váló

tudnivalók, mégis – mint a példákból is kiderül – értelmezésük a közreadók számára sok esetben korántsem egyértelmű.

### a. A hely beosztása, helyhiány

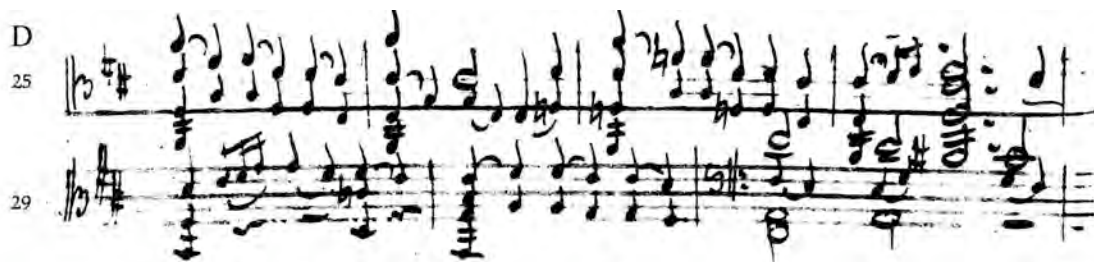
A számítógépes kottaíró-programok világából szemlélve a 18. századi másolók elképesztő kézi kottaírási gyakorlattal rendelkeztek. Abban is szinte biztosak lehetünk, hogy az eredeti Bach-autográfot, mely minden fennmaradt másolatunk közvetlen vagy közvetett elődje, kottaírási szempontból is a legnagyobb gondossággal tervezte és készítette a szerző. A nagy gyakorlat és az eredeti kézirat tisztasága ellenére is előfordul, hogy a kottaírás során figyelmetlenségből vagy egyszerűen az adott rész notációs sajátosságaiból adódóan bizonyos ütemek vagy hangok számára nem jut elég hely, és így rosszul olvashatóvá válnak. A jelenség rengeteg példája közül lássunk kettőt: **c-moll Allemande 35. ütemében** (V/1. ábra) a második negyedre eső, a felső pótvonalakon elhelyezkedő tizenhatodikok AMB másolatában alig vehetők ki, mivel két kottasor közti távolság ezen a ponton túl csekélynek bizonyul.

V/1. ábra. c-moll Allemande



A **D-dúr Sarabande 31. ütemében** (V/2. ábra) pedig D forrás másolója alkalmaz sajátos megoldást a rendelkezésre álló hely maximális kihasználásával: az ütemet egyrészt a többihez képest széthúzni kényszerül, másrészt az ütem feletti kottasor (28. ütem) alsó szólamának hangjai valósággal beékelődnek a 31. ütem felső szólamába.

V/2. ábra. D-dúr Sarabande



Az artikulációs ívek esetében akkor kell számításba vennünk ezt a jelenséget, ha felfigyelünk rá, hogy bizonyos pontokon – ahol valamilyen logika, például zenei analógia vagy a hangközök elhelyezkedése szerint kötőív jelenlétével számolnánk – egyszerűen a másoló számára nem maradt annyi hely a kottapapíron, amennyi egy tisztán kivehető ív megrajzolásához szükséges. Például AMB kéziratában a felső sortól épphogy kivehető a két kötőív a **d-moll Courante 10. ütemének** utolsó negyedén (V/3. ábra).<sup>1</sup>

V/3. ábra. d-moll Courante



Ugyancsak az A jelű kéziratban, a **d-moll Sarabande 23. ütemének** második nyolcadán (V/4. ábra) pedig valószínűleg az alsó szólamhoz tartozó hatalmas szünetjel miatt nem fért oda felső szólam a két tizenhatodának hangfejek felőli oldalára a legato-jelzés (mint alább kifejtem, a gerenda felőli oldalra csak igen ritkán kerül kötőív). Érdekes, hogy az említett helyen Kellnernél találunk egyedül kötőívet, noha a helybeosztás ezt a másik két forrásban is megengedné.<sup>2</sup> A közreadók közül egyedül Eppstein I. szövegében szerepel kötőív, melyet B alapján közöl. Figyelemre méltó

1. B itt nem tartalmaz kötőívet, C és D pedig megegyezik A-val (két kötőív látható), de egyiknél sincs helyhiány. Mindegyik közreadó két ívet közöl ezen a helyen.

2. A tárgyalt cisz és d hang alatt az AMB-nél látható elmosódott foltokat valószínűleg a kottapapír másik oldaláról átütő tinta okozta a kéziratban.

azonban, hogy – nyilván játéktechnikai okból – az összes többi kiadás is (még a C és D forrást alapul vevő Leisinger is) közöl zárójeles vagy szaggatott vonalú ívet ezen a helyen.<sup>3</sup>

V/4. ábra. d-moll Sarabande

The image displays six editions of the musical score for the d-moll Sarabande, measures 21 and 22. Each edition is labeled and has a specific boxed-in section of the melody:

- A:** Measure 22, boxed-in section from the second measure.
- B:** Measure 20, boxed-in section from the second measure.
- C:** Measure 21, boxed-in section from the second measure.
- D:** Measure 22, boxed-in section from the second measure.
- Eppstein I.:** Measure 21, boxed-in section from the second measure.
- Leisinger:** Measure 22, boxed-in section from the second measure.

A c-moll Gigue 55-57. ütemében (V/5. ábra) az A forrásban a pótvonalak felett épphogy elférő furcsa hullámvonalat, D-ben két trillajelet, C-ben pedig a trillajelen kívül kötőíveket is találunk (B-ből a tételnek ez a része teljesen kimarad). Talán éppen a helyhiány miatt kényszerült AMB a *tr* rövidítés és D másolója az ívek kihagyására, míg a

3. A 23. ütem második negyedén kizárólag A-ban megjelenő ritmikai variáns (négy tizenhatod) egyedül Voss kiadásába kerül be. AMB változatát Beisswenger és Eppstein is olvasási hibának tartja – véleményem szerint valószínűleg helyesen.



kevésbé lendületes írásképű, megfontoltabbnak tűnő kopista C-ben minden információt rögzített. A lantverzió is arról tanúskodik, hogy Bach valóban trillát szeretett volna ezen a helyen, noha a lant-autográfban csak az 56. ütemben jelenik meg a trillajel az ütem végén kiírt utókéval – ez a szerzőtől származó megoldás a csellóverzióba is minden további nélkül átültethető, esetleg a trillát az előző ütemre is kiterjesztve. AMB kissé talányos hullámvonala Beisswengernél, Vossnál és Eppstein I. szövegében jelenik meg. Beisswengernél zárójeles *tr* jelzés hívja fel a figyelmet a vonal jelentésére. Leisingernél és Eppstein II. szövegében C megoldását láthatjuk (kötőívek+trilla jelzés).

V/5. ábra. c-moll Gigue

The image displays four systems of musical notation for a piece in C minor, labeled A, C, D, and F. Each system consists of two staves. System A (measures 40-51) shows a complex melodic line with a trill marked at the end of measure 56. System C (measures 44-57) features a similar melodic line with a trill at the end of measure 56. System D (measures 40-52) shows a different melodic line with a trill at the end of measure 56. System F (measure 53) shows a melodic line with a trill at the end of measure 56. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and trill markings.

Beisswenger  
48

Voss  
55

Eppstein I.  
53

Eppstein II.  
53

Leisinger  
53

A **C-dúr Gigue** 33-40. és 93-100. terjedő két, nyolcütemes területe (V/6. ábra) a helybeosztás és a hangok száriránya által befolyásolt artikuláció igen érdekes példája.<sup>4</sup> A második említett szakasz az elsőnek pontosan kvinttel lejjebb transzponált megfelelője. A forrásokban az első nyolc ütemben az alsó szólam szárai lefelé, a felsőé felfelé állnak, így a két szólam között marad hely a az artikulációs ívek, ill. a 34. és a 38. ütemben A és C forrásban pedig a staccato pontok számára is. A második szakaszban ezzel szemben az alsó szólam hangjainak szára szokatlan módon C és D forrásban egységesen felfelé áll. AMB és Kellner viszont mindketten felfelé álló szárú hangcsoportokkal kezdik a szakasz leírását, azonban az ütemek során – igen valószínű, hogy az érzékelt helyhiány miatt – többször is megváltoztatják azt.<sup>5</sup> Jól látható, hogy a 94. és a 98. ütem staccato pontjainak

4. A kéziratokból levonható szárirány-írási szokásokról ld. alább az V. fejezet 1/e. részét (132-137. oldal).

5. Érdekes, hogy a **d-moll Gigue**-ben a C-dúr Gigue itt tárgyalt ütemeivel egyező basszusú ütemeket találunk (21-23. és 69-71. ütem, V/7. ábra), melyekben az alsó szólam szárai következetesen, mindegyik forrásban lefelé állnak. A d-moll Gigue 22. ütemében a felső szólam száriránya okoz B és D forrásban gondot: igencsak zsúfolt kottaképet eredményez a lefelé álló szárakhoz csatlakozó gerenda; A-ban és C-ben a felső szólam szárai felfelé állnak.

helye aszerint változik AMB-nél (a tétel első felében lévő párhuzamos helyhez hasonlóan), hogy az alsó szólam gerendájától marad-e hely számukra a két szólam között vagy sem – nem valószínű, hogy Bach a staccato jelet hol egyik, hol másik szólamra értette volna.

V/6. ábra. C-dúr Gigue

A1

20

28

37

A2

91

99

B1

30

V/7. ábra. d-moll Gigue

A

21

69

A

69

69

B

69

69



The image displays five musical score excerpts, each with a label and measure numbers. Excerpt B2 consists of two staves, with measure 85 on the top staff and measure 95 on the bottom staff. Excerpt C1 consists of two staves, with measure 30 on the top staff and measure 38 on the bottom staff. Excerpt C2 consists of one staff with measure 92. Excerpt D1 consists of two staves, with measure 30 on the top staff and measure 37 on the bottom staff. Excerpt D2 consists of one staff with measure 92. In all excerpts, specific notes are enclosed in rectangular boxes, likely indicating points of interest or comparison.

Valószínűleg ugyancsak a helyhiány indokolja AMB-nél és Kellnernél a 93. és 97. ütem (a párhuzamos helyeken legalább részben meglévő) kötőívének elmaradását.<sup>6</sup> A 33., 37., 93. és 97. ütem íveivel kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy vajon kötőív nélkül nem ugyanazt jelentik-e artikulációs szempontból a lejegyzett hangok; vagyis, hogy az első két tizenhatod a felső szólamban nem kötve játszandó-e mindenképp az alatta lévő

6. A 33., 37., 93. és 97. ütemben C forrás mind a négy esetben, D pedig 3 helyen közöl ívet. Kellnernél az egyetlen ív 33-ban található, AMB-nál a két első előforduláskor látható ív.

nyolcad miatt.<sup>7</sup> Három közreadó (Eppstein, Leisinger és Voss) az első két tizenhatodra közül kötőívet mind a négy ütemben (a forrásoknak megfelelően olykor szaggatott vonallal vagy zárójelben). A negyedik, Beisswenger, viszont az első három hangot köti. Indoklása szerint az ilyen ritmusú ütemekben AMB általa 1-es számmal jelzett hibája lép fel, vagyis az azonos motivika ellenére nem egyértelműen azonos, vagy akár egyértelműen más artikulációval találkozunk, viszont játéktechnikailag ez a megoldás a legvalószínűbb (Voss és Beisswenger megoldását ld. a V/8. ábrán).<sup>8</sup> Valóban, ha ilyen ritmusú ütemek követik egymást (például 101-102.), akkor célszerű ezt a vonást alkalmazni a lefelé vonás szabálya miatt. A vizsgált nyolc ütemben viszont ahhoz, hogy a súlyos harmadik és hetedik lefelé jöjjön ki, a staccato-pontokkal ellátott ütemek utolsó két nyolcadát kétszer felfelé vonással kell kiigazítani. És felmerül a kérdés, hogy ha Bach erre a Beisswenger-féle vonásra gondolt volna, miért nem írt egyszerűen egy negyedet ezeknek az ütemeknek az alsó szólamába? Egy képzelt vitában Beisswenger visszakérdezhetne: miért írták be a másolók az esetek többségében mégis ezt a vonást, ha úgyis egyértelmű volt az artikuláció az alsó szólam miatt? Nem lehet, hogy azért, mert ettől szándékosan eltérő artikulációt szeretett volna jelezni a szerző, csak a másolatokban túl rövidre sikerültek az ívek? Ha C forrás 93. és 97. ütemét alaposan megnézzük, Beisswenger vélt gondolatmenetének bizonyítékát fedezhetjük fel: itt valóban nemcsak az első kettő, hanem az első három hang szerepel egy ív alatt. A gyakorlatban pedig nem is lehetetlen ennek vonásnak a megvalósítása: míg a felső szólam első három hangját kötjük, külön-külön is megszólalhat alatt az alsó szólam két d-je, mintegy duda-basszus szerűen.

Beisswenger megoldása tehát ezen a területen, melyben helyhiány, rendhagyó szárirány, analógia, többszólamúság is befolyásolja az artikulációt, megalapozottnak és indokoltnak tűnik, noha saját indoklása hiányos. Az ő véleménye természetesen nem zárja ki, hogy a többi közreadó által javasolt megoldás is megállja a helyét, sőt az sem lehetetlen, hogy az analóg helyeket eltérő artikulációval szólaltassuk meg.

---

7. Ezt a szabályt alább, az V. fejezet 2/b. részében (a 166-170. oldalon) részletesen tárgyalom.

8. Beisswenger, 85.

V/8. ábra. C-dúr Gigue

The image displays four musical staves for the C major Gigue by J.S. Bach. Each staff is labeled with a name and a number:

- Beisswenger 1.** (33): Shows a version with various accidentals and phrasing marks.
- Beisswenger 2.** (93): Shows a version with different phrasing and dynamics.
- Voss 1.** (33): Shows a version with specific phrasing and dynamics.
- Voss 2.** (93): Shows a version with different phrasing and dynamics.

The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The music consists of a single melodic line with a steady eighth-note accompaniment.

**b. Változtatások, javítások**

Kéziratos másolat készítése közben előfordul, hogy a másolók munka közben javítanak vagy legalábbis változtatnak a már leírt notációs jeleken. Ezek természetesen olyan apró részletek, melyeket a legcélszerűbb az eredeti kéziratokban és nemcsak faksimilék segítségével tanulmányozni, de sok esetben ez utóbbiak is elégséges bizonyítékul szolgálnak. Az aprólékos vizsgálat megéri a fáradságot, mivel ezekben az igen speciális esetekben a kottaszöveg egynél több (legtöbbször két) verziója látható egyszerre, és sok esetben a jelek leírásának sorrendje is meghatározható. Ilyenkor tehát tetten érhetjük a másolat készítőjét, amint saját magát revideálja, és változtatásai nemegyszer a kottaszöveg értelmezéséhez vagy talán az elveszett autográfban szereplő eredeti megoldáshoz is közelebb vihetnek.

A legegyszerűbben értelmezhető változtatások, amikor a másolók nem hagynak kétséget afelől, hogy a két, esetleg több leírt verzió közül melyiket tartják helyesnek. Például a **B forrásban a d-moll Allemande 10. üteme** után jól látszik (V/9. ábra), hogy

a másoló fél ütemet véletlenül kihagyva hozzákezdett a 11. ütem második feléhez, majd észrevéve a tévedést, kihúzta a leírtakat, és helyesen folytatta.

V/9. ábra. *d-moll Allemande*



Az **Esz-dúr Prelúdium 59. ütemében** (B forrás, V/10. ábra) viszont a vastag satírozás miatt – a faksimilében legalábbis – kivehetetlenek a tévesen leírt hangok.

V/10. ábra. *Esz-dúr Prelúdium*



Olyan is előfordul a kéziratokban, hogy a rossz helyre beírt hangokat úgy javítják, hogy betűkkel jelzik fölöttük a helyes hangmagasságokat (A és C forrás: **C-dúr Gigue 105. ütem**, V/11. ábra).<sup>9</sup>

V/11. ábra. *C-dúr Gigue*



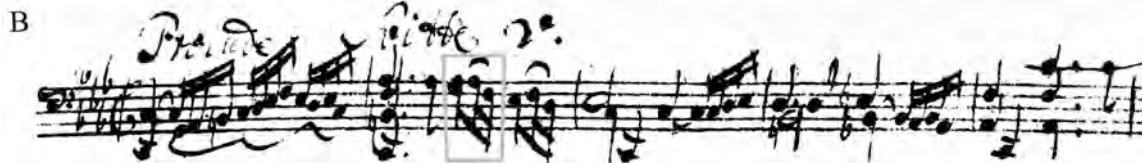
A c-moll szvit esetében Kellner kéziratának (B) javított hibái arról tanúskodnak, hogy ez a másolat olyan mintáról készült, mely az áthangolt cselló által indokolt scordatúrás notációt tartalmazta. Kellner néha láthatóan automatikusan, az „a” húrra kerülő hangok transzponálásáról megfeledkezve dolgozott, de tévedéseit legtöbbször ki is

9. Ez a hely azért is érdekes, mert AMB-n kívül minden forrás az ütem második hangjaként d hangot jelöl meg, A-ban viszont félreérthetetlen „c” betű látható ezen a helyen.



javította, mégpedig a véletlenül szekunddal magasabbra írott hangok fejét lefelé megnagyobbítva. Ez jól megfigyelhető például a **c-moll Prelúdium 2. ütemében** (V/12.a ábra) a harmadik negyed első hangján, ill. a **Courante negyedik ütemében** (V/12.b ábra) az első akkord legfelső szólamában.<sup>10</sup> Az **Allemande 8. ütemének** (V/12.c ábra) utolsó négy hangját Kellner a transzponált verzióban jegyezte le, és tévedését nem is javította. Bach javításai a lantszvit autográfjában a mű datálása szempontjából kulcsfontosságúak: sokszor Kellnerhez hasonló transzponálási hibák törölt nyomait fedezhetjük fel, sőt néha a csellószvit először leírt, majd javított változatát is. Például a **Gigue első ütemében** (V/12.d ábra) valószínűleg azt láthatjuk, hogy Bach először a csellószvit verzióját (nyújtott ritmus+nyolcad) jegyezte le, majd az ütem végére mégis inkább három tizenhatodot írt (ezért ilyen zsúfolt a három hang, ill. javított a gerendázás - például a 3. ütemmel összevetve). Az ilyen típusú javítások mind azt bizonyítják, hogy a lantszvit írásakor a csellószvit már készen lehetett.<sup>11</sup>

V/12.a ábra. c-moll Prelúdium



V/12.b ábra. c-moll Courante



10. További hasonló (javított) tévedések például: Prelúdium 127. ütem utolsó tizenhatod, Allemande 30. ütem második negyed vége, Courante 15. ütem harmadik negyed. A javítatlan tévedéseket tételenként ld. NBA VI/2, 81-97, ill. nem teljes felsorolásukat: Leisinger, 22.

11. Érdekes, hogy E. Kramer disszertációjában éppen a Gigue kapcsán veti fel a lehetőségét, hogy a két darab keletkezésének sorrendje nem ilyen egyszerű, mint ahogy Eppstein, Eichberg és Kohlhasse gondolja. (Ld. fent a 36-37. oldalt). Szerinte ugyanis elképzelhető, hogy – legalábbis a Gigue esetében – a lantszvit íródott előbb, illetve, hogy egy billentyűs változat volt mindkettőnek az elődje. Ezt egyrészt amiatt gondolja, mivel a Gigue-ben a három-tizenhatodos motívum a cselló és a lantverzióban nem ugyanazokon a helyeken jelenik meg (ld. például az első ütemet). Másrészt, mivel szerinte az első négy ütem lantverzió-beli polifóniája önmagából a csellóváltozathoz nem derül ki, ezért a bonyolultabb lantverziót tartja korábbiak. Szerintem azonban a három-tizenhatodos motívum egyszerűen a nyújtott ritmus díszített alakja, ezért előfordulása könnyedén variálható a tételen belül. Az első négy ütem polifóniája a lantszvitben pedig nem biztos, hogy a mű elsőségére utal, különösen annak fényében, hogy a fent tárgyalt, javított kottakép ennek ellentmond. (Kramer, 201-202).

V/12.c ábra. c-moll Allemande



V/12.d ábra. g-moll Lantszivt, Gigue (c-moll Gigue)



Nemcsak a hangok és a kronológia, hanem az artikuláció szempontjából is lényegesek lehetnek a kéziratokban szereplő változtatások. A kötőívek kapcsán azonban nem kihúzásokkal és törlésekkel, hanem inkább meghosszabbításokkal és hozzáadásokkal találkozunk. Az **Esz-dúr Prelúdium 70.** ütemének második felében (V/13.a ábra) D forrás másolója például láthatóan túl rövidre méretezte ívét, és utólag hosszabbította meg az ütem utolsó hangjáig. C forrásban pedig a **d-moll Prelúdium 56.** ütemének utolsó hangjáig leírt ívet egészítette ki a másoló úgy, hogy az 57. ütem első hangjára is kiterjedjen (V/13.b ábra). Az említett két esetben a változtatás nemcsak grafikailag egyértelmű, de mindkétszer egy szekvencia egy-egy tagján történik, így a másoló szándéka a szekvencia többi részével összevetve ellenőrizhető. Hozzá kell tennünk, hogy a változtatás oka felől sosem lehetünk biztosak: nem tudhatjuk, hogy a másolók vajon csupán egyszerű tévedéseiket – például a mintául szolgáló kézírathoz képesti eltéréseiket – javítják, vagy inkább saját véleményüket, interpretációjukat írják be ilyenkor a kottába, netán a mintául szolgáló kézirat javításait másolják le szolgáló hűséggel.

V/13.a ábra. Esz-dúr Prelúdium



V/13.b ábra. d-moll Prelúdium



A már említett két példánál sokkal összetettebb esettel találkozunk a **C-dúr Bourrée I. 21-22. ütemében** (V/14. ábra). Itt tanúi lehetünk, amint C forrás éppen csak munkához látott második másolója (a 12. ütem végéig más kezétől származik a kézirat, mint fentebb említettem) a valószínűleg elsőnek beírt, két nyolcadra kiterjedő kötéseket hármassá hosszabbítja meg. D forrás ugyanezen helyén, a három kötőív közül a másodikon szintén a hosszabbítás nyomait fedezhetjük fel. AMB kézírata ebben a két ütemben igen nehezen értelmezhető és a két ütem között ráadásul sorváltás is található, mely – mint alább még kifejtem – az ütemeken átnyúló kötőívek esetén az ívek kettéosztását vagy kihagyását okozhatja. Kellner változata ezen a helyen a többi másolattól eltérő, teljesen egyedi, de olvasható, egységes és a gyakorlatban jól alkalmazható megoldást tartalmaz (minden négyes nyolcad-csoport első három hangját köti). Hogy milyen okra vezethetők vissza C és D esetében a módosítások? Talán mindketten olyan mintapéldányból dolgoztak, melyben szintén javítás szerepelt, és ezt másolták le szó szerint? Vagy egy számukra érthetetlen (például A-hoz hasonló) kottakép jelöléseit próbálták másolás közben a szekundtávolságra lévő, így összetartozó hangközök alapján értelmezni, és csak véletlenül jutottak részben ugyanarra a megoldásra? Ezekre a kérdésekre biztos válasz nem adható. Azonban összességében elképzelhető, hogy ennél és az ehhez hasonló eseteknél annak a folyamatnak egy mozzanatát érhetjük tetten, melynek eredményeképpen A-hoz (és B-hez) képest a két későbbi forrás artikulációs jelei megváltoztak; olykor kidolgozottabbá, vagy akár egységesebbé váltak.

V/14. ábra. C-dúr Bourrée I.

The image displays a musical score for the C-dúr Bourrée I, organized into four systems labeled A, B, C, and D. Each system consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. System A (measures 15-22) and System B (measures 18-25) feature complex, fast-moving melodic lines with many beamed notes. Systems C (measures 20-27) and D (measures 20-27) show a different texture with more rhythmic patterns. Below these systems are four editions of the piece, each starting at measure 21 and shown in a bass clef. The editions are: Beisswenger, Voss, Eppstein I., and Leisinger. Each edition has a rectangular box highlighting a specific passage of music, which appears to be a variation of the material found in systems C and D.

A közreadók ezt a helyet a források sokfélesége ellenére meglepően egységesen dolgozzák fel. Eppstein és Beisswenger szerint „A” forrás mintapéldányában valószínűleg a C, D-ben fennmaradt, háromhangos kötés szerepelhetett, csak AMB ezt az



ütemrészekben átnyúló formulát pontatlanul adja vissza. Így a csak AMB-n alapuló Beisswenger-kiadásba, valamint Eppstein első szövegébe, mely elvileg A-t és B-t veszi figyelembe, olyan megoldás kerül, mely csak C és D segítségével képzelhető bele Bach feleségének kéziratába. Érdekes, hogy Kellner teljesen plauzibilis verziója Eppsteinnél teljesen hiányzik, viszont különös módon éppen Vossnál jelenik meg. Valószínűnek tartom azonban, hogy ha Voss indoklást fűzött volna az ütemekhez, inkább AMB második, olvashatóbbik ívének analógián alapuló kiterjesztésére hivatkozott volna, mint B másolatra, hiszen kiadása elsősorban A-ra támaszkodik. A kiadásokban szereplő mindkét megoldás zenei és gyakorlati szempontból is megfelelő, hiszen a szekundok, ill. az akkordfelbontás szerepel egy ív alatt, és a súlyok lefelé vonásra esnek.

A javítások, változtatások néhol nemcsak egyes ütemeket érinthetnek, hanem – egyes ismétlődő motívumok miatt – akár egész tételeken végigvonulhatnak, így az egész tétel artikulációját befolyásolva. Ennek a jelenségnek most két példáját mutatom be a csellószvitekből. Az egyik az **Esz-dúr szvit I. Bourrée**-ja, melynek artikulációs alapkérdése, hogy az igen gyakori, négy tizenhatodból álló felütés, a negyed értékű ütemegyre rákötve vagy külön játszandó-e [V/15. ábra; a tétel teljes faksimile másolatát (A, B és D forrás), ill. Beisswenger és Leisinger kiadásának részletét ld. az V/16. ábrán].

V/15. ábra. *Esz-dúr Bourrée I.*



AMB kéziratában az ívek néha ugyan túl magasán helyezkednek el és túl rövidek, mégis abban teljesen következetesek, hogy a tizenhatod-csoporton nem nyúlnak túl. B forrás túlnyomórészt ilyen tekintetben A-t követi, de kevésbé következetesen: az ív nemegyszer átnyúlik a tizenhatodok utáni negyedre is. D-ben uralkodónak mondható az öt-hangos kötés, C-ben pedig nem is találunk másmilyent. Tekintve, hogy Kellner másolata szinte biztosan AMB-é előtt készült, nem beszélhetünk az artikuláció A-hoz képesti fokozatos „továbbfejlődéséről.” Igen feltűnő viszont, hogy B, C és D mindegyikében az említett öt-hangos kötés legalább egyszer egy négy-hangos kötés javítása, meghosszabbítása során jön létre. (B: 4., 6., 8. ütem C: 1., 4., 6., 9. ütem D: 16.

ütem).<sup>12</sup> Míg D javítását valószínűleg inkább elszigetelt esetként, talán tévedésként kell tekintenünk, feltűnő, hogy B és C javításai a tétel elején vannak – a legkésőbbi javítás a tétel összesen 48 üteméből a kilencediken szerepel. Elképzelhető tehát, hogy a másolók a tétel írása elején hezitáltak az egész tételen végigvonuló formula artikulációját illetően, és munka közben jutottak csak döntésre, talán a mintapéldány, talán saját szempontjaik alapján: míg C és D az A-tól egyértelműen eltérő öthangos kötések mellett áll ki, B inkább az elkülönülten artikulálandó felütést választja.

Hogy a kettő közül melyiket válasszuk a tétel eljátszásakor? A gyakorlatban mindkét megoldás könnyedén megvalósítható a korabeli konvenciók alkalmazásával; a kettő közti különbség inkább karakterbeli. Az öthangos verzióban az ütem-egy a kötőív utolsó, elvben súlytalan hangja, melyet azonban nyilvánvalóan ki lehet és ki is kell emelni, de ez a súly mindig puhább, tompább, kevésbé direkt lesz, mint abban az esetben, ha egy felfelé játszott felütés után lefelé játsszuk. Azokban az ütemekben, ahol a négy tizenhatodot követő negyedből álló motívumok sorával találkozunk (többek között 8-10., 15-20., 26-30. ütem) ez utóbb említett változat könnyebben monotonná, akár nehézkessé is válhat az egyforma vonás miatt. Az öthangos kötés viszont azt eredményezi, hogy az egyik motívum lefelé, a következő pedig felfelé vonásra esik, így természetesen alakulnak ki változatosabb súlyviszonyok.

Mind a négy közreadó a tárgyalt motívumot a tétel során végig egységes artikulációval látja el: Beisswenger, Voss és Eppstein I. szövegében négyhangos, Eppstein II. szövegében és Leisingernél öthangos kötéseket találunk (utóbbi a lap alján található jegyzetben említi A és B forrás négyhangos artikulációját). A kottakép így mindegyiküknél egységes és egyértelmű, de elvész a források kétfélesége és a másolóknak a javításokban megjelenő bizonytalansága, mely talán a két megoldás egyenrangúságára is utalhat. Az egységes kottakép nem inspirálja eléggé a felhasználót a saját véleményén alapuló döntés meghozatalára.

---

12. Érdekes, hogy B, C és D abban is különbözik A-tól, hogy dinamikai jelzéseket tartalmaznak. C és D ugyanazokat a pianóval és forteval jelölt echó-effektusokat tartalmazza (összesen tizet). Igen meglepő, hogy az A-nál előbb készült B másolat is tartalmaz ezek közül kettőt - egy forte és egy piano jelet (a 45-46. ütemben) – ez ismét Kellner másolatának önállóságát bizonyítja.

V/16. ábra. Esz-dúr Bourrée I.

A1

Bourée

f. re

5

9

A2

12

17

21

26

30

35

40

45

B

Handwritten musical score for section B, measures 1-44. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Measure numbers 7, 14, 19, 26, 32, 37, and 44 are indicated on the left side of the staves. At the end of the piece, there is a double bar line, a key signature change to two flats, and the word "Bourée" written in a decorative, cursive hand.



D1

Musical score for D1, measures 1-11. The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music consists of a series of notes and rests, with some slurs and dynamic markings. The second staff starts at measure 3, the third at measure 7, and the fourth at measure 11. The fourth staff ends with a double bar line and a fermata-like flourish.

D2

Musical score for D2, measures 12-47. The score is written on eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is highly rhythmic and complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings such as *pp*, *for*, and *for*. The second staff starts at measure 16, the third at measure 20, the fourth at measure 26, the fifth at measure 30, the sixth at measure 34, the seventh at measure 39, and the eighth at measure 43. The eighth staff ends with a double bar line and a fermata-like flourish. The number 36 is written above the eighth staff, and 34 is written below it.

Beisswenger

5

9

13


17

20

24

28

Leisinger

\*) A, B: stets / always: 

Az adott tételben sorozatosan artikulációs problémaként jelentkező javításokat illusztráló másik példám a **c-moll Gigue**. E tétel javításai az imént tárgyalt Esz-dúr Bourrée I.-hez hasonló motívum kapcsán jelentkeznek. A tételben hússzor megjelenő,



pontozott nyolcadot követő három tizenhatodból álló hangcsoport mintegy felütésként vezet rá a következő ütem elejére. A források által felvetett probléma – hasonlóan az Eszdúr Bourrée I.-hez – az ütemvonalnál véget érő vagy az azon átnyúló kötőív közti választás (V/17. ábra; a vizsgált motívum forrásokban lévő artikulációs variánsait ld. a IV. táblázatban, Leisinger közreadott kottaképét pedig az V/18. ábrán).<sup>13</sup>

V/17. ábra. c-moll Gigue



A lantverzió egyetlen artikulációs jelet sem tartalmaz, így közvetlenül nem nyújt segítséget a csellóváltozat jeleinek megfejtéséhez. De a tény, hogy a lantszvitben két olyan helyen is megjelenik ez a formula, ahol a csellószvitben a nyújtott ritmusos alaképlet szerepel (1. és 29. ütem) ill. hogy egy esetben (27. ütem) a csellóverzióban szerepel a három tizenhatodos változat és a lantverzióban az egyszerű nyújtott ritmus, rávilágít a kettő közeli rokonságára; arra, hogy a három tizenhatodos változat esetében az alapritmus variációjáról, díszítéséről van szó. Ez az összetartozó, egymástól szekundtávolságra lévő négy hang önálló egységgé alakul, és olyan egy vonóra kipörgethető díszítőelemmé válik, mely megtöri az alapritmus monotóniáját.

Az ütem-egyet is kötő változat talán zeneileg különlegesebb, és nagyobb fokú változatosságot eredményez, az ütemvonalig tartó kötés pedig jobban kiemeli a következő ütem elejét (így ez különösen akkor javasolt, amikor a kötés utáni ütem a többinél súlyosabb, mivel ütempár, vagy más zenei egység kezdetére esik).<sup>14</sup> Igen fontos gyakorlati szempont, hogy míg a tizenhatodokra rákötött ütemkezdet nem bolygatja meg az alapritmus vonásirányát (vagyis, hogy minden második ütem esik lefelé vonásra),

13. A húsz ilyen motívumból két eset némileg különbözik a többitől: a 26. és a 39. ütem utolsó hangja nem szekundtávolságra van a következő ütem elejétől, mint a maradék tizennyolc esetben, hanem kvintre. Így ebben a két ütemben az ütemvonalnál véget érő ív a legindokoltabb megoldás, mint ahogy ez mindhárom forrásban (A, C, D) is látható. Ezeket az ütemeket tehát a továbbiakban nem említem. Mint fent már említettem, B-ben a tétel első kilenc üteme után véget ér a másolat; a meglévő a szakaszban egyetlen ív található a 8. ütemben, mely csak a tizenhatodokat foglalja magában. (Az ütemszámokat mindig a motívum elejének megfelelően adom meg.)

14. Összesen kilencszer fordul elő, hogy a tárgyalt motívum ilyen zeneileg súlyosabb ütemre vezet rá: 8, 10, 12, 17, 20, 32, 60, 63, 66. ütem. (Az alapvetően ütempárokból és ezek többszöröseiből építkező tételben kétszer [a 15-20. ütemig és a 61-66. ütemig] 3+3 ütemes zenei egység alakul ki, így ezekben az esetekben értelemszerűen ezek elején található nagyobb súly.)



addig a három összekötött tizenhatod megfordítja azt. Tehát ebben az esetben valahol a súlyviszonyoknak megfelelő korrekció szükséges.

E tétel esetében a javításokat – érdekes módon az Esz-dúr Bourrée I.-től eltérően – időrendben a legkorábbi A-ban valamint C-ben találunk; D-ben (és B-ben) egyetlen egy sem szerepel. A mellékelt táblázatból jól látszik, hogy jelöletlen hangcsoport csupán a tárgyalt motívum legelső előfordulásakor jelenik meg, viszont akkor három forrásban (B, C, D). A csak három tizenhatodot magában foglaló ív mindhárom forrásban jellemzően a tétel legelején jelenik meg.<sup>15</sup> D forrás másolójának kötőíveiben nem nehéz a rendszert felfedezni: a jelöletlen első motívum, és a kezdeti háromhangos ívek után áttér a hosszabbik verzióra, két kivételtől eltekintve (32, 43). A-ban és C-ben azonban nemigen találunk efféle logikus rendet. Ebben a két forrásban megállapíthatjuk, hogy túlnyomórészt ugyanazokon a helyeken szerepel négyhangos kötés vagy ennek meghosszabbítással létrejött változata, de a javítások a 17. és 47. ütem kivételével sosem ugyanazokban a helyeken szerepelnek. Mindkét másoló számára egyértelműen problémás hely a 16-20. ütem, mely legalább két javítást tartalmaz mindkét kéziratban (A: 16, 17, 20; C: 17, 19). C forrásban a másik javított terület az éppen ezzel zeneileg párhuzamos 62-66. ütem, AMB-nél pedig a 47-49-51. ütem.

Mindegyik közreadó a négyhangos, az ütem-egyre is kiterjedő ívek mellett dönt az egész tételben. Egyedül Leisingernél találkozunk olyan háromhangos ívekkel, melyek nem nyúlnak át a következő ütemre: a 3., 8., 10., 12., ütemben; ezután ő is áttér az ütem-egyre is kiterjedő ívekre.<sup>16</sup> Elgondolása nem légből kapott, hiszen a 8, 10, 12. ütemben mindhárom (a 8. ütem esetében mind a négy) forrás egybehangzóan ezeket a rövidebb íveket tartalmazza, a 3. ütem zárójeles ívét pedig A-ból veszi át. Ám ezeknek az ütemeknek a zenei anyaga annyira hasonló a későbbiekhez, hogy nehezen képzelhető el, hogy tételen belül ilyen változás indokolt volna, a rövidebb ívek által okozott vonásiránygondokról nem is beszélve. Az A és C által felvetett kérdések és a homályos pontok ellenére világosnak érzem és osztom a többi közreadó véleményét, miszerint az összes
















---










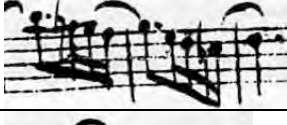





15. Ez alól különös kivétel a 43. ütem, mely mindhárom forrásban a rövidebb ívvel szerepel. C forrásban az 51. ütem valószínűleg másolási hiba, hiszen ez a hely szekvencia-szerűen követi a két előtte lévő motívumot, melyeknél ebben a forrásban négy hangos kötés látható.

16. A már említett 26. és 39. ütemtől eltekintve, melyek hangközeik miatt minden forrásban és kiadásban az ütemvonalig terjedő kötőívvel vannak ellátva.

forrás általános tendenciáit figyelembe véve a tételben gyakorlati és zenei szempontok alapján is a három tizenhatodra rákötött ütemkezdet a legmegfelelőbb megoldás, mely valószínűleg Bach szándékainak is megfelel. Az eltéréseket valószínűleg a vonás korabeli viszonylagos szokatlansága ill. talán az eredeti autográfban lévő javítások okozhatták – e nélkül ugyanis nehezen volna elképzelhető, hogy időben és térben egymástól feltehetőleg távol készült kéziratokban ugyanolyan jellegű javításokat találunk. Beisswenger és Eppstein kissé egyszerűsítve, de érthetően kifejtve tárgyalják kritikai megjegyzéseikben a kérdést, míg Leisinger és Voss egyáltalán nem tesznek róla említést.

IV. táblázat. c-moll Gigue

	A	C	D	B
3.				
8.				
10.				
12.				
16-17.				
19-20.				
32.				
43.				
47.				

49.				
51.				
60.				
62-63.				
65-66.				

V/18. ábra. c-moll Gigue

Leisinger



### c. Sorváltás

A kottasor vége a modern kottaírási gyakorlatban, kivételes helyzetektől (például különlegesen sok hangot tartalmazó ütemektől) eltekintve, egybeesik az ütemvonallal. Bach csellósztvitjeinek másolói jóval kevésbé érzik ezt a szabályt kötelező érvényűnek, ezért kézírataikban jóval több „kivételes helyzettel,” vagyis ütem közben történő sorváltással találkozunk. Sok hangot tartalmazó ütemekből álló tételekben az is előfordul, hogy a – mai szemmel nézve – kivételek alkotják a többséget: a négy negyedes G-dúr Allemande AMB-féle másolatában például a tíz sorváltás közül mindössze kettő történik az ütemhatáron, B forrásban nyolcból egy, D-ben kilencből három. C forrás másolója ezzel szemben nemcsak itt, hanem mind a hat szvitben sokkal inkább törekszik az ütemen belüli sorváltás elkerülésére: az említett tételben például az összes sorvég egyben ütemvonal is.

A másolók annyiban szabályszerűek és következetesek, hogy ha nem az ütem végén, akkor ütemrész határán váltanak sort (például négy- vagy háromnegyedes ütemben negyedek, hat- vagy tizenkét nyolcadban pontozott negyedek között). Ettől elenyésző számú esetben térnek el a másolók: a ritka kivételek egyike, amikor AMB a 6/8-os **D-dúr Gigue 56.** ütemében az utolsó nyolcad előtt vált sort (V/19.a ábra), Kellner pedig különös módon – talán a tervezés hiánya miatt – a **D-dúr Courante 49.** ütemének első nyolcada után (V/19.b ábra).

V/19.a ábra. D-dúr Gigue



V/19.b ábra. D-dúr Courante





A modern kottában, ha az artikulációs ív olyan hangcsoport fölé esik, melyet kettébont a sorváltás, akkor a sor végén túlnyúló, majd a következő sor elején folytatódó legato-ív használatos. A Bach-csellószvitek másolói ezt a megoldást csak igen ritkán használják. A két korábbi forrás közül B-ben egyáltalán nem találkozunk ilyennel, AMB-nél pedig talán egy-két elszigetelt eset tanúskodik effajta szándékról (az egyik a **D-dúr Courante 12. üteme**, V/20.a ábra).<sup>17</sup> A két későbbi forrásban ennél gyakrabban folyamodnak a másolók ehhez a módszerhez, de számos esetben mintha azt látnánk, hogy a kettéosztott ívnek csak az egyik fele került be a kéziratba. **C forrásban a c-moll Prelúdium 221-222. ütemében** teljes, de a sorváltás miatt szabályszerűen kettéosztott ívet találunk (V/20.b ábra), **D-ben pedig a C-dúr Prelúdium 36-37. ütemében** pedig valószínűleg csak az ív egyik fele szerepel (V/20.c ábra).<sup>18</sup>

V/20.a ábra. D-dúr Courante



V/20.b ábra. c-moll Prelúdium



17. AMB-nél talán egy további esettel a G-dúr Prelúdium 30. ütemében találkozhatunk. Ezen kívül az Esz-dúr Sarabande 10. és 26. ütemében a tartókötések szabályosan átnyúlnak a sorvégen, és folytatódnak a sor elején.

18. További sorvégen túlnyúló és a másik sor elején folytatódó ívek a két későbbi forrásban (félkövérrel szedtem az ütemszámot, ha az ív mindkét fele látható):

**C:** d-moll Prelúdium **54-55**; C-dúr Prelúdium 36, 64, 68; C-dúr Allemande 9; Esz-dúr Prelúdium **79, 88**; c-moll Gigue 32, **56**; D-dúr Gigue **51**.

**D:** C-dúr Prelúdium 36; Esz-dúr Prelúdium **77-78**; Esz-dúr Bourrée I. **19-20, 30, 38**; c-moll Gigue **51-52, 62-63**.

Ezekon kívül szabályosan írt tartókötésekkel találkozunk az Esz-dúr Sarabande számos ütemében.

V/20.c ábra. C-dúr Prelúdium



A másolók imént említett szokásainak feltérképezése nemcsak önmagáért érdekes és lényeges, hanem azért is, mert további következtetésekhez szolgáltat alapot. Ugyanis a korabeli gyakorlatban és Bach műveiben is kétségtelen, hogy a kötőívek nagy része az ütemeken belül található, vagyis igencsak kisebbséget képeznek az ütemvonalon átnyúló ívek.<sup>19</sup> Fent pedig megállapítottuk, hogy rengeteg ütemen belül történő sorváltás van a szvitekben és ehhez képest elenyészően kevés a számunkra első pillantásra értelmezhető, a sorváltásokat átívelő kötés. Ha mindkét állítás igaz, akkor felmerül a kérdés, hogy nem lehetséges-e, hogy a forrásaink másolói sorváltáskor az íveket egyszerűen elhagyták vagy másképp jelölték, mint később szokásossá vált. Ellenérvként felhozható, hogy mivel a másolók szinte kivétel nélkül az ütemrészek határán váltanak sort, és az ívek igen nagy része nemcsak, hogy az ütemeken hanem az ütemrészeken sem nyúlik át, ezért nem meglepő, hogy kevés a forrásokban a sorokon átívelő kötés. Azonban véleményem szerint ez nem mond ellent feltételezésemnek, csak finomítja azt: ahhoz képest, hogy mennyi az ütemrészeken átnyúló ív, még mindig kevésnek tűnik a sorokon átívelő kötés, de annyi bizonyos, hogy nem kell túl nagy számú sorváltáskor elhagyott vagy szokatlanul jelölt ívre gyanakodnunk a kéziratokban. A forrásokat vizsgálva feltételezésem beigazolódni látszik, és a közreadók döntéseinek háttérében is – bár a gondolatmenet részletes kifejtése nélkül – szerepelnek a sorváltás és az artikuláció összefüggései.

Nehéz például elképzelni, hogy a **c-moll Prelúdium 166.** ütemében (V/21. ábra) AMB az ütemet kettészelő sorváltáson kívül milyen indok miatt tekinthetett el a kötőív lejegyzésétől. Egy szekvenciaszerűen ismétlődő ütemsorozat első tagjáról van itt szó,

19. Ez a korban legtöbbször érvényes szabályokból adódik: ha az ütem-egy az előző ütem hangjaira rá van kötve, nem lehetséges lefelé vonóra, súllyal indítani.

melynek minden további tagja (167-170. ütem) olyan kötőívvel bír, mely a sorváltással elválasztott hangokon átívelt volna. C és D másolatokban – ahol nincs sorváltás ezen a területen – meg is található az AMB-nél kimaradt ív, míg Kellner és a lant-autográfban Bach ebben a szakaszban egyáltalán nem jegyez le artikulációs jeleket. A közreadók egybehangzóan kiegészítik a minden bizonnyal csak grafikai okok miatt kimaradt, az ütem másodiktól hatodik tizenhatodáig terjedő ívet.

V/21. ábra. c-moll Prelúdium

The image displays a musical score for the c-moll Prelúdium, measures 159-170. It is organized into four sections: A, C, D, and Voss. Section A (measures 159-166) consists of two staves. Section C (measure 163) is a single staff. Section D (measures 162-169) consists of two staves. Section Voss (measures 160-167) consists of two staves. In each section, a long slur is drawn over measures 167-170, which is highlighted with a box in the original image. The slurs in sections C and D are also highlighted with boxes.

A sorváltás által befolyásolt artikuláció szemléletes példája a **G-dúr Allemande 13. üteme** is (V/22. ábra). Itt A, B és C forrás egyetlen ívvel egyértelműen kb. három negyednyi tizenhatodot köt össze, míg D-ben az első nyolc tizenhatod fölött látunk egy ívet, majd sorváltás következik, és ezután másfél negyed fölött egy további ív található. Nem tartom valószínűnek, hogy D forrás másolója szándékosan eltérő megoldást



választott volna ebben az esetben; a három másik forrástól való eltérését sokkal jobban indokolja szerintem, hogy a sorváltás miatt bontotta ketté a kötőívet, de számára (és talán kortársai számára is) ez a kottakép nagyjából ugyanazt jelentette, mint ami A-ban, B-ben és C-ben látható. A közreadók ebben az esetben egybehangzóan egyetlen, hosszú ívet közölnek; D megoldásáról és annak okáról csak Eppstein kritikai megjegyzései számolnak be, Leisinger említés nélkül hagyja az esetet.<sup>20</sup>

V/22. ábra. G-dúr Allemande

The image displays four systems of musical notation for a piece in G major. Each system (A, B, C, D) shows a different way of handling a long, continuous melodic line. System A has a single staff with a slur over a phrase, and a box highlights a specific section. System B has a single staff with a slur and a box. System C has a single staff with a slur and a box. System D has two staves, with a slur spanning across them and two boxes highlighting different sections.

Az eddig tárgyalt két példánkban láthattuk tehát, hogy a másolatokban sorváltáskor előfordul, hogy a soron a szerző szándéka szerint feltehetőleg átívelő kötőívek kimaradhatnak vagy kettéosztódhatnak, és erre a bizonyítékot a többi forrás, ill. a tétel zeneileg analóg helyei szolgáltatják. Ezeknél kevésbé egyértelmű és bizonyítható eset, amikor a kezünkben lévő négy forrás egyes legato-íveit a másolók számára mintául szolgált kéziratok sorváltásával hozzuk összefüggésbe. Ez a meglehetősen indirekt

20. C forrásban jól látható, amint a másoló több mozdulattal, több lépésben rajzolja meg az igen hosszúnak számító ívet.



feltételezés akkor merül fel, amikor a fennmaradt forrásokban nincsen ugyan sorváltás, de olyan szétdaraboltnak tűnő ívekkel találkozunk, melyek okaként elképzelhető a másolat eredetijében lévő sorváltás, melyet a másoló rosszul értelmezve, szolgai hűséggel ad vissza. Ennek érzékletes példája a **G-dúr Courante** első, harmadik és negyedik üteme (V/23.a és V/23.b ábra), ahol az ütem második felében lévő hat tizenhatodot AMB első alkalommal egyetlen, valószínűleg mind a hat hangot átfogó ívvel látja el, míg a másik két ütemben két ív található, melyek 2+4 arányban kötik a hangokat. B forrás egy ívet tartalmaz ütemenként, ám hosszuk nem egyértelmű; C és D pedig mindhárom esetben mind a hat tizenhatodot köti.

V/23.a ábra. G-dúr Courante

The image displays four musical staves, labeled A, B, C, and D, each showing a different interpretation of the G-dúr Courante. Each staff has a box highlighting a specific rhythmic pattern in the second measure of the first measure. Staff A shows a single slur over six sixteenth notes. Staff B shows a single slur over six sixteenth notes. Staff C shows two slurs, one over two sixteenth notes and one over four sixteenth notes. Staff D shows two slurs, one over two sixteenth notes and one over four sixteenth notes.

Leisinger és az Eppstein-féle Text. II. számára tehát, melyek C és D forrás alapján készülnek, egyértelmű a megoldás: mind a hat tizenhatodot kötik. Az A és B alapján készülő Text I. valamint az A-ra támaszkodó Beisswenger és Voss problémás helyzetbe kerül, mivel kézenfekvő a zeneileg, ritmikailag, és a hangközeiket tekintve is igen hasonló három ütemet egységes vonással elképzelni. Voss felvállalja a

következetlenséget, és AMB jól olvasható kottaképerre hagyatkozva, minden további spekuláció nélkül a leírt vonásokat veszi át kiadásába. Eppstein és Beisswenger viszont hatos kötésre egységesít, ám különböző indokokkal: Eppstein a két későbbi forrásban uralkodó, hat-tizenhatodos kötésekre hivatkozik;<sup>21</sup> Beisswenger pedig a 3-4. ütemben keres okot a 2+4-es kötés jelenlétére. Szerinte a 4. ütemben AMB másolatában lévő sorváltás okozza a hosszabb ív kettébontását. A harmadikban pedig valószínűnek tartja, hogy Bach autográfjában lehetett sorváltás, mely az ív megosztásához vezetett, és AMB ezt másolta le szolgálai hűséggel, anélkül, hogy a szerző szándékát felismerte volna.<sup>22</sup> Játéktechnikailag a közreadásokban szereplő mindkét verzió megállja a helyét, hiszen Vossnál ugyan a negyedik ütem legeleje felfelé vonásra esik, de ez harmóniai oldás, tehát ilyen értelemben súlytalan, és az ötödik ütem elejére ismét lefelé vonás kerül az ütemsúlyra. Beisswenger megoldása és indoklása első pillantásra erőltetettnek tűnhet, éppen amiatt, hogy ezek az ütemek rendkívül sok, AMB-nél szinte értelmezhetetlen artikulációjú ütemmel ellentétben egyértelműen és jól olvashatók, zeneileg is indokoltak, játéktechnikailag elfogadhatók. Döntését azonban mégis megalapozottnak és más esetekben is alkalmazhatónak tekinthetjük, mivel Beisswenger AMB nyolc leggyakoribb másolási hibája között említi AMB ilyen típusú tévedéseit, és Bach hegedűszólóra komponált műveinek AMB-féle másolatából hozott egyértelmű példán mutatja be, hogy Bach feleségénél valóban gyakran előfordul a kötőívek és a sorváltás ilyen típusú félreértése.<sup>23</sup>

V/23.b ábra. G-dúr Courante

Beisswenger



21. NBA VI/2, 39. Eppstein I. szövege nemcsak az említett három ütemben egységesíti a hat-tizenhatodos motívum artikulációját, hanem a későbbi forrásokra hivatkozva az összes – szerinte – hasonló ütemben is a hosszabb íveket közli: 1, 3, 4, 19, 20, 29, 30. ütem.

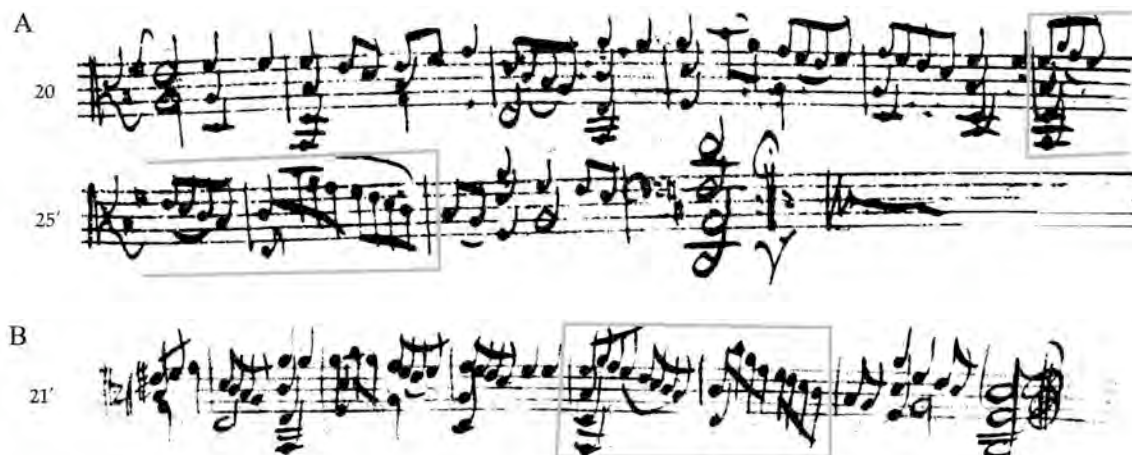
22. Beisswenger, 83. Beisswenger – Eppsteinhez hasonlóan – nemcsak az első néhány ütemben, hanem az egész tétel során egységesíti a hasonló motívumok artikulációját.

23. Beisswenger, 80-81.



A **D-dúr Gavotte I. 25.** ütemének közepén (V/24.a és V/24.b ábra) A forrásban sorváltásra kerül sor; talán ez indokolja, hogy az igen hasonló 26. ütemtől eltérően nem egy, hanem két kötőív látható a nyolcadok fölött. Valószínűleg nem tévedünk, ha arra a következtetésre jutunk, hogy a korábbi ütemben is egyetlen, hosszú kötőív szerepelt a szerző szándéka szerint. Noha a többi forrás eltérő képet mutat, feltételezésünket mégsem módosítja lényegesen. Az általunk feltételezett „eredeti” megoldás (két hosszú ív) egyedül D-ben látható; B-ből a 26. ütemben valószínűleg egyszerűen kimaradt a kötőív; C-ben viszont A-hoz igen hasonlóan helyezkedik el az összesen három ív annak ellenére, hogy nincs sorváltás. Mivel az A-ban és C-ben forrásban foglaltak játszhatósága is kérdéses, C notációját – mint ezt Eppstein is megjegyzi – valószínűleg a másolatok mintapéldányában lévő sorváltás indokolja.

V/24.a ábra. D-dúr Gavotte I.





A két ütem artikulációját ha ezek tudatában, de a sorváltáshoz már nem szorosan kapcsolódva, továbbgondoljuk, feltűnik, hogy AMB másolatában a 25. ütem elején lévő akkordhangok negyed-, míg a 26. ütemben nyolcad-értékűek. Ez a tény a felső szólam artikulációját is befolyásolhatja annyiban, hogy a hosszabb basszushangok a fölöttük lévő apróbb hangértékek számára kötést is jelenthetnek.<sup>24</sup> Érdekes, hogy csak A-ban és talán D-ben lép fel ilyen eltérés a két ütem között: B-ben egységesen negyedek, C-ben pedig valószínűleg nyolcadok szerepelnek.<sup>25</sup> Szándékos hangzásbeli különbségnek nyilvánvalóan nincs helye a két zeneileg párhuzamos ütem között, de mégis logikusnak tartom AMB lejegyzésmódját (mely talán az autográfban leírtakat tükrözi): míg öt húros csellón játszva a 25. ütemet, az alsó három hang legalább a felső A megszólaltatásáig szól, addig a 26. ütemben mindkét alsó hangot el kell engedni bal kézzel ahhoz, hogy a felső H-t elérjük. Így tehát ez a lejegyzés tökéletesen megfelel annak, ami valójában megszólal – akárhogy is alakítjuk a vonást.

A közreadók teljesen egységesen és logikusan AMB ritmusértékeit adják vissza, a másodiktól a nyolcadik nyolcadig terjedő kötőívvel. Az alsó szólam hangértékeinek különbségét egyedül Eppstein jelzi a jegyzetekben, A és C szétdarabolt ívét pedig rajta kívül Beisswenger és Leisinger is említi.<sup>26</sup> Voss döntése, miszerint az AMB által leírtakat megváltoztatva egységesíti a két ütem artikulációját, meglepő, hiszen ő szinte minden esetben a látható jeleket veszi át továbbgondolás nélkül. Ám az, hogy változtatásáról a kritikai megjegyzésekben sem tesz említést, gondatlanságra vall.

24. Erről a kérdéskörrel ld. még alább az V. fejezet 2/b. részét (166-170. oldal).

25. NBA VI/2, 112. Eppstein erre vonatkozó javaslata nem teljesen világos: „*sich nicht ausschliessen lässt, dass die unterschiedlichen Akkordnoten beider Takte auch ein unterschiedlichen Begin des Bogens (ab 1. oder 3. Note?) implizieren.*” Szerintem a 26. ütemben biztos, hogy a 2. hangtól kezdődik az ív.

26. NBA VI/2, 112; Leisinger, Kommentarteil, 24; Beisswenger 88.



V/24.b ábra. D-dúr Gavotte I.



#### d. Gerendázás

Az artikuláció, mint a hangok tagolása, vagyis összetartozása és különállása nemcsak az artikulációs ívek által jelenhet meg a kottában, hanem az is sokat elárulhat, hogy mely hangokat indít a szerző vagy a másoló közös gerendáról. Legtöbbször természetesen az egy ütemegységre eső hangok tartoznak ily módon össze: 3/8-os, 6/8-os vagy 12/8-os ütemben három-nyolcadnyi, 2/4-ben vagy 4/4-ben pedig tipikusan egy negyednyi hang indul egy gerendáról, amennyiben a hangmagasság és a ritmus ezt kottagrafikailag megengedi. Ám a tétel lüktetését, a tánc lejtését, sőt akár tempóját is jelezheti, ha ennél nagyobb egységek szerepelnek egy gerendán: például félütemnyi hang a 2/2-es Gavotte-okban és Bourrée-kban (csakúgy, mint a szintén 2/2-es Esz-dúr Prelúdiumban).

A **c-moll szvit Gavotte II.** tétele (V/25. ábra) sem kivétel az említett általános konvenciók alól: az *alla breve* metrumú tételben<sup>27</sup> az uralkodó triolás ritmus hangjai hármassával szerepelnek egy-egy gerendán. A 15. ütem elejétől a 17. ütem közepéig azonban a hangok zenei összetartozása felülírja az általános szabályt: itt félütemenként az első triola-nyolcadot a többitől elkülönítve, a másik ötöt pedig közös gerendával láthatjuk a csellószvit mind a négy forrásában. A lejegyzésmód főleg a 15. ütemben hordoz lényeges információt, ahol a kizárólag szekundokban mozgó dallamból nem válna rögtön egyértelművé az első hang elválasztott, mintegy külön szólamként való előadása. A gyakorlati megvalósításhoz B, C, D források nyújtanak inkább segítséget: míg A-ban mindössze két, kevéssé egyértelmű legato-ív látható, a másik három kéziratban az egy gerendán megjelenő öt triolahang fölött mindegyik esetben kötőívet látunk. A 15-16. ütemben C és D forrás másolója emellett az elkülönített első hangok fölé staccato pontot

27. C és D forrásban a szvit mindkét Gavotte-ja 4/4-es (áthúzás nélküli C) metrumjelzéssel szerepel, A-ban és B-ben azonban *alla breve* jelzéssel. Mind a négy közreadó *alla breve* jelzéssel közli a tételeket véleményem szerint helyesen, a tánc-tétel hagyományainak és súlyviszonyainak megfelelően.

is helyez, mely megerősíti az elválasztást. A lantszvit autográfjában igen izgalmas jelenségnek lehetünk tanúi ezen a területen: a faksimiléből véleményem szerint az olvasható ki, hogy a 15. ütem elején Bach először leírta a különálló, saját zászlócskával rendelkező triolahangot (egyvonalas c hang), az alsó szólamba pedig valószínűleg egy szünetjelet, valamint a további hangok közül még hármat (b-asz-g). Ezután változtatott elképzelésén, és a csellóverziótól eltérő megoldás mellett döntött: a triolák alkotják a felső szólamot, és az alsóban folytatódik a tétel egésze alá komponált, negyedekben mozgó basszusmenet. Ezekben az ütemekben a lantverzió lényeges információt hordoz a csellószvitre nézve: kiderül, hogy a lantverzióban Bach (mielőtt a basszushangok hozzáadása mellett döntött) az első triolahang utáni további ötöt másik szólamba helyezte.

A csellószvit közreadói egységesen átveszik a kéziratok gerendázását, és – Voss-t leszámítva, aki kizárólag AMB íveit közli – az öthangos kötőívek is szerepelnek a kiadásokban.

V/25. ábra. c-moll Gavotte II.

A

11'

15

B

14'

C

13

17

D

F 14

Voss

12

16

Leisinger

15

A hat szvit négy kéziratában mindössze két esetben fordul elő, hogy egy metrikai egységnél (vagyis négynél vagy hatnál) több tizenhatod kerül egy gerendára: a **c-moll Prelúdium 23-24. ütemében** (V/26.a ábra) és az **Esz-dúr Prelúdium 51. ütemében** (V/26.b ábra) nyolc tizenhatod szerepel egy gerendán a források túlnyomó többségében<sup>28</sup>. A lejegyzésmód véleményem szerint nemcsak a nyolc-nyolc hang szoros zenei összetartozását jelzi, hanem további jelentést is hordoz. Mindkét tételben domináns

28. Egyedül az Esz-dúr Prelúdium esetén hiányoznak B forrásból a hosszabb gerendák.

szeptimet megelőző, kissé kadencia-jellegű szakaszcsoportról van szó, és a kotta összképe ennek előadásmódját sugallja: kevesebb hangsúlyt, ennek eredményeként kissé gyorsabb tempót, és talán bizonyos fokú ritmikai szabadságot is. A c-moll Prelúdiumban a nyolcas csoportok fölötti legato-ív tesz javaslatot az előadás gyakorlati megvalósítására (a kötőívek egyben alá is húzzák a hangok nyolcankénti összetartozását). Az Esz-dúr Prelúdiumban pedig egyetlen, hosszú ív szerepel, mely az előző két ütem hangjait is magában foglalja, és amelynek szó szerinti átvétele a gyakorlatba kérdéses.<sup>29</sup>

Láthatjuk, hogy gerendákat illetően a c-moll és az Esz-dúr Prelúdium forrásai csaknem egybehangzóan ugyanazt a megoldást közlik. Tekintve, hogy a források – mint már láttuk – igen sok esetben különböznek egymástól, nem szükséges hangsúlyoznom, hogy ez az egybeesés milyen ritka és jelentőségteljes tény. Ugyanis azt engedi csaknem teljes bizonyossággal feltételezni, hogy a két tétel tárgyalt ütemeiben a bachi autográf pontos másolatával állunk szemben. Így különösen sajnálatosnak találom, hogy a csellóverzió egyik közreadója sem vette át ennek a két területnek a pontos notációját; mindkét említett területen mindegyikük négyesével veszi a tizenhatodokat közös gerendára, így kottaképből szerintem elvesz a kéziratok által sugallt lendület. Egyedül Leisinger említi kritikai megjegyzései közt a két terület kézíratainak hosszabb gerendáit.<sup>30</sup>

V/26.a ábra. c-moll Prelúdium

The image displays two staves of musical notation for the c-moll Preludium. Staff A is labeled 'A' and '19'' and contains two lines of music. The second line of Staff A has a rectangular box highlighting a specific passage. Staff B is labeled 'B' and '22' and contains one line of music. A rectangular box highlights a passage in the middle of Staff B. The notation includes various note values, rests, and slurs, with the highlighted areas showing complex rhythmic patterns.

29. A lantszvit eltérő verzióját és a két terület kötőíveinek értelmezését ld. 138-139. oldalon.

30. Leisinger 21, 22.



C

20

23

Eppstein I.

22

Baerenreiter Urtext

E: -

21

24

V/26.b ábra. Esz-dúr Prelúdium

A

49'

B

50'

C

49'

D

49'

Beisswenger

Baerenreiter Urtext

50

A **D-dúr Allemande** (V/27. ábra) C és D forrásban *molto Adagio* feliratot, B-ben *Adagio* megjelölést kap – a szvitek forrásaiban ez azon ritka tételek egyike, melyhez tempójelzés kapcsolódik. Az igen stilizált, gazdagon díszített táncétel metrumaként egységesen 4/4-t közölnek a források. Ezzel a d-moll és a C-dúr szvit Allemande-jának rokonaként tekinthetjük az *alla breve* megjelölésű G-dúrral, Esz-dúrral és c-mollal szemben.<sup>31</sup> A kéziratokban a hangok gerendázása egybeesik a tétel alaplüktetésével: az egy negyedhez tartozó hangok szerepelnek egy gerendán mindössze két kivételtől eltekintve: a 15. és a 19. ütem első negyedén a másolók többsége kettébontja a gerendát.<sup>32</sup>

Ulrich Leisingeren kívül a közreadók ettől némileg eltérő notációs megoldáshoz folyamodnak: az egy negyedre eső hangok ugyan közös gerendán helyezkednek el, de a belső gerendarészeket nyolcadonként megszakítják. Elismerem, hogy ez, különösen első olvasásra, áttekinthetőbb kottaképet eredményez, de összhatása – hasonlóan az előző példához – mégis eltér a forrásokétól. Beisswenger, Voss, Eppstein és a Bärenreiter Urtext kiadás kottaképe egyrészt az összefogott negyedek helyett a szerintem kevésbé megfelelő, sőt helytelennek is mondható nyolcados lüktetést közvetíti. Másrészt szerintem nem idegen a tétel franciás stílusától, hogy egyes díszítő futamokat, különösen,

31. A hat Allemande-tétel említett metrumjelzései A és B forrásban szerepelnek így. C és D forrásban ez a megkülönböztetés majdnem teljesen elvész: D-ben az összes Allemande 4/4-esként szerepel, C-ben pedig csak a G-dúr *alla breve*, a többi 4/4.

32. A, C, D mindkét említett helyen kettéosztja, B csak a 15. ütemben.

amelyek például pontozott tizenhatod után következnek, az alaptempónál kissé gyorsabban, szabadabban, a következő főhangra rávezetve adjuk elő. A nyolcadonként tagolt kottakép viszont a tételnek ezt a zenei adottságát sokkal kevésbé közvetíti, mint a kéziratok, és mint Leisinger megoldása.<sup>33</sup>

V/27. ábra. D-dúr Allemande

33. Figyelemre méltó, hogy a második ütem harmadik negyedéhez hasonló helyek (10. ütem első negyed, 11. ütem 4. negyed, 13. ütem 2. negyed, 15. ütem 1. negyed) AMB-nál (de majdnem mindegyik forrásban is) voltaképp helytelenül szerepelnek: a hangértékek összege nem pontosan egy negyedet ad ki. Ezt a mai szemmel pontatlan kottaképet Leisinger, Voss és Beisswenger is a forrásokhoz hasonlóan adja vissza, de csak Beisswenger, Eppstein és a Bärenreiter kiadás említi a kérdést kritikai megjegyzései között. A Bärenreiter értelmezése szerint ezeknél a negyedeknél a pontozás utáni három apró hang (hatvannegyed vagy százhuszonnyolcad) triolát jelent, és ezt minden esetben 3-as számmal jelzi is a kottaszövegben.



Leisinger

Molto adagio

Beisswenger

Bärenreiter Urtext

### e. Szárirány

A csellószvitek négy kéziratát és a hegedűszólóra írott Bach-művek autográfját vizsgálva azt figyelhetjük meg, hogy Bach és a másolatok készítői a kötőíveket szinte mindig a hangcsoportok hangfejek felőli oldalra helyezik, a gerenda felőli oldalra csak igen ritkán. A hegedűszólók autográfjában például a ritka kivételek egyike a d-moll Partitában a **Ciacona 49-50.** ütemének íve, mely három, váltakozó szárirányú tizenhatod-csoportot érint (V/28.a ábra). A csellószvitek mind a négy másolatában ehhez hasonló példa az **Esz-dúr Prelúdium 58-59. üteme** (V/28.b ábra).<sup>34</sup> Feltételezhetjük tehát, hogy a csellószvitek elveszett autográfjában is hasonló elvek szerint járhatott el a szerző, vagyis ritka volt a gerenda oldalán a kötőív.

V/28.a ábra. d-moll Partita, Ciacona



V/28.b ábra. Esz-dúr Prelúdium



A lejegyzett artikulációs ívek akkor hozhatók kapcsolatba a hangok szárának irányával, amikor az feltételezhető, hogy a másolók egyes íveket azért rövidítettek meg, vagy bontottak szét, hogy megakadályozzák, hogy a gerenda fölé kerüljön.<sup>35</sup> Lássunk erre

34. A négy másolat ezen kívül egyedi esetekben is tartalmaz néhányszor kötőívet a gerenda oldalán. Ld. például **A:** G-dúr Prelúdium 1. ütem, G-dúr Allemande 9. ütem, Esz-dúr Prelúdium 88-89. ütem, Esz-dúr Allemande 21. ütem. **B:** G-dúr Prelúdium 8. ütem, G-dúr Allemande 13. ütem, Esz-dúr Bourrée I. 34. ütem, c-moll Prelúdium 21. ütem, c-moll Allemande 32. ütem. **C:** G-dúr Allemande 2, 13. ütem, C-dúr Prelúdium 41. ütem, Esz-dúr Prelúdium 88-89. ütem, c-moll Prelúdium 21. ütem, D-dúr Prelúdium 75. ütem. **D:** G-dúr Allemande 2. ütem, Esz-dúr Prelúdium 88-89. ütem, Esz-dúr Allemande 21, 38. ütem, c-moll Prelúdium 21. ütem, D-dúr Gigue 31, 51. ütem.

35. Talán éppen gerendára helyezett íveket kerüli el az alábbi példákban is látható gyakorlat, hogy a másolók, amikor két különböző szárirányú hangcsoport kerül egy kötőív alá, a kötőívet a két csoport között átvezetik a hangcsoport megfelelő oldalára, úgy, hogy az ív mindig a kottafejekhez

két példát!

A **G-dúr Courante 16.** ill. **38.** üteme (V/30. ábra) zeneileg teljes mértékben párhuzamosnak tekinthető. Az első hét hang skálamenetet alkot, melyen a 16. ütemben a négy forrás mindegyikében (legfeljebb) csak az első négy tizenhatodra terjed ki a kötőív, a 38. ütemben viszont mind a négy esetben legalább részben átnyúlik második tizenhatod-csoport fölé is.<sup>36</sup> Nem nehéz észrevenni, hogy a négy forrásban a 38. ütemben mind a nyolc tizenhatod szára lefelé áll, addig 16-ban a második negyednél – mivel itt a középső kottavonal alá kerülnek a hangok – szárirány-váltás történik.<sup>37</sup> Így tehát a 38. ütemben könnyedén rajzolható egyetlen ív a nyolc tizenhatod hangfejei fölé, a 16. ütemben viszont a szárirányváltás miatt bonyolultabb ugyanezt szabályszerűen megoldani. Hogy G-dúr csellószvit Courante-jának 16. ütemében Bach milyen megoldást alkalmazott, nem tudjuk. De elképzelhetőnek tartom, hogy AMB, aki amúgy is hajlamosnak mutatkozik az ívek megrövidítésére (ld. Beisswenger 2. hiba), olyan esetekben, amikor ráadásul rendhagyó módon a gerenda fölé kellett volna a bachi eredeti szerint ívet húzni, még inkább hajlott a túlzottan rövid ív meghúzására. Ezen az alapon

---

kerülhessen. Bach például az **a-moll Szonáta Gravéjának 7.** ütemében (V/29.a ábra) alkalmazza ezt a mai kottairásban már nemigen használt módszert, a csellószvitek másolatai közül pedig például a **D-dúr Allemande**-ban, D forrásban találkozunk vele (V/29.b ábra).

V/29.a ábra. a-moll Szonáta, Grave



V/29.b ábra. D-dúr Allemande



36. B forrásban a 16. ütem első negyede után sorváltás is található, mely szintén hozzájárulhat az ív rövidüléséhez.

37. Az utolsó, nagy hangközugrással elért tizenhatod esetében B és C a mai kottázási gyakorlatban ritkábban alkalmazott megoldáshoz folyamodik: egy gerendáról mindkét irányú szárat indít. Ez azonban a tárgyalt skálamenetet nem érinti, hiszen az utolsó, szeptimugrással elért hang a legnagyobb valószínűséggel külön artikulálendő. Ennek ellentmond D forrás kottaképe: a másoló ugyanis mind a nyolc hangot egy ív alá veszi – ez azonban véleményem szerint valószínű hanyagság vagy tévedés.

Eppstein mindkét kottaszövegében hosszú, 7 hangos ívet javasol.<sup>38</sup> Beisswenger a 16. ütemben ugyan átveszi AMB rövidebb, szerinte 4 hangos ívét a kiadásába, de szaggatott vonallal, feltehetőleg a 38. ütemmel való analógia és a 4 hangos kötés által okozott játéktechnikai problémák miatt, a hét-hangos kötés lehetőségét is felveti. Voss megoldása is egységesíti a két ütem artikulációját, de épp ellenkező módon, mint Eppstein: mindkét esetben a 2-4. tizenhatod fölé helyez ívet. (Kritikai megjegyzéseiben Voss két másik variánst is felvet a 38. ütemre: a 2.-6. vagy a 2.-7. tizenhatodig tartó ív lehetőségét, melyek közül az utóbbi megvalósíthatósága igencsak kérdéses.) Leisinger megoldását ebben az esetben igen logikusnak tartom: mindkét ütemben a gyakorlatba gond nélkül átültethető variánst választ, és nem bocsátkozik találgatásokba sem a szárirányt, sem az analógiát illetően, hanem azt a megoldást választja, mely az általa fontosabbnak tartott C, D csoport közül az előbbiből egyértelműen kiolvasható, de mind a négy másoló szándékaként talán elhíhető.

V/30. ábra. G-dúr Courante

38. Eppstein indoklását ld. NBA VI/2, 40.



15 Beisswenger

15 Leisinger

Eppstein I.

15 Voss

A

36'

B

37'

C

35

D

37'

Beisswenger

35

Leisinger

35





Az **Esz-dúr szvit I. Bourrée-jában a 34. ütem** (V/31. ábra) vet fel érdekes kérdéseket a száriránnyal kapcsolatban. A tizenhat tizenhatodot tartalmazó ütemben mind a négy forrás a negyedik negyedre vált felfelé álló szarakra. Talán épp a szárirányváltás indokolja, hogy A-ban éppen itt, a harmadik és a negyedik csoport határán szakad meg és kerül a hangfejek oldalára az addig ugyan hullámos, de folyamatos ív. A többi forrásban ezen a helyen nem, de az ütem más részein megszakad az ív – ezt a közreadók közül többen maguk a források vagy a másolók mintapéldányának sorváltásával indokolják,<sup>39</sup> és a láthatónál hosszabb ívet közölnek. Az egész ütemre kiterjedő ív, melyet Eppstein és Beisswenger javasol, gyakorlati szempontból nem a legkényelmesebb; elképzelhetőnek tartom, hogy ha ez szerepelt Bach autográfjában, akkor a szerző talán mintegy gyorsírási jelként alkalmazta, és a kor konvencióinak megfelelően szétbonthatónak tartotta (erről a szokásról ld. alább az V. fejezet 1/f. részét).

V/31. ábra. *Esz-dúr Bourrée I.*



39. NBA VI/2, 77. Beisswenger, 85.

D

30'

34'

Beisswenger

34

Voss

34

Leisinger

34

Eppstein I. II.

34

#### f. Az artikuláció rövidített lejegyzése, általános legato-játék

Az alábbi gondolatmenet a csellószvitek közreadói és a Bach-kutatók azon megfigyeléséből, felvetéséből<sup>40</sup> indul ki, miszerint Bachnál előfordul, hogy bizonyos szakaszokban nem konkrét, játszható artikulációt, azaz vonásokat jelöl meg, hanem a látható kötőívek csak egy kevésbé direkt támpontot nyújtanak az előadó számára, meghagyva szabadságát a választáshoz. Ez a felvetés rosszul értelmezve ahhoz a következtetéshez is vezethet, hogy Bach kötőíveit ki-ki tetszés szerint értelmezheti,

40. Ld. Butt, 140. A közreadók a következő ütemek esetében vetik fel a rövidített lejegyzés lehetőségét: **Beisswenger**: d-moll Allemande 11. ütem. **Eppstein**: d-moll Menuet I. 4, 10, 12, 16, 20. ütem, c-moll Gavotte I. 32. ütem. D-dúr Courante 16, 23-25. ütem és 67-69. ütem, valamint 32, 33, 43, 45. 35, 37, 39. ütem második negyede. A rövidített lejegyzést, mint Bach általános szokását ld. Eppstein, 107.

hiszen jelentésük szándékosan nem egyértelmű. Azonban a szólóhegedűre írott műveket és más gondosan leírt és kidolgozott Bach-autográfokat, de még a csellószvittek sokszor nehezen értelmezhető jelöléseit vizsgálva is világos, hogy erről általános jelleggel soha nincsen szó: az ívek többsége valószínűleg valóban konkrét vonásokat jelöl. Előfordulnak azonban olyan területek, ütemek a csellószvittekben, hogy bizonyos zenei és gyakorlati szempontok szerint arra a feltételezésre juthatunk, hogy egyetlen, hosszabb ív esetleg több, rövidebb ív rövidített formájú, gyorsírás-jellegű lejegyzéseként került a kottába. Ez a fajta rövidítési módszer legalább annyira kötődik a kézi kottairás természetéhez (ugyanis meggyorsíthatja, megkönnyítheti a munkát), mint a csellószvittek műfaji jellegéhez (az előadó ugyanis szólista, így tehát másokhoz való alkalmazkodás nélkül, e részekben szabadon választhatja meg az artikulációt).

Ha olyan ütemekkel találkozunk, ahol az artikuláció ilyen, rövidített lejegyzésmódját véljük felfedezni, sosem kell különleges, a korabeli általános szabályoktól eltérő artikulációt sejtteni a háttérben. A konvencióktól eltérő artikulációt sem Bach, sem a másolók nem rövidítették volna. A gyorsírás éppen a „szokásos” megjelölésére szolgál, nem pedig a „különleges”-ére.

A csellószvittekben például nem egyszer olyan hosszú kötőívvel találkozunk, hogy az alattuk lévő összes hang egy vonóra történő eljátszhatósága ha nem is lehetetlen, de értelme, hangzása megkérdőjelezhető. Ezek közül igen eklatáns példa az **Esz-dúr Prelúdium 49-51. üteme**, ahol nem kevesebb, mint 38 tizenhatod-hangot fog össze egyetlen kötőív A, C és D forrásban egyaránt (kottapéldákat ld. a Gerendázás c. fejezetben).<sup>41</sup> Az 51. ütemet a tizenhatodok speciális gerendázása miatt fent már említettem, mint a **c-moll Prelúdium 23-24. ütemének** lejegyzésében és karakterében is rokon párját. A két helyet ezentúl még egy tény, mégpedig a **lantszvit** megfelelő szakaszának notációja (V/32. ábra) is összekapcsolja. Érdekes, hogy Bach lantszvitjének autográfjában a notáció nem a c-moll szvit megfelelő helyéhez hasonlít leginkább, hanem az Esz-dúr Prelúdium tárgyalt ütemeihez. A lantverzióban ugyanis nem a c-moll csellószvit nyolchangos kötéseit láthatjuk, hanem az Esz-dúr Prelúdium igen hosszú, az egész zenei gondolatot egybefogó ívét. A két prelúdium ütemeit vizsgálva talán nem

---

41. B forrásban két helyen is megszakad az ív; valószínűnek tartom, hogy a második esetet (50. ütem harmadik negyede után) a sorváltás indokolja.

túlzás azt feltételezni, hogy egyazon szerzői szándék kétféle lejegyzéséről lehet szó: vagyis Bach az igen hosszú ívek leírásakor sem gondolt tagolatlan, artikulálatlan előadásmódra, csak az előadóra bízta a hangok megfelelő beosztásának megalkotását. A túl sok hangsúly elkerülésére, a túlzottan elaprózott tagolás helytelenségére pedig a tizenhatodik nyolcas gerendázásával is felhívta a figyelmet a csellóverzióban. Ezek a hosszú ívek tehát inkább zenei összetartozást, frázist jelölnek, semmint a gyakorlatba közvetlenül és kötelezően átvihető artikulációt; mindazonáltal az sem zárható ki, hogy az ívek szó szerinti eljátszása is lehet akár stílusos vagy indokolt. Azt is elképzelhetőnek tartom, hogy az Esz-dúr Prelúdiumban B forrás ívének első (vagy mindkét) megszakítása talán a lehetséges vonóváltások közül az egyiket jeleníti meg.

A közreadók az Esz-dúr Prelúdium esetén a megszakítás nélküli, hosszú ívet közlik, a c-moll Prelúdium esetén pedig a nyolchangos íveket.<sup>42</sup> A két lejegyzésmód valószínű rokonsága miatt tehát ez azt jelenti, hogy az Esz-dúr Prelúdium 49-51. ütemében a közreadók sem kész vonást közölnek, hanem olyan artikulációs jeleket, melyek igen valószínű, hogy az előadó általi megfejtésre várnak.

V/32. ábra. g-moll Lantszvit, Prelúdium (c-moll Prelúdium)



42. A c-moll Prelúdium esetén Beisswenger és Voss csak az AMB-nél megtalálható ívekre szorítkozik.



Az **Esz-dúr Prelúdium** tizenhatod-futamai további példákat kínálnak az artikuláció rövidített lejegyzésére, ám az alább említendő esetekben a fent tárgyalt speciális gerendázás nélkül. Az **56-58. ütemben** (V/33.a ábra) ill. a tétel végén, a **88-90. ütemben** (V/33.b ábra) a forrásokban hosszú és rövid ívek egymáshoz képest eltérő, sokféle kombinációjával találkozunk. A két területet szemügyre véve igen valószínűnek tűnik, hogy a másolók ezekben az esetekben nemcsak pusztá hanyagságból hoztak létre ennyiféle változatot, hanem valószínűleg azért is, mert számukra a lejegyzett, ránézésre különböző artikulációs jelek jelentése hasonló lehetett. A jelek mindössze általános legato-játékra szólítanak fel, melynek során az előadó a ritmikailag némileg szabad futamokat értelmezésük szerint és ízlésének megfelelően tagolja. Különösen figyelemre méltóak és feltételezésünket alátámasztani látszanak a B forrásban látható, a többi forrástól markánsan eltérő ívek: az 56-57. ütemben például egyedül itt találunk hosszú ívet, a 89. ütemben pedig csak Kellner jegyez le rövidebb íveket.

A közreadások kottaképében Kellner szerintem fontos variánsai sajnos egyáltalán nem jelennek meg – egyedül Eppstein foglalkozik velük a jegyzetekben. A közreadók amúgy meglepő módon csaknem teljesen egységesen szerepeltetik a forrásokban lévő ütemhosszúságú vagy még hosszabb íveket.

V/33.a ábra. Esz-dúr Prelúdium

A

52'

56'

B

55'

C

53

57

Section C consists of two staves of music. The top staff begins at measure 53 and the bottom staff at measure 57. Both staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. A rectangular box highlights a specific passage in the top staff.

D

52'

57

Section D consists of two staves of music. The top staff begins at measure 52' and the bottom staff at measure 57. The notation is dense with many beamed notes and slurs. A rectangular box highlights a passage in the top staff.

Voss

56

A single staff of music for Voss, starting at measure 56. The music features a series of beamed eighth notes with slurs, characteristic of a tremolo or rapid passage.

Leisinger

54

57

Leisinger's part consists of two staves. The top staff starts at measure 54 and the bottom staff at measure 57. The music is primarily composed of beamed eighth notes with slurs. A rectangular box highlights a passage in the top staff.

V/33.b ábra. Esz-dúr Prelúdium

A

84

89

Section A consists of two staves of music. The top staff begins at measure 84 and the bottom staff at measure 89. The notation includes various note values and slurs. A rectangular box highlights a passage in the top staff.

B

83'

89

*Allemande.*

C

84'

89

D

87

90'

91.

78

Beisswenger

88

Eppstein II.

85

89

Nemcsak a ritmikailag szabadabb részek esetén, prelúdiumokban jelentkeznek az artikuláció feltételezhetően rövidített lejegyzése, hanem a kötöttebb ritmusú táncjátékokban is. A **C-dúr Bourrée II. második felében** például (V/34. ábra) a nyolcadok kettes, hármas és négyes kötéseinek igen változatos és egymáshoz képest eltérő megoldásait találjuk a forrásokban. Jellemzően a páros kötések inkább a két későbbi forrásban (C, D), a hosszabb ívek pedig a két korábbi fordulóban (A, B).



Úgy gondolom, hogy e tételrész esetében kevésbé van szó egyes források jó, mások rossz megoldásairól, inkább a sokféle jó megoldás közül kínálnak egyet-egyét. Ebben a táncételben nem kell szigorú polifóniát, hosszú, egymásra utaló zenei egységeket figyelembe venni az artikuláció megválasztásakor, hanem inkább a rövid motívumok változatos, könnyed előadására kell törekedni. Ezért is fordulhat elő, hogy például a 20. ütemben a négy forrásban a kettő-, négy- és nyolchangos ívek mindegyike megjelenik. B-ben 8, C-ben 4+4, D-ben 2+2+4 nyolcad-hang van kötve, A-ban pedig valószínűleg egy három- vagy négyhangos ívet látunk az ütem első felében. Míg C és D vonását értelmezhetjük játszható vonásként, Kellner ívét tekinthetjük inkább egyfajta tetszőlegesen választható, legato előadás gyorsírásos lejegyzéseként is. Mindazonáltal az sem zárható ki, hogy Kellner hogy a teljes skálamenetet egy vonóra képzelte el, noha ez a félütemes lüktetésű bourrée-kban ritka.

A források gazdag ötletanyaga eltűnik a közreadott kottákban, hiszen például a kiválasztott 20. ütemben is mindegyik kiadásban a 4+4-es kötés látható. De az sem jelenik meg például a közreadott kottákban, hogy az utolsó előtti (23.) ütemben A, C és D forrás négyhangos kötések tartalmaz, B viszont az analóg 15. ütemhez hasonlóan, páros kötések javasol. A közreadók itt négyes kötések közölnek, kivéve Vosst, aki – szerintem talán kevésbé ideillően, de nem kifejezetten helytelenül – 1+3-as íveket ír elő.

V/34. ábra. C-dúr Bourrée II.

A

The image shows a musical score for a piece in C major, titled 'Bourrée II'. It consists of four staves, labeled A, 5', 11', and 18'. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are numerous slurs and accents throughout the piece. The first staff (A) starts with a treble clef and a common time signature. The subsequent staves (5', 11', 18') are also in treble clef and common time. The music is highly rhythmic and intricate, typical of a Bourrée.

B1

*Bourne & pian*

6

B2

14

22

*Bourne*

*Grip.*

C

*Bourne*

5

11

17

22

*Bourne*

D

*Bourrée Zelo*

Musical score for *Bourrée Zelo*. The score is written on five staves. The first staff is the treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is marked with a '5'. The third staff is marked with '10'. The fourth staff is marked with '16'. The fifth staff is marked with '22' and contains the instruction *Allegro Bourrée 1.* with a first ending bracket.

Voss

*Bourrée 2*

Musical score for *Bourrée 2*. The score is written on five staves in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The staves are marked with measure numbers 4, 9, 13, 17, and 21. The piece concludes with a double bar line and a fermata.



Leisinger

Bourrée II

The image shows a musical score for a piece titled "Bourrée II" by Leisinger. The score is written in bass clef with a 10/16 time signature. It consists of five staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout. The second staff begins with a measure number '5'. The third staff begins with a measure number '10'. The fourth staff begins with a measure number '15'. The fifth staff begins with a measure number '20' and ends with a double bar line and repeat dots. The piece concludes with a final cadence.

A d-moll Allemande 10. ütemének második felében ill. 11. ütemének első felében (V/35. ábra) többek között a gyakorlati szempontok miatt juthatunk arra a következtetésre, hogy a két félütem második negyedén lévő tizenhatodok négyhangos kötőíve talán két-két páros kötés rövidített lejegyzési formája. Ugyanis, ha az említett helyeken négy tizenhatodot veszünk egy vonóra, akkor legalább egy akkordot felfelé vonóval kell játszaniuk. Ez ugyan nem lehetetlen, de kézenfekvőbb megoldás, ha a tizenhatodokat páronként kötjük, és így az akkordok lefelé játszhatók.

Leisingeren kívül az összes közreadó az említett helyen a páros kötéses változatot hozza.<sup>43</sup> Eppstein tovább is megy: szerinte az, hogy AMB a tétel első ütemében – tehát első előfordulásukkor – a négy tizenhatodból álló csoportokat páros kötésekkel látja el, lehet egyfajta felhívás is arra, hogy a tétel során ilyen motívumoknál ez a fajta vonás alkalmazható és alkalmazandó is. Tehát szerinte a rövidített lejegyzés nemcsak egy-egy ütemben, hanem egy egész tétel során is jelen lehet, mint egyfajta variációs lehetőség, és a legelső előfordulás lejegyzett artikulációja a többi motívum

43. Beisswenger kritikai megjegyzései felvetik a rövidített lejegyzés lehetőségét. Beisswenger, 84.

esetén is mérvadó lehet. Eppstein felhívja a figyelmet arra is, hogy C és D forrásban a tétel második felében igencsak elszaporodnak a páros kötések, egysíkúbbá téve ezáltal A és B változatos artikulációját.<sup>44</sup>

V/35. ábra. d-moll Allemande

A



B



C



D



Beisswenger



Leisinger



44. NBA VI/2, 47-48.

## 2. A kottairáshoz nem, vagy csak lazán köthető tényezők

### a. Analógia

A zene befogadásában általában az ismétlődés igen fontos szerepet játszik. Egy újból elhangzó szakasz, egy már hallott motívum, egy szekvencia, egy variált visszatérés – amellett, hogy felismerése jó esetben szellemi élvezetet nyújt – kohéziót teremt a zenében, támpontot kínál a hallgató számára a darabban való eligazodáshoz. Bach csellósztvitjeiben a darabok különböző szintjein az ismétlés igen fontos zenei alkotóelemként jelenik meg. Gondolhatunk arra, hogy egy-egy tétel sokszor egyetlen ritmusra vagy motívumra és annak transzponált, variált alakjaira épül, vagy találkozunk egyes tételeken belül más hangnemben visszatérő, hosszabb szakaszokkal is, de nem szabad megfeledkeznünk a tánc tételek mindegyikében megtalálható ismétlőjelekről sem.

A közreadók számára egy ismétlődő zenei elem sokszor nyújt segítséget egy-egy nehezen értelmezhető artikulációs ív megfejtéséhez. Ilyenkor legtöbbször egy vagy több, jól olvasható hely artikulációját kiterjesztik a zeneileg hasonló, ám rosszul olvasható vagy hiányosan lejegyzett részre. A módszer első pillantásra kézenfekvő és könnyen alkalmazható, de a legkevésbé sem egyértelmű. Ugyanis alapja az ún. zenei hasonlóság, analógia vagy párhuzam, melyet konkrét esetekben ki-ki más szempontok szerint határoz meg. Nehéz általában egyezsége jutni, hogy egy-egy ütem transzponált változatát vagy egy díszített, netán variált ismétlését mikor tekintjük hasonlóknak az eredetihez, és mikor nem. De még ha ebben a kérdésben egyetértésre is jutnánk, felmerülhet az a lehetőség is, hogy Bach szándékosan artikulál hasonló motívumokat olykor különbözőképpen. Mint már említettem, abban megegyeznek a Bach-kutatók, hogy artikulációnak ez a fajta variálása átfogó méretekben sosem jellemző Bachra. De melyik az a néhány eset, amikor mégis? A közreadók számára tehát az analóg részek artikulációjának összevetése egyfelől valóban segítség, másfelől ilyen indokok bevonásával meghozott döntéseik szükségszerűen szubjektívek. Ennek tudatában mégis érdemes az analógia kínálta szempontokat figyelembe venni, mert az ezek alapján logikusan és egyben művészien megválasztott artikuláció – amellett, hogy konkrét hangok artikulációjára megoldást kínálhat – képes a tételek belső ismétléseiben rendszert létrehozni, és ezáltal a zenei kohéziót erősíteni.

Természetesen már több fent említett példában is felmerült a zenei analógia mint az artikulációt és így a közreadók választásait befolyásoló is tényező. Most hadd mutassak be néhány további részletet a csellószvitekből, ahol a sokfajta szempont közül a közreadók számára valószínűleg az analógia volt a döntő tényező.

Vegyünk példaként először egy viszonylag egyszerű esetet: a **C-dúr Gigue 43. és 103. ütemét** (V/36.a és V/36.b ábra). A tétel első és második felében az utolsó huszonhét ütem lefolyása (a 21. ill. a 81. ütemtől) zeneileg igen hasonlóknak mondható. Párhuzamos ütemeket és ütemcsoportokat látunk, melyek a szakasz jelentős részében egymás kvinttel transzponált változatai.<sup>45</sup> Ebben a kontextusban nem nehéz megállapítani, hogy a 43. ütem analóg megfelelője épp a 103. ütem. AMB kéziratában mindkét ütem jelöletlen, B-ben csak 43-ban látható három, valószínűleg a tizenhatodik páros kötésére utaló ív, 103. jelöletlen. C-ben és D-ben viszont a két ütemben markánsan különböző jelölés található: 43. utolsó négy hangján két-két ív, 103-nak pedig az elején egy-egy hosszabb, a játéktechnika miatt feltehetőleg három hangos kötés. C és D mindkét megoldása a lefelé vonás szabályának megfelel, és zeneileg teljes mértékben megállják a helyüket: az első vonás az ütem legmagasabb hangját (kis g), ill. a második és a harmadik nyolcadon lévő, lefelé ugró terceket emeli ki, a második pedig az ütem eleji hármashangzat-felbontást. Így valószínű, hogy ebben a két ütemben – ha nem is biztos, hogy Bachtól származnak a jelek – az artikuláció szándékos, stílusos, finom variációjával állunk szemben. Sőt, úgy is felfoghatjuk, hogy C és D forrás az analóg ütemekben kidolgozottabb, változatos megoldást vet fel A és B nyitva hagyott kérdéseire.

A közreadók közül a C és D alapján dolgozó Leisinger és Eppstein II. szövege hűen követi a két későbbi forrás íveit. Az AMB alapján dolgozó Beisswenger és Voss kiadásában egyetlen artikulációs jel sem szerepel a két ütemben. Eppstein I. szövege voltaképp egyik forrásra sem hasonlít: kritikai megjegyzései szerint a 43. ütemet B alapján dolgozza ki, de a háromból az első ívet elhagyja, mert az a lefelé vonások felborulását okozná. A 103. ütem Eppstein I. szövegében is üresen marad.

---

45. Az említett szakaszok artikulációjáról ld. még fent a 94-98. oldalt.



V/36.a ábra. C-dúr Gigue

A1  
37



B1  
42



C1  
38



D1  
37



Voss1  
39



Eppstein I./1  
36



Leisinger1  
36



V/36.b ábra. C-dúr Gigue

A2  
99



The image displays six musical staves, each with a title and a measure number. The first three staves (B2, C2, D2) are in treble clef, while the last three (Voss2, Eppstein I./2, Leisinger2) are in bass clef. Each staff has a specific measure highlighted with a box:

- B2**: Measure 101, treble clef.
- C2**: Measure 102, treble clef.
- D2**: Measure 101, treble clef.
- Voss2**: Measure 100, bass clef.
- Eppstein I./2**: Measure 102, bass clef.
- Leisinger2**: Measure 102, bass clef.

Az eddigiekben a zenei párhuzamnak olyan esetét vettük szemügyre, amikor ez a tételeken belül jól elkülöníthető módon, egyes ütemeket érintett. Akadnak azonban olyan tételek is a szvitekben, melyekben egy-egy motívum vagy ütemtípus domináns szerepet játszik, ezért az analógia halmozottan és átfogó mértékben jelentkezik. Például egy olyan homogén ritmusú és motívikájú **prelúdiumban**, mint a az **Esz-dúr** (természetesen most a nyolcadmozgásra, nem a tizenhatod futamokra gondolva), igen valószínűtlen, hogy a tétel későbbi szakaszaiban az alapmotívumot kifejezetten más artikulációval (mondjuk valamilyen módon kötve) adjuk elő, mint az elején (V/37.

ábra).<sup>46</sup> Ez a tétel a leírt artikulációt illetően igen problémamentes, mivel a nyolcadmozgásnál nem találkozunk artikulációs jelekkel, és nem kell arra sem gyanakodnunk, hogy esetleg véletlenül maradtak volna ki a jelek, és kevéssé valószínű az is, hogy kiegészítésre szorulnának.

V/37. ábra. Esz-dúr Prelúdium



Következő példánkkal is még a prelúdiumoknál időzve, vegyük szemügyre most a **d-moll szvit nyitótételét** az analógia szempontjából (a teljes tételt a Bärenreiter Urtext kiadásában ld. a V/38. ábrán). Ez a tétel motivikailag összetettebb akár az Esz-dúr, akár például a G-dúr Prelúdiumnál. Míg az említett két tételben a homogén ritmus alatt a változó harmóniak adják a zenei anyag alapját, itt inkább az egymásba szőtt, apró motívumok sokaságából bontakozik ki a zenei szövet. Mégis van egy – a másik kettőhöz képest jobban elrejtett – vezérfonal, mely az egész tételen végighúzódik. Ez pedig az az ütemfajta, mely mintegy mottóként rögtön az első ütemben megjelenik, és fő jellemzője a második ütésen tetőző, kupolás dallamvonal.<sup>47</sup> Ennek az ütemnek a variált, transzponált, transzformált alakjai az egész tételt átszövik. Lehet vitatkozni rajta, hogy a variáció mely fokát ki érzi még rokonnak, ki már egyértelműen másnak, de talán részletes elemzésbe bocsátkozás nélkül is elhihető, hogy a tétel 63 ütemének pontosan 2/7-ében, 18 ütemben szerintem világosan kimutatható ez a típus: 1, 2, 3, 5, 7, 9, 10\*, 13, 15, 18, 19, 20, 25, 40,

46. Természetesen most – mint a dolgozat során legtöbbször – csak a jelölt vagy jelölhető artikulációról beszélek. A kottában látható változatot számtalan különböző módon, a legváltozatosabb hanghosszúságokkal lehet előadni.

47. Talán nem túlzás azt állítani, hogy ez a viszonylag lassú, 3/4-es tétel a kiemelt második negyed révén a Sarabande távoli rokona.

42, **50**, 55\*, 56\* ütem. A felsorolt ütemek közül a félkövérrrel szedettek azonos ritmusúak, a csillaggal jelölteket a csoport távolabbi rokonának érzem (a tárgyalandó ütemek teljes forrásanyagát ld. az V. táblázatban).<sup>48</sup>

Az ütemekben – mint említettem – a megkülönböztető jegy a felfelé ívelő első ütés, mely a második negyed eleje, egyben az ütemben legmagasabb hangja felé törekszik. A csúcsponttól való leereszkedés a második és harmadik negyeden nagymértékben variálódik a csoporton belül, artikulációs egységesítését ezért nem tartom indokoltnak; a továbbiakban ezeket az ütemrészeket nem tárgyalom. Az artikuláció kidolgozásakor tehát az analógnak mondható ütemek témafejszerűen hasonló eleje érdemel elsősorban figyelmet. Mivel artikulációs szempontból fontos tényező a pontos ritmus, hozzá kell tennünk, hogy az ütemek közül négyben (1, 13, 40, 42) az első ütésen két nyolcad, a többiben tizenhatod található.

Mielőtt még a források részleteibe bepillantanánk, máris megjegyezhetjük, hogy a kiemelt ütemeket (hogy kellő súllyal jelenjenek meg) kézenfekvő lefelé kezdeni, valamint fontos az ütemeken belüli dallami csúcspont (a második negyed) kiemelése is; talán ez utóbbi esetben szintén kézenfekvő, bár egyáltalán nem kötelező a lefelé vonás. A két nyolcaddal induló ütemek esetében (1, 13, 40, 42) nem kérdéses az artikuláció – mindkét célunk könnyedén megvalósítható, ha külön játszunk a nyolcadokat. Megállapíthatjuk, hogy a forrásokban nem szerepel ennek ellentmondó jelzés, és a közreadók sem javasolnak mást. A probléma a tizenhatodokkal kezdődő maradék tizennégy ütemben jelentkezik: itt a források, ebből adódóan a közreadók között sincs egyetértés. Vegyük most sorra az ütem elején lévő négy tizenhatod artikulációs lehetőségeit. **1.** Páros kötés (2+2) egyetlen egyszer sem szerepel a forrásokban (ld. alább a mellékelt táblázatot), ezért ezt a lehetőséget nem tartom valószínűnek. **2.** A négy tizenhatod külön játszása nem valószínű eset, mivel a tizennégy ütem négy forrásbeli összesen 56 esetéből mindössze tíz látható kötőív nélkül – talán néhányszor, variációképpen elképzelhető. **3.** Kevésbé tartom valószínűnek azt a lehetőséget, hogy két tizenhatodot kötve, kettőt pedig külön játszunk – ez a vonás megfordítja a vonásirányt, és idegen a kiválasztott ütemek és az egész tétel motivikájától, hangközeitől, és a

---

48. Még távolabbi a kapcsolata a többivel, ezért a felsorolásban nem kap helyet a 33-36. ütem, melyek említését csak a második negyed, mint dallami csúcspont felé törekvő első négy tizenhatod indokolja.

forrásokban sincs erre utalás. **4.** Ha a négy tizenhatodot egy vonóra játszuk, akkor ugyan az ütem-egy és a második ütés különböző vonásirányba fog esni, de a forrásokból kiolvasható effajta szándék (D forrásban például ez az uralkodó jelölés). **5.** A 3+1-es vonás a legtöbb esetben szerintem azért nem a legmegfelelőbb, mert ezzel a második negyed felé a crescendo megvalósítása nem adódik teljesen természetesen (ugyanis lefelé vonáson kell crescendálni). A forrásokban igen ritka a világosan erre utaló jelölés (talán A: 18, 20. C: 15, D: 20). **6.** A második negyedre való dinamikai és gesztusbeli rávezetés sokkal jobban adja magát az 1+3-as vonással, amely A, B és C forrásban nagy számban megtalálható. Személy szerint gyakorlati és zenei előnyei, valamint a forrásokban való jelenléte miatt a tizennégy ütem többségében a legutóbbi vonást, az 1+3-as kötést választanám. Mindazonáltal nem tartom lehetetlennek a négyes kötéssel és talán a külön játszott négy tizenhatoddal bizonyos fajta váltakozást sem (például területenként), és a 15. ütemben pedig a hangközök miatt a 3+1-es artikulációt.

A közreadók az analógián alapuló egységesítés különböző fokai mellett döntenek. Eppstein mindkét szövegében, mind a 14 esetben az 1+3-as kötést javasolja, de a jegyzetekben felveti, hogy a játékos választhat más megoldást is.<sup>49</sup> Az 1+3-as megoldás mellett foglal állást Voss is, de kevésbé mereven: a 18-20. ütemben 3+1-es kötést javasol AMB jelöléseiből kiindulva (a 19. ütem íve, melyet feltehetőleg az analógia alapján pótol, természetesen zárójelbe kerül). Érdekes, hogy e tétel esetén a különböző források alapján dolgozó Leisinger és Beisswenger azonos álláspontra jut: mindketten a négy tizenhatod kötése mellett foglalnak állást. Leisinger nyilván a jól olvasható, egyértelműen így kötő D forrásból indul ki. Beisswenger pedig – számomra kissé érthetetlen módon – AMB igen homályos íveiből olvassa ki ezt a megoldást. Beisswenger a jegyzetekben csupán az azonos ritmusú ütemek (nálam félkövérrel szedve) analógiáját állapítja meg, és szükségzavú indoklása szerint az ilyen ívek dominálnak az ütemek elején.<sup>50</sup> Az értékelés teljességéhez hozzátartozik, hogy Leisinger és Beisswenger nem egységesítenek olyan mereven, mint Eppstein. A 10, 25 és 50. ütemben például eltér megoldásuk: 10-ben Beisswenger, 25-ben Leisinger tér át az Eppstein által favorizált 1+3-as kötésre, az 55-56.

---

49. NBA VI/2, 46. Eppstein jegyzetei szerint kifejezetten az analógia miatt csak az azonos ritmusú kilenc ütemet egységesíti, de az általam hasonlóknak tekintett további öt ütemben is ugyanazt a vonást (1+3) javasolja.

50. Beisswenger, 83.

ütemben pedig mindketten (az előző ütemre rákötött egy tizenhatod miatt) 1+3-as kötés mellett foglalnak állást.

Ebből a részletesen tárgyalt példából jól látszik, hogy a kiadott kottákban feketén-fehéren szereplő kötőívek mögött mennyi bizonytalanság, feltételezés áll. Az imént a d-moll Prelúdium mindössze 18 ütemének első negyedét tekintettük át az analógia megállapításától, indoklásától, a források vizsgálatán, értékelésén, és a gyakorlati szempontok mérlegelésén át a konkrét vonás melletti döntésig. Mindezen információk tudatában kijelenthetjük, hogy a források (sokszor következtelennek tűnő) változatossága egyik kiadásban sem jelenik meg. Mindegyik kiadás egységesebb, mint bármelyik forrás, és a kiadásokból a legtöbbször egyes ívek esetén egyáltalán nem lehet arra következtetni, hogy mi állt valójában a forrásokban. A tárgyalt ütemekben a közreadók (részben feltételezett, részben általuk dokumentált) módszerével nagyvonalakban egyetértek, hiszen nem gondolom, hogy a bachi vonás annyira változatos, „következtelen” volna, mint ahogy ezt egyes forrásokban láthatjuk. Azonban Eppstein teljes uniformizálását túlzottnak érzem; ennél szerintem valószínűleg nagyobb változatosságra kell törekedni. Beisswengernél pedig a forrás és az abból kiolvasott és majdnem teljesen egységesen a kottába beírt vonás közti kapcsolatot nem látom tisztán, de nagyobb gyakorlata és az eredeti kézirattal való közvetlen kapcsolata miatt elfogadom. Mint már említettem, személyes ízlésem a Leisinger által is proponált négyes kötés helyett inkább az 1+3-as kötés felé hajlik, melytől bizonyos eseteken a változatosság kedvéért el lehet térni.<sup>51</sup>

---

51. A d-moll Prelúdiumban az imént csak a legtöbb ütemet és gyakorlatilag az egész tételt érintő „vezérmotívum” artikulációjával foglalkoztunk. Természetesen ezen kívül számos zenei párhuzam, szekvencia található a tételben, melyek artikulációs vizsgálata legalább ennyire érdekes és fontos (például: 14, 16. ütem; 21, 22. ütem; 26-29. ütem; 33-36. ütem; 45-47. ütem; 49, 53. ütem). Ezek artikulációja azonban részben problémamentes (mivel viszonylag egységesek és jól olvashatóak a források), részben hasonló példákat már a fejezet elején részletesen bemutattam.



V/38. ábra. d-moll Prelúdium  
Bärenreiter Urtext

Prélude

E: All<sup>o</sup>, Moderato

5

8

11

14

17

20

23

26

29

D: ♯

A: ♯

B,E:

E: ♯

A:

Bärenreiter Urtext

32 <sup>A:</sup>

35 <sup>B: #</sup> <sup>B: - b</sup>

38

41

44 <sup>A:</sup>













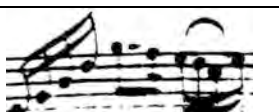
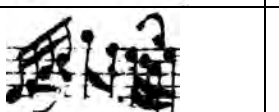
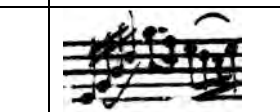




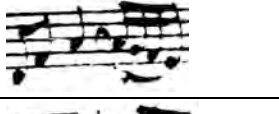
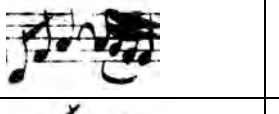
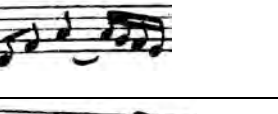


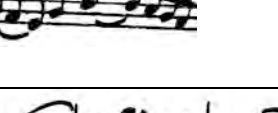
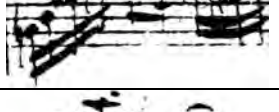

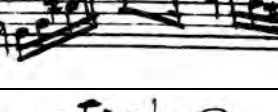
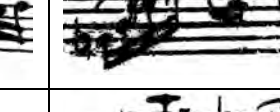


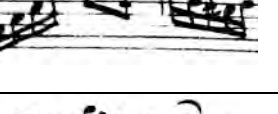



47 <sup>A:</sup> <sup>B:</sup> <sup>C:</sup>

51











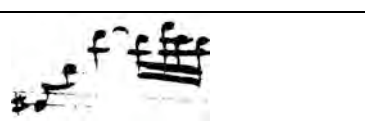


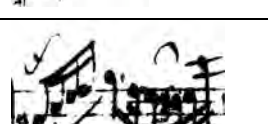


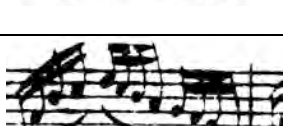




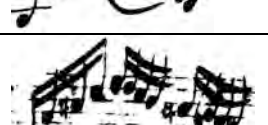


54

57 <sup>D:</sup> <sup>E: Arpeggio</sup>

V. táblázat. d-moll Prelúdium

	A	B	C	D
1.				
2.				
3.				
5.				
7.				
9.				
10. *				
13.				
15.				
18.				
19.				
20.				



25.				
40.				
42.				
50.				
55. *				
56. *				

Az előző fejezetekben már láthattuk, hogy az analógia nemcsak a prelúdiumok, hanem a táncművek esetében is – bizonyos sorozatosan visszatérő motívumok miatt – szintén az egész tételre végigvonuló artikulációs kérdéseket vehet fel. Az Esz-dúr Bourrée I. esetében a négy tizenhatodos felütés, a c-moll Gigue-ben pedig a nyújtott ritmusok között megjelenő három-tizenhatodos motívum artikulációját követtük már végig (ld. a Javítások c. fejezetet). A csellószvitben ezeken kívül számos olyan táncművel találkozunk, melyben egy bizonyos motívum kulcsszerepet játszik.<sup>52</sup> Ezek közül a **D-dúr Courante** külön említésre méltó, mivel ebben a tételben az ismétlődés különösen szembetűnő: a tétel hetvenkét ütemének több, mint egyharmadában (huszonhat ütemben, ld. az V/39. ábrát) egyfajta ritmus szerepel: nyolcadmozgás, kivéve a második nyolcadon lévő két tizenhatodos (1, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 20, 21, 22, 26, 27, 29, 31, 44, 46, 47, 48, 53, 54, 64, 65, 66, 70, 71. ütem). Az említett ütemeket ezen felül az is összeköti, hogy a két tizenhatodos és az őket követő nyolcad emelkedő szekundláncot alkot, míg a

52. Ennek kiváló példája a G-dúr Gigue, a C-dúr Allemande és bizonyos szempontból az Esz-dúr Courante is.

többi hangot legtöbbször igen nagy hangközugrások választják el egymástól, gyakran hármashangzat-felbontásban. A forrásokat szemlélve első pillantásra is feltűnő a különbség a két korai és a két későbbi forrás kijelöltségi foka között: míg B-ben a 26-ból egyetlen ütemben találunk kötőívet (a kilencedikben), A-ban pedig tizenegyben (3, 9, 10, 11, 26, 29, 44, 65, 66, 70, 71), C-ben mindössze három ütem marad jelöletlenül (29, 31, 46), D-ben pedig hét (4, 26, 27, 29, 31, 48, 66). A-ban igen sok az érthetetlenül elhelyezett ív, C-ben a három, egymástól szekundtávolságra lévő hang kötése dominál, D-ben pedig jó néhányszor még a következő nyolcad-hang is az ív alá kerül. A két tizenhatod összekötésére nemigen láthatunk példát. A főleg C-ben megfigyelhető, háromhangos kötésnek a legfontosabb jellemzője, hogy mivel az eleje a második nyolcadra esik, ez az amúgy súlytalan hang szinkópaszerű súlyt kap, ezáltal ezek az ütemek a többi, szokásosan súlyozott ütemtől érdekesen különböző karaktert nyernek.

A közreadók egységesen ezt a zeneileg is ötletes megoldást viszik át kiadásukba – ahol a forrásokból hiányzik az ív, szaggatott vonallal vagy zárójelben pótolják. Megoldásukkal tökéletesen egyetértek, mivel ebben a táncjátékban nem érzem túlzónak a teljes egységesítést; a d-moll Prelúdiumban felvetett finom változatosságnak szerintem ebben a gyors, pergő, sziporkázó zenében nincs helye.

Érdekes, hogy noha Eppstein és Beisswenger megoldása azonos, mégis eltérő kommentárt fűznek a helyzethez.<sup>53</sup> Beisswenger azzal indokolja választását, hogy a Courante második fele alaposabban ki van jelölve, mint az első, és egységesebben a 2-4. hangot fogják össze az ívek.<sup>54</sup> Valóban, AMB kéziratában a tétel második felében eggyel több, öt helyett hat ív található a tizenhárom-tizenhárom megfelelő ütemben, de ezt azért szerintem aligha nevezhető alaposabb kijelöltségnek. A 65., a 70. és a 71. ütemben pedig mintha valóban háromhangos íveket látnánk, de ebben az esetben is túlzónak érzem, hogy Beisswenger az ívek egységesebb elhelyezkedéséről beszél. Beisswenger megoldása mögött szerintem a konkrét ívek elolvasása helyett inkább AMB kézírásai szokásainak ismerete, a zenei-gyakorlati szempontok figyelembe vétele, ill. talán a későbbi forrásokból leszűrhető információ állhat. Eppstein a jól olvasható, alaposan kijelölt C forrás artikulációjának átvételét azért javasolja mindkét kottaszövegébe, mert szerinte a

---

53. Voss nem említi ezeket az ütemeket, Leisinger pedig csak megjegyzi, hogy A, C és D forrásban gyakran az ütemek 2-5. hangja van kötve (Leisinger, 24).

54. Beisswenger, 87.

V/39. ábra. D-dúr Courante

Beisswenger

Courante

The musical score is written in bass clef, D major (one sharp), and 3/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is in D major. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Several measures are highlighted with rectangular boxes: measures 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28, 29-30, 31-32, and 33-34. The score ends with a double bar line and repeat dots.



Beisswenger

Musical score for 'Beisswenger' in G major, 3/4 time. The score consists of ten staves of music, numbered 37 to 69. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. Several measures are highlighted with rectangular boxes: measures 43-44, 47-48, 51-52, 62-63, 65-66, and 69-70. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

2-4. hangig tartó ívek a többi forrásban is megfigyelhetők.<sup>55</sup> Elképzelhetőnek tartja továbbá, hogy C és D forrás egy Bach által részletesebben kijelölt kéziratról készült, A és B pedig egy korábbi, nem teljesen kidolgozott vázlatról. Így A és B jóval kevesebb íve tulajdonképp nem arra utal, hogy Bach a non-legato játékot tartotta megfelelőnek a tételben, hanem arra, hogy artikulációs jelöléseit csak egy későbbi fázisban, A és B másolat elkészülte után dolgozta ki. Különös, hogy Eppstein ezt a felvetést, mely a források artikulációs jeleinek értelmezését alapjaiban érinti, éppen e tétel kapcsán említi, és más tételek esetében nem foglalkozik vele.

A zenei/motivikus párhuzam, mint az artikuláció meghatározását segítő vagy legalábbis befolyásoló tényező nemcsak egyes tételek bizonyos ütemeiben, vagy a tételekben átfogóan jelentkezhethet, hanem tételek között is. Például a hagyományos tánc karakterek és -metrumok, ill. az egyes táncokban jellemző figuráció miatt a tételek között olykor általános ritmikai, motivikai hasonlóságokat találunk. Ilyen rokonság esetén feltételezhető, hogy a tételek artikulációja sem lehet egymástól élesen különböző. Például a csellószvitek között gondolhatunk a 12/8-os **D-dúr Prelúdium** (V/40.a ábra) és az azonos metrumú **Esz-dúr Gigue** (V/40.b ábra) ritmikai, motivikai, karakterbeli rokonságára. A Gigue esetében az összes tárgyalt közreadónk az egységes hármas kötések mellett dönt (miközben a források sokszor nem egyértelműek), míg a D-dúr Prelúdium esetében kettes és hármas kötések sokkal nagyobb változatossága jelenik meg a kiadásokban (és a forrásokban is). A tételek hasonlósága miatt azonban felvetődik a kérdés: biztos, hogy ekkora a különbség a két tétel artikulációja között? Nem lehet, hogy az Esz-dúr Gigue-ben is volna helye valamiféle változatosságnak?<sup>56</sup>

---

55. NBA VI/2, 108.

56. Beisswenger a D-dúr Prelúdiumot is szinte végig hármas kötésekkel közli.

V/40.a ábra. D-dúr Prelúdium

A



V/40.b ábra. Esz-dúr Gigue

A



Felfedezhetünk bizonyos hasonlóságokat a csellószvittek és Bach szólóhegedűre komponált művei között is. Például az **a-moll szonáta Allegro**-jának (V/41.a ábra), ill. a



**d-moll Partita Allemande** tételének (V/41.b ábra) harmincketteket is tartalmazó ritmusképletei feltűnően hasonlítanak a **C-dúr Allemande** (V/41.c ábra) egyes ütemeire. Persze nem kötelező a hegedűdarabok artikulációját átültetni a csellósztvitekbe, de a nehezen értelmezhető másolatok megfejtésekor a szerzőtől származó artikulációs ívek semmiképp sem hagyhatók figyelmen kívül.

V/41.a ábra. a-moll Szonáta, Allegro



V/41.b ábra. d-moll Partita, Allemande



V/41.c ábra. C-dúr Allemande

The image displays a handwritten musical score for the C major Allemande, BWV 41c. It consists of five staves of music, each beginning with a measure number: 1, 3, 5, 8, and 10. The notation is in a cursive, handwritten style, characteristic of Bach's manuscripts. The music is written in a treble clef with a common time signature (C). The score shows a complex, flowing melodic line with various rhythmic values and articulations.

**b. Többszólamúság, polifónia**

Bach csellósztvitjeinek a valós és a látens többszólamúság igen fontos kompozíciós eleme, és mint ilyen, sok esetben hatással lehet az artikulációra is. A valós többszólamúsággal összefüggő kérdések közül hadd emeljem ki most azt a már említett problémát, amelyet az irodalomban George Whitman tárgyal. Whitman felvetése szerint Bach szólócsellóra és -hegedűre írott műveiben, ahol két szólam közül az egyik hosszabb, a másik rövidebb hangértékekből áll, a hosszabbik érték voltaképp nem kitartandó hangot jelöl, hanem egy kötőívet helyettesít.<sup>57</sup> Példaként Whitman a **D-dúr Gavotte II. tétel 12-20. ütemét** (V/42. ábra) hozza, ahol szerinte a negyedekből, valamint fél- és egészhangokból álló, üreshúron megszólaltatott d-basszus meghatározza a felső szólam nyolcadainak vonását. A forrásokban ebben a szakaszban csak elvétve (AMB kéziratának két helyén, a 12. és a 17. ütemben) találkozunk valódi kötőívvel, így a közreadásokban is ugyanígy, nagyrészt artikulációs ív nélkül jelenik meg. Véleményem szerint Whitman

---

57. G. Whitman, 43.

példája megállja a helyét: a kötőívek hiánya ellenére a dudabasszus ritmusa valóban meghatározza a felső szólam tagolását, és így vonását is.<sup>58</sup>

V/42. ábra. D-dúr Gavotte II.

Whitman



A



Beisswenger



58. Említésre méltó, hogy B forrásban az alsó szólam néhány ponton eltér az összes többi forrásban amúgy azonos ritmustól – ld. 12, 15, 16 (V/43. ábra)

V/43. ábra. D-dúr Gavotte II.

B





Whitman gondolatát számos további eset alátámasztja a csellószvitekben. Gondolhatunk például az **Esz-dúr Sarabande** első és harmadik (valamint az azokhoz hasonló 12.) ütemére (V/44.a ábra), vagy a **G-dúr Sarabande 9-10.** ütemére (V/44.b ábra), ahol szintén elképzelhető, hogy az alsó szólam(ok) precízen és a forrásokban egységesen lejegyzett hangértékei meghatározzák a felső szólam artikulációját is (a 10. ütem kötőíve A és C forrásban meg is található).

V/44.a ábra. *Esz-dúr Sarabande*



V/44.b ábra. *G-dúr Sarabande*

A csellószvitek forrásaiban sokszor azt is megfigyelhetjük, hogy a szólamok pontosan lejegyzett ritmusértékei éppen olyan hosszúságúak, mint ami előadáskor ténylegesen megszólalhat. Ezt a hangzsképet pontosan rögzítő kottázást remekül példázza a **c-moll Gavotte I. 26, 30, 32. ütemének első fele** (V/45. ábra) A három félütemet összevetve láthatjuk, hogy a 30. ütem félkottányi üreshúrjai valóban képesek négy nyolcadnyi zengésre, a 26. ütem negyedhangja kitartható a felette lévő két nyolcad alatt, viszont a 32. ütem akkordját lehetetlen egy nyolcadnál tovább lefogva tartani (a három félütem alsó szólamának ritmusértéke teljesen egységes a négy kéziratban).

Felmerül a kérdés, hogy ezekben az analóg ütemrészekben (melyekkel a 20. ütem eleje is összetartozik) vajon tényleg a basszushangok hossza szerint kialakított, különböző artikuláció a megfelelő? Szerintem ebben az esetben (mint sok más helyen) Whitman amúgy értékes gondolatának merev alkalmazása nem helyénvaló – a basszushangok hossza itt a tényleges hangzást tükrözi, nem feltétlenül a felső szólam tagolását jelzi. Sokkal inkább megfelelne szerintem ebben az esetben a félütemek egységes artikulációja, vagy a tételben uralkodó páros kötések mintájára, vagy a szekundláncolat által meghatározott négyes kötés szerint. A közreadók nem egységesítik a négy félütemet; nem csekély mértékben különböző véleményüket ld. a mellékelt kottapéldákon.

V/45. ábra. c-moll Gavotte I.

Beisswenger

Voss

Eppstein I.

Musical score for Eppstein I, measures 18-37. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves. Measures 18, 22, 27, and 31 are marked at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Several measures are enclosed in rectangular boxes, highlighting specific musical phrases or patterns.

Eppstein II.

Musical score for Eppstein II, measures 18-37. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves. Measures 18, 22, 27, and 31 are marked at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Several measures are enclosed in rectangular boxes, highlighting specific musical phrases or patterns.

Leisinger

Musical score for Leisinger, measures 18-37. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves. Measures 18, 22, 27, and 31 are marked at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Several measures are enclosed in rectangular boxes, highlighting specific musical phrases or patterns.

A többszólamúsággal kapcsolatos második észrevételem a látens polifóniához kapcsolódik. Erről akkor beszélhetünk, amikor a csellószvit ténylegesen egyszólamú zenei anyaga több szólamként értelmezhető. A legtöbb tételben megfigyelhető jelenség legszemléletesebb példája természetesen a c-moll Prelúdium Fügája, mely a polifónia egyik csúcának tartott műfaját gyakorlatilag egy szólamban fogalmazza meg. Az ilyen egy szólamban is polifón textúra előadásakor természetesen a kötőívek, az agogika finom alkalmazásának nagyon nagy szerepe van abban, hogy a különböző szólamok a hallgató számára is elkülönüljenek. A legtöbb tétel esetében a kéziratok artikulációs jelei mellett a zenei-harmóniai elemzés vezet közelebb a textúra értelmezéséhez. A c-moll szvit esetében azonban a lantátirat fennmaradt Bach-autográfja számos helyzetben segítséget nyújt a polifónia felfejtéséhez. Például a **c-moll** (a lantverzióban: g-moll) **Sarabande** (V/46. ábra) két szólamra bontott lejegyzésmódja a lantverzióban sokat elárul az igen stilizált tánc-tétel tagolásáról. Érdekes, hogy a csellószvit forrásainak artikulációs ívei több helyen mintha ellentmondának a lantváltozatban magától Bachtól származó tagolásnak: olyan hangokat is összekötnek, amik Bachnál külön szólamban szerepelnek. Ezt láthatjuk például 11. és a 17. ütem végén, ahol azonban a csellóverzió hatalmas hangközugrást átfogó íve teljes legato-t aligha eredményezhet. Figyelemre méltó továbbá a lantverzió egyes ütemeiben az első nyolcad utáni tagolás (5, 6, 13, 14, 16. ütem), mely a csellóverzió kézírataiban egyedül AMB-nél figyelhető meg a kottaképben (de nála is csak a 13-14. ütemben). A két későbbi forrásban és a közreadásokban nincs nyoma az effajta artikulációnak, mégis a bachi eredeti súlya miatt legalább a kritikai megjegyzésekben említést érdemelne. (A mellékelt kottapéldákon láthatjuk azt is, hogy a c-moll Sarabande olyan tétel, ahol AMB és a két későbbi forrás – C, D – ívei markánsan különböznek egymástól: C-ben és D-ben a páros kötések dominálnak, A-ban pedig az ütemek elején hosszabb kötéseket látunk.)



V/46. ábra. c-moll Sarabande

A

Musical score for section A, measures 1-14. The score is written on three staves. The first staff is the treble clef, and the second and third staves are the bass clef. The key signature is C minor (three flats). The time signature is 3/4. The music features a complex, flowing melody with many slurs and ornaments.

C

Musical score for section C, measures 15-17. The score is written on three staves. The first staff is the treble clef, and the second and third staves are the bass clef. The key signature is C minor (three flats). The time signature is 3/4. The music features a complex, flowing melody with many slurs and ornaments.

Beisswenger

Musical score for section Beisswenger, measures 1-17. The score is written on four staves, all in bass clef. The key signature is C minor (three flats). The time signature is 3/4. The music features a complex, flowing melody with many slurs and ornaments.

### Leisinger

\*\*\*) A: sters / always  bzw. / and  respectively

### F

### c. Játéktechnika, lefelé vonás szabálya

Eddigi példámban a játéktechnikai megfontolások, köztük elsősorban a lefelé vonás szabálya úgy jelent meg, mint az elméletben lehetséges artikulációs lehetőségeket limitáló, a közülük való választást segítő szempont. Mindegyik közreadó kiindulópontjának egyik lényeges eleme, hogy a forrásokban lévő artikulációs jeleket a gordonkajáték fizikai adottságai, és a 18. századi praxisban és Bach



gondolkodásmódjában is bizonyítottan jelen lévő lefelé vonás szabályának kontextusában próbálják meg értelmezni. Tehát a forrásokban lévő, a gyakorlati megvalósíthatóságnak és a lefelé vonás szabályának ellentmondó artikulációs jeleket általában mindegyikük hibaként értelmezi és – hallgatólagosan vagy a kritikai jegyzetekben is említve – javítja. Például Eppstein többek között a lefelé vonás szabályára hivatkozva alakítja ki a **d-moll Courante 5. ütemének** artikulációját (V/48.a ábra).<sup>59</sup> Beisswengernél<sup>60</sup> pedig a **G-dúr Menuet I.** öt analóg ütemében (1, 5, 9, 17, 19) az AMB kéziratában homályos artikuláció értelmezését a játéktechnikai megfontolások is befolyásolják (V/48.b ábra).<sup>61</sup>

V/48.a ábra. d-moll Courante  
Eppstein I.



59. Eppstein a Kritischer Berichtben így fogalmaz (ld. az V/47. ábrát is): „A NBA kötése mindkét szövegben (Text I. és II.) abból indulnak ki, hogy a hosszú ívnek (ld. A-ban és C-ben) a harmadik ütésre is át kell nyúlnia, és hogy emellett a lefelé vonás szabályát is figyelembe kell venni.” „Die Konjekturen in NBA für Text I. und II. gehen davon aus, dass der lange Bogen (wie in A und C) zur 3. Zählzeit hinüberreichen soll und die Abstrichregel zu berücksichtigen ist.” NBA VI/2. Kritischer Bericht, 51.

V/47. ábra  
Eppstein Kritischer Bericht



60. „Mindegyik ütemben az utolsó hangcsoporton más és más artikuláció figyelhető meg [a forrásban], amely igen valószínű, hogy egységes kellene hogy legyen. Játéktechnikai okok miatt, az ötödik és hatodik hang kötése tűnik valószínűnek.” „At each of the last group of notes there is a varying articulation which should most likely be uniform. For performance technical reasons, slurs from the 5th-6th notes seem likely.” Beisswenger, 83.

61. Eppstein és Beisswenger a következő helyeken hivatkozik még a játéktechnikára. **Eppstein:** G-dúr Prelúdium 29-30. ütem; d-moll Allemande 15. ütem; d-moll Gigue 30, 31, 39, 47, 66, 67. ütem; C-dúr Prelúdium 37-44. ütem; c-moll Prelúdium 141, 145, 157, 161, 163, 165. ütem; D-dúr Gigue második fele. **Beisswenger:** G-dúr Courante 23, 28, 33. ütem; d-moll Allemande 10. ütem; C-dúr Allemande; C-dúr Gigue 33. ütem és az ehhez hasonló; c-moll Gavotte II. 15-17. ütem; c-moll Gigue 27, 39. ütem. Voss és Leisinger nem hivatkozik egyszer sem erre a szempontra.

Eppstein II.

Two staves of music in bass clef, 2/4 time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with a four-measure rest at the beginning, followed by eighth and sixteenth notes. Several measures in the second staff are enclosed in rectangular boxes.

V/48.b ábra. G-dúr Menuet I.

A

Four staves of music in treble clef, 4/4 time signature. The first staff is the melody, starting with the word 'Menuet' and 'f. re.' below it. The subsequent three staves are accompaniment. Several measures across all staves are enclosed in rectangular boxes.

Beisswenger

Five staves of music in bass clef, 3/4 time signature. The first staff includes a trill (tr) marking. The second staff has a five-measure rest at the beginning. The music consists of a melodic line and a bass line with eighth and sixteenth notes. Several measures are enclosed in rectangular boxes.

A kiadásokat a gyakorló csellista szemével nézve nem nehéz észrevenni, hogy a közreadók artikulációs ívei szó szerint (vagyis vonásként) értelmezve, sokszor szembe kerülnek például a lefelé vonás szabályával. Azt gondolom például, hogy a **d-moll Allemande második ütemében** (V/49. ábra) szereplő akkordot (de már az ütem elejét is) kézenfekvő lefelé játszani. Viszont Voss és Eppstein I. szövegének artikulációs íveit szó szerint lejátszva, az akkord éppen felfelé vonásra esik. Beisswenger valószínűleg éppen a kívánt lefelé vonás miatt egészíti ki szaggatott ívvel az első ütem jelzéseit, és Ginzel is hasonlóan jár el instruktív kiadásában. Tehát azt kell látnunk, hogy a közreadók által kialakított kottakép ezen a helyen (és sok más hasonló esetben) nem játszható le közvetlenül, csak bizonyos kiegészítések után. Ilyen helyzetek azért állhatnak elő, mivel a közreadók elsődleges célja a forrásokban, a források másolói számára mintaként szolgáló kéziratokban, ill. amennyire lehetséges, az elveszett bachi autográfban lévő artikulációs jelek rekonstruálása. Tehát – ellentétben az instruktív kiadásokkal (például Ginzellel) – nem céljuk részletesen kidolgozott artikulációs rendszer, vagyis azonnal alkalmazható vonás kialakítása. A jó játszhatóságra és a gyakorlati szempontok figyelembe vételére csak annyiban törekcsenek, amennyiben ez a szerintük a forrásokban jelen van, ill. az elveszett modell-kéziratokban és az autográfban jelen lehetett.<sup>62</sup>

V/49. ábra. d-moll Allemande



62. A csellószvitek „olaszos“, azaz a lefelé vonás szabályától mentes vonózását helyesnek tartó A d-moll Allemande 1. ütemének Bylsma-féle artikulációját az V/50. ábrán láthatjuk. (A. Bylsma, *Bach, The Fencing Master*, Basel: Bylsma Fencing Mail, 1998), 58.

V/50. ábra. d-moll Allemande





B

C

D

Beisswenger

Voss

Eppstein I.

Eppstein II.

Leisinger

Az a tény, hogy a kiadások artikulációs jelei sokszor kiegészítésre szorulnak (például mert szembekerülnek a lefelé vonás szabályával), a forrásokra nézve is kérdéseket vet fel. Hogyan lehetséges az, hogy a különös gonddal, valószínűleg a

hegedűszólóra írott darabokhoz hasonló részletességgel kidolgozott bachi autográf rekonstrukciója során mégis hiányos kottakép jön létre? Egyrészt nem lehetetlen, hogy a másolók által közvetített kottaszöveg hiányosan vagy pontatlanul adja vissza az eredeti kottakép artikulációs jeleit. Másrészt ez a kérdés szorosan összefügg azzal a fent említett megfigyeléssel, hogy C és D forrás sokkal jobban el van látva artikulációs jelekkel, mint A, és különösen B. Vagyis ez azt jelenti, hogy a két korábbi forrás íveit már a 18. században sem érezték teljesnek, és részletesebben kidolgozták az artikulációt. Ma nem tudunk megbizonyosodni afelől, hogy – mint Eppstein és Leisinger feltételezi – esetleg a két későbbi forrás változtatásai Bach elgondolását tükrözik-e vagy sem. Azonban nem fér kétség ahhoz, hogy az A-t és/vagy B-t alapul vevő közreadások (Beisswenger, Voss, Eppstein I.) artikulációja kevésbé lesz kidolgozott, mint a C-t és D-t feldolgozóké (Leisinger, Eppstein II.). És az is bizonyos, hogy 18. századi szemmel nézve sem tekinthető inautentikusnak a korábbi források, ill. az ezek alapján készült kiadások artikulációs jeleinek a kiegészítése.

## Konklúzió

Dolgozatomban Johann Sebastian Bach Hat csellószvitjének általam választott öt kiadásában a közreadók artikulációra vonatkozó döntéseit vizsgáltam.

A csellószvitek korábbi, kritikai vagy legalábbis igényű kiadásainak vizsgálata során megállapítottam, hogy a választott kiadásokat az különbözteti meg tőlük, hogy a csellószvitek mind a négy fennmaradt kézirat forrásának (A, B, C, D) ismeretében és figyelembe vételével készültek. A kottakiadásról szóló elméleti írásokat tanulmányozva (G. Feder, J. Grier) arra a következtetésre jutottam, hogy az öt kiadás mindegyike kritikai kiadásnak minősül (ennek kifejezésére mindegyik esetben felbukkan a vitatott jelentéstartalmú *urtext* terminus).

Tájékozódtam a rendelkezésre álló adatokról és feltételezésekről a források keletkezési helyét és idejét és egymáshoz való viszonyát illetően, valamint a fakszimilék segítségével megvizsgáltam a négy forrás kézírásának, kottaképének és artikulációs jeleinek általános jellemzőit. Az öt kiadás szöveges bevezetőjét összehasonlítva világossá vált, hogy a közreadók a forrásokról ill. egymáshoz való viszonyukról bizonyos részleteket illetően eltérően vélekednek. Részben ez okozza, hogy a közreadók más és más véleményt fogalmaznak meg az egyes kéziratok jelentőségéről is, és hogy ebből fakadóan közreadói alapelveik is különbözőek. Röviden összefoglalva az öt kiadás kiindulópontját az artikulációt illetően az mondhatjuk, hogy

- Hans Eppstein (NBA) két kottaszöveget hoz létre (Text I. és II.), melyek közül az első főleg A és kisebb részt B alapján készül, a második pedig C és D alapján;
- Kirsten Beisswenger (Breitkopf) úgy dolgozik kizárólag A forrás alapján, hogy a másoló, Anna Magdalena Bach, kézírásának egyéb Bach-művekből leszűrhető tulajdonságait messzemenően figyelembe veszi;
- Egon Voss (Henle) szintén egyedül A forrást veszi figyelembe, de az ívek értelmezéséhez bizonyos esetekben segítségül hívhatónak tartja a többi kéziratot is;
- Ulrich Leisinger (Wiener Urtext) C és D alapján készíti el kottaszövegét;



▪ Bettina Schwemer és Douglas Woodfull-Harris (Bärenreiter Urtext) pedig az összes forrás faksimile közlése mellett dönt, valamint amellett, hogy az általuk közreadott kottaszövegbe artikulációs ívek egyáltalán ne kerüljenek.

Mivel mindegyik kiválasztott közreadó az eredeti, a szerző szándéka szerinti artikuláció lehető legpontosabb rekonstruálását tűzi ki célul, megvizsgáltam a Bach-korabeli, ill. a bachi artikulációról rendelkezésre álló információt a korabeli (J. J. Quantz, L. Mozart, J. Mattheson, M. Corrette, G. Muffat, J. G. Walther, C. P. E. Bach) és a modern szakirodalomban is (N. Harnoncourt, J. Severus, M. Cyr, G. Dadelsen, J. Butt, J. R. Fuchs). Különösen fontosnak ítéltam a 18. századi általános artikulációs jellemzők közül a beszéd és a zene közt a korban erősnek érzett párhuzamot, a lefelé vonás szabályát, valamint a legato-ív akkori jelentéséről és az artikulációs jelek nélküli területek előadásáról szóló korabeli beszámolókat. Bach artikulációjával kapcsolatban a leglényegesebb megfigyelés a szakirodalomban egyrészt az alapos kidolgozottság, másrészt, hogy különlegessége ellenére szorosan kapcsolódik a korában és környezetében elfogadott szabályokhoz, és hogy a kivételek ellenére legnagyobb mértékben következetesnek mondható. Mindezek tudatában kijelenthettem, hogy a kiválasztott kiadások közreadói a bachi következetesség és a 18. századi artikulációs alapelvek figyelembevételével értelmezik a csellószvitek kézírataiban látható artikulációs jeleket.

A közreadók artikulációra vonatkozó döntéseinek alapját és hátterét ismerve, ezután rátértem a konkrét döntések vizsgálatára. A közreadók egyes döntéseinek indokát sokszor, de korántsem mindig a kritikai megjegyzésekből volt lehetséges legalább részben rekonstruálni. Az összes tétel artikulációs íveinek összevetése után (melyet mind a forrásokban, mind a nyomtatott kottákban elvégeztem) úgy döntöttem, hogy a tipikus problémákat jelentős számú eklatáns példán keresztül, a közreadók által a kritikai megjegyzések közt felvillantott indokok szerint csoportosítva tárgyalom. A kéziratok artikulációs jeleinek értelmezésekor természetesen a felmerülő problémák egy része magával a kézi kottaírással függ össze: ilyen a kéziratokban a fellépő helyhiány, a javítások, a sorváltás, a gerendázás, a hangok szárának iránya és az artikuláció rövidített lejegyzése. A közreadók döntéseit ezek mellett – saját tanúságtételük szerint is – olyan

tényezők befolyásolták, mint a gordonkajáték technikája, ill. olyan zenei szempontok is, mint az analógia és a többszólamúság.

Elemzésem során igyekeztem rámutatni, hogy egy-egy döntés esetében legtöbbször nemcsak egy, hanem több említett szempont is érvényesül egyszerre, valamint arra is, hogy a kritikai kiadások eltérő kottaképe mögött a források különbségein kívül a közreadók igen szubjektív interpretációja áll. A dolgozatomban bemutatott példák ezek mellett reményeim szerint számos konkrét hely artikulációs problematikájára ill. lehetőségeire világítottak rá. Ezek mellett azonban még lényegesebb, hogy fény derült talán a források általánosabb szabályszerűségeire is, valamint lehetőség nyílt a kiadások értékelésére is mind az alapelveiket, mind a döntéseik általános tendenciáit illetően. A kiadásokra nézve vizsgálatom végén a következő átfogó megállapításokra jutottam:

- Az Anna Magdalena Bach kézírata alapján készült két kiadás, Beisswenger és Voss közreadása közül munkamódszere és konkrét megoldásai alapján is Beisswengerét tartom értékesebbnek. Beisswenger határozott alapelveket fogalmaz meg (kizárólag A forrás alapján, AMB kézírasi szokásait figyelembe véve dolgozik), és ezekhez ragaszkodik is; döntéseinek hátterét részletes jegyzetanyag dokumentálja; kottaszövege nem egy esetben több lehetséges artikulációs megoldást is felkínál. Voss kiindulópontja hozzá képest képlékenyebb (AMB alapján, de a többi forrás információiról sem lemondva hoz döntéseket), és alapelveinek indoklása több ponton támadható. Voss hajlik rá, hogy AMB látható legato-íveit szó szerint, tehát értelmezés nélkül közölje. Ezt főleg negatívnak tekintem, mivel sokszor zeneileg vagy gyakorlatilag képtelennek tűnő megoldásokat látunk a kottájában. Ugyanakkor az ilyen döntések pozitív oldala, hogy Voss nem mond le a kéziratban lévő változatosságról, nem esik a túlzott egységesítés hibájába. Voss gondolkodásmódjáról a konkrét esetekben nem sokat tudhatunk meg, hiszen jegyzetei igen szűkszavúak, olykor már-már hiányosnak tekinthetők.

- Leisinger saját legújabb kutatási eredményeiből indul ki a közreadás elkészítésénél. Az ezekből levont következtetései egyesek (például Beisswenger) szerint támadhatóak, de ennek ellenére nem fér kétség egy C és D forráson alapuló kritikai kiadás létjogosultságához. Leisinger szerint a két későbbi forrásban foglaltak valószínűleg

Bachtól származnak, de ha ez nem így volna, szerintem helyesen véli úgy, hogy C és D forrás artikulációs és egyéb jelei mindenképp képzett muzsikusoktól származnak, és így a 18. századi előadói gyakorlat fontos dokumentumai. A források ismeretében meg kell jegyezni, hogy a két későbbi, szabályosabb, jobban olvasható kézirat kritikai szemléletű közreadása jóval könnyebb és hálásabb feladat, mint a két korábbi közül bármelyiké. Ez azonban semmit sem von le Leisinger érdemeiből: döntései megalapozottak, indokoltak, széles látókörűek, jegyzetei rövidek, de igen pontosak. Különösen hasznosnak ítélem a kottalapok alján lévő jegyzeteit, melyekben kottapéldák segítségével közli a két korábbi forrás fontosnak ítélt, eltérő megoldásait.

▪ C és D hasonlósága miatt jogosnak és hasznosnak tartom, ha a két kéziratot együtt használják fel egy kritikai kiadás alapjául (ld. Leisinger). A és B forrás azonban annyira különbözik egymástól, hogy még ha időben és térben közel is készültek egymáshoz, megoldásaik keverése, vegyítése során egy mesterséges, sosem létezett kottaszöveg jön létre. Eppstein első kottaszövegét éppen ezért problematikusnak ítélem. A jegyzetek segítségével ugyan szét lehet választani a csak A-ból és a csak B-ből származó információkat, a két markánsan különböző forrás alapján létrejövő kottaszöveg azonban nem tudom, hogy közel kerülhet-e a bachi eredetihez. Eppstein kiadásában ezen kívül hátrányként értékelem még a zenei analógián alapuló túlzott egységesítésre való hajlamot is. Ez nemcsak egyes tételeken belül jelentkezik (ld. a d-moll Prelúdium részletes elemzését), hanem abban is, hogy az általa készített két kottaszöveg a kelletténél jobban hasonlít egymáshoz (ez különösen akkor válik nyilvánvalóvá, ha Eppstein két verzióját például a közel azonos elvek alapján készült Beisswenger- és Leisinger-kiadáshoz mérjük). A kottaszövegek által felvetett kérdések ellenére Eppstein közreadása – megjelenése után több, mint másfél évtizeddel is – alapvető jelentőségűnek számít, elsősorban saját kutatásainak leírása, és részletes, magyarázó-dokumentáló jegyzetanyaga miatt.

▪ Kellner másolata valószínűleg saját használatra készült; amellet, hogy hiányos, rengeteg pontatlanságot, felületességet tartalmaz. Azonban ezek mellett igen sokszor teljesen önálló, stílusos megoldásokkal is találkozunk nála, melyek – sajnálatos módon –

véleményem szerint nem szerepelnek kellő súllyal egyik kritikai kiadásban sem. Egyedül Eppstein I. kottaszövegében jelennek meg, de AMB megoldásaival keverve (ill. a jegyzetekből olvashatók ki fáradtságos munkával). Hiányosságai miatt nem gondolom, hogy B forrás egymagában megalapozhatná a csellószvitek bármelyik kritikai kiadását. Azonban érdekesnek és fontosnak tartanék egy olyan kiadást, mely kifejezetten Kellner másolatát közvetítené a modern felhasználók felé (például egy olyan kottaszöveggel kiegészítve, amely A-t, és egy másikkal, ami C-t és D-t közvetíti).

- A Bärenreiter Urtext a csellószvitek forráshelyzete által felvetett problémára más választ ad, mint a többi kiadás: a fő problémát jelentő artikulációs ívek egyáltalán nem szerepelnek a kiadásban; az előadó magukból a forrásokból kiindulva alakíthatja ki saját megoldását. Mint fent már kifejtettem, a forráshelyzet bonyolultsága miatt szerintem a közreadók döntése nagyon is indokolt, és egy limitált (tájékozott, zeneileg művelt) felhasználói kör számára rendkívül hasznos is.

- A Bärenreiter Urtext kiadása a többi kritikai kiadásra nézve is kérdéseket vet fel. Ha létezik egy ilyen könnyen hozzáférhető kiadás, melynek segítségével az összes forrás tanulmányozható, és megtudható róluk az összes lényeges információ, miért van szükség olyan kiadásokra is, mint például Vossé vagy Beisswengeré? Láthattuk, hogy az utóbbi kiadások gyakorlati alkalmazásához (ld. a Játéktechnika c. fejezettrészt) az előadó részéről komoly szellemi erőfeszítésre van szükség. A vonások sokszor nem játszhatók közvetlenül, stílusos kiegészítésre szorulnak. Viszont a forrásokban foglalt jelzések sem derülnek ki belőlük maradéktalanul, mivel a pontatlanul odavetett, többféleképp is értelmezhető íveket lehetetlen (és nem is kívánatos) egy modern kiadásban pontosan reprodukálni vagy akár a jegyzetekben felsorakoztatni. Hiába próbál a közreadó háttérben maradni, egy A (és B) forrás alapján készülő kritikai kiadás esetében a kötőívek nehéz értelmezhetősége miatt beavatkozása mindenképp igen nagy mértékű lesz. Olyan nagy mértékű, hogy egy tájékozott felhasználó számára a forrásokkal való összevetés semmiképp sem kerülhető el. Akkor viszont az igényes előadó már éppenséggel a Bärenreiter Urtext által vázolt utat követi, és a többi kritikai kiadás csak annyiban lehet fontos számára, hogy egy Bach-kéziratokban járatos zenetudós véleményét tudhatja meg

belőlük. A kevésbé tájékozott felhasználók, például műkedvelő csellisták vagy fiatal növendékek részére egy nehezen használható kritikai kiadásnál sokkal hasznosabb lehet egy instruktív kiadás tanulmányozása. A Bärenreiter Urtext megoldása tehát a Bach csellószvittek esetében a hagyományos *urtext*-kiadásokat ha nem is írta felül, de jelentőségüket nagyban csökkentette.<sup>1</sup>

A csellószvittek artikulációjának tanulmányozásához a kiadások mellett nyilvánvalóan további hatalmas és érdekes anyagot szolgáltatnak a hangfelvételek is. A darabok végső soron nem a kottában, hanem az előadásban élnek és jelennek meg igazán, így gyakorló zenészként is tudom, hogy a kották elszigetelt tanulmányozása mellett különösen fontos és hasznos a kiadások és a hangzó előadások közti kapcsolatok feltérképezése. Például vizsgálhatjuk, hogy kimutatható-e bizonyos kiadások vagy éppen források használata egyes előadásokban. Vagy azt is, hogy léteznek-e az előadásokban olyan artikulációs iskolák, felfogások, melyek függetlenek a kiadásoktól, ill. természetüknél fogva nem jeleníthetők meg azokban. Néhány év múlva pedig azt a kérdést is feltehetjük, hogy a 2000-ben megjelent számos új kritikai kiadás és a széles körben is hozzáférhetővé vált források valóban megváltoztatták-e az előadók hozzáállását, felfogását. Ezek a kérdéskörök dolgozatom témájához szorosan kapcsolódnak, de bonyolultságuk és főleg terjedelmük miatt messze meghaladják e dolgozat kereteit.

Bach csellószvitjeinek artikulációs helyzete az elveszett autográf és a források minősége miatt nemcsak a Bach-életműben, hanem a zenetörténet egészében is a legbonyolultabbak közé tartozik. A kéziratokból származó számos faksimile-részleten, és a bemutatott példákon is láthattuk, hogy igen sok esetben még a legalaposabb vizsgálat sem eredményez megnyugtató, biztosnak tűnő megoldást; a kritikai kiadások közreadói is legfeljebb intelligens, a stílus által indokolt feltételezéseket közölhetnek. Nem véletlen, hogy például Beisswenger „*csaknem megoldhatatlan problémának*” nevezi a

---

1. A C és D forrás alapján készült Leisinger-kiadás létének jogosságát nem tartom megkérdőjelezhetőnek, mivel a két későbbi forrás tisztább kottaképéből adódóan a közreadói beavatkozás mértéke nem akkora, mint a korábbi forrásoknál. Az *urtext*-kiadás sajátos, némileg paradox helyzetét Beisswenger és Voss is megpróbálja valamilyen módon feloldani: Beisswenger AMB kéziratát, Voss pedig a Ginzel által készített instruktív kiadást csatolja saját kottaszövegéhez.

csellószvitek artikulációjának rekonstruálását,<sup>2</sup> és az sem hagyhatjuk említés nélkül, hogy Georg von Dadelsen többször is idézett, nagy jelentőségű cikkének gondolatai Bach artikulációjáról – a szerző tanúsága szerint – éppen a csellószvitek kibogozhatatlannak tűnő kérdéseinek vizsgálata közben születtek.<sup>3</sup> Igaz, hogy ezek rengeteg fejtörést okozó elemzések végső soron a darabok előadásmódjának számos aspektusa közül mindössze egyre vonatkoznak. Ám ez az aspektus, az artikuláció, a barokk zene előadását mindig lényegében érinti (Nikolaus Harnoncourt szerint „*az artikuláció a barokk zene legfontosabb kifejezőeszköze*”),<sup>4</sup> éppen ezért tanulmányozását, elemzését mind a forrásokban, mind a kiadásokban gyakorló muzsikuskok számára értékesnek, sőt megkerülhetetlennek tartom.

---

2. Beisswenger, *Concerto*, 19.

3. „*Die folgenden editorischen Überlegungen zu Bachs Artikulation gehen zurück auf die Beschäftigung mit seinen Violoncello-Suiten, bei denen die Artikulationsfrage zur wahren Crux wird, deren Lösung kaum mehr in einem vernünftigen Verhältnis zur Zeitaufwand steht.*” „*Az alábbi közreadói megfontolások Bach artikulációjáról a csellószvitjeivel való foglalatzkodáshoz vezethetők vissza, melyeknél az artikuláció kérdései olyan nehézségűek, hogy megoldásuk már aligha állhat arányban a ráfordított idővel.*” Dadelsen, *Crux*, 96.

4. Harnoncourt, 50.



## BIBLIOGRÁFIA

### KÉZIRATOK

- A.** Anna Magdalena Bach (1701-1760) kézírata.  
Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 269
- B.** Johann Peter Kellner (1705-1772) másolata.  
Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 804
- C.** Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 289 Adnex 9
- D.** Österreichische Nationalbibliothek Wien. Mus. Hs. 5007
- F.** A g-moll lantszvit (BWV 995) szerzői autográf kézírata.  
Bibliothèque Royale Albert 1er, Brüsszel. Fonds Fétis 2910 (Ms. II 4085 Mus.)

A csellószvitek A, B, C és D jelzésű másolata esetében vizsgálataimhoz és a kottapéldák elkészítéséhez Bettina Schwemer és Douglas Woodfull-Harris közreadásának (Kassel: Bärenreiter, 2000) mellékleteit használtam, a g-moll lantszvit (BWV 995) esetében pedig a faksimile másolat forrása: <http://www.wimmercello.com/bachlute.html> (Letöltve: 2007-05-14).

### A CSELLÓSZVITEK VIZSGÁLT KIADÁSAI

#### **Bach, Johann Sebastian**

*Sechs Suiten für Violoncello Solo BWV 1007-1012.* in Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie VI . Band 2. Hrsg. von **Hans Eppstein**. Notenband, 1988. Kritischer Bericht, 1990. Die vier Quellen in verkleinerter Faksimile-Wiedergabe. Faksimile-Beiband zum Kritischen Bericht, 1991. Kassel: Bärenreiter.

*Sechs Suiten. Violoncello Solo. BWV 1007-1012.* Hrsg. von **Egon Voss**. Fingersatz und Strichbezeichnung von **Reiner Ginzel**. München: Henle, 2000

*Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012,* Hrsg. von **Ulrich Leisinger**, Mainz und Wien: Schott/Universal, 2000

*6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. BWV 1007-1012.* Hrsg. von **Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris**. Kassel: Bärenreiter, 2000

*Sechs Suiten für Violoncello solo. BWV 1007-1012.* Hrsg. von **Kirsten Beisswenger**. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 2000

## EGYÉB KIADÁSOK

### **Bach, Johann Sebastian**

*Sonates ou Etudes pour le Violoncelle Solo Composées par J. Sebastien Bach.* Ed. **Pierre Norblin**. Paris: Janet & Cotelle, 1824

*Six Sonates ou Suites pour Violoncelle seul.* Édition nouvelle, revue et arrangée pour être exécutée aux concerts par **Friedrich Grützmacher**. Leipzig, Berlin: Peters, 1866

*6 Sonaten für Violoncelle.* Für Pianoforte bearbeitet von **Joachim Raff**. Leipzig: Rieter/Biedermann, 1871

*6 Sonaten für Violoncello solo mit Begleitung des Pianoforte.* Hrsg. von **Friedrich Wilhelm Stade**. Leipzig, Heinze, é.n.

*Solowerke für Violoncello.* in Johann Sebastian Bachs Werke. Hrsg. von der Bach-Gesellschaft Leipzig. J. S. Bachs Kammermusik, 6. Band. Herausgegeben von der **Alfred Dörffel**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879

*Ire Suite (G) pour violoncelle.* Avec Piano arrangée par **Alfredo Piatti**. Mainz: Schott, 1893

*Sechs Suiten für Violoncello solo von Joh. Seb. Bach.* Nach der Handschriften der Kgl. Bibliothek zu Berlin unter Vergleichung der Ausgabe der Bach-Gesellschaft und anderen Druckausgaben revidiert und bezeichnet von **Robert Hausmann**. Leipzig: Steingräber Verlag, 1898

*Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violoncello Solo.* Hrsg. und eingeleitet von **Ernst Kurth**. München: Drei Masken Verlag, 1922

*Six Suites pour Violoncelle seul.* Analyse der Phrasierung, Fingersätze und Bogenstriche von **Diran Alexanian**. Paris-New York: Editions Salabert, 1929

*Sechs Suiten für Violoncello Solo.* Analyse, Fingersätze und Bogenstriche von **Enrico Mainardi**. Mainz: Schott, 1942, <sup>2</sup>1966

*Sechs Suiten für Violoncello allein.* Hrsg. von **Paul Grümmer**. Wien-Leipzig: Doblinger, 1944

*Sechs Suiten für Violoncello Solo.* Hrsg. von **August Wenzinger**. Kassel: Bärenreiter, 1950

*Шесть Сюит для виолончели соло.* Редакция **Александра Стогорского**. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1957

*Werke für Violine.* in Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie VI. Band 1. Hrsg. von **Günter Hausswald**. Kassel: Bärenreiter, 1958

*Six Solo Suites for Violoncello.* Ed. **Marie Romaet – Lieff Rosanoff**. New York: Galaxy Music Corporation, 1963

*Six Suites for Cello Solo.* Ed. **Dimitry Markevitch**. Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1964

*Sechs Suiten für Violoncello Solo.* Nach der Quellen hrsg. von **Paul Rubardt**. Leipzig: Peters, 1965

*Six Suites. Solo cello.* Neu herausgegeben mit einer analytischen Vorrede von **Paul Tortelier**. London: Galliard Limited, New York: Galaxy Corporation, 1966

*Six Suites for Violoncello Solo.* Ed. **Janos Starker**. Hamburg-New York: Peer Musikverlag, 1971<sup>1</sup>, 1988<sup>2</sup>

*6 Suites a violoncello solo senza basso.* Ed. **Kazimierz Wilkomirski**. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972

*Kompositionen für Lauteninstrumente.* in Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Hrsg. von **Hartwig Eichberg** und **Thomas Kohlhase**. Serie V . Band 10, Kassel: Bärenreiter, 1982

*Suite III. C-dur für Violoncello Solo.* Für Klavier und vlc. bearbeitet von **Robert Schumann**. Erdruck hrsg. von Joachim Draheim. Wiesbaden: Breitkopf, 1985

#### ALAPIRODALOM

**Altmann, Wilhelm.** „Zur Verbreitung von Bachs Sonaten und Suiten für Violine bzw. Violoncell allein.“ *Die Musik.* xv/1 (1922), 206-207

**Hulshoff, G.** *De zes suites voor violoncello solo von Johann Sebastian Bach.* Arnhem, 1944

**Dürr, Alfred.** „Johann Sebastian Bach: 6 Suites a Violoncello solo senza Basso. Faksimile-Ausgabe.“ *Die Musikforschung.* iv (1951), 257-258

**Keller, Hermann.** *Phrasierung und Artikulation: ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik.* (1953)

**Bach, J. S.** *Sechs Suiten für Violoncello Solo.* Hangfelvétel. Nikolaus Harnoncourt, Apex 2564 60816-2 Warner Classics, 1965

**Neumann, Karl.** „The Slur Marks in Bach’s Cello Suites.” *Journal of the Viola da Gamba Society of America.* (1966), 34-51

**Whitman, George.** „J. S. Bach: master of bowing technique.” *Strad.* lxxix/Feb (1969), 431-433

**Efrati Richard R.** *Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine Solo und der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach.* Zürich: Atlantis, 1979

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

**Grütz-bach, Erwin.** *Zur Interpretation der sechs Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach: Stil- und Spielprobleme.* 3. bővített kiadás. Hamburg: Wagner, 1993

**Neumann, Frederick.** „Some Performance Problems of Bach's Unaccompanied Violin and Cello Works.” In: *Eighteenth-Century Music in Theory and Practice: Essays in Honor of Alfred Mann.* (1994), 19-46

**Bylsma, Anner.** *Bach, The Fencing Master or reading aloud from the first three cello suites.* Amsterdam: Bylsma Fencing Mail, 1998

**Kramer, Laura Elizabeth.** *Articulation in Johann Sebastian Bach's Six Suites for Violoncello Solo (BWV 1007-1012): History, Analysis, and Performance.* dissz. Cornell University, 1998

**Sills, David L.** „Articulation in J.S. Bach's unaccompanied cello suites.” *American String Teacher.* xlviii/1 (1998), 51-56

**Beißwenger, Kirsten.** „Artikulationsprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Violoncello solo (BWV 1007-1012). Ein Lösungsmodell.” *Concerto.* xvii/158 (2000), 13-20

**Johnson, David.** „Bach cello suites.” *Early Music.* xxviii/4 (2000), 660-663

**Dimitry Markevitch.** „The Recent Editions of the Bach Cello Suites.” [http://www.cello.org/Newsletter/Reviews/bach\\_mark.htm](http://www.cello.org/Newsletter/Reviews/bach_mark.htm) (Letöltve: 2007-04-13)

## KIEGÉSZÍTŐ IRODALOM

**Muffat, Georg.** *Florilegium secundum*. Előszó. Passau, 1698. Faksimile utánnomás: Denkmäler der Tonkunst in Österreich. vol. II/2. Wien: Artaria, 1895

**Walther, Johann Gottfried.** *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. Faksimile utánnomás: Documenta Musicologica vol. 3. Kassel: Bärenreiter, 1953

**Scheibe, Adolf.** „Der Critische Musicus.” Hamburg: 1737. in: *Bach Dokumente*. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig (Kassel:Bärenreiter, 1969), II/286-287

**Mattheson, Johann.** *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739. Faksimile utánnomás: Documenta Musicologica, vol. 5. Kassel: Bärenreiter, 1995

**Corrette, Michel.** *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*. Paris, 1741. Faksimile utánnomás: Genf: Minkoff Reprints, 1972

**Quantz, Johann Joachim.** *Versuch einer Anweisung Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752. Faksimile utánnomás: Documenta Musicologica, vol. 2. Kassel: Bärenreiter, 1953

**Bach, Carl Philipp Emanuel.** *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753, <sup>2</sup>1759), Faksimile utánnomás: Leipzig: C. F. Kahnt, 1925

**Mozart, Leopold.** *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Lotter, 1756. Faksimile utánnomás: Leipzig: Breitkopf, 1956.

Magyar kiadás: **Mozart, Leopold.** *Hegedűiskola*. Székely András fordítása. Budapest: Mágus kiadó, 1998

**Spitta, Philipp.** *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf, 1873, <sup>2</sup>1916

**Schmieder, Wolfgang.** *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden: Breitkopf, 1950, <sup>2</sup>1976, etc. Átdolgozott kiadás: Wiesbaden: Breitkopf, 1990

**Dürr, Alfred.** „Johann Sebastian Bachs Sonaten und Suiten für Violine bzw. Violoncello allein.” *Die Musik*. xv/1 (1922), 206-207

**Feder, Georg.** „Urtext und Urtextausgaben.” *Die Musikforschung* (1959), 432-455

*Pablo Casals emlékei*. Feljegyezte **Albert E. Kahn**. Fordította Báti László. Budapest: Zeneműkiadó, 1973

- Dadelsen, Georg von.** „Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation.“ *Bach Jahrbuch*. lxiv (1978), 95-112
- Kilian, Dietrich.** „Zur Artikulation bei Bach.“ *Beiträge zur Bachforschung*. ii (1983), 27-35
- „Artikuláció“. in *Zenei Lexikon*. Szerk. Carl Dahlhaus – Hans Heinrich Eggebrecht. Budapest: Zeneműkiadó, 1983, I/74-75
- Fuchs, Josef Rainerius.** „Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach.“ In: *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Vol. 10. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1985
- Stinson, Russell.** „J. P. Kellner’s copy of Bach’s Sonatas and Partitas for Violin Solo.“ *Early Music*, xiv (1985), 200-201
- Feder, Georg.** *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987
- Harnoncourt, Nikolaus.** *A beszédszerű zene*. Péteri Judit fordítása. Budapest: Editio Musica, 1988
- Stinson, Russell.** *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle. A Case Study of Reception History*. Durham, London: Duke University Press, 1989
- Butt, John Anthony.** *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990
- Beisswenger, Kirsten.** *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. Kassel: Bärenreiter, 1992
- Cyr, Mary.** *Performing Baroque Music*. Aldershot: Scolar Press, 1992
- Grier, James.** *The Critical Editing of Music. History, method and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996
- Severus, Julia.** „Zur Vielfalt barocker Artikulationsprinzipien.“ *Concerto xviii/158* (2001), 21-27
- Engström, Bengt Olof - Eppstein, Hans.** „Hans Eppstein“. in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil 6, 389-390
- Voss, Egon.** „Egon Voss“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil 17, 233-234



**Brown, Clive.** „Articulation marks”, in *Grove Music Online*. Ed. L. Macy.  
<http://www.grovemusic.com> (Letöltve: 2007-11-05)

**Chew, Geoffrey.** „Articulation” in *Grove Music Online*. Ed. L. Macy.  
<http://www.grovemusic.com> (Letöltve: 2007-11-05)

**Roe, Stephen.** „Carl Pilipp Emanuel Bach”, in *Grove Music Online*. Ed. L. Macy.  
<http://www.grovemusic.com> (Letöltve: 2007-11-05)

**Stinson, Russell.** „Johann Peter Kellner”, in *Grove Music Online*. Ed. L. Macy.  
<http://www.grovemusic.com> (Letöltve: 2007-11-05)

## HONLAPOK

Directory Database of Research and Development Activities (Kirsten Beisswenger).  
[http://read.jst.go.jp/public/fs\\_com\\_002EventAction.do?action2=event](http://read.jst.go.jp/public/fs_com_002EventAction.do?action2=event), (Letöltve: 2007-06-11)

Verlag Ernst Kuhn, Berlin. Autorenhandbuch Musik (Kirsten Beisswenger).  
<http://www.vek.de/ahb-b.htm>, (Letöltve: 2007-06-11)

Musikhochschule München (Reiner Ginzler). <http://www.musikhochschule-muenchen.mhn.de>, (Letöltve: 2007-06-11)

Breitkopf & Härtel. <http://www.breitkopf.com>, (Letöltve: 2007-10-05)

Bärenreiter Verlag. <http://www.baerenreiter.com>, (Letöltve: 2007-10-05)

Wiener Urtext Edition. <http://www.wiener-urtext.com>, (Letöltve: 2007-10-05)

G. Henle Verlag. <http://www.henle.de>, (Letöltve: 2007-10-05)

Internationale Stiftung Mozarteum (Ulrich Leisinger). <http://www.mozarteum.at>,  
(Letöltve: 2007-12-28)