

RECENZIO

Komlós Katalin

A ZENEI FORMA AZ ALKOTÓ SZEMPONTJÁBÓL

*Fazekas Gergely: J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája
Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018*

Csaknem tíz éve, hogy Fazekas Gergely abszolválta *J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája* című nagyszabású doktori értekezését, amely 2018-ban szinte változatlan tartalommal a nagyközönség számára is hozzáférhetővé vált a Rózsavölgyi és Társa jóvoltából, a „Musica Scientia” sorozat részeként. A könyv szerzői Előszava máris jelzi az időközben eltelt nem is olyan sok év újabb szemléletét és nézőpontját:

Közel három évtizeddel a zenetudomány 1990 körül lezajlott posztmodern fordulata után a témaválasztás konzervatívnak tűnhet és magyarázatra szorul. A kötet írása során bennem legalábbis rendre felmerült a kérdés, vajon miért alakult úgy, hogy a számomra oly inspiratív, amerikai fogantatású „New Musicology” eredményei végül csak áttételesen jelentek meg munkámban.

Bár rendkívül izgalmas területként tekintek a populáris zene kifejezetten zenei megközelítésére, témámat mégis a klasszikus zenéből vettem. Világnézetemből fakadóan meghatározóan fontosnak és felvillanyozónak tartom ugyan a klasszikus zene feminista megközelítését, főhősöm ennek ellenére egy férfi. [...] Viszonylag egyszerű és teljes mértékben személyes a magyarázatom arra, hogy könyvemben ennek ellenére miért a Bach-darabok sajátosan *zenei* működésmódjával foglalkozom, miért a mögöttük rejlő kompozíciós gondolkodás feltárására törekszem. Mert ez izgat. (Előszó, 7–8.)

Kétségtelenül nyomós érv.

Fazekas Gergely immár hosszú évek óta a Bach-kutatók jeles nemzetközi csapatához tartozik: zenetudományi konferenciákon való szereplései, publikációi hírnevet szereztek neki, és rajta keresztül a magyar szakmának. A könyve tárgyához kapcsolódó szakirodalomban való tájékozottsága – legyen szó száz, kétszáz, vagy háromszáz évvel ezelőtt írt zeneelméleti munkákról vagy a Bach-kutatás legújabb eredményeiről – több mint imponáló. Ifjú kora ellenére már arra is volt ideje, hogy mindezeket az ismereteket rendszerezze, és pusztán kiindulópontként kezelje saját koncepciójához és megfigyeléséhez. Munkája tanúsága szerint a legfontosabb impulzusokat két muzikológus szerzőtől kapta.

Az egyik forrás viszonylag kurrens publikáció, Karol Berger 2007-ben megjelent könyve,¹ a másik több mint száz évvel ezelőtt látott napvilágot, a német

1 Karol Berger: *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley: University of California Press, 2007

August Halm tollából.² Az utóbbi adta a könyv kissé szokatlan címét is, Halm elméletének két sarkalatos kategóriája ugyanis a téma, illetve a forma; ezen belül Bach fűgái képviselik nála a „téma kultúráját”, Beethoven szonátái pedig a „forma kultúráját”. Ezen principiumokat megtartva, de túllépve rajtuk Fazekas Gergely így fogalmazza meg vizsgálódásai tárgyát:

Célom a 17–18. századi elméleti szövegek elszórt, formára utaló megjegyzései alapján megragadni a zenei forma Bach-korabeli fogalmát, s megvizsgálni, hogy az mennyiben áll összhangban a Bach-darabokra jellemző kompozíciós logikával, s milyen viszonyban van a forma két kultúrájának későbbi elméleteivel. Könyvem párhuzamos dialógusok sorozata, amelyben párbeszédbe lépnek egymással a 17–18. századi elméleti szövegek, a 19. századi Bach-irodalom bizonyos szeletei, kurrens zenetudományi elméletek, és a Bach-darabok általam végzett analízisei. [...] A korabeli elméletírások formára és különböző műfajokra vonatkozó szakaszai nyomán annak a fogalmi keretnek, vagy inkább azoknak a fogalmi kereteknek a felállítása volt a célom, amelyek segítenek megérteni a konkrét zeneművek formája mögött rejlő zeneszerzői gondolkodást. A zenei forma tehát nem a befogadói oldalról érdekelt, hanem az alkotó szempontjából. (Előszó, 10.)

A könyv négy nagy részéből az első kettő (MŰ, FORMA) „a mű”-re, illetve „a forma”-ra vonatkozó általános elvi kérdésekkel foglalkozik, míg a másik kettő (IDŐ, TÉR) részben filozófiai fogalmakba ágyazottan elemzi mintegy 15 Bach-kompozíció egymással rokon vagy éppenséggel egymástól eltérő szerkezeti felépítését.

„A mű” körüljárása az I. részben természetesen Lydia Goehr immár legendássá vált koncepciójára épül.³ Ha nem is száz százalékosan általános érvényű ez a koncepció, jelentőségét vitán felül bizonyítja, hogy a megjelenése óta eltelt csaknem harminc évben szinte nem született olyan komoly muzikológiai munka, amely ne utalna rá, vagy ne tekintené fő téziseit irányadónak. Fazekas a Bach-életműre alkalmazva vizsgálja Goehr elveit, és – ahogy ez lenni szokott – jelentős kivételekkel erősíti a filozófus által felállított „szabályt”. Ugyanebben a részben kap helyet a *ratio* (ész) és az *auditum* (hallás) szembeállítás („A fül dicsérete és kigúnyolása”), hosszabb diskurzussal kitérve a nevezetes Scheibe–Birnbaum-polémia szempontjaira és Lorenz Mizler tudományos nézeteinek értékelésére.

A FORMA című 2. rész az utóbbi évtizedek egyik legfontosabb, ugyanakkor legvitatottabb barokk zenével kapcsolatos területét, a retorika kérdéseit tárgyalja. Konvergenciákról és divergenciákról van itt is szó, hiszen az előadói stílusban kétségtelenül modellnek tekintett „szónoki” modor nem feltétlenül jelenti egyúttal a zenei forma retorikai előírásoknak megfelelő alakítását. Ismét a tudós Mizler nézeteit is segítségül hívva Fazekas helyesen állapítja meg, hogy a visszatérési formák (*da capo*; concerto/ritornello forma) nem felelnek meg az *exordium* – *medium* – *finis* hármasságnak, hiszen a kezdő és záró rész azonossága kizárja a szónoklat kezdőpontról végpontra juttatásának ívét. A retorika helyett tehát a szerző más irányba

2 August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik*. München: Georg Müller, 1913.

3 Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford University Press, 1992.

fordul, és így érvel:

Figyelmünket a zenékre kell fordítanunk, ami nem jelenti, hogy ha a retorika metaforája nem segít, a szemléltetés kedvéért ne használhatnánk más analógiákat. Az alábbiakban konkrét darabok elemzésén keresztül kísérlem meg feltérképezni, hogy miként gondolkozhatott Bach a zenei formáról, vagyis a zenei anyag elrendezésének kérdéséről. Két metaforát fogok ehhez segítségül hívni. Az idő és a tér metaforáját. (96.)

A továbbiakban Fazekas Gergely – egy bizonyos filozófiai premisszából kiindulva – az IDŐ és a TÉR dimenzióiban tárgyalja Bach alapvető kompozíciós processzusait. Eszmefuttatásai – a releváns háttérolalom alapos ismeretével felvértezve – az időelmélet abszolút és relatív felfogásától a szimmetria koncepciójáig kalauzsolnak, miközben remekül megválasztott kottapéldák és pontos analitikai ábrák illusztrálják a zenei mondanivalót.

A kiindulópont Newton és Leibniz időelmélete, az előbbi által meghatározott „abszolút idő”, illetve az utóbbi által vallott „relatív idő” kategóriája, amelyeket Fazekas a zenei történelemben az „abszolút”, illetve „relatív” forma típusával azonosít. Nagyon szemléletes példája a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötet C-dúr prelúdiumának két verziója: a korai, rövidebb darab, amelyben a zenei anyag folyamatos, és nem tartalmaz ismétlődést, reprezentálná a „relatív” forma modelljét; a későbbi, hosszabb és rejtetten csatlakozó konkrét visszatérést tartalmazó változat pedig az „abszolút” formáét. Ebből a distinkcióból vezet tovább a szerző vizsgálódásainak útja a fuga és a concerto műfaja felé.

A „Szigorú és szabad fuga” című alfejezet azt kívánja bizonyítani, hogy a fuga műfaja sem zárja ki az „abszolút forma” lehetőségét, bár – ez ugyan nem fogalmazódik meg a szövegben – ez a Bach-fúgák kisebb százalékára érvényes. A dahlhausi klasszikus definícióval szemben („A fuga nem forma, hanem technika, vagy inkább technikák együttese”) Fazekas két *Wohltemperiertes Klavier*beli fúgán keresztül bizonyítja (I. kötet Esz-dúr és II. kötet Fisz-dúr), hogy létezhet strukturált forma, azaz *dispositio* ebben a műfajban is. (David Ledbetter a *Wohltemperiertes Klavier*-ről szóló vaskos kötetében⁴ éppen ezekről a fúgákról állapítja meg, hogy azok a levegősebb szerkezetű, „galant-style” darabokhoz tartoznak.)

A „Szabály és stratégia” feliratú alfejezet ezután két E-dúr hegedűversenynek, Bach BWV 1042, és Vivaldi RV 265, Op. 8/12 koncertójának nyitótételét hasonlítja össze. „Két konkrét példán keresztül kívánom megvilágítani, hogy azonos hangnemi, műfajú és funkciójú tételek esetében egymástól mennyire különböző stratégiát választhat két zeneszerző a zenei formát illetően”, olvassuk a párhuzamos elemzés bevezetéseként. A szeszélyes, mindenkor pillanatnyi invenciót követő Vivaldi és a stabil struktúra felé hajló Bach részletes összehasonlítása rengeteg fontos, egyedi és általános megfigyelésre ad módot, demonstrálva, hogy az ezerarcú „ritornello-forma” éppúgy ellenáll a rigid kategorizálásnak, mint a későbbi szonátaforma.

4 David Ledbetter: *Bach's Well-tempered Clavier. The 48 Preludes and Fugues*. New Haven etc.: Yale University Press, 2002

Az IDŐ kategóriájából átlépve a TÉR dimenzióiba újabb szerkezetípusok kerülnek előtérbe, nevezetesen a kéttagú és háromtagú (*da capo*) formák. „Szimmetria és architektúra” cím alatt tárgyalja a könyv a Bach-féle szvittételek egy csoportját, amelyekben a két rész azonos terjedelme tökéletes szimmetriát alkot. Ez elsősorban az *allemande* tételek sajátja, bár a gondosan összesített táblázatok tanulságai közül számomra érdekesebb volt az, hogy a francia szerzők (Couperin, Rameau) *allemande*-jaiban és *courante*-jaiban mennyi az aszimmetrikus arány, és milyen gyakori az, hogy a forma egyik tagja páratlan számú ütemből áll, ami éppenséggel elmentmond a zene eredendő táncszerkezetének. A Bach-tételek elemzése közül kiemelkedik a c-moll partita (BWV 826) briliáns „Capriccio”-jának élvezetboncolása: az átvilágításnak sikerül bebizonyítania, hogy a triószonátába oltott háromszólamú fuga mesteri konstrukciója igenis párosulhat élvezetes, eleven és idiomatikus billentyűs nyelvezettel.

A *da capo* szerkezetű mintatételek (hangszeres: F-dúr duetto, *Klavierübung* III, BWV 803; vokális: 91. kantáta, No. 5 duett) architektúrája már átvezet a „Szöveg és zene” című következő alfejezethez, amelynek figyelemre méltó és némileg váratlan hozadéka az, hogy alapvető szerkezeti kérdésekben Bachnál a zene a döntő, a szöveg ennek alá van rendelve. Egyfajta *prima pratticára* gondolhatnánk itt (amit Bach *stile antico* iránti vonzódása csak aláhúz), ha a szöveg által meghatározott affektus nem éppen J. S. Bachnál érné el a zenei kifejezés maximumát. Nagyon fontos, és talán csak Bachra jellemző dichotómiát kell látnunk a szövegábrázolás mélységének és a teljes zenei struktúra omnipotenciájának egyidejűségében. („Amikor Bachnak választania kell, hogy a szövegkifejezés legyen megfelelő, vagy a zenei logika működjön zökkenőmentesen, az utóbbi mellett dönt.” 173.)

Szöveg és zene aszinkronitását szerzőnk egyetlen tételen belül, a 150. kantáta nyitókórusában mutatja be; a többtételes ciklusok olykor szövegmegfelelést feláldozó szimmetrikus építményét a h-moll mise *Credója*, valamint a „Gyászóda” demonstrálja. (A BWV 236-os G-dúr mise *Kyriéjének* a liturgikus textussal ellenkező, „Christe” szöveggel záruló elrendezése – bármilyen különös is – más elbírálás alá esik, mivel itt paródiáról, a 179. kantáta nyitótételének átvételéről van szó.)

A kötet értékes részét alkotják a különböző típusú illusztrációk. Az egykorú forrásokat felidéző fakszimilék, a mintaszerűen kivitelezett kottapéldák és a formai konstrukciókat szemléletesen bemutató ábrák az írott szöveg fontos kiegészítői.

Méltó és igazságos, hogy Fazekas Gergely, aki 2012 és 2017 között a Rózsavölgyi és Társa Kiadó főszerkesztőjeként a „Musica Scientia” sorozat elindításával számos ifjabb és idősebb magyar szerző monográfiájának megjelenését gondozta, maga is szerepeljen ebben a rangos szériában. Az oly régóta hiányolt magyar nyelvű zenetudományi szakirodalom újjáélesztésével és saját jelentős Bach-kötetével nagy szolgálatot tett a hazai szakmának.