

## Johann Kuhnau: *Bibliai szonáták*, előszó

Magyar fordításban közreadja Gaál Eszter, Kubík Tamás és Pétery Dóra

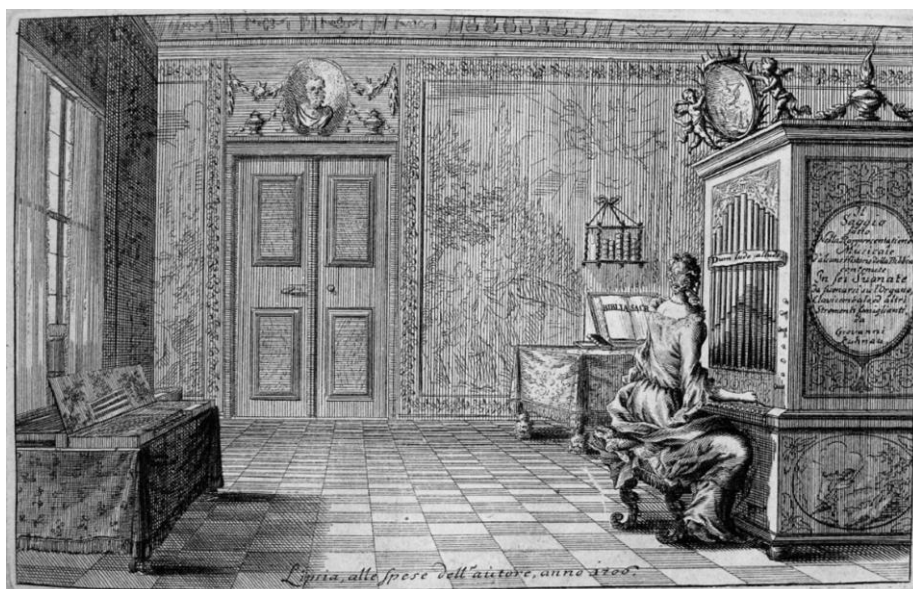
Kuhnau 1700-ban Lipcsében jelentette meg ószövetségi jeleneteket ábrázoló, a sokak által első, modern értelemben vett programzenének tekintett szonátáit *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historie* (Néhány bibliai történet zenei megjelenítése) címmel. Kuhnau szándéka a cselekmény megjelenítése a hangszeres zene eszközeivel: a kottaszöveg fölött olasz nyelven szerepelnek az adott zenei részeknek megfelelő cselekményelemek, s a szonáták formáját és zenei anyagát meghatározza a történet dramaturgiája. Hogy ez az *inventio* mennyire jelentős volt Kuhnau-nak, azt az is jelzi, hogy a patrónushoz szóló kötelező ajánlás és az egyes szonáták programját, bibliai tanulságait fejtegető rövid magyarázó szövegek mellett terjedelmes előszóval látta el szonátakiadását. A tudós zeneszerző nagy alaposággal veszi végig a zeneszerzés és esztétika releváns témáit – mimézisz, affektus, descartesi szenvedélyek, stílus, matematikai ars és ratio gazdag kapcsolatait –, hogy azután a maga quasi programzenéjének az újdonságait alapelvekből vezesse le. A *seconda pratticát* Monteverdiék a vokális zene szövegére hivatkozva alapozták meg, az új stílus szokatlanságát a szöveg tartalmával indokolták; Kuhnau mintha az ő nyomukban járna, amikor e szonátaiban a nem éneklendő, de a kottában szereplő szöveg jelenléte adja zenei események magyarázatát, és mentséget bizonyos szabályok áthágására. A szöveg által szentesített zenei szabálytalanságok nála is növelik a zene hatását, affektív erejét. A hallgatónak a programon keresztül a szöveg jelen is van – és nincs is jelen. A sorozat tisztán hangszeres zene, és túl a kora barokk itáliai hegedűs forradalmon és annak erőteljes német vonulatán is újszerű és izgalmas gondolatokat nyit Kuhnau zenei és teoretikus kísérlete, amikor zene és nyelviség, zene és kifejezés kérdéseit feszegeti. A kihívást, hogy a zene képes lehet arra, amire a nyelvi és az ábrázoló művészetek képesek, Kuhnau tovább feszíti azzal a kérdéssel, hogy bírhat-e a tisztán hangszeres zene is olyan átható erővel, mint amivel a szavakat nem csupán ábrázoló, de ki is mondó vokális zene bír.

Kuhnau gondolatai a lutheránus német barokkban fogalmazódhattak meg: abban a szellemi közegben, ahol a zene antikvitásig visszakövethető spekulatív hagyománya egyedülálló módon eleven tudott maradni; s a zenére – matematikai eredetének elismerése mellett – egyre inkább mint nyelvi művészetre tekintettek. Egyrészt, mint nem verbális nyelvre, s a kottára, mint szövegre; de úgy is, mint becses retorikai szerszámra, a szöveg nagy hatású célba juttatójára. Annak érdekében, hogy a hallgatóra hatást tegyen a szó és meg-

mozgassa az üzenet, Kuhнау állásfoglalása szerint a zene világának teljes eszköztára bevethető – egészen az olasz színházi stílus, e széles körben elterjedt, bár egyházi körökben elutasított vagy távolságtartással kezelt nyelvezet és zenei gesztusrendszer elemeinek alkalmazásáig.

A Kuhнау-előszó mint a kuhnaui ábrázoló hangszeres zene apológiája azért nagyon értékes, mert mint a jó ügyvéd –Kuhнау maga is az– minden érvet felhoz védence védelmére, és a legjobb törvényszéki retorikusként a még el sem hangzott vádakokat is megválaszolva a releváns esztétikai kérdéseknek tömör és nyelvileg magas szintű kifejtését adja.

A 2022. tavaszi és őszi félévben az egyházzenei doktoriskola egyik fő témája volt Kuhнау hat bibliai történetet feldolgozó szonátája. S nem csak játszottuk és a lehető legalaposabban elemeztük a szonátákat, hanem a teoretikus igényű szerző nyomdokaiba lépve a hosszú, esztétikai kérdéseket tárgyaló előszót is alaposan végignéztük; Ez a munkánk egy kommentált magyar fordítást eredményezett. Az egyes szonátákhoz tartozó rövidebb előszavak pedig –Horváth Anikó Kuhнау-lemezének kísérőszövegében– hozzáférhetők magyarul.



A *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien* (a „Hat bibliai szonáta”, Immanuel Tietze kiadása, 1710) címlapjának metszete. Egy idealizált zenészó-bában jobbra egy hölgy házi orgonán játszik, a fal mellett egy nyitott biblia. Baloldalt az asztalon klavikord, mögötte jobbra egy csembaló vége látszik.

Jóindulatú Olvasó!

Negyedik alkalommal<sup>1</sup> jelentetem meg réznyomatban csekély invencióm (Invention)<sup>2</sup> billentyűs darabjait. A hat szonátában a bibliai történetek<sup>3</sup> közül néhányat megkíséreltem a műkedvelők elé tárni. Azáltal, hogy, mint mondani szokás, nevet is adtam a gyerekeknek, nem jártam azonban jobban, mint az ügyvéd urak, amikor keresetlevelükben az eljárás fajtáját megnevezik. Mert ahogyan ők ezzel a nagy igyekezettel éppen hogy alkalmat adnak ellenfelüknek a vitában való érvelésre – amikor a tartalom a törvénycikkhez vagy az eljárás meghatározott nevéhez nem teljesen jól illik, és bár különben a kereset e megnevezés nélkül jól megállhatott volna az igazságában –, úgy az én szonátáim ellen is sok észrevétel tehető, és azt lehet mondani, hogy nem azt ábrázolják, amit az alájuk vagy hozzájuk illesztett szavaknak jelenteniük kellene, és hogy azok [a szonáták], ha nem terhelem magam ezzel a többletfeladattal, elfogadhatók lettek volna. Azonban – oly bizonyosan, mint ahogy képzelem – némelyeknek sok tétel gyanúsnak tűnne, ha őket nem vezetném észjárásom nyomára: a 2. szonátában például Saul király heves örültségi rohama láthatóan párhuzamosan futó kvintekkel, ugyanígy súlyos melankóliája és tépelődése a 27. oldalon lévő téma hangnemi határainak<sup>4</sup> feltűnő átlépésével és más

<sup>1</sup> Kuhnau nyomtatásban megjelent munkái: *Neuer Clavierübung, erster Theil* (Leipzig, 1689), *Neuer Clavierübung, anderer Theil* (Leipzig, 1692), *Frische Clavier Früchte* (Leipzig, 1696). A *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien* 1700-ban jelent meg Lipcsében.

<sup>2</sup> *Inventio* latin eredetű szó: < invenio (megjön, bejön) < in- (be-; előtag) + venio (jön). Jelentése ötlet, feltalálás, lelemény, leleményesség, találékonyság, mű- vagy mesterfogás. Az invenció a hagyományos retorikai strukturálás folyamatának első lépése. A tárgy, téma meghatározásával foglalkozik, összegyűjti a vonatkozó információkat. Kuhnau korában a zeneszerzés egy mesteresség, racionális folyamat, a zenei invenció szakaszában a zeneszerző előre meghatározza a zenei témát, hangemet, metrumot. Az invenció műforma is, a mai zenészek számára főképp J.S. Bach ilyen címmel ellátott polifon, szabad imitációs darabjai ismertek.

<sup>3</sup> Der Streit zwischen David und Goliath – 1Sám 17

Der von David vermittelst der Musik curirte Saul – 1Sám 16, 14 - 23

Jacobs Heyrath – 1Móz 29, 21- 30

Der todkrancke und wieder gesunde Hiskias – 2Kir 20, 1 - 11

Der Heiland Israelis, Gideon – Bír 7

Jakobs Tod un Begräbniß – 1Móz 49 - 50

<sup>4</sup> A korabeli zeneelméleti gondolkodás az ókori ethos-tan örököséként vallotta, hogy a megfelelően választott hangnem hozzájárul a zenei kifejezés hatékonyságához. A 18. század eleje a 12-re bővült modális hangnemek rendszere és a dúr-moll tonalitás kialakulása közötti átmeneti időszak. Az évszázadokig meghatározó 8 egyházi hangnemhez Glareanus illesztett két autentikus és plagális modus-párt: az iont és eolt (Dodecachordon, 1547), a későbbi dúr és moll prototípusát. A következő időszak meghatározó zenetudósa, Zarlino átvette a 12-es rendszert, ezen felül pedig a modusokat nem a tetrachordok fajtái – a félhang helye szerint – hanem a finalis fölötti nagy vagy kis terc illetve nagy vagy kis szext alapján osztályozta, amellyel a későbbi dúr és moll tonalitásra jellemző tercet kiemelte az összes többi hangköz közül. Újdonság, hogy Zarlino vidám és szomorú karaktert tulajdonít a daraboknak a meghatározó tercek szerint. Zarlino tanai német földre Sethus Calvisius közvetítésével kerültek át, aki lipcsei Thomas-Kantor volt 1594-től 1615-ben bekövetkezett haláláig. Johann Lippius hangsúlyozza a dúr és moll hármashangzat meg-

rendhagyó eszközökkel van ábrázolva, amelyek azonban mind jól védhetők és alaptalanul nem alkalmazottak; így bizonyos vagyok afelől, hogy ezzel az ábrázolásmóddal éppen hogy semmi furcsát és képtelent nem követek el. Nem én vagyok az első, aki ugyanerre a felfedezésre (Invention) jutott: ugyanis különben semmit sem tudnánk a híres Froberger és más kiváló zeneszerzők különféle csatazenéiről (Bataille), vízeséseiről (Wasserfall), gyászzenéiről (Tombeaux)<sup>5</sup> és nem kevésbé az egészen hasonló módon komponált szonátákról, minthogy e szerzők szándékát a hozzáfűzött szavak fedik fel. Továbbá az is köztudott, hogy a minden művész (Virtuoson), különösképpen az antikvitáséi, a zenén keresztül majdhogynem ugyanannak az elérésére törekedett, amire az ékesszólás, a szobrászat és festészet mesterei képesek. Ugyan ezeknek a művészeteknek némi előjogokat kell biztosítanunk a zenével szemben. Szinte minden 3-4 éves gyerek ki tudja találni, hogy a művész ecsetje vagy vésője mit akar közölni, és ha hihetünk a régieknek, Zeuxis<sup>6</sup> olyan hűen festette meg a szőlőt, hogy az oktan madarak nekirepültek. És bizony ez a művészet a külső megjelenítésével együtt érzékelhetővé tudja tenni a kedély belső mozgását. Abban sincs semmi új, hogy az embereket egy megfestett vidám vagy szomorú látvány megpillantása nevetésre vagy sírásra indítja. A szónoki képesség a hallgató kedélyét teljesen a hatalmában tartja, és azt, a viaszhoz hasonlóan, vidám, szomorú, könnyörületes, dühös, szerelmes és más formákba nyomja.

Ebben a tekintetben nem vitatható el a zenétől régi jóhíre. Ha ezt bizonyítani akarjuk, úgy nem szabad csak a meséből vett példákat segítségül hívni, ahol egy Orfeusz és egy Amphiön a zene által különös dolgokat visz véghez; sem nem szabad csak az Írásban megörökített csodákra hivatkozni, amelyek a zenén keresztül Saullal és Jerikó falaival megtörténtek: minthogy

---

határozó szerepét a hangnemek felosztásában. Kuhnau az előszó egy későbbi pontján ír a különféle érzelmet kiváltó kis és nagy tercú hangnemekről. A 24 hangnem - 12 dúr és moll - rendszerét először Thomas Janowka a *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* c. munkájában (Prága) 1701-ben és egy évtizeddel később Kuhnau tanítványa, J. Heinichen a *Neu erfundene und gründliche Anweisung*ban írja le (Hamburg, 1711). Mivel a protestáns német területeken a reper-toár fontos részét képezték a modális koráldallamokon alapuló kompozíciók, a kétféle hangnemi gondolkodás, az új mellett a régi rendszer egymással párhuzamosan hosszabb ideig érvényben maradt, mint máshol.

<sup>5</sup> Batailles, Wasserfall, Tombeaux: csatajelenet, vízesés, gyászzene: programzenei/ábrázoló műfajok a barokk zenében.

<sup>6</sup> Mímészisz: Az ókori gondolkodók a művészetre utánzásként tekintettek, függetlenül attól, hogy pozitív vagy negatív véleményük volt a különböző művészeti ágakról. Platón nem tartotta igazán nagyra a művészetet, az ideák utánzásának utánzását látta bennük. Arisztotelész az utánzásra való magas igényt az emberség alapvető alkotóelemeként tartotta számon, így az utánzás mesterségét, a művészetet is pozitívan értékelte. Szókratész a művészetet képesnek tartotta az emberi érzések és gondolatok utánzására, megtestesítésére is. Az előszóban említett Zeuxis-anekdota Plinius és Seneca írásaiban is fennmaradt, a valóságghú utánzást példázza. Kuhnau korában is közzismert történet volt, Zedler lexikonjában (Lipcse, 1731–1754) hosszú szócikk tárgyalja az ókori festő történetét. <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&seitenzahl=207&bandnummer=62&view=100&l=de>

egyiknél vagy a költők ártatlan/mesés beszámolóit vagy szimbolikus értelmezését, a másikinál viszont az isteni ujjat tehetjük felelőssé: sokkal inkább a megszokást vagy közvélekedést provokálom, amikor azt várom, hogy beismerjék, hogy a zene a számukra nem kevés mulatságot és megelégedést okoz.

Mindeközben úgy tűnik, hogy elég nagy bajban lennénk, ha amelletts kelene érvelnünk, hogy a zenész hatalmában áll a hallgató kedélyét akarata szerint irányítani. Az igaz, hogy sokra képes, ha helyesen érti a művészet elveit (Principia Artis)<sup>7</sup>, a hangnemek és a hangközök tulajdonságait (Proprietät des Modi, der Intervallorum), a tempust (Tempus)<sup>8</sup>, a metrumot (Metrum) és más hasonlókat; de hogy a hallgató fölött egyfajta hatalma lenne, és hogy hol öröme, hol szomorúságra, hol szeretetre, hol gyűlöletre, hol kegyetlenségre, hol irgalmasságra, hol megint valami másra indítaná, azt igen kevesen hajlandók elhinni. És ha minket semmi más nem tudna kételkedővé tenni, az az egy mégis elég lenne hozzá, hogy az emberi alkatok (Complexiones) egészen különbözők. Ugyanis amilyen a hallgató lelki alkata (Humeur), aszerint fogja a zenész a szándékát könnyen vagy nehezen elérni. Egy vidám lelket nehézség nélkül lehet öröme és együttérzésre indítani, ezzel szemben nagy nehézség

<sup>7</sup> *Principia artis, a zenei ars alapelvei* alatt a zenei ars helye a többi szabad művészet között, a zene definíciója, annak felosztása értendő, illetve az ezekből következő jellegzetességek. Johann Georg Ahle a *Kurze doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst* (Mühlhausen, 1690) „Anmerkungen” fejezetében a zenéről mint Scientia Mathematica Mixta, azaz kevert matematikai tudományról értekezik, mivel közvetlen alapelveit (Principia proxima) a matematikai tudományokból veszi, távolabbi elveit pedig (Principia remota) a filozófiából, azaz a fizikából, metafizikából és etikából. A zene, mint hagyományosan matematikai ars a hét szabad művészetben a quadriviumba tartozik. A zenének a fizikai megalapozása a korban újdonság: fizikai alapelvei a felívelő természettudományos szemléletnek köszönhetőek. Szemben a későantik és középkori felfogással a humanizmusban, majd a barokk esztétikában a zenére egyre inkább mint nyelvi művészetre tekintenek. A lutheri exegézis szolgálatára meghívott német zene retorikai és zenei eszköztárának birtokában alkalmassá vált nemcsak a szöveg kifejezésére, hanem a szöveg megelevenítésére is, sőt célba vette a hallgató érzelmeinek felkeltését. Ez a tipikusan német zene szemlélet a musica poetica fogalmával írható le. Újdonság azonban, hogy a zene hatásosságát nem csupán a kompozíció minősége, hanem a befogadó lelki alkata is meghatározza. Az emberi érzések, észleletek és szenvedélyek feltárásában és rendszerezésében Descartes *Les Passions de l'âme* (1649) című tanulmánya volt nagy hatású és Kuhnau korában friss munka. A korszak felfogásában (lásd például Ahlénál) a zenei etikai elvek már nem a boëthiusi musica mundana számszimbolikájához való igazodást, hanem az affektus-gondolat tiszta kezelését jelentik.

<sup>8</sup> A „tempus” a 17. sz. végén már egy több száz éves történettel bíró szó, sok jelentéssel. Kezdetben a verselés és zene legkisebb időegysége, majd a 13. századtól a menzurális kottaírás egyik alapfogalma. A régi menzúra- és proporciós jelek jelentésének elhalványulásával és használatának visszaszorulásával Kuhnau idejére a tempus régi jelentései feledésbe merültek, és a szót egyre inkább már csak „ütés”, „taktus”, „ütem” értelemben használják. Walther lexikonjának (1732) *Metrum* címszava a *Tact* szóhoz irányít át, ami az idő és a zenei hangok mérését jelenti; az érintésből (lat. *tango*) ered, a mérés pedig a lábakkal történik – innen a költészet versláb-mértéke. A Tempusnak – Walthernál olaszosan szerepel: *Tempo* – három különböző értelmét is felsorolja: 1. két ütést, 2. az ütemrészeket, illetve 3. bizonyos ütemfajtákat is jelenhet. A két ütés, fel- és leütés, görög szóhasználattal arsis-thesis együtt jelentett egy egységet („tactus”). Ahlénál (*Kurze doch deutliche Anleitung [...]*, Mühlhausen, 1690) már a mai értelemben vett tempót jelenti.

seget okoz egy művész számára, ha ugyanezt egy melankolikus vagy kolerikus alkatnál kell előidéznie<sup>9</sup>. Így tudta Timotheus a zenén keresztül a különben harcra hajlamos Nagy Sándort könnyen odáig juttatni, hogy fegyvereit ellenségeire emelje. Azonban amikor a békére kellett indítania, az valamivel nehezebben ment. Rendszerint a vokális zenével tehetünk a kedélyre különös hatást, mert a szavak a kedély mozgásaihoz sokkal, bizonyosan a legtöbbször járulnak hozzá. Ugyanis amint a beszéd már önmagában hatást gyakorol, úgy a zene révén tökéletesen átható erőt kap. Erről tanúskodik sok egyházi szerzemény, ugyan nem azoké a mai meggondolatlan komponistáké, akik például egy *Kyrie eleison*-ban egy olyan stílust alkalmaznak, amely folyton úgy szól, mintha a parasztok *Pumper-Nicol módján*<sup>10</sup> akarnának táncolni, hanem azoké, akik helyesen/jól értik, hogy mit jelent a *musica pathetica*<sup>11</sup>. Különösen azonban a színházi stílusban (*Theatralischer Styl*)<sup>12</sup>, az ide tartozó művekben – amelyeknek egyaránt lehet vallásos vagy világi történet a témája – tapasztalható meglepéssel, milyen sikeresek a szerzők az érzelmek (*Affecten*) és más dolgok kifejezésében (*Expression*). Bizonyosan mind a hazaiak, mind az itáliaiak között található kifogástalan mestermű. Közülük egy bizonyos szer-

<sup>9</sup> Már Hippokratész is foglalkozott a különböző személyiségtípusokkal, amelyeket szerinte az ember testében folyó négy nedv (vér, sárga epe, fekete epe és nyák) arányai határoztak meg. A személyiségtípusok neveiket az emberben éppen túltengő nedvről kapták: a túl sok vérről bíró egyén szangvinikus, a túl sok sárga epével bíró kolerikus, a fekete epe túltengése esetén melankolikus, a nyák túlsúlya esetén pedig flegmatikus személyiségűvé válik az ember. Ezeket a testnedveket és személyiségjegyeket a négy elemmel, az égitestekkel, az évszakokkal, különféle tulajdonságokkal is összekapcsolták.

<sup>10</sup> A *Pumper-Nicol* feltételezhető jelentése egy alsó népi kultúrába tartozó ártalmas alak, ördög, rossz szellem, sőt szellentő ördög (*pumpern*=szellenteni, *Nicol*=ördög). A szó talányos, szerkezetes, némiképp obszcén etimológiája iránt érdeklődők az alábbi oldalon találhatnak szórakoztató adalékokat: <https://blog.oup.com/2013/06/pumpernickel-etymology-word-origin/>.

<sup>11</sup> *Musica pathetica* – a kifejezés először a Rómában élő német jezsuita, Athanasius Kircher nagyhatású, annak idején széles körben elterjedt művében jelenik meg (*Musurgia Universalis*, 1650). Az ógörög „*pathosz*” szó szenvedést és szenvedélyt is jelölt; latin megfelelője a „*passio*”. Kircher definíciója szerint „*Cum pathetice musice unicus finis sit, affectus varios iuxta propositi assumptique thematis rationem movere*”, azaz, „a *musica pathetica* célja az érzelmek megmozgatása a javasolt vagy elfogadott téma értelme szerint”.

<sup>12</sup> A különféle zenei „stílusok” meghatározása és elkülönítése több barokk kori zeneelméleti munkában megtalálható. A legalapvetőbb felosztás szerint megkülönböztetünk templomi, kamara, és színházi stílust, ezekhez a német zeneelméletben más-más affektusok, és ennek megfelelően más zenei figurák tartoztak. Christophe Bernhard terminológiája szerint (*Tractatus compositionis augmentatus*, c.1657; itt csak néhányat emelünk ki) lassabb mozgású, a harmóniát a szöveggel szemben előtérbe helyező, szigorú *stylus antiquus* – más néven *stylus a capella*, vagy *stylus ecclesiasticus* a templomi zene sajátja, a pápai fennhatóság alá tartozó egyházi zenében egyedül ez az elfogadott. A *stylus modernus* gyorsabb mozgású, szokatlan lépéseket és diszszonancia-kezelést alkalmazó zenét jelent. A legszabadabb, a legtöbb szokatlan diszszonanciát használó, Kuhnau által is említett *stylus theatralis* – színházi stílus – a legalkalmasabb a hallgató érzelmeinek felkeltésére. Célja a szöveg-kifejezés, a szöveg tagolását, nyelvtani szerkezetét a legtermészetesebben követi, alárendelve a harmóniát szövegnek. Itáliában a stílusokat általában kevésbé keverték, német területeken a stílusok szabadabban vegyíthetők voltak.

ző megítélésem szerint egészen különlegeset és csodálatra méltót mutatott fel. Elhallgatom a nevét, nehogy más, akit megérdemelt hírneve végett szintén meg kellene nevezni, megharagudjon rám. De ha valaki annyira kíváncsi lenne, és a nevét nagyon szeretné tudni, szórakoztatására egy algebrai problémán keresztül egy rejtvény (*Lusus ingenii*) segítségével (egész munkám sem más, mint egy rejtvény, ahogyan azt szűz múzsám az első rézkarc-oldalon világosan értésre adja) megfejtheti.<sup>13</sup> Előbb azonban tudnia kell, hogy minden betűhöz egy számot rendeltem hozzá, amely az ABC-rend szerint megilleti: A 1-et jelent, B 2-öt és így tovább. Aztán bizonytalanságban tartom az Olvasót, hogy vajon egy vagy két betűvel többre vagy kevesebbre van szükségem a végén. Hogy melyik esetről van szó, azt a betűk látható számából nem lehet azonnal megfejteni. Mindazonáltal a név az eredményes és helyes megoldással mindig kijön. A következőképpen hangzik az algebrai rejtvény: a betűk összege egy bizonyos számot tesz ki. Az első betű ennek egy negyede lenne, ha ahhoz még négyet hozzáadnánk. A második 8-cal több, mint a teljes összeg nyolcada. Ha a 3-ikhoz egyet adunk, az az első betű harmada lesz. Kivonunk a maradékból – amiből a többi betű áll – még négyet, úgy ez az előző 3 összegéhez úgy aránylik, mint a háromszög három szöge a két egyenes szöghöz. A negyedik a háromszorosa az előbbieknek. És ha ennek a négynek az összegéhez még hetet adunk, úgy az ötödik annak a négyzetgyöke: ugyanígy ha a hatodikhoz egyet hozzáadunk, az ötödik négyzetgyöke lesz. Ha a hetedik betűből kettőt kivonunk, és azt hozzáadjuk a nyolcadikhoz, úgy mindkettő a teljes, ismeretlen összeg nyolcada lesz. Aki a rejtvényt megfejti, az egy fél Odüsszeusszal felér; noha az egyenletek nem olyanok, hogy segítségért Cardano, Viète vagy más algebristák gyökvonásról szóló nehéz tanaihoz, vagy az angol Thomas Backer parabolájához, és az abban kifejtett Regula Centralihoz kelljen fordulnia<sup>14</sup>.

Újra visszakanyarodva azonban célomlhoz, eddig az éneklést és annak erejét a szavak miatt említették: ahol viszont pusztán a hangszeres zenének kell a szükséges érzelmet (*Affect*) kiváltani, ott nincs kétség, valamivel többet kell tenni: olyan elvek tartoznak ide, amelyek a legtöbb zenész (*Musicus*) számára ismeretlenek. A zene a matematikai tudományok közé tartozik, aminek ebből következően kikezddhetetlen bizonyítékai vannak. Ezt senki sem fogja tagadni, hacsak nem az, aki a monchordról mit sem tud. Hiszen a monochord megmutatja minden hangközzel együtt a harmónia keletkezését kézzelfogható és ámulatba ejtő módon. Különösen aki az éles eszű algebrát érti, az tudja gyorsan a több ezer részre osztott húrt egy bizonyos pontban avagy

<sup>13</sup> Kurt Stone az 1953-as Kuhnau kiadást kísérő angol nyelvű előszavában említi, hogy a Preussische Staatsbibliothek (Berlin) tulajdonában lévő, August Gottfried Ritter tollából származó másolat jegyzete szerint a megfejtés Agostino Steffani/Stephani, az egyik legfontosabb Kerll-tanítvány.

<sup>14</sup> Az említett matematikusok: Gerolamo Cardano, latinosan: Hieronymus Cardanus (1501–1576); François Viète, latinosan Franciscus Vieta (1540–1603); Thomas Baker (1625?–1689).

számarányban az alul elhelyezett stéggel úgy metszeni, hogy az egyik érintett húr rész a másikkal együtt a kívánt hangközt szólaltassa meg. Mindebből tehát nyilvánvaló a bizonyítás, és nem kell beérnünk csupán a csalóka hallásra való hagyatkozással. Erről majd máskor fogok beszélni, amikor – Isten segédelmével – tervem szerint nekifogok egy külön munkának a zeneszerzésről, amelyben a zene alapjait tovább kutatom, és a nagyszerű és csodálatra méltó matematika (Mathesis) alkalmazását, és különösképpen a *Quacksalber* című munkámban<sup>15</sup> már tárgyalt és kiváló ihletőként szolgáló kombinatorikát (Ars combinatoria)<sup>16</sup> bemutatom. Ezzel együtt különféle dolgokat is meg fogok mutatni, amelyek ellentmondásosnak tűnhetnek föl mások számára. Például minden, hogy úgy mondjam, a tanulás alsó fokán álló zeneszerző tanonc számára már ismert dolog, hogy két vagy több közvetlenül egymást követő tökéletes konszonzancia megengedhetetlen, sőt vannak olyan szigorú cenzorok is, akik olyan zeneszerzőket is, akiket a zeneköltők (Musicalische Poeten) közül a babérkoszorú különben jogosan megillet, esetlen mesterdalnoknak vagy jódlernek (Meister- oder Bergsänger) tartanak, ha néha vétének a fent említett szabály ellen. Tudniuk kell azonban az ilyen menetek tilalmának az okát<sup>17</sup> (Raison), hogy azért okoznak csömört a fül számára, mert a tökéletes konszonzancia oly mértékben kielégíti a hallást, hogy egy további hasonló lépést közvetlen egymásutánosságban bosszúság nélkül nem képes meghallgatni. Viszont mi történne akkor, ha képesek lennénk egy kvintet vagy egy kvártot kétszer egymás után úgy elhelyezni, hogy azok a fül számára nem kellemtelenek, sőt egy bizonyos módon egészen jól elviselhetők volnának, nem az lenne-e jogi szóhasználatlaltal élve a *cessante ratione prohibitionis, cessat ipsa ratio*?<sup>18</sup>

(Mégis) okfejtésemet fentebb az összhangzásról (Harmonia) és a hangközökről (Intervallum) helyesnek ítélem. Azonban azt, hogy előfordulhat olyan eset, amelynek köszönhetően beismerhetnénk, hogy az említett zenei jelenség<sup>19</sup> (Musicalischer Satz) egy affektust (Affect) képes lehet kiszolgálni, alig valaki tudja elképzelni. Csodálkozom magam is azon, hogy sok zenész, különösképpen azok, akik számára művészetük alapelvei nem ismeretlenek (ezek között tartom számon az egyébként alapos Athanasius Kirchert), mégis

<sup>15</sup> A *Der Musicalische Quack-salber* Kuhnau szatirikus regénye 1700-ból.

<sup>16</sup> Kuhnau amellet, hogy képzett zenész és jogász volt, matematikával is komolyan és magas szinten foglalkozott. A kombinatorika a véges sok azonos vagy különböző szám vagy objektum lehetséges sorrendjeivel, azok variációival, kombinációival és permutációival foglalkozik. 17. században lendületet kapott ennek a tudományterületnek a fejlődése. E fogalmakkal nem csupán a matematikában, hanem a barokk zenei formákban is találkozhatunk, pl. permutációs fúga, variációs forma. A

<sup>17</sup> Megadjuk az eredeti szót: Raison. Kuhnau franciás helyesírással írja, ami nemcsak Descartes filozófiáját, hanem ugyanakkor a szó eredeti – arány – értelmében a zene és matematika hagyományos rokonságát is felidézi.

<sup>18</sup> Amikor hiányzik a tilalom indoka, a tilalom megszűnik létezni.

<sup>19</sup> Értésünk szerint Kuhnau itt visszaul az előző bekezdés végén hozott példákra a tiltott menetekről.



a mathesis elvei ellenében és a régiek iránti elfogultságukban megrekedve, azok véleményét vakon, kritika nélkül szajkózzák: hogy ez a hangnem (Tonus) pontosan ezt a hatást teszi, és egy másik hangnem pedig egy másikat. A híres Zarlino az *Institutioni Harmoniche* című munkájának 4. részének 5. fejezetében véleményem szerint a leghelyesebben teszi, amikor a hangnemek sajátosságairól szólva ezeket a szavakat használja: *Si dice, dicono, referiscono*, azaz így mondják, így mesélik, és így tovább. Jóllehet bizonyos, hogy a hangnem hangköz-struktúrája (Systema) jelentőséggel bír – például az egyiknek a második foka nagy egészhang, a másiknak kis egészhang, továbbá az egyiknek az alul lévő félhangja nagy félhang, a másiknak kis félhang – mind más-keppen hat: ahogyan ez a transzponálásból rögtön észrevehető, amikor egy tétel a természetes C-ből D-be (Dfi????) áttéve már más hatást tesz.<sup>20</sup> Kiváltképp érzékelhetően eltérnek egymástól a nagy terces hangnemek a kistercúektől abban, hogy az előbbiek valami tökéleteset/hiánytalant/teljeset (vollkommenes) és vidámat, az utóbbiak azonban valami szomorút és melankolikusat, és a körülbelül fél kommányi vagy más apró rész hiánya miatt valami vágyódót ábrázolnak. Ha azonban a hallgató temperamentumára nem sikerül hatást gyakorolni, ha sem a dallamképzés (Modulation), sem a tempus (Tempus), sem a hangok vagy ütések tempója (Langsamkeit oder Geschwindigkeit der Noten oder der Battuta), sem az ütem (Metrum) nem a legmegfelelőbb, a zene szinte hatástalan lesz, mint a történet szerint Odüsszeusz befogott fülű társaira a szirének éneke.

Ahhoz, hogy még jobban igazoljam munkám célját, szükségesnek ítélem, hogy mondjak valamit a zene által történő kifejezés (Expression) különféle fajtáiról. Véleményem szerint az ember vagy először megvalósít egy bizonyos affektust, vagy pedig törekszik magát a hallgatót a kívánt lelkiállapotba hozni. Ezután a természetből (Natur) vagy művészetből (Kunst) vett anyag kerül bemutatásra. Ez utóbbi vagy úgy érhető el, hogy a hallgató hamar felfogja a zeneszerző szándékát, akkor is, ha az nem volt szavakkal jelezve – mint például azokban a helyzetekben, amikor valaki utánozni kívánja a madarak énekét, mint a kakukk vagy pacsirta, vagy a harangzúgást, az ágyúdörgést, vagy hasonlóképpen egy hangszer utánozhatja a másikat, amint a klavíron utánozzák a trombitát vagy üstdobot – vagy [a másik esetben] úgy, hogy analógiát

<sup>20</sup> A korabeli normatív zeneelméletben – Zarlino és Mersenne – a féllépések esetén az enharmonikus féllépést nevezik kis féllépésnek (semitonium minus, pl. c-cisz), és a diatonikus féllépést, mai szóhasználattal kis szekundot nagy féllépésnek (semitonium maius, pl. cisz-d). A felhangsor 8. és 9. tagjának aránya adja ki a nagy egészhangot (tonus major), amely egyben a két egymás fölé helyezett tiszta kvint és az oktáv különbsége. A 9. és 10. felhang aránya pedig a kis egészhangot (tonus minor) eredményezi. Valószínű, hogy Kuhнау ilyen értelemben, azaz a tiszta intonáció talaján állva használja ezeket a fogalmakat az elődök tekintélyére hivatkozva. A transzpozíció kérdése viszont magával hozza a billentyűs történeti hangolások szempontjait, hiszen a tisztán vokális zenében a hangmagasságtól függetlenül a tiszta intonáció a mérvadó, a jól-temperált hangolási rendszerekben a szekundok mérete különféle mértékben eltérő lehet, a félkommányi és más apró különbségek a szövegben feltehetően ezzel magyarázhatók.

alkalmazunk, és úgy rendezzük el a zenei anyagot, hogy az *in aliquo tertio* összehasonlítható legyen az elképzelt választott dologgal. És itt a szavak valóban szükségesek, hogy a hangzó harmónia ne legyen olyan nehéz helyzetben, mint a némák, akiknek nyelvét szinte senki nem érti. Az első szonátában Góliát fújtatását és toporzékolását a mély regiszterben megszólaló, a ponto-zott ritmus révén fenyegetően makacs hangzású témával és egyéb dübörgő hangokkal, a filiszteusok menekülését és üldözésüket pedig egy gyors hangértékekben mozgó imitációval (Fuga<sup>21</sup>) ábrázolom, ahol a szólamok sűrűn követik egymást. A harmadik [szonátában] a szerelmes és elégedett, ugyanakkor szerencsétlenségtől tartó vőlegényt egy kecses dallamba vegyített néhány idegen hang/hangnemi fordulat (Tonus) és zárlat segítségével jelenítem meg. Hasonlóképpen Lábán álnokságát a hallás megtévesztésével és az egyik hangnemből a másikba forduló váratlan modulációkkal ábrázolom (egy olyan eljárás, amelyet az olaszok ingannónak<sup>22</sup> hívnak). Ugyanígy Gedeon bizonytalanságát mindig egy szekunddal magasabban belépő témák sorával szemléltetem, hasonlóan a bizonytalan énekesekhez, akik a hangmagasságot ilyen megkérdőjelezhető módon szokták megtalálni. Ezeken kívül még más dolgokat is ábrázolok olyan módon, hogy azok helyénvalósága csak analógia útján (per Argumentum Similitudinis) válik nyilvánvalóvá, és minden ilyen esetben elengedhetetlen a segítőkész értelmezés. Ugyanis ahogy a szavaknak – annak ellenére, hogy a leghatékonyabb eszközök, amellyel a beszélő megértheti másokkal a gondolatait – időnként további értelmezésre van szükségük, úgy a zenésznek is megbocsátható, ha szavak segítségével világítja meg a hallgató felé közvetíteni kívánt homályos gondolatot (Conceptus). Néhány évvel ezelőtt hallottam egy szonátát egy híres választófejedelmi zeneigazgató tollából, amelyet szerzője La Medica címmel látott el. Miután – emlékeim szerint – ábrázolta a beteg és rokonai sirárait, ahogyan orvoshoz futottak és ahogyan a panaszukat elmondták neki, végül egy Gigue következett, ami alatt a következő szavak álltak: a beteg jól van, de még nincs teljesen felépülve. Sokan gúnyolódni akartak ezen, úgy gondolták, a szerző szívesen kifejezte volna a teljes gyógyulás feletti örömet, ha képes lett volna rá. Amennyire azonban meg tudom ítélni, a szavak és a hangjegyek jó okkal állnak ott. A szonáta d-mollban volt, és a Gigue-ben a zene mindig g-mollban mozgott. Amikor végül a zárlat újra d-mollban hangzott, úgy az a fül számára nem tudott kielégítő lenni, az utolsó zárlatot szívesebben vette volna g-mollban. Végére is ami a szomorúság és az öröm affektusát illeti, ezek a zenében

<sup>21</sup> A fuga szó eredeti jelentése futás, kergetőzés. Egyrészt zenei retorikai figura, amely az egymást utánzó szólamok sorban való belépésével az üldözést, a menekülést tükrözi a zenében. Másrészt egy kompozíciós forma amelyben egy fő szólamot a többi később belépő szólam imitálja.

<sup>22</sup> Az *inganno* szó szerint csalást jelent. Zenében két jelentése ismert. Az egyik a tematikus anyag transzformációját jelenti, amikor két téma hangjai eltérnek, de a szolmizációs szótagok azonosak maradnak. Noha a technika régebbi, a fogalmat Artusi írta le először 1603-ban. A másik jelentése az álzárlat: a Lábán csalását lefestő zenei rész hosszú időn keresztül elkerüli a zárlatokat, számtalan távoli hangnemet érint, míg végül lezár C-dúrban.

könnyen ábrázolhatók, itt ugyanis még a szavak sem szükségesek, kivéve ha egy bizonyos személyre akarunk utalni, amint ezekben a szonátákban történik, nehogy a bús Ezékiás lamentóját a síró Péter, a panaszos Jeremiás vagy más bánatos ember lamentójának tartsák.

Egyébiránt az eredetileg a kottaszöveg alá helyezett olasz nyelvű szövegeket megtartottuk egyrészt azért, mert a német [gót] szöveg réznyomatban nem olyan jól olvasható, és a nyomdászok számára a munka a valamivel rövidebb kifejezések miatt kevesebbnek tűnik, másrészt azért, mert az olasz nyelvnek a mai zenészek számára nem szabad ismeretlennek lennie, tekintve hogy a legjobb és legizlésesebb zenék, különösképpen a szép figurák (Figuren) inkább az olasz, mint a latin vagy a francia könyvekben találhatók. Nem beszélve arról, hogy oly sok kantátát és operát lát az ember az ő anyanyelvükön, hogy a szövegfelfejtés és az affektusok a figyelmes hallgató számára érthetőek lesznek.

Azonban hogy azok is, akik nem tanulták meg a zenei virtuózok (Virtuoso Musicorum) nyelvét, szintén megértsék a zenei intencióimat, megadtam azok német megfelelőit minden szonáta előtt, a történetek kapcsán támadt gondolatokkal együtt. Természetesen az is elégséges lett volna, ha csupán néhány szóban adtam volna meg a történetek összefoglalását olyan módon, ahogyan azt általában operák és komédiák esetében teszik. Azonban miután mindenki már ismeri ezeket, a szonáták kitalálásához (Invention) vezető gondolatokat is közölni akartam az olvasóval, és ezen keresztül felkészíteni a hallgatót a kívánt *affektusra*, elméjét pedig a szándékaim megértésére.

Amint elsősorban a történetek azon aspektusait kellett [a szonátákhoz] hozzáfűznöm, melyeket talán a zene a legkényelmesebben közvetít, úgy megbocsáthatnak nekem, ha az ilyen felosztás sem nem lenne mindig a szónoklattan előírásainak megfelelő, sem a témához illő.

Mivel a hangokat nem egy, hanem több, billentyűkhöz nem szokott kéz metszette rézbe, a kottaírás szabályaira itt-ott nem voltak kellő figyelemmel, és az egymás alatt-felett sorakozó hangok sem kellően függőlegesek: a megértő muzsikus azonban hamar észreveszi és el is nézi ezeket az apró hibákat.

Fogadtassék a jó szándék és a szellemes játék (*lusus ingenii*) szívélyesen, és amennyiben valaki nem talál benne semmi ínyére valót – ahogyan én magam is, miközben az előszót írom, a rézmetszőktől megérkezett kottát látva már azt kívánom, bár változtathatnék vagy igazíthatnék még egy-két dolgon – gondoljon arra, hogy egy kísérleti mű az első próbálkozás alkalmával nem szükségszerűen sikeres.

134 Il combattere frà l'uno e l'altro e la loro contesa

137

140

vien tirata la selce colla frombola  
nella fronte del Gigante

casca Goliath

143

146

*tr*

Dávid és Góliát párviadala (J. Kuhnau, Bibliai szonáták, 1.)