

SZÉLJEGYZETEK J. S. BACH ÉS A MANIÈRE FRANÇAISE KAPCSOLATÁHOZ

„Decipit exemplar vitii imitabile.”
(Horatius, Lib. I. Epist. XIX.)¹⁹

A barokk zene előadásmódjának egyik legközismertebb problémája, az úgynevezett francia stílus (*manière française*) körüli vita irodalma egészen a század elejéig nyúlik vissza²⁰, és ha a csata mára már veszített is egykori hevességéből, kétségkívül ma is jelennek meg olyan cikkek, amelyek ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódnak. Sokan tekintették követendő kiindulópontnak Dolmetsch nézeteit (többek között Thurston Dart, Antoine Geoffroy-Dechaume és Robert Donington).²¹ Természetesen az ellenkező véleménynek is voltak hívei, akik kételkedtek a *manière française*-ről kialakított elképzelés helyességében, sőt, akár el is utasították azt, vagy legalábbis korlátozni kívánták az Európára – és elsősorban J. S. Bach művészetére – gyakorolt hatását. Ez utóbbi álláspont legismertebb, legnagyobb nevű képviselője kétségkívül Frederick Neumann volt,²² akinek nagy jelentőségű munkássága azóta is megkerülhetetlen a muzikológusok számára, és arra készíti őket, hogy foglalkozzanak nézeteivel, akár elfogadják azokat, akár elvetik.

A *manière française* jellegzetességeinek részleteibe bocsátkozni itt fölösleges volna, de talán nem teljesen szükségtelen dióhéjban összefoglalni a stílus leglényegesebb vonásait. Ido Abravaya *A French overture revisited*²³ című cikkében erre vonatkozóan három sarkalatos pontot jelöl meg, amelyeket a továbbiakban részletesen ki is fejt: 1. a pontozott hang hosszúságának kérdése, 2. a pontozás utáni rövid hangnak a többi szólammal való szinkronizációja és 3. a rövid hangok egységesítése egy szólamon belül. Az első esetben a cikk írója természetesen nem a nyújtópont időtartamát kívánja matematikai pontossággal meghatározni (amely valamivel hosszabb, mint az öt követő rövid hang), hanem arra hívja föl a figyelmet, hogy a pontozott és a rövid hang között hallható elválasztásnak, egyfajta, a kielezett egyenlőtlenség miatt meghatározhatatlan értékű szünetnek kell lennie, amely a túlpontozással együtt biztosítja az erre a stílusra jellemző szagatottságot. Ennek fényében a pontozott negyedből és egy nyolcadból álló ritmusképlet körülbelül úgy

¹⁹„Rászéd a külsőség, kinevetteti ám az utánzót.” (ford. Bede Anna) *Horatius összes művei* (Budapest, 1989), 308.

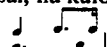
²⁰Arnold Dolmetsch volt e később oly hálásnak bizonyuló témának az úttörője a túlpontozások és a felütések egyidejűsítésére vonatkozó, Quantz nyomán kialakított elméletével; vö. Dolmetsch, Arnold, *The Interpretation of the Music of the XVIIth and the XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence* (London, é. n. [1915])

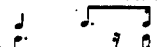
²¹Dart, Thurston, *The Interpretation of Music* (London, 1954); Geoffroy-Dechaume, Antoine, *Les "Secrets" de la musique ancienne* (Paris, 1964); Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music* (London, 1974). Az említett szerzőkre John O'Donnell hivatkozik "The French Style and the Quertures of Bach" című cikkében. In: *Early Music*, April 1979, 190-196; July 1979, 336-345.



²²Első nagy port felvert cikke e tárgyban: "La Note Pointée et la soi-disant »manière française«, *Revue de Musicologie*, 1965. 66-92. (Sztintén O'Donnell idézi említett írásában.)

²³Abravaya, Ido, "A French overture revisited: another look at the two verions of BWV 831", *Early Music*, February 1997, 47-61.

értelmezendő, mintha a nyolcad hang helyén egy tizenhatod értékű szünet és egy tizenhatod állna. A pontozás utáni hangok értékének erőteljes megrövidülése, fölgyorsulása természetesen ugyanúgy vonatkozik a szünetet követő rövid hangokra és a felütésekre is. A második problémakör öleli föl az összes olyan képletet, ahol a pontozás utáni rövid hangokat összhangba kell hozni egymással, ha különböző szólamokban lényegében egyi-

dejűleg szólalnak meg. Így tehát, bár a  ritmusképletek együtthangzása a mai értelmezés szerint valóban a fönt leírt formában volna matematikailag pontos, ebben a

stílusban a következőképpen kell megszólalnia: , máskülönben egy pillanatra értelmetlen zűrzavar keletkezne. Magától értetődik, hogy a megállapítás a szünet

utáni rövid hangokra is érvényes ( helyett: ). A harmadik pontban említett egységesítés értelmében ha egy zenei-melodikai egységen belül negyed és nyolcad hang is pontozva van, akkor az őket követő rövid hangok szintén egyforma hosszúra, illetve rövidre játszandók. Ugyanebből a célból az előadónak néha nemcsak túl-, hanem, éppen ellenkezőleg, alul kell pontoznia bizonyos ritmusokat. Ennek sokat idézett példája J. S. Bach 5. *Brandenburgi versenyének* harmadik tétele: az eredetileg le-

írt  ritmus így szólaltatandó meg: 

Mindezek eddig a stílus olyan vonásai voltak, amelyeket már lényegében Dolmetsch is fölvezetett a század elején. Van azonban még egy, alapvető fontosságú kérdés (eltekintve az ornamentáció által fölvetett egyéb problémáktól), amely szinte teljes szemléletváltást eredményezett az úgynevezett francia *ouverture* karakterét illetően: a tempó. Az eredeti elképzelés az *ouverture* pontozott ritmusú nyitószakaszát annak *grave* megjelölése miatt a súlyos pompa nehézkes lassúságába kényszerítette, az újabb kutatások azonban megkérdőjelezték ennek helytálló voltát. John O'Donnell *The French style and the overtures of Bach* című cikkében részletesen elemezve a korabeli forrásokat arra a következtetésre jutott, hogy téves az a föltevés, amely szerint a nyitószakasz nagyon lassú, míg az utána következő, rendszerint fugatós rész hozzá képest igen gyors. Valójában e két formarész matematikai értelemben vett tempója lényegében azonos, s az első szakasz méltóságteljessége és a második elevensége közötti kontraszt abból fakad, hogy másképpen alakulnak az ütemek súlyviszonyai, s így nem egyformán rendezik be a zenei időt. Ugyanis míg a nyitószakasz *alla breve*, vagy 2 jelzésű ütemei két félhangból állnak, addig a fugatós rész ütemei a negyedek tagolják. A tempók viszonya ennek megfelelően nagyjából a következőképpen alakul: ha $\text{♩} = 57-60$, akkor $\text{♩} = 120-125$. Ez az értelmezés – amely a túlpontozás megértését is megkönnyíti, hiszen így a pontozott és a rövid hang közti nem esik súly, s a rövid hangnak vagy hangoknak pedig a következő ütésre kell fölfutniuk²⁴ – alapjaiban érintette a fenséges *grave* által meghatározott karakterről alkotott elképzelést.

²⁴Ami a súlyos-súlytalan ütemrészekre vonatkozó megállapítást illeti, bár a legtöbbször így van, persze nem követelmény. Robert Donington véleménye szerint pl.: "A túlpontozás alkalmazását nem kell az egyetlen mérőütésen belül helyet foglaló pontozott ritmusokra korlátoznunk. Az azonban nem valószínű, hogy a túlpontozás közepesen lassú tempó két mérőütésnél hosszabb ritmusaira is vonatkoznék. Az ilyen hangok gyorsaságának alsó határát az a leglassabb ritmusérték szabja meg, amely még melodikus vagy ritmikus figurációként érzékelhető, tehát nem tűnik mindenképpen lényeges dallamfordulatnak [...]. A hangok gyorsaságának felső határát pedig az igen gyors hangok túlpontozásának túl-

Ez a nagy vonalakban vázolt elmélet akkor is igazolódni látszik, ha a kérdést egy másik aspektusból közelítjük meg. A francia opera (ahogyan általában a korabeli francia udvari élet) és a tánc fogalma gyakorlatilag elválaszthatatlan egymástól. Franciaországban az operajátszás megjelenésének legfontosabb előzménye közismerten az úgynevezett *ballet de cour* volt. Ebből szinte magától adódik a következtetés, hogy a balettek *entrées*-je és az operák *ouverture*-je között összefüggés lehet. Walter Kolneder így ír erről:²⁵

The development which led to the creation of the French overture began in the ballet. As early as the sixteenth century the first known performances of ballet included instrumental introductions, though music was not often specially composed for this purpose. In the succeeding period an introduction consisting of two sections, on the analogy of the pavane and gaillard, was provided, the usual practice being to begin with a processional entry (generally a march) and follow this with a dance in duple or triple time. The succession C-3/2 (3/4, 3/8) survived as a characteristic feature of the form which developed later, which from 1640 onwards was known as *ouverture*.

[A folyamat, amely a francia *ouverture* kialakulásához vezetett, a baletten belül indult el. Már a XVI. századból ismeretesek olyan balettelőadások, amelyek hangszeres bevezetőt tartalmaztak, bár az ebben a közegben elhangzó zene rendszerint nem speciálisan ebből a célból született. A következő időszakban a bevezetés a pavane-gaillarde analógiájára kétrészesévé vált: a szokásos gyakorlat szerint bevonulásszerű nyitózakasszal (általában indulóval) kezdődött, amelyet páros vagy páratlan ütemű tánc követett. [Végül] a C-3/2 (3/4, 3/8) metrumok egymásra következése maradt fenn mint jellegzetes vonása annak a később kifejlődött formának, amely az 1640-es évektől *ouverture* néven vált ismertté.]

Mindezek tehát arra mutatnak, hogy az *ouverture* alapvető karakterét eredetileg a tánc határozta meg, s hogy az annyi vitát kiváltó túlpontozás is a táncból fakadó gesztus a maga teljes asszociációs körével. Így könnyen érthetővé válik, hogy a francia nyitány *grave* szakasza rendkívül méltóságteljes ugyan, de bizonyos könnyedséggel és kecseséggel az, ez pedig összhangban van azzal, amit O'Donnell a tempók meghatározásakkor megállapított.

Mindez természetesen, bármilyen érdekes legyen is önmagában véve, számunkra pillanatnyilag főként azért lényeges, mert elvezethet olyan problémákhoz is, amelyek J. S. Bach művészetét érintik. A *manière française* kissé hosszadalmas taglalására egyrészt a pusztá földidezés kedvéért volt szükség, másrészt azért, mert talán találhatóak benne olyan pontok, amelyek segítségével megkísérelhetjük a tágabb összefüggések felől szemlélni a hatást, amelyet Bachra gyakorolhatott.

izgatott hatása (sőt akár gyakorlati kivitelezésének lehetetlensége) szabja meg, hiszen ezek, már csak leírott gyorsaságuknál fogva is, épp elég elevenséggel rendelkeznek." Donington, Robert, *A barokk zene előadásmódja* (Zeneműkiadó, Budapest, ford.: Karasszon Dezső, 1978), 268.

²⁵Kolneder, Walter, "Music for Instrumental Ensemble: 1630-1700. The French Overture", *New Oxford History of Music VI. Concert Music 1630-1750* (Oxford University Press, editor: Gerald Abraham, 1986), 220. (saját ford.)

Sok kiváló és hasznos cikk született már azzal a céllal, hogy a lehetőségek adta ke-
reték között számba vegyen minden olyan konkrét, kézzelfogható bizonyítékot, amely
egyrészt igazolja Bach és a *manièrre française* kapcsolatát, másrészt megpróbálja az ismer-
etekhez képest behatárolni ennek a kapcsolatnak a kisugárzási körét. Ezen a ponton
azonban fölmerül az a kérdés, hogy föltétlenül csak annyit fogadhatunk-e el, ha nem is
megdönthetetlen tényként, de legalább valószínűsíthető hipotézisként, amennyit ezek a
korabeli utalások, dokumentumok teljes biztonsággal igazolni tudnak? Nem lehetséges-e
vajon, hogy ily módon bizony erősen leszűkítjük a hatások lényegében valóban megfog-
hatatlan, épp ezért nehezen kutatható életterét, meglehetősen szűk mederbe akarván
kényszeríteni őket?

Próbáljunk meg fölvezetni egy olyan gondolatmenetet, amely ugyan általánosabb
annál, hogysem tárgyi bizonyítékokkal alátámasztható lenne, s ezért esetleg valamelyest
légből kapottnak látszik, ugyanakkor, úgy tűnik, semmi sem mond neki ellent. Korábbi
vizsgálódásaink során arra a következtetésre jutottunk, hogy a *manièrre française* és a tánc
között alighanem erős összefüggés van. A tánc viszont a francia udvari arisztokráciának
és elsősorban a királynak, tehát magának a hatalomnak egyik legfőbb önreprezentációs
formája.²⁶ Ez a hatalom azonban nem akárkié volt, hanem XIV. Lajosé, a Napkirályé,
akinek neve ma is a *par excellence* abszolút hatalom szinonimája, saját korában pedig
minden kis és nagy fejedelem szemében az első számú követendő példa volt. Egy erőtel-
jes zenei ízlés – *goût*, ahogy akkoriban nevezték –, önmagában is könnyen vált általános
légkörré, amelynek jelenléte magától értetődő, és a vele való találkozás nem szorul külön
igazolásra, hiszen jóformán el sem kerülhető, a *manièrre française* pedig mindehhez még
igen hathatós támogatót is kapott a politikai hatalom képében, amely a legkülönfélébb
szokásoknak és divatnak is szárnyakat tud adni. Ha mindehhez hozzászámítjuk azt is,
hogy a XVII-XVIII. század fordulóján a németek még nem kapták meg a valamivel később
ébredő nacionalizmus segítségét ahhoz, hogy öntudatosan meghatározzák saját hely-
üket a világban, könnyen el tudjuk képzelni, milyen tág teret nyújthattak az Európában
hódító két alapvető zenei ízlésnek: az olasznak és a franciának.²⁷ Úgy tűnik tehát, hogy
fontosak és hasznosak a bizonyítékok e hatás létezésére nézve, de a stílus föltételezhetően
általános elterjedtségénél és ismertségénél fogva talán nem teljesen nélkülözhetetlenek
ahhoz, hogy hiessünk ebben a kapcsolatban.²⁸

A másik kérdés az, hogy mindez milyen mértékben hatott magára Bachra? Első lá-
tsárra talán úgy tűnhet, hogy az *ouverture* megjelöléssel ellátott művek száma életművé-

²⁶Nem állítjuk, hogy a tánc segítség nélkül a minden tekintetben abszolútizált és monopolizált Fran-
ciaországban a zene nem juthatott volna hasonlóképpen érvényre, de ez a segítség bizonyára nem volt
elhanyagolható, ha azt a magas pozíciót tekintjük, amelyre ez a stílus a királyi udvarban szert tett.

²⁷A nacionalizmus tudat alatt azóta is erősen hat, és ennek következtében néha kétségbe vonják ezek-
nek a kapcsolatoknak a létezését, jóllehet egy zenei alkotást ért hatások fölmérése semmivel nem
csökkenti az eredmény nagyságát; vö.: Dirst, Matthew, "Bach's French overtures and politics of
overdotting", *Early Music* 1997, 35-44.

²⁸Meg kell azonban említenünk, hogy a Johann Gottlieb Preller által az *Ouverture nach französischer
Art* (BWV 831a) első, konvencionálisan lejegyzett változatáról készített másolat, amely, noha Bach
életében készült, szemmel láthatóan tökéletesen félreérti a komponista eredeti szándékait, nem látszik
igazolni ezt a feltevést. Az azonban ennek ellenére is teljesen valószínűtlen, hogy az említett *ouverture*
két változatát valóban kétféleképpen is kellene előadni; vö.: Dirst, Matthew, i. m. Ami pedig a
manièrre française-t illeti, valószínűleg bizhatunk abban, hogy ha Preller a notációt esetleg nem tudta
értelmezni, vagy a stílus nem volt ismert előtte, Bach számára az volt.

ben elenyésző. De vajon bizonyos-e, hogy csak azokat a kompozíciókat kell figyelembe vennünk, amelyek a stílus emblematikusnak szánt kifejeződései? E problémával kapcsolatban Hans-Joachim Schulze *The French influence in Bach's instrumental music* című cikkében figyelemre méltó megállapítást tesz:

Apart from the various rondo forms – including the 9-fold rondo that is the final movement of the E major Violin Concerto, redolent of the ballet rondo – the French overture plays a dominant role throughout Bach's output, covering virtually the whole period of compositional activity. Whether in bipartite or tripartite form, both the scale flourishes and jerky rhythms of the slow outer sections, and the fugal, sometimes concertante writing of the fast middle sections radiate pomp and splendour. This is a feature which frequently serves a symbolic function: it was used to celebrate the election of the Leipzig town council BWV 119, for the consecration of a church and organ BWV 194, as the opening work of a major printed collection of organ works, BWV 552/1. In a similar manner an *ouverture* appears as variation 16, opening the second half of the Goldberg Variations BWV 988 and begins the latter half of the bipartite festal Cantata BWV 76/8. In the context of both sacred and secular jubilation, examples include the Sanctus of the B minor Mass and the concluding movement of the 'Pastoral' cantata BWV 249 later reused in the Easter Oratorio.

[Eltekintve a különböző, változatos rondóformáktól – beleértve az E-dúr hegedűverseny balett-rondót idéző utolsó tételét is – a francia *ouverture* domináns szerepet játszik Bach egész életművében, virtuálisan lefedve zeneszerzői tevékenységének teljes időszakát. Mind a két-, mind a háromrészes formák esetében széles skálán mozognak az *ouverture*-asszociációkat keltő kompozíciók, és a szélső, lassú szakaszok szaggatott ritmusai, a gyors, középső részek fúgaszerű, néha koncertáló írásmódja egyaránt pompát és ragyogást sugároznak. Ez az a vonás, amely rendszerint szimbolikus funkcióval bír: a BWV 119-es kantatában Lipcse város tanácsának beiktatását ünnepelte, a BWV 194-es kantáta esetében egy templom és orgona felszentelését, a BWV 552/1 ünnepélyessége pedig abból fakad, hogy egy nagyobb nyomtatott orgonakompozíció-gyűjtemény nyitódarabja. Hasonló módon jelenik meg az *ouverture* a Goldberg-variációk (BWV 988) 16. variációjában, amely a szorozat második részét nyitja meg, és ugyanígy kezdődik a BWV 76/8-as számú két-részes, ünnepi kantáta második fele is *ouverture*-jellegű zenével. Mind az egyházi, mind a világi ünneplés összefüggésében is találhatunk „quasi” *ouverture* példákat: köztük a h-moll mise Sanctus tételét, vagy a BWV 249-es Pastoral-kantáta zárótételt, amelyet Bach később a Húsvéti Oratóriumban használt fel.]²⁹

Schulze lényegesen kitágítja a kört, amelyben a francia stílus hatását kutatva szerinte mozognunk érdemes, és emellett egyfajta megnyitó, bevonuló, ünnepélyes és ünneplő alap affektussal társítja. De talán ennél még tovább is lehet lépni anélkül, hogy föltétlenül el kelljen sülyednünk a bizonytalanság ingoványában, ha lemondunk arról, hogy az *ouverture* teljes formai szerkezetét keressük, és figyelmünket a bevezetésben vázolt elő-

²⁹Schulze, Hans-Joachim, "The French influence in Bach's instrumental music", *Early Music*, May 1985, 180-184. (saját ford.)

adási problémákra koncentráljuk. Eltekintve most az úgynevezett „*Olasz koncert*” (*Concerto nach italiänischen Gusto, Clavier-Übung II*, BWV 971) párdarabjától, az emblematicusan francia *Ouverture nach französischer Art*tól (BWV 831), a hegedűzene témába vágó tánctételeitől vagy más, már említett példáktól, vizsgálódásaink tárgyául a *Clavier-Übung I*. kötetében megjelent billentyús *Partiák* (BWV 825-830), valamint a *Francia szvitek* (BWV 812-817) és *Angol szvitek* (BWV 806-811) fognak szolgálni, már csak azért is, hogy közelebről megtekinthessük, hogyan alakul a stilizált tánctételek füzérében egy olyan stílus, amelyet korábban a táncsal szorosan összefüggőnek nevezünk.³⁰

Nem célunk, hogy e sorozatok minden egyes tételét részletesen elemezzük, de annyit azért meg kell állapítanunk, hogy szerkezeti fölépítését tekintve valamennyi tartalmazza a szvitek vázát hagyományosan alkotó *Allemande, Courante, Sarabande* és *Gigue* tételeket (a c-moll partita kivételével, amely egy 2/4-es *Cappriccio*val zárul). Beékelődhetnek közéjük különböző francia táncok, pl. *Bourrée, Gavotte, Menuett, Passepied*, de előfordulhatnak olyan tételcímek is, mint az *Aria, Air, Anglais, Polonaise, Cappriccio, Rondeau, Burlesca, Scherzo*. (Ebből a szempontból a legnagyobb változatosságot a *Partiák* mutatják). Az *Angol szvitek* esetében az *Allemande* előtt mindig egy *Prélude* áll, a *Partiák*nál pedig – a sorozatok rendjében – *Praeludium, Sinfonia, Fantasia, Ouverture, Praeambulum* és *Toccata*.

Az állandó tánctételeket tekintve érdemes megemlíteni, hogy míg valamennyi *Angol szvitek*ben a méltóságteljes, díszített, bonyolult francia *courante*-ot találhatjuk meg, addig a *Francia szvitek* közül csak az első és harmadik, a *Partiák* esetében pedig csak a második és a negyedik tartalmazza a táncnak ezt a változatát, a többi az elevebb tempójú, egyszerűbb, könnyebben áttekinthető olasz *corrente* típusát követi. A *gigue*-ek között csak a *B-dúr partita* zárótétele viseli az olasz *giga* címet, jóllehet több *gigue* is követi ezt a világosabb szerkezetet (bár a kontrapunktikusabb francia változat képviselői talán nagyobb számban vannak jelen).

A *manière française* nyomait keresve elsöre nyilván a *D-dúr partita* nyitótétele tűnik szembe, amely, nem akarván semmiféle kétséget ébreszteni mibenlétét illetően, már a címében is egyértelműen *Ouverture*-nek vallja magát. Valóban meg is felel a várakozásoknak ünnepélyes *grave* nyitózakaszával csakúgy (1. kottapélda), mint az azt követő fugatós formarésszel (2. kottapélda). A jelek azonban arra vallanak, hogy Bach számára a stílus gesztus értékű, és más címmel megjelenő tételekre ugyanúgy jellemző lehet (ismert példája ennek a *Wohltemperiertes Clavier I.* kötetének D-dúr fűgája és esz-moll prelúdiuma; a fűga esetében már az ünnepélyes nyitány-asszociációkról is le kell lényegében mondanunk, mivel a kompozíció egyértelműen nem vállal, és nem is vállalhat ilyen funkciót). Így észre kell vennünk, hogy a *c-moll partita Grave adagio* jelzésű *Sinfoniája* is követi lényegében a francia *ouverture* szerkezetét: pontozott ritmusú nyitózakasza (3. kottapélda) után beékelődik egy *andante* rész (4. kottapélda), majd egy 3/4-es, imitációs

³⁰Schulze így vélekedik imént idézett cikkében a szvitek franciás jellegéről: "The most overt examples of French influence are works that are by nature of French genre – among them especially the Orchestral Suite BWV 1066 and the *Ouverture nach Französischer Art* BWV 831, for solo harpsichord – betraying, by their frequent pairing and use of dance forms, their stylistic origins. Of similar derivation is the insertion of *agrément* movements – ornamented repeats – in the 'English' Suites; and indeed it is conjured that an earlier version of the 'French' Suites presented the sequence of movements differently, causing them to close in a particularly French fashion, not with a *gigue*, rather with a minuet." In: Schulze, Hans-Joachim, i. m.

allegro következik (5. kottapélda), amely persze fugatónak semmiképp nem nevezhető, de a funkciónak megfelel. Hasonló megfigyeléseket tehetünk az *e-moll partita Toccatá-jának* esetében, ahol az akkordfelbontásokban és futamokban gazdag első rész (6. kottapélda) után szintén hosszú imitációs szakasz következik (7. kottapélda), s a tételt az első formarész visszatérése zárja.

Vannak azonban a francia stílusnak olyan megjelenési formái is, ahol szerkezeti jellegzetességekről már végképp nem beszélhetünk, ahogyan *quasi* nyitány-funkcióról sem, mint az eddigi tételek esetében, de a pontozott ritmusok és az ornamentáció a *manière française*-ről árulkodnak. Erre elsősorban a *sarabande*-okban találhatunk példát. A legszembetűnőbbben az *e-moll* és a *G-dúr partita Sarabande* tételei és a *g-moll angol szvit Sarabande-jának* díszített változata (*Les agréments de la même Sarabande*) viselik magukon az említett vonásokat (8. kottapélda). Ha nem is ennyire nyilvánvalóan sűrítetten, de fölfedezhetjük a keresett jegyeket a *B-dúr partita* és az első angol szvit megfelelő tételeiben is. Itt azonban már valóban nem lehet szó a francia *ouverture*-öknél érezhető ünnepélyes, bevonulást sugalló affektusról, a táncról, amelyet szintén a stílus jellemzői közé soroltunk, viszont annál inkább.

Összegezve tehát a leírtakat: úgy tűnik, hogy a ritmikában és a díszítésekben megnyilvánuló jellegzetességek (ez utóbbiak *par excellence* megjelenési formája a *Goldberg-variációk* ária tétele) önmagukban is képesek a *manière française* hordozói lenni, amelynek nem föltétlenül van szüksége pontos szerkezeti megfelelésekre és az *ouverture* címre ahhoz, hogy jelenléte fölismerhető legyen. Mint láttuk, egyrészt a táncgesztyusokból fakadó karakter legalább olyan alapvető a *manière française* esetében, mint az ünnepi *entrée*-jelleg, másrészt a ritmikai és ornamentációs karakterisztikumok önmagukban is képesek megjeleníteni a stílust. Ugyanakkor észre kellett vennünk azt is, hogy a *manière* eredeti szerepe és jelentésköre sem maradt érintetlen Bach műhelyében. Jóllehet Schulze csak a funkciójában *ouverture*-nek felfogható, franciás karakterű, de címükben nem nyitánynak nevezett tételeket, zenei részleteket tartotta az említett kategóriába sorolhatónak, a stílus Bachnál való jelentkezésének köre szélesebbnek látszik. Egyfelől az eredetileg a király ünnepélyes bevonulásával társított zenei karakter, ha a méltóságteljes nyitójelleget meg is örzi, képes olyan, az eredeti funkciótól mélységesen eltérő képzetársításokat felidéző tételekké szublimálódni, mint a *c-moll partitát* nyitó *Sinfonia*, másfelől sokszor ez a nyitányjelleg is eltűnik, és már nem találunk szinte semmit, ami az eredeti asszociációs kört keresve támpontot nyújthatna. Bach és a *manière française* kapcsolatának vizsgálata pontosan azért olyan bonyolult és sokszor túlságosan is szerteágazónak látszó, mert a nagy barokk mesternél elmosódik az eredeti jelentéskör, ugyanakkor a *manière* mégis jól felismerhetően jelen van, de más, különös kontextusba helyezve. Ha úgy tűnik, hogy nem akad jelzés, amely megkönnyíthetné számunkra a tájékozódást, az talán azért van, mert jel és jelzett kapcsolatából csak a jel maradt meg, de eltűnt az, aminek a jele volt. Mindazonáltal Horatius sorai természetesen e megfigyelésekre is érvényesek, és ha a külsőség rászedheti azokat, akik kottaírási konvenciókba kapaszkodva utasítják el a Bach és a francia stílus közötti kapcsolatot, és rászedheti azokat is, akik csak a konkrét, bizonyítható, szinte címkével ellátot hatásmechanizmusokban hisznek, akkor föltétlenül és fokozott mértékben rászedheti e sorok íróját, és „kinevetteti ám az utánzó!”.

KOTTAPÉLDÁK

1. kottapélda

1. Ouverture

Musical score for the first example, titled "1. Ouverture". It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the treble clef with various rhythmic values and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

2. kottapélda

Musical score for the second example, starting at measure 17. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the treble clef with various rhythmic values and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

Musical score for the second example, starting at measure 20. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the treble clef with various rhythmic values and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

3. kottapélda

1. Sinfonia

Grave adagio

Musical score for the third example, titled "1. Sinfonia". It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of three flats (Bb). The music features a melodic line in the treble clef with various rhythmic values and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked "Grave adagio".

4. kottapélda

16

s andante

5. kottapélda

29

allegro

31

6. kottapélda

1. Toccata

7. kottapélda

Musical score for exercise 7, measures 27-30. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system starts at measure 27 and the second system starts at measure 30. The right hand (treble clef) features a melodic line with various ornaments (trills, mordents) and grace notes. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

8. kottapélda

4a. Les agréments de la même Sarabande

Musical score for exercise 8, measures 4a. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The right hand (treble clef) features a melodic line with various ornaments (trills, mordents) and grace notes. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.