

Szabó Zoltán

ELVESZETT BACH-KÉZIRATOK FENNMARADT ÁRNYKÉPEI?*

*J. S. Bach vonós szólódarabjainak J. P. Kellnertől származó másolata –
újraértékelés*

Johann Peter Kellner (1705–1772) hosszú ideje J. S. Bach műveinek egyik leg-szorgalmasabb másolójaként tartják számon. Legtöbb másolatát Bach orgona- és egyéb billentyűs kompozícióiról készítette, ám más hangszerekre írt figyelemre méltó művek is akadnak köztük. A legismertebbek közé tartozik a vonós szóló-hangszerekre komponált két sorozat: a hat csellószvit, illetve a hegedűszonáták és -partiták. Mindkét sorozat ugyanannak a terjedelmes vegyes anyagnak a része, és a kézírás, a papír és a tinta vizsgálata arra utal, hogy azonos időszakban keletkeztek.¹ Kellner megbízhatóságát jól dokumentált másolási hibái miatt sokszor megkérdő-jelezték már. Az adatok újraértékelése azonban odavezet, hogy a hangsúly a másolási hibák problémájáról számos más, alapvetőbb kérdés felé tolódik el, végső soron pedig azt a fontos témát boncolja, hogy Kellner vajon pontosan milyen minták alapján dolgozott. Úgy látszik, hogy ezek a források nem voltak ismertek a többi fennmaradt másolat készítői számára, vagy legalábbis nem ezeket használták, következőképpen – miután ezeknek a forrásoknak egyike sem maradt fenn – létü-ket, még ha közvetetten is, egyedül Kellner másolatai bizonyítják. Kellnernek a hegedűszonátákról és -partitákról, illetve a csellószvitekről készített másolatai azért is érdekesek, mert szembeeszköően különböző jellegzetességeket mutatnak; össze-vetésük mindaddig alulértékelt információkkal szolgál a művek keletkezéséről. Le-

* A tanulmány eredetije: Zoltán Szabó: „Remaining Silhouettes of Lost Bach Manuscripts? Re-evaluat-ing J. P. Kellner’s Copy of J. S. Bach’s Solo String Compositions”, *Understanding Bach* 10. (2015), 71–83.; © Bach Network, <https://bachnetwork.co.uk/ub10/ub10-szabo.pdf>. Ez a cikk az „An exceedingly careless scribe? J. P. Kellner’s copy of the J. S. Bach solo string works” című, a barokk zenéről két-évenként rendezett 16. nemzetközi konferencián (Salzburg, 2014. július 9–13.) tartott előadásom jelentősen revideált és kibővített változata. Köszönettel tartozom Ruth Tatlow-nak azért, hogy meg-osztotta velem *Bach’s Numbers* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015) című, e cikk megírása-kor még nem jelent könyvének egyik fejezetét, továbbá Yo Tomitának az itt érintett kérdések szé-les skáláját felölelő, értékes megjegyzéseiért és javaslataiért.

1 Bettina Schwermer–Douglas Woodfull-Harris (eds.): *6 suites a violoncello solo senza basso, BWV 1007-1012 / J. S. Bach*. Kassel: Bärenreiter, 2000. Text volume, 4.

hetséges, hogy ezeknek az információknak a fényében újra kell értékelnünk e másolatok jelentőségét.

Kellner elsősorban hivatásos zenész volt (kántor és orgonista a tübingiai Gräfenrodában és Frankeinhainban), és csak másodsorban kottamásoló; húszas éveiben mégis olthatatlan vágyat érzett Bach műveinek lemásolása iránt. Legalább negyvenhat Bach-kompozíció másolata maradt fenn tőle, és lehetséges, hogy továbbiak is léteztek, amelyek időközben elvesztek. Egyes esetekben Kellner másolata egy elveszett Bach-mű legkorábbi megmaradt forrása, olykor pedig az egyetlen forrás.² Nem tudjuk, milyen célból másolta le és gyűjtötte e darabokat. Elképzelhető, hogy egyszerűen referenciaként akarta használni őket, a billentyűs kompozíciók pedig talán tanítás célját szolgálták, illetve előadási anyagok voltak saját maga vagy tanítványai számára. Orgonistaként közvetlenül is hasznukat vehette, a vonós darabok lemásolása azonban nem járt ilyen előnyökkel. Nincs adatunk arra, hogy játszott vagy tanított volna vonós hangszereken – sőt, négy olyan tanítványáról tudunk, aki billentyűs hangszert tőle, hegedűt viszont másoktól tanult³ –, és semmi sem bizonyítja, hogy vonós szólódarabokat komponált volna. Ha a vonós szólóművekből egy későbbi időpontban billentyűs átiratokat készített, akkor ezek nem maradtak fenn. Annak sincs nyoma, hogy anyagi megfontolások vezették volna a másolatok elkészítésében.

Mégis: annak ellenére, hogy Kellner gyakorta készített másolatokat Bach kompozícióiról, a legfontosabb 19. századi zenei lexikonok, Gerber⁴ és Fétis⁵ művei nem szenteltek neki külön szócikket (szemben például Johann Christoph Altnickollal). A vonós szólódarabokról készített másolataira mint forrásokra első ízben Alfred Dörffel hivatkozott, amikor a Bach-Gesellschaft által 1879-ben megjelentetett összkiadás-kötetében foglalkozott velük,⁶ ám az ezt követő mintegy száz év folyamán sem sokszor említették őket. Ritka kivételként Andreas Moser (aki Joachim József társszerkesztője volt a szólóhegedűre írott darabok kiadásában) hivatkozott Kellnerre, de csak abban az összefüggésben, hogy igyekezett megmagyarázni, miért hiányoznak bizonyos tételek az ő másolatából.⁷ Bizonyára a Kellner születésének 250. évfordulója alkalmából tartott ünnepek⁸ szolgáltatták az első alkalmat arra, hogy megemlékezzenek munkásságáról, működésének átfogó értékelésére azonban 1985-ig kellett várni, amikor Helmut Braunlich egy cikkében

2 Russell Stinson: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle. A Case Study in Reception History*. Durham, NC: Duke University Press, 1990, 3.

3 Uott, 60.

4 Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger ... enthält*. Lipcse: A. Kühnel, 1812–14.

5 François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Brüsszel: Lerouy [és mások], 1835–44.

6 J. S. Bach: *Werke*. Leipzig, 1851–99/R, XXVIII/1, xvi.

7 Andreas Moser: „Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein”. In: *Bach-Jahrbuch* 17. (1920), 35.

8 Az ünnepekre Gräfenrodában került sor 1955. szeptember 25. és október 2. között.

felhívta a figyelmet a hegedűszonáták és -partiták Kellner-féle másolatára, felvetve annak lehetőségét, hogy az a zeneszerző egy korai vázlatán alapul.⁹ Russell Stinson még ugyanabban az évben másfajta következtetésekre jutott Kellnernek a Bach-művek áthagyományozódásában játszott szerepét illetően, s megállapításait nagyhatalású könyvében – *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle* – fejlesztette tovább.¹⁰ Kellner másolói munkájával az újabb német zenetudomány is foglalkozott, nevezetesen az új Bach-összkiadás VI/1. és VI/2. köteteinek kritikai jegyzeteiben és más kritikai kiadásokban.¹¹

Annak ellenére, hogy Braunlich igyekezett újraértékelni a szólóhegedű-darabok Kellner-féle másolatát, a tudományos közvélemény általában mindmáig kévéssé pozitívan ítéli meg Kellner munkájának minőségét. A szólóhegedű-darabok Bärenreiter-féle Urtext-kiadásának előszava például mindössze egy lábjegyzetben utal Stinson írásaira, amikor sommásan elutasítja Kellner másolatát: „[Ez a] forrás tehát irreleváns egy tudományos-kritikai kiadás szempontjából”.¹² Maga Stinson pedig úgy vélekedett, hogy „Bach zenéjének másolójaként [Kellner] aligha tekinthető a megbízhatóság mintaképének”.¹³

Egy olyan helyzetben, amikor egy fiatal és viszonylag tapasztalatlan tanítvány másolatában van meg egy elveszett mű, az erkölcsi töltettel rendelkező „megbízhatóság” szó két különböző jelentésben használható, amelyek finom, de lényeges eltéréseket mutatnak. Vonatkozhat ez a szó a másolat elkészítésekor tanúsított gondosság mértékére, vagyis a koncentráció és a rendezettség szintjére, amellyel a másoló egy kényes, de alapjában mechanikus feladatot elvégzett. Egy másik értelemben ugyanez a szó a másolónak arra a felismerésére vonatkozhat, hogy feladata nem más, mint egy már megkomponált mű reprodukálása legjobb képességei szerint, tartalmának megváltoztatása nélkül. A másolási hibák elkövetése mindennapos jelenség; viszont a szándékos változtatások a másolatban az eredetihez képest – ez valami egészen más dolog. Míg a másolási hibákat olyan mindennapos okok idézhetik elő, mint a rossz világítás, a fáradtság vagy egy elkopott lúdtoll, az előre megfontolt változtatások intervencionista hozzáállást sugallnak.

Kézenfekvő, hogy Kellner „megbízhatósága” mind a két értelemben megkérdőjelezhető,¹⁴ a két kategóriát azonban világosan meg kell különböztetnünk egymástól. Kellner másolói termését tehát *mindkét* szinten vizsgálnunk kell, keresve mind a gondatlan másolásnak, mind pedig a másolt kottaszöveg szándékos megváltoztatásának jeleit.

9 Helmut Braunlich: „Johann Peter Kellner’s Copy of the Sonatas and Partitas for Violin Solo by J. S. Bach”, *Bach* [quarterly journal of the Riemenschneider Bach Institute], 12/2. (1981), 2–10.

10 Russell Stinson: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle*. PhD disszertáció, The University of Chicago, 1985; uő: „J. P. Kellner’s Copy of Bach’s Sonatas and Partitas for Violin Solo”, *Early Music* 13/2. (1985), 199–211.; uő: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle: a Case Study in Reception History*. Durham: Duke University Press, 1990.

11 Ld. mindenekelőtt: Günter Hausswald és Peter Wollny (eds.): *Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo, BWV 1001–1006*. Kassel: Bärenreiter, 2001

12 Uott, xi.

13 Stinson: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle: A Case Study...*, 56.

14 Uott, 56–59.

A csellószvitek Kellner-féle másolata

A csellószvitek autográfja nem maradt fenn; kottájukat négy különböző kéziratos másolat őrizte meg számunkra, kettő közülük a 18. század első, kettő pedig a második feléből.¹⁵ Ezeknek a kéziratoknak egyike sem teljesen kielégítő, és mindegyikük jelentősen különbözik a többitől. Tulajdonképpen nagyon keveset tudunk azoknak a példányoknak a provenienciájáról, amelyek alapján az egyes másolók dolgoztak. Genealógiai összefüggésük bizonyos fokig tisztázható azonban azzal a módszerrel, amelyet a klasszikus filológiában a közös hiba elvének neveznek. Ha több forrásban ugyanazok a hibák jelennek meg, akkor általában jogos az a feltételezés, hogy ezek ugyanarra a forrásra vezethetők vissza, vagy pedig az egyiket a másiktól másolták hűségeseen, eltéréseikkel együtt.¹⁶

Míg az A, C és D forrásban¹⁷ számos közös hiba található, ami azonos mintára utal, a Kellner-másolat (B forrás) hibái egyediek (*1. táblázat*).¹⁸ Az ő másolata emellett némileg hiányos is (noha jóval kevésbé, mint a szólóhegedű-darabokról készített kézirata): az 5. szvitből (c-moll, BWV 1011) kimaradt a Sarabande, a Gigue pedig az első kilenc ütem után megszakad.


Ezen hiányosságok ellenére a Kellner által ránk hagyományozott másolat nagyjából egy tucat esetben valószínűleg helyes hangokat tartalmaz ott, ahol az A, C és D forrásban ugyanazzal a hibával találkozunk.¹⁹ Érdekes, hogy ezeket a hangokat hallgatólagosan szinte mindegyik későbbi kiadás átvette, annak ellenére, hogy gyakran hangoztatták kételyeiket a Kellner-másolat autenticitásával kapcsolatban.²⁰

BWV	Ütem	Hang	Kellner (B)	A, C, D
1008/1	19.	3.	<i>a</i>	<i>g</i>
1010/1	60.	1.	<i>B\flat</i> a tenorban	<i>B\flat</i> helyett <i>d</i> a tenorban
1011/5	13.	5.	<i>d'</i>	<i>f'</i>
1012/1	91.	12.	<i>a'</i>	<i>g'</i>
1012/3	14.	3.	<i>e</i>	<i>fisz</i>

1. táblázat. Példák valószínű közös hibákra a csellószvitek A, C és D forrásában

- 15 A négy példány részletes leírása itt található meg: J. S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello Solo*. Ed. Hans Eppstein. Neue Bach-Ausgabe (a továbbiakban: NBA) VI/2, Kritischer Bericht (a továbbiakban: KB). Kassel–Basel: Bärenreiter, 1990, 11–17.
- 16 James Grier: *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 65.
- 17 A tudományos irodalomban Anna Magdalena másolatára (D-B, Mus. ms. Bach P 269) rendszerint A forrásként hivatkoznak, Kellnerére (D-B Mus. ms. Bach P 804, Faszikel 40) pedig B forrásként. A 18. század második felében készült másolatokat C (D-B, Mus. ms. Bach P 289, Faszikel 10), illetve D (A-Wn, Mus. Hs. 5007 [S. m. 5007]) forrásnak nevezik.
- 18 Hans Eppstein itt írta le behatóan a források hasonlóságait és eltéréseit: NBA KB VI/2, 18–26.
- 19 A Kellner-másolat, illetve az A, C és D másolat részletes összehasonlítását a következő cikkemben végzem el: Zoltán Szabó: „Precarious presumptions and the Minority Report”. Revisiting the Primary Sources of the Bach Cello Suites”, *Bach* 45/2. (2014), 1–33.
- 20 Például: Kirsten Beißwenger (ed.): *Sechs Suiten für Violoncello solo, BWV 1007–1012 / J. S. Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000, 76.

Hasonló számban fordulnak elő olyan esetek is, amikor Kellner kézírata a zenei szöveg plauzibilis alternatívájával szolgál (2. táblázat).²¹ Ezek az alternatívák jobban illeszkednek a zene folyamatába, és gyakran komplexebbek az A, C és D forrásban közölt verzióknál. Eppstein megállapítása szerint valószínű, hogy a négy 18. századi másolat legalább két szerzői modell alapján készült.²² Ez azt jelenti, hogy a másik három forrásban megőrzött változat igen könnyen autentikus lehet; Kellner másolata viszont a maga érdekesebb olvasataival ugyanolyan autentikus lehet, és egy későbbi, *revideált* szerzői változatot követhet.²³

BWV	Ütem	Hang	Kellner (B)	A, C, D
1008/2	9.	7.	♩ a hozzátétele	Egyetlen ♩ <i>disz</i>
1008/3	21.	1.	♩/♩ [♯] a/f kettősfogás	Egyetlen ♩ [♯] a
1008/5	6–8.			
1009/1	30.	6.	H	d
1009/1	86.	1.	kettőstrilla	trilla a felső hangon

2. táblázat. Példák plauzibilis alternatív olvasatokra a csellószyvitek Kellner-féle másolatában, illetve az A, C és D forrásban

Ezek a példák alátámasztják azt a feltételezést, hogy Kellner kézírata értékeesebb lehet annál, mint korábban feltételezték. Ugyanakkor csupán közvetett bizonyítékoknak tekinthetők, hiszen a feltételezett szerzői kéziratok elvesztek, s így mindez csak hiányosan dokumentálható. Szerencsére rendelkezésre áll egy kézzelfoghatóbb adat is, a c-moll szvit lantátiratának autográfja,²⁴ amelyet a zeneszerző valamikor 1727 és 1732 között jegyzett le,²⁵ nagyjából abban az időben, amikor Anna Magdalena elkészítette az összes szvit másolatát. Ez a g-mollba transzponált átírat (BWV 995) jelentős segítséget nyújt annak eldöntéséhez, hogy mennyire pontosak Kellner olvasatai. A lantszvit kézírata legalább tíz olyan esetben²⁶ mutat egyezést Kellner másolatával, amikor az eltér a másik három másolattól (3. táblázat a 130. oldalon). Jóllehet az A, C és D forrás hangjai és ritmusai plauzibilis megoldásokat jelentenek, de eltérnek a BWV 995 bachi autográfja és a Kellner-másolat verziójától.

21 A négy kézíratos másolat hang- és ritmikai eltéréseire irányuló vizsgálatom (amely a 2017-ben elkészült PhD-disszertáció részét képezi) több mint 600 eltérést mutatott ki. Az egyszerűség kedvéért a jelen cikkben a hangmagasság és időtartam eltéréseire szorítkozom, nem térve ki az artikuláció ezen túlmenő kérdéseire.





22 NBA KB VI/2, 18–26.

23 Jóllehet az ellenkező esetre is van példa: Bach a legtöbbször, amikor egy korábbi művét *revideálta*, hozzáadott a zenei szöveghez, nem pedig egyszerűsített rajta. Szeretnék köszönetet mondani Christoph Wolff professzornak azért, hogy megosztotta velem egy ritka példáját annak, amikor Bach átdolgozása valaminek az elvételével, nem pedig a hozzáadásával járt: a h-moll mise „Agnus Dei” tételében a visszatérés hegedűszólama kisimítja a BWV 11/4-es ária meghatározó éles ritmusait.

24 B-Br, Ms. II 4085.

25 Yoshitake Kobayashi: *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, NBA IX/2. Kassel: Bärenreiter, 1989, 100–101., 209.

26 A két kézirat természetéből következően néhány további eset nem egyértelmű.

Tétel	Ütem	Hang(ok)	Kellner és BWV 995	A, C, D
Prelude	193.	3.	A	G
Allemande	25.	4–6.		
Courante	3.	1.	Esz	C
Courante	5.	9.	d'	esz'
Courante	11.	6–7.		

3. táblázat. Példák olyan helyekre, ahol az 5., c-moll csellósztvit (BWV 1011) Kellner-féle másolata megegyezik a BWV 995 bachi autográfjával, és eltér az A, C, és D forrástól

Ezeknek az egyezéseknek a fényében a Kellner-másolat eltérő olvasatai szerzői javítások eredményének tetszenek, azt sugallva, hogy Kellner ugyanazt a forrást használta, mint Bach, amikor a darab lantátíratát elkészítette. Ez hathatós érv a Kellner-másolatnak a másik három kéziratost forrástól eltérő státusza mellett: a c-moll szvit Kellner-féle variánsa egy autográf forráson látszik alapulni, és pedig nem azon a példányon, amelyet Anna Magdalena használt a szvitek másolatának elkészítésekor.²⁷ Már régebben felmerült annak lehetősége, hogy Anna Magdalena másolata a maga számos pontatlanságával egy „kevésbé rendezett, számos javítást tartalmazó kottából”²⁸ készülhetett. Másfelől viszont a c-moll szvit esetében Kellner modellje egy revideált autográf lehetett, és ha ez így van, akkor valószínűleg ugyanazt a revideált autográfot használhatta a teljes ciklus leírásakor is.²⁹

A szólóhegedűre írt művek Kellner-féle másolata

A hegedűszonáták és -partiták Kellnertől származó másolata a csellósztvitekétől rendkívül eltérő képet mutat. Nem csupán a darabok sorrendje tér el attól, amit Bach autográf tisztázataiból ismerünk, amely a szonáták és partiták váltakozásán alapul, hanem – ami ennél is fontosabb – abban is, hogy ez a másolat nem tartalmazza a többi forrásban megtalálható összes tételt. Kellner a leírást a három teljes szonátával kezdte – a megszokott sorrendben –, majd az E-dúr és a d-moll partita bizonyos – de nem az összes – tételeivel folytatta, számozás nélkül; a h-moll partita viszont teljes egészében hiányzik (4. táblázat).

Három tétel, a d-moll partita Chaconne-ja, illetve a g-moll és a C-dúr szonáta Fuga tétele itt a Bach autográfjában található nál jóval rövidebb változatban jelenik meg (5. táblázat).

Feltűnő, hogy a Bach-autográf számos rövidebb szakasza Kellner másolatából hiányzik, vagy kissé módosítva található meg. Ezek a különös szakaszok többféleképpen is magyarázhatók. Stinson felvetése, mely szerint másolás közben Kellner szándékosan változtatta meg a mintájában található tételek hosszúságát, sőt a tar-

27 NBA KB VI/2, 22–25.

28 Yo Tomita: „Anna Magdalena as Bach’s Copyist”, *Understanding Bach* 2. (2007), 60.

29 A hat szvit feltételezett revideált autográfja a szokásos gyakorlat szerint egy kötetbe lehetett kötve.

<i>J. S. Bach</i>	<i>BWV</i>	<i>J. P. Kellner</i>
1., g-moll szonáta	1001	1., g-moll szonáta
1., h-moll partita	1002	2., a-moll szonáta
2., a-moll szonáta	1003	3., C-dúr szonáta
2., d-moll partita	1004	[3.,] E-dúr partita (a Loure, a 2. Menuet, a Bourrée és a Gigue nélkül)
3., C-dúr szonáta	1005	[2.,] d-moll partita (az Allemande és a Courante nélkül)
3., E-dúr partita	1006	[az 1., h-moll partita teljes egészében hiányzik]

4. táblázat: A szólóhegedűre írott darabok sorrendjének és tartalmának összehasonlítása Bach autográfjának (D-B, Mus. ms. Bach P 967) és Kellner másolatának (D-B, Mus. ms. Bach P 804, Faszikel 22) alapján

<i>Tétel</i>	<i>BWV</i>	<i>A Kellner másolatából kimaradt szakaszok</i>
Fúga az 1., g-moll szonátából	1001/2	35–41. ütem
Fúga a 3., C-dúr szonátából	1005/2	188–200., 256–270., 277–286. ütem
Chaconne a 2., d-moll partitából	1004/5	21–24., 89–120., 126–140., 177–216., 241–244. ütem

5. táblázat: A szólóhegedűre írt darabok Kellner-féle másolatából kimaradt szakaszok

talmát is,³⁰ könnyen igaz lehetett olyan művek esetében, amelyek saját hangszereire, orgonára és egyéb billentyűs hangszerekre íródtak (ezeket a változtatásokat mindjárt ki is próbálhatta, módosíthatta); az azonban kevésbé látszik valószínűnek, hogy hegedű- vagy csellódarabok másolása során próbálkozott volna újrakomponálással. Mindazonáltal az ő másolata és Bach gyönyörűen leírt tisztázata között kétségtelenül alapvetők a különbségek. Kellner változatában meglehetősen gyakorisággal fordulnak elő hibás hangok és ritmusok; találunk hiányos ütemeket, és ami még rosszabb, hiányos vagy teljesen hiányzó tételeket. Az eltérésekre adott eddigi magyarázatok azonban ugyancsak nem problémamentesek. Stinson két lényegesen különböző magyarázattal szolgál. Elismeri ugyan, hogy Kellner másolata „a ciklus második legfontosabb forrása, amely egy autentikus korai verziót reprezentál”,³¹ ugyanakkor „úgy látszik, Kellner szántszándékkal tér el a modelltől”, amikor „úgy tűnik, hogy az előtte fekvő szöveget saját maga által komponált anyaggal helyettesíti”.³²

Bár a fenti elképzelések nem feltétlenül zárják ki egymást, mégis, ha az első igaznak bizonyulna, az megkérdőjelezné a második érvényességét. Ha Kellner modellje valóban a ciklus egy autentikus első változata volna, az megnövelné másola-

30 Stinson: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle*, 65.

31 Ez ellentmondani látszik annak, hogy Stinson kritizálja Braunlichot egy hasonló felvetése miatt. Uott, 56.

32 Uott, 57., 66.

tának jelentőségét, mert az így automatikusan egy korai vázlat elérhető legjobb alakjává válna, ritka bepillantást engedve Bach zeneszerzői gyakorlatába. Emellett logikus magyarázattal szolgálna a tételek eltérő hosszúságára és sorrendjére, sőt a harmóniak és a hangok egyes kisebb eltéréseire is.

Kétségtelen, hogy a Bach ismert autográfja és Kellner másolata közötti különbségek nagyságrendje messzemenően valószínűtlenné teszi, hogy Kellner közvetlenül ezt az autográfot másolta volna le. Kézenfekvőbbnek látszik, hogy Kellner a maga kéziratát egy másik szerzői kéziratra alapozta, valószínűleg egy korábbi vázlatra, amelyet Bach később jelentősen átdolgozhatott.³³ Lehet, hogy ez a vázlat nem volt teljesen kidolgozva (ami egészen más eset, mint ha tételleket „hagytak volna el” belőle), vagy, ha különálló lapokra írták, akkor egyesek megsérülhettek vagy elveszthettek közülük, mialatt eljutottak a zeneszerzőtől a másolóig és vissza.

Érdeemes megjegyezni azt is, hogy a „csonka” vagy „hiányzó” tétellektől eltekintve úgy látszik, hogy Kellner jól olvasható, megfelelő másolói munkát végzett, néhány, de nem nagyon sok egyértelmű másolási hibával, továbbá, hogy a szólóhegedű-darabok teljes tétéleiben semmilyen nyoma nincs annak, hogy hozányúlt volna az eredetihez. A befejezett tételek egyenletes – jóllehet nem tökéletes – másolói teljesítménye arra utal, hogy Kellner ezeket a tételleket legjobb tudása szerint másolta le. Ezért nem látszik valószínűnek, hogy mindössze három tételben viszont radikális húzásokat és egyéb változtatásokat hajtott volna végre, számos további tételt meg önkényesen elhagyott volna.

A Chaconne

A hegedű-szólódarabok összes tétele közül ez a d-moll partitát megkoronázó tétel különbözik leginkább Kellner másolatában az autográfban megőrzött formától. A Kellnertől örökölt változatban a Chaconne kilencvenhat ütemből áll, azaz csaknem 40%-kal rövidebb a tétel közismert alakjánál (5. táblázat). Kellner amúgy nem sok figyelemre méltatott másolói működésével kapcsolatban talán a legtöbb vitát az váltotta ki, hogy megfelelő magyarázatot találjanak a hiányzó szakaszok problémájára (különösen a Chaconne esetében, de a korábban említett két fűgáében is). Andreas Moser feltételezte, hogy az „önkényes kihagyások” célja az volt, hogy az „etűdöt” (ahogy ő a Chaconne-t nevezte) hegedűn könnyebben eljátszhatóvá tegye:

Miután ennek a könnyített verzióknak a létrehozása nem ment erőszak nélkül, aligha képzelhető el, hogy Bach jóváhagyásával történt. Inkább Kellner önkényeskedéseként könyvelhetjük el, akinek számára a rövidítés nélküli változat túlságosan nehéz lehetett.”³⁴

33 Ez az elképzelés már korábban is fölmerült (Braunlich: *Johann Peter Kellner's Copy of the Sonatas and Partitas*), de kellően bizonyító erejű érvek hiányában sohasem vált elfogadottá.

34 „Da es bei diesem Erleichterungsverfahren nicht ohne Gewaltamkeit abging, ist kaum anzunehmen, daß Bach es gebilligt hat. Wir werden es vielmehr als eine Eigenmächtigkeit Kellners zu buchen haben, dem das Stück in seiner ungekürzten Fassung technisch wohl zu schwer gewesen ist.” Moser: *Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein*, 46., 1. láb.

Egy Stinson által felvetett másik lehetőség szerint Kellner a másolatot egy bilentyűsátírat megírásához szánta előkészítésül,³⁵ és a nehezebben átírhatónak bizonyuló szakaszokat önkényesen kihagyta. Később, miután ezt a gondolatot fel-, majd elvetette, Stinson valószínűbbnek találta, hogy Kellner önkényes húzásai egyszerűen a Chaconne rendkívüli hosszúságával függenek össze.³⁶ Elvben ezeknek a magyarázatoknak mindegyike helyes lehet, közvetlen bizonyítékok azonban nem támasztják alá őket.

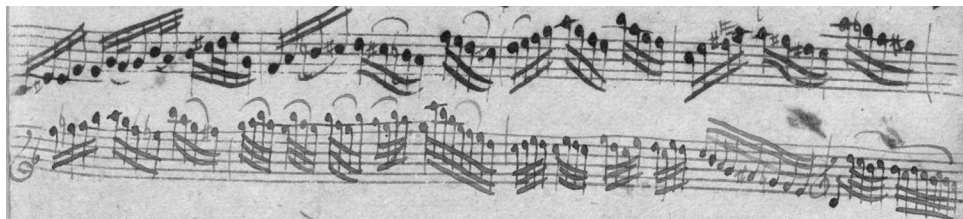
Az e téren végzett kutatások többnyire ugyanabból az irányból közelítették meg a témát: ha a Kellner-féle kézirat hiányos, töredezett prizmáján át tekintünk rá, akkor a Chaconne jól ismert, végső verzióját csak úgy tekinthetjük a másolat modelljének, ha feltételezzük, hogy erősen megcsonkították. Innen nézve a Kellner-másolat nem egyéb sérült anyagnál, ami ahhoz a következtetéshez vezet, hogy „ezáltal a forrás irreleváns”. Egy másfajta megközelítésből azonban egészen eltérő következtésre juthatunk: ha tudniillik Kellner kéziratára úgy tekintünk, mint egy feltételezett (és mára elveszett) autográf tökéletlen, de alapvetően hű másolatára. Nem lehetséges, hogy a másoló nem Johann Sebastian Bach szólóhegedűre írt kompozícióinak „feljavítására” törekedett azzal, hogy ismételten jókora darabokat távolított el belőlük, hanem hogy forrása egy lényegesen rövidebb, korábbi változat lehetett, amely Kellner másolatának közvetítésével egy korábbi verzióról tanúskodik? Ha a problémát ebből a nézőpontból szemléljük, akkor új kérdések merülnek fel, amelyek közül a legfontosabb: a Kellner-másolat mely eltérései nem pusztán hibák, s melyek tekinthetők egy későbbi átdolgozás során elvetett korai szerzői változatoknak.

Egy apró, de jellemző példa, amely megvilágítja ennek a legutóbbi kérdésnek a fontosságát, a francia violinkulcs elhelyezésével kapcsolatos.³⁷ A szólóhegedűdarabok autográfjában Bach a francia violinkulcsot mindig az ütem elején írja ki, egyetlen eset kivételével: a Chaconne 85. ütemében a váltás a francia violinkulcsra a harmadik nyolcad után történik, nemcsak hogy egy ütem belsejében, hanem két ütés között. Ha Kellner másolata a tétel egy korábbi verziójának felel meg, az magyarázattal szolgál erre a szabálytalanságra. A Kellnertől származó kottaszövegben a 81–84. ütem (amely Bach autográfjában a 85–86. ütemnek felel meg) kétszer olyan hosszú értékekben van leírva, mint a közismert változatban (tizenhatodik állnak a harminckettedek helyett, a megelőző ütemek ritmikái sűrűségét folytatva), így négy teljes ütemet alkotva, miáltal a francia violinkulcs, amely ugyanazon a zenei helyen található, az ütemvonalra kerül (*1. faksimile a 134. oldalon*). Ha Bach Kellner modellje, vagyis saját korábbi vázlata alapján dolgozta át a Chaconne-t, le-

35 Ennek a kihívásnak Kellner nem tett eleget, a rákövetkező években viszont számos zeneszerző nézett szembe vele, többek között Brahms, Busoni és Joachim Raff.

36 Stinson: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle*, 65.

37 Ahol a hangok hosszabb ideig magasán járnak, Bach időnként az első vonalra helyezett violinkulcsot használ, melyet azért neveztek „franciának”, mert a francia zeneszerzők gyakran alkalmazták akkoriban. Ld. Joel Lester: *Bach's Works for Solo Violin. Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press, 1999, 12.



1. faksimile: Chaconne, a 80–86. ütemek Kellner másolatában (hét és fél ütem)

hetséges, hogy úgy írta le a kérdéses ütemeket megfeleztett értékekben, hogy nem bajlódott a francia violinkulcs áthelyezésével, amely így a revízió során az ütem közepére került.³⁸

Összesen több mint negyven eltérés található Kellner másolata és a Chaconne autográfja között; ezek közül egyesek kicsinyek, mindössze egy vagy két hangot érintenek, mások rendkívül terjedelmesek, mint a 177. és 216. ütem közötti szakasz (6. táblázat). Ezeknek több mint a fele bizonyára egyszerű másolási hiba. Kellner kéziratának kiemelkedő jelentőségű, kihívást jelentő és izgalmas tulajdonsága a valószínűnek ható szövegvariánsok viszonylag magas száma; harmóniailag korrekt verziók ezek, amelyek tökéletesen elfogadhatóan hangzanak, de különböznek az ismerttől. Ha ezek a változatok valóban autentikusak, akkor a tisztázat leírása előtt gondosan revideálták őket.

Bár a zenei szövegnek ezek az alternatívái egy vázlatos verzióban megfelelők, későbbi szerzői revíziójuk olyan lehetőség, amely fölött nem lehet könnyedén el-siklani.

Ez a korai vázlatra vonatkozó hipotézis a feltételezett „húzásokra” is érvényes. A Chaconne szokatlan hosszúsága (legtöbb előadása 13–15 percig tart, s így egyike a leghosszabb tételeknek, amelyeket Bach valamilyen szólóhangszerre komponált) aránytalan a partita többi részéhez képest, míg a rövidebb változat könnyebben illeszkedhetett bele a mű struktúrájába.³⁹ Az öt „kihúzott” szakasz közül négynek a hiánya alig vehető észre, ha a tételt Kellner másolata szerint játsszák: az állandó d-moll / D-dúr tonalitásnak köszönhetően az átmenet zökkenőmentes. Az ötödik „húzás” ezzel szemben nem tekinthető érvényes alternatívának: a 126–140. ütem hiánya megfosztja a hallgatót a Chaconne egyik legnagyobb zenei pillanatától, a d-mollból D-dúrba vezető katartikus átmenettől. Nem kevésbé fontos, hogy a kimaradt szakaszok közül ez az egyetlen, amelyben megszakad a négy-

38 A tinta árnyalatának és esetleg a színének szembevető megváltozása a 84. ütemtől (az 1. faksimile második sorától) nem változtat azon, hogy Kellner és Bach kéziratában a francia violinkulcs azonos helyen jelenik meg.

39 Philipp Spitta nyilván úgy érezte, hogy a Chaconne hosszúsága magyarázatra szorul, amikor ezt írta: „[A Chaconne] hosszabb, mint a szvit összes többi tétele együttvéve, és annak nem is utolsó tételként, hanem függelékeként értelmezendő; a tulajdonképpeni szvit a gigue-gel véget ér. Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach. His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750*. Trans. Clara Bell and J. A. Fuller-Maitland. London: Novello, 1884–1885, II. k., 95. Ld. még: Tatlow: *Bach's Numbers*, Chapter Five.

Ütem(ek)	Hang(ok)	Szövegvariánsok Kellner másolatában
16.	1.	$a/e \downarrow$ akkord (\downarrow helyett)
21–24.		kimarad
47.	3–4.	$b d'$ az $a b$ helyett
85–86.		kétszeres értékekben lejegyezve
89–120.		kimarad
152.	1.	hiányzó akkord (a/e')
152.	7.	a'' a g'' helyett
159.	7–8.	$f'' d''$ a $d'' f''$ helyett
169.	8.	a'' az f'' helyett
170.	8.	a'' az e'' helyett
177–216.		kimarad
228.	8.	$\text{♯} g' a'$ ($\text{♯} g'$ helyett)
230.	1.	repetált e' (e'/c' helyett)
241–244.		kimarad
256.	3.	tr (Bach elhagyja ezt a díszítést)

(Az ütemszámokat Bach tisztázata szerint közöljük.)

6. táblázat. A *Chaconne* szövegvariánsai Kellner másolatában

ütemes variációk egész tételre kiterjedő láncolata; a 125. ütem egy variáció első üteme, amelyet Kellner kéziratában nem hihetően egy újabb „kezdőütem” követ. A feltételezett Bach-autográf lehetett hiányos, de semmiképp sem inkompetens, ami arra enged következtetni, hogy ezúttal egyértelműen Kellner másolói hibájáról van szó. Lehetséges persze, hogy Kellner véletlenül kihagyott két kottasort, de ez eléggé valószínűtlen, és nincs rá más példa ebben a másolatban; az viszont elképzelhető, hogy a kidőlt tinta, egy leszakadt papírdarab vagy valamilyen hasonló véletlen károsodás akadályozta meg abban, hogy a hiányzó 15 ütemet lemásolja. Mindenesetre a négyütemes egységek egymásutánja által meghatározott szerkezet a többi hiányzó szakasz esetében inkább valószínűsít valamiféle hibát, mint a szöveg szándékos megváltoztatását. Ha az utóbbiról volna szó, miért lenne Kellner húzása ennyire ügyetlen, miért metszené ki éppen a megérkezés pillanatát, amelyet Spitta megejtő szépséggel így jellemez: „a D-dúr áhítatos szépsége, amikor a nap egy békés völgyben nyugovóra tér”?⁴⁰

A *Chaconne* már vázlatos formájában is, kezdettől fogva kivételes tételként öltött testet. Ez lehet a magyarázata annak is, hogy Kellner változatában miért a d-moll partita az utolsó darab, a fölülmulthatatlan *Chaconne*-nal a kézirat legvégén.⁴¹

40 Spitta: *Johann Sebastian Bach...*, 97.

41 Három évtizeddel később Bach második legidősebb fia, Carl Philipp Emanuel H 75-ös, *f-moll* billentyűs szonátáját (a *Probestück Sonaten*-sorozat hatodik darabját) egy másik lehengerlően eredeti és terjedelmes tétellel, a c-moll fantáziával zárta – figyelemre méltó párhuzam!

A két Kellner-másolat párhuzamos jellegzetességei

Kellner másolatait és modelljeiket érdemes alaposan megvizsgálni, mert hasonlóságai és eltérései egyaránt érdekes következtetésekre adnak alkalmat. Mindkét hat, többteteles vonós szólódarabból álló, forradalmi jelentőségű sorozat 1720-ban vagy még korábban keletkezett, és Kellner mindkét esetben 1726-ban vagy még korábban jutott a sorozat kéziratának birtokába, majd le is másolta őket. Mindkét eredeti minta elveszettnek látszik, s így a lelkes orgonista által készített másolat az egyetlen forrásuk. E másolatok nélkül nem is tudnánk az eredetik létezéséről (noha ez mindkét esetben teljesen észszerű). Itt olyan tárgyak – valószínűleg szerzői kéziratok – fennmaradt árnyképeiről van szó, amelyek hosszú idővel ezelőtt eltűntek a szemünk elől.⁴²

Hogy ezek a másolatok milyen mértékben tükrözik a szerzői eredetit, azt két tényező homályosíthatja el:

1. Kellner akaratlan másolási hibái;

2. az a feltételezés, amely gyakran bukkan fel a szakirodalomban, hogy Kellner szándékos és önkényes módosításokat hajtott végre az eredetihez képest.

Ez a két lehetőség határozottan eltérő szakmai, illetve emberi viselkedést feltételez, még akkor is, ha következményeik a gyakorlatban nem mindig megkülönböztethetők.

Az akaratlan másolási hibák gyakoriak és teljesen nyilvánvalók mindkét ciklusban.⁴³ Ezek a legtöbb esetben könnyen felismerhetők, mert a hibásan lemásolt hangok vagy ritmusok eltérnek a többi ismert forrásban foglaltaktól, emellett a zenei szövetben is furcsán hatnak (például az ütemet egy fölösleges ütéssel bővítik, vagy megtörik egy szekvencia vonalát). Számos esetben viszont a Kellner-másolatok eltérő hangjai vagy ritmusai lehetséges alternatívával szolgálnak, amely eredeti forrásból is származhat.

A Kellner-féle változat és a hegedűszonáták és -partiták autográfja közötti eltérésekről általában azt feltételezték, hogy az eredeti szöveg szándékos, káros hatású megváltoztatásának bizonyítékai. Lényeges azonban, hogy gyakorlatilag semmi sem utal arra, hogy Kellner a csellószvittekben bármit is szándékosan megváltoztatott volna (kivéve három tétel záróakkordját, amelyhez hozzáadott egy-egy hangot), s így igen kevésbé valószínű, hogy gyökeresen változtatott volna szakmai hozzáállásán akkor, amikor ugyanannak a szerzőnek hasonló műveit másolta nagyjából ugyanabban az időben. Ezért meg kell fontolnunk a másik alternatívát: hogy legjobb képességei szerint másolta le azt, ami előtte feküdt. Mintája könnyen lehetett egy másik (számunkra ismeretlen) verzió, valószínűleg egy korai és hiányos vázlat. Ez segítene bennünket abban, hogy megmagyarázzuk az ő másola-

42 Elméletileg lehetséges az is, hogy az (elveszett) autográfok valamelyikét vagy mindegyikét lemásolta egy harmadik személy, és Kellner csupán ezekhez az (ugyancsak elveszett) másolatokhoz jutott hozzá. Ezt a távoli lehetőséget azonban semmilyen bizonyíték nem támasztja alá.

43 Anna Magdalena Bach másolatát hasonló hibák tarkítják.

ta és a fennmaradt, de általa esetleg soha nem is látott Bach-autográf közötti eltéréseket.

A hegedű-szólódarabok Kellner-féle másolata, illetve a többi korabeli kézirat forrás közötti különbségek mértéke jóval nagyobb, mint a cselló-szólódarabok analóg esetében. Ennélfogva kézenfekvőnek látszik az a következtetés, hogy Kellner mintái között is jelentős különbségek voltak. E látszólagos rendellenességet magyarázhatja az események időbeli sorrendje. A hegedű-szólódarabokat legalább ketten már azelőtt lemásolták, hogy a kotta eljutott volna Kellnerhez. Először egy kötheni kottamásoló készített róla másolatot 1720 táján, a BWV 1001–1005-öt pedig egy ismeretlen kéz is lemásolta, valószínűleg valamikor 1723 és 1726 között.⁴⁴ Másfelől viszont tudomásunk szerint Kellner volt az, aki először fért hozzá a csellószvitek kottájához 1726 táján, valószínűleg évekkal azelőtt, hogy Anna Magdalena elkészítette az A kéziratot. Logikusnak látszik, hogy a hegedű-szólóművek esetében, amelyekért gyakorlatilag „sorban kellett állnia”, nem az autográf tisztázati példányt kapta meg, hanem egy korábbi, átdolgozás előtti változatot, míg a csellószvitek általa lemásolt verziója a daraboknak ugyanaz a – bizonyára átdolgozott – verziója lehetett, amelyet maga Bach is használt a BWV 995-ös lantszvit komponálása során.

E forgatókönyv szerint az a rejtély, hogy miért dolgozhatott Anna Magdalena a jelek szerint egy rosszabb minőségű példányból azt követően, hogy Kellner a csellószviteket egy jobb forrásból másolta le, továbbra is magyarázatra szorul; kéziratának kijavíthatlan másolási hibái és következetesen pontatlan artikulációs jelei viszont magyarázhatók azzal, hogy egy sietve lejegyzett munkapéldányból dolgozott, nem pedig tisztázatból.⁴⁵ Az is elképzelhető (s ennek számos oka lehetett), hogy a Kellnerhez eljuttatott kézirat nem ért vissza idejében Lipcsébe Bachékhoz addig az időpontig, amikor Anna Magdalena dolgozni kezdett az A forráson.

Konklúzió

A fentiekben bemutatott adatok alapján meg kell fontolnunk azt a lehetőséget, hogy Kellnernek két igen különböző jellegű Bach-autográf állt a rendelkezésére: a hegedűdarabok esetében egy vázlat vagy korai verzió, a csellószvitekében pedig egy revideált példány. A vonós szólódarabok Kellner-féle másolatai ezeknek a fontos Bach-autográfoknak a létét bizonyíthatják, amelyek nem maradtak fenn, és amelyek tudomásunk szerint semmilyen későbbi másolónak sem álltak rendelkezésére. A két másolat párhuzamos vizsgálata jóval több tanulsággal szolgál egy

44 E (D-B, Mus. ms. Bach P 968), illetve C (D-B, Mus. ms. Bach P 267) forrás; ld. Hausswald–Wollny (eds.): *Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo*, xi, illetve x.

45 Kézenfekvő a feltételezés, hogy az 1727-től az 1730-as évek elejéig tartó rendkívül nehéz időszakban, amelyet beárnyékolnak Bach viaskodásai a lipcsei hatóságokkal, s amikor szinte évente született egy gyermeke, akik közül több a születése után nem sokkal meghalt, és így tovább – Bachnak egyszerűen nem volt ideje és energiája ahhoz, hogy ellenőrizze az Anna Magdalena által használt mintát vagy munkája minőségét.

„rendkívül gondatlan másoló” keze nyomának azonosításánál.⁴⁶ Bár kétségtelen, hogy Kellner másolói munkája sokszor pontatlan volt, alapvető fontosságú, hogy a figyelmetlen másoló kántor munkáját ne tévesszük össze azzal a mintával, amelyet felhasznált.

Ezért megújult érdeklődéssel kell tekintenünk a csellószvitek Kellner-féle olvasatára, miután valószínűleg a szviteknek egy érettebb szerzői verzióján alapul, mint amely bármelyik másik másolónak a rendelkezésére állt. Ha pedig ez a helyzet, akkor ez másfajta fényt vet a csak a Kellner-kéziratban található további eltérésekre, amelyeket eddig általában elvetettek, noha lehetséges, hogy a szerző későbbi szándékait tükrözik. A hegedűdarabok Kellner-féle másolata viszont egy hiányos és revideálatlan korai autográfot tükrözhet vissza, így engedve ritka bepillantást a zeneszerző gondolkodásába. Míg a benne található kihagyások némelyike valóban másolási hibának tudható be, a Kellner-másolat és Bach autográfja közötti más eltérések segíthetnek bennünket abban, hogy megértsük azt a folyamatot, amelynek során a zeneszerző átdolgozta műveinek korábbi verzióit.

Malina János fordítása

46 Stinson: *J. P. Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo*, 200.

ABSTRACT

ZOLTÁN SZABÓ

SURVIVING SHADOWS OF LOST BACH MANUSCRIPTS?

Works by Bach for Solo String Instruments Copied by J. P. Kellner – a Re-assessment

Johann Peter Kellner has long since been recognised as one of the most prolific copyists of J. S. Bach's works. Copies of at least forty-six Bach compositions survive in Kellner's hand, while many more have been lost. Most of his surviving copies were of organ and clavier compositions of Johann Sebastian, although there are some notable non-keyboard works amongst his copies as well. The best known of these are the two sets for solo string instruments: the six Cello Suites and the Violin Partitas and Sonatas. Kellner was a skilled organist and cantor, but without prominent expertise in playing a string instrument; therefore the reasons behind his endeavour to make these copies are intriguing. According to handwriting studies, both sets of copies stem from the same period, yet internal evidence suggests that they seem to have been based on models of very different calibre. As neither of those models survived, any evidence pointing to *what* authorial script Kellner actually copied can only be circumstantial. Kellner's dependability as a scribe has often been questioned in the past because of his obvious copying mistakes. However, a re-evaluation of the evidence suggests that the problem may have been not his copying but the quality of the exemplars he was working from. If that is true, then the authority of his copies may need to be significantly reassessed. This paper will take a fresh look at his work as mirrored in his copies of the Violin and Cello Solos.

Zoltán Szabó is a cellist and musicologist, educated in Budapest and Cincinnati. As a member of the Budapest Trio, he visited Australia in 1985 to give a series of concerts at the Sydney Festival. After the tour, he was offered a position with the Australian Chamber Orchestra and he has been living in Sydney ever since. He has performed extensively at festivals and recitals in Europe, America and Australia, with the Budapest Trio and later with the Bergonzi String Quartet. He worked as Principal Cello with Opera Australia between 1992–2013. In 2000, a Churchill Fellowship enabled him to study baroque cello and performance practice in Europe. He has taught cello, chamber music and more recently, music history and musicology at the Sydney Conservatorium of Music since 2003. In 2017, he was awarded a Doctor of Philosophy degree (PhD) at the University of Sydney; his thesis is on the source and edition history of the Solo Cello Suites by J. S. Bach. He has also published several articles on this subject. With over 100 concert, opera and theatre reviews to his credit, he has been a regular contributor to *Bachtrack* (London), *The Conversation* and *The Australian Book Review*. His book and CD reviews have been published in professional journals, such as *Eighteenth-Century Music* and *Early Music*. He regularly gives pre-concert talks for Musica Viva and for the Sydney Symphony Orchestra.