

FAKTORFÚGA

PINTÉR TIBOR

Göncz Zoltán:

Bach testamentuma

A fúga művészete filozófiai-teológiai háttéréről

Gramofon, Budapest, 2009.

151 oldal, CD melléklet, á. n.

Közhely, hogy *A fúga művészete* a zeneirodalom egyik legmisztikusabbá vált műve. Nincs hallgató, aki ne borzongana meg egy-egy hangversenyen, ha a befejezetlen *14. Contrapunctus*nak, más néven négyesfúgának semmibe vesző, magányos, utolsó d hangját hallja, mintegy a Mester végső sóhajaként. Ez az érzés mondhatni az egész nyugati zene-kultúrát hatalmába kerítette, és két nagy irányt jelölt ki a mű recepciótörténetében. Az első ennek az érzésnek az ismételt átélése a koncerteket, lemezfelvételeket, illetve saját billentyűs játékunkat hallgatva. Ez az érzés mindenkit hatalmába kerít, kötetünk zeneszerző és zenetudós szerzőjét, Göncz Zoltánt is, aki a művet 1974-es első magyarországi előadásakor hallotta a Liszt Ferenc Kamarazenekar tolmácsolásában. Így ír akkori élményéről: „Akik jelen voltak, aligha felejtették el ezt az előadást, a befejezetlenül maradt fúgát követő hosszú, súlyos csendet. Mindenki érezte, egykoron valami érthetetlen, tragikus, igazságtalan, megengedhetetlen dolog történt.” (9. old.) Kocsis Zoltán előadásában jó pár évvel később „ha lehet, még döbbenetesebb, még megrázóbb volt a hangverseny vége: egy ember a hangszer előtt a megdermedt csendben. Ezt a csendet legalább egyszer mindenkinek hallani kell!” (Uo.) A második irány mintegy a fenti döbbenet okozta tehetetlenségéből eredően az a kísérlet, melynek célja, hogy a mű kiegészítés, rekonstrukció alakjában befejeződhessen. Erre vállalkozott Göncz Zoltán is, és többéves fáradozásának eredménye a 2006-ban megjelent kottakiadás,¹ majd a 2009-ben publikált jelen kötet.

Az sem magától értetődő, hogy *A fúga művészete* egyáltalán felhangzik. A négyesfúgát partitúrában való lejegyzés arra a feltételezésre ösztönözte a Bach-kutatást, hogy e szigorú zenei rend a hangzó valóságtól távol áll, s voltaképpen *Augenmusik*, „a szemnek való zene”, azaz a szakavatott, kottát elsőrendűen olvasó zeneértő az egyetlen méltó befogadója. Ez aztán terebélyes mítoszt eredményezett, amely abba a „végkövetkeztetésbe” torkollott, hogy Bach utolsó művét már nem is földi füleknek szánta, lévén az

egy isteni konverzáció lejegyzése. Így a mű a misztika ködébe burkolózva további elemzések, értelmezések tárgyává lett, voltaképpen a hangzó valóságtól a legnagyobb mértékben elszakadva a számszimbolika és -misztika egyik legizgalmasabb terepévé – legalábbis az ilyesmire fogékonyak számára (akikhez, mint látni fogjuk, szerzőnk is tartozik). Ugyanakkor Wolfgang Graeser még 16 évesen írt, 1924-ben megjelent dolgozata² leszámolt a felhangozhatatlan mű mítoszával, majd a szerző nagyzenekari hangszerelésben publikálta a teljes művet, amelyet végül 1927-ben Karl Straube mutatott be, s így „sikerült Bach csodálatos művét az előadhatatlanság egyházi átkától megszabadítani”.³ Másrészt a négyesfúgát partitúrában való lejegyzés további kérdéseket vetett fel. Ugyanis a XIX–XX. századi szemnek a négy kottasor például a vonósnégyeshez áll közel. Ugyanakkor a XVII. századi kottairás nap mint nap használta a négyesfúgát partitúralejegyzést billentyűs hangszerek esetében is, különösen akkor, amikor a szólamvezetések oly bonyolultak voltak, hogy a két sor helyett jobban kedvezett az előadónak is a négy sor. E lejegyzésformát billentyűs partitúrának nevezzük, s gyakorlata 1750-ben kétségkívül idejétmúlt volt. Használatának oka feltételezhetően abban keresendő, hogy Bach a Lorenz Christoph Mizler-féle *Sozietät der musicalischen Wissenschaften* (A Zenei Tudományok Társasága) nevű tudós akadémiának szánta művét az 1749-es év, tagsági darabjaként”, és e körben kifejezetten „tudós zene” benyújtása volt az elvárás. Bach korábban, 1747-ben a *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* (BWV 769) kezdetű karácsonyi korálra írt kanonikus variációkat, 1748-ban a *Musicalisches Opfert* (BWV 1079) nyújtotta be. Az 1749-es és 1750-es év Bach haláláig, 1750. július 28-ig szenvedéssel teli volt, így nem csoda, hogy a mű alkotása lassan haladt, és végül nem tudta benyújtani a társaságnak. A sorozat létrejött részeinek utolsó darabjait már csak diktálta vejenek és tanítványának, Johann Friedrich Altnickolnak. Minden bizonnyal igaz, hogy a szóban forgó befejezetlen *14. Contrapunctus* volt az, amin közvetlenül halála előtt dolgozott, hiszen

1 ■ Johann Sebastian Bach: *Contrapunctus 14 für Orgel aus der Kunst der Fuge*. Rekonstruktion von Zoltán Göncz. Carus, 18.018. Carus Verlag, Stuttgart, 2006.

2 ■ Wolfgang Graeser: *Bachs Kunst der Fuge*. In: *Bach Jahrbuch*. Breitkopf und Härtel, Berlin, 1924. 1–104. old.

3 ■ Walter Kolneder: *Bach-Lexikon*. Ford. Székely András. Gondolat, Bp., 1988. 136. old.

a kéziratra az utolsó lejegyzett hang után Altnickol ezt írta: „A szerző, miközben e fűgán dolgozott, és amelyben a BACH név kontraszsubjektumként megjelenik, meghalt.”⁴ A Bach név mint négy zenei hang a zenetörténet egyik legendássá vált témája.⁵ A befejezetlen kézirat publikálása további gondokat szült. Philipp Emanuel Bach és a tanítványok természetesen és érthetően meg kívánták jelentetni a ciklust, annál is inkább, mert Bach a kiadójával meg is egyezett, és a kottametszés már megkezdődött (ebben a munkában Bach maga is részt vett), s a hiányzó részeknek külön lemezeket hagyott a metsző. A kiadóknak döntésükben több szempontot kellett érvényesíteniük, melyek mindegyike komoly következményekkel járt *A fűga művészete* utóéletében.

Egyrészt meghatározták a ciklus darabjainak sorrendjét, de e sorrendnek a logikája máig sem világos. Másrészt a befejezetlen 14. *Contrapunctus* valahol le kellett zárniuk, s ezt harmóniai okokból a BACH-témát tartalmazó harmadik szakaszban tudták megtenni, így lett a tétel neve *Fuga à 3 soggetti*, azaz háromtémájú fűga, röviden hármásfűga. Harmadrészt, hogy a ciklus – és maga az életmű – ne töredékesen fejeződjék be, egy záróművet illesztettek az egész anyag végéhez, a *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* (BWV 668a) című korárelőjátékot, amellyel mintegy függelékként a formai lezárást biztosítani akarták. Az teljesen bizonyos, hogy e korárelőjátéknak semmi köze a ciklushoz. A sorrend tekintetében figyelembe kellett venniük az elkészült darabok mellett a vázlatokat, valamint a kihagyott üres metszői oldalakat is. Bekerültek azonban olyan tételek is, amelyek nem alkotják szerves részét a ciklusnak. Az első kiadás ebben a formában 1751 első felében jelent meg, majd a következő évben a második.

A végleges tételrend rekonstrukciójára vonatkozóan a legmeggyőzőbb javaslatot Gregory Butler tette 1983-ban. Cikkében alaposan szemügyre vette az első kiadás fennmaradt példányait, és felfedezte, hogy a lapszámozást a nyomás előkészítése közben megváltoztatták. A 14. *Contrapunctus* tekintetében Butler azt az álláspontot alakította ki, hogy az nem a ciklus vége, hanem a *contrapunctusok* sorában az utolsó, amelyet követ a négy kánon. Így a butleri autentikus megszólaltatás során a befejezetlen négyesfűga nem a mű végén hangzik el. Butler így ír: „Ha a befejezetlen négyesfűgát a gyűjteményben a javasolt helyre illesztjük, akkor az ebből származó szerkezeti logika rögtön világossá válik. Tizennégy *contrapunctusunk* van töretlen sorozatban, amelyet egy négy kánon alkotott csoport követ. Az egész így három nagy részt alkot.”⁶ E három rész az egyszerű (egytémás) *contrapunctusok*, a komplex (többtémás) *contrapunctusok* és a kánonok sorából áll össze. A 14. *Contrapunctus* lett volna a legkomplexebb a maga négy témájával. Erdemes megjegyezni, hogy Butler kiszámítja azt is, hogy az átszámozás következtében a kimaradt oldalak hozzávetőlegesen hány ütemnyi zene kimetszésére adnak lehetőséget. „[A] negyedik szakasz a harmadik szakasz hosszának meg-

közelítőleg négyharmadát tehetné ki, ami megközelítőleg harmincnégy ütem.”⁷ Ez Göncz Zoltán szerint optimális esetben sem lehetséges, mert a legsematikusabb kidolgozás esetén is minimálisan 66 ütemre van szükség. „Butler egyébként briliáns dolgozatának terjedelem-hipotézise – nem véletlenül – nem tudott gyökeret verni a szakirodalomban.” (93. old.) Butler megoldása két irányba nyitja meg a négyesfűga recepcióját: egyrészt ebben a tételsorrendben le kell mondanunk ama megrázó élményről, amelyről fentebb írtam, vagyis a filológiai autenticitásra törekvő felfogás kimondatlanul is a romantika által táplált élmények ellenében dolgozik: az ilyen típusú előadás nem szándékozik rájátszani a romantikus elvárásokra. Másrészt felveti a befejezés, a rekonstrukció iránti igényt. E kettő részben találkozhat, részben kizárhatja egymást. A négy kánon előtt hallhatjuk a befejezetlen négyesfűga semmibe vesző d hangját, ugyanakkor az előadó arra is törekedhet, hogy rekonstrukciójával e hiányzó részt kiegészítse, „befoltozza” e lyukat *A fűga művészetének* szövegében. Az előadó-művészeti pluralitás mai állása szerint mindkét lehetőség elfogadott, s csak a személyes ízlés, a szubjektív momentumok kusza szövődése adhat támpontot a választáshoz.

Hogy a 14. *Contrapunctus* valójában négyesfűga, az csak 1881-ben nyert bizonyítást, amikor Gustav Nottebohm „[e]llenponttani kutatásai nyilvánvalóvá tették, hogy a tételt Bach négyesfűgaként koncipiálta, melynek hiányzó, 4. témája éppen a ciklus főtémája lett volna” (107. old.). A befejezetlenség kérdése további problémákat szült. Christoph Wolff *Bach befejezetlen utolsó fűgája?* című cikkében azzal a hipotézissel állt elő, hogy a négyesfűgának befejezettnek kellett lennie, de a kézirat teljes formájában elveszett. Egyik kompozíciós indoka inspirálólag hatott Göncz Zoltánra is, mert a kiegészítés helyett a feltételezeten elveszett kézirat rekonstrukciójára irányítja a figyelmet. Wolff így ír: „Egy többtémás fűga komponálása-

4 ■ In: *The New Bach Reader*. Ed. Hans T. David and Arthur Mendel, rev. and exp. Christoph Wolff. Norton, New York – London, 1998. 260. old.

5 ■ Már a legtehetségesebb Bach-tanítvány, Johann Ludwig Krebs (1713–1780) is sűrű szövetű BACH-fűgával tisztelgett mestere előtt. Majd a XIX. században a romantikus Bach-kultusz egyik alapelemeként rendre születtek a BACH-fűgák, közülük a legremekebb Schumann BACH-sorozata *Sechs Fugen über den Namen: Bach* címmel (1845), valamint Liszt *Praeludium und Fuge über den Namen BACH* című darabja (1855–1870).

6 ■ Gregory Butler: Ordering Problems in J. S. Bach's *Art of Fugue* Resolved. *The Musical Quarterly*, 69 (1983), 1. szám, 44–61. old., itt: 58. old.

7 ■ *Uo.* 55. old.

8 ■ Christoph Wolff: Bach's Last Fugue: Unfinished? [1975] In: *uő: Bach. Essays on His Life and Music*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London, 1999. [1991]

9 ■ Zoltán Göncz: The Permutational Matrix in J. S. Bach's *Art of Fugue*. The Last Fugue Finished? *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 33 (1991), 4. szám, 109–119. old. A permutációs mátrixot könyvének 11. oldalán Göncz újraközi.

10 ■ *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. Szerk. Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht. Zeneműkiadó, Bp., 1985. II. kötet, permutáció szócikk, 102. old.

11 ■ Göncz: *i. m.* 115–116. old.

kor megkerülhetetlenül ki kell próbálni a különböző témák kombinációs lehetőségeit. Valójában a témákat magukat kell a négyszeres ellenpont szabályai szerint megtervezni. Ebből eredően elképzelhetetlen, hogy Bach az előtt komponálta volna a fennmaradt töredéket, mielőtt kidolgozta, vagy legalább fölvázolta volna a négyesfuga kombinatorikus részét egy kéziratban [...], amely eredetileg hozzátartozott [a fennmaradt részhez – P.T.], de elveszett.”⁸

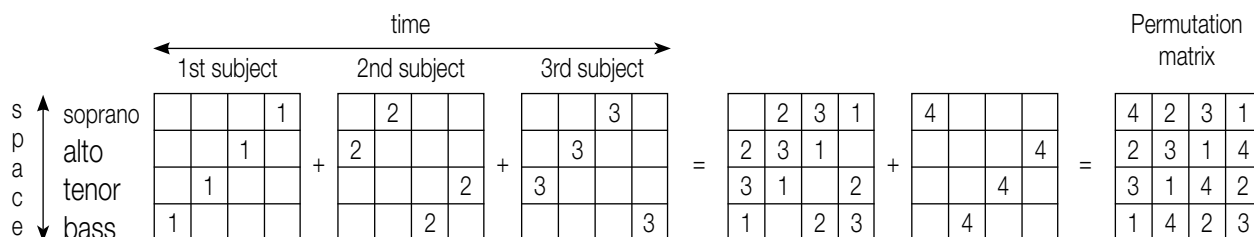
binációs lehetőség előfordul”.¹⁰ Mivel a négyesfuga négy szólamra vonatkozik, a rekonstrukció feladata a folyamatos szólamcserék kidolgozása, amelyek során a négyesfuga majdhogynem „automatikusan” írja magát, hiszen ha megvan a szólamcserék rendje és kombinációs sora, akkor e terv mentén végighaladva előáll a teljes fuga. Göncz e feladat kivitelezésére felállított egy ún. permutációs mátrixot. Ebben az első három négyzethálóban a négyesfuga elkészült három



Nem lévén zeneszerző, megfelelő kompetencia hiányában csak bizonyos pontig merészkedem el a rekonstrukció vizsgálatában. Göncz Zoltán elgondolását már egy 1991-es cikkében publikálta,⁹ melynek alaptétele, hogy a négyesfuga a fúgaszerkesztés egy sajátos, rendkívül komplex, kombinatorikus formájában fogant, az ún. permutációs fúgaként. A permutáció szólamcserén alapul, „melynek során egy többszólamú szerkezet szólamai többszörös kontrapunktban cserélődnek oly módon, hogy a darab folyamán az összes kom-

expozíciójának témánkénti szólambelépéseit helyezi el. (Az 1-es az első téma, a 2-es a második, 3-as a harmadik.) A negyedik négyzetháló összegzi az előző hármat. Az üresen hagyott rubrikákba kerül a negyedik rész exposíciója a szólambelépési rend szerint 4-es számmal jelölve. Ez az ötödik négyzetháló. A hatodik négyzetháló pedig a teljes mátrixot mutatja.¹¹

Göncz arra a következtetésre jut, hogy mivel a permutációs fúga a legszigorúbb zenei szerkezeti rend a kontrapunktban, a szerzői szándékban már eleve



adott volt a mátrix által ábrázolt kompozíciós rend. (Erre hivatkozott Christoph Wolff is idézett írásában.) A rekonstrukciót végző zeneszerző feladata a harmadik rész utolsó szakaszának és a teljes negyedik résznek a kidolgozása. A mátrix sajátos szeriális jelleget kölcsönöz a műnek, amelyben, legalábbis az expoziciókat tekintve, szigorú sor- (*Reihe-*) elv mutatkozik. Ebben az értelemben – némiképp leegyszerűsítve – a négyesfuga befejezett mű, legalábbis a szigorú zenei rend tekintetében. Egy-egy rész expoziciója azonban nem azonos az egész résszel. Az első expozició az 1–21. ütemben van, a második a 114–141. ütemben, a harmadik a 193–207. ütemben. Vagyis önmagában a permutációs mátrix nem aranykulcs a rekonstrukcióhoz, ha lehet mondani, annak csak csontváza. Az expoziciók utáni anyag kitöltése a permutációs fúga szólamcserés kombinatorikai lehetőségein végighaladva jön létre. A rekonstruálandó negyedik szakasz vonatkozásában Göncz végigveszi a lehetséges szólamcserés változatokat, rámutatva, melyek azok a verziók, amelyek valamely zeneszerzéstechikai követelmény miatt nem lehetségesek, illetve azokat, amelyek két kézzel billentyűs hangszeren nem szólaltathatók meg, egyszerűen azért, mert a két kéz nem tudja átfogni a szólamokat. Így a lehetséges kombinációk száma lényegesen lecsökken, s a szóba kerülő kombinációkból kiválasztódva előáll a mű. Ha Göncz Zoltán hipotézise igaz, vagyis, hogy Bach eleve permutációs fúgának szánta a négyesfúgát, és elfogadjuk a billentyűs hangszer primátusát, akkor nem kevesebbről van szó, mint hogy a több tucat kiegészítéssel¹² szemben ez a változat lenne a szerzői intenciókhoz a legközelebb álló. Különösen izgalmassá teszi e kísérletet, hogy Göncz rávilágít arra is: a rekonstrukciós analízis ezen nyomvonalán haladva Bach meghökkentő módon szeriális zeneszerzőként tűnik fel.¹³

Mivel a kombinatorika művészete a permutációs szerkezetben központi szerepet játszik, érthető, hogy Göncz Zoltán közel húszéves munkájának eszmetörténeti háttérét is fel kívánta térképezni. A kötet első része ezt a kutatást összegzi 63 oldalon. A következőkben azt vizsgálom, hogy az itt megjelenő elgondolások mennyiben érvényesek a bachi zenére, és azon belül *A fuga művészetére*.

Nem véletlen, hogy Göncz a kötet első fejezetében a permutációkkal foglalkozik. Néhány példán bemutatja a permutációkat *Az Alkotás könyvének* kabbalista tradíciójától Leibniz kombinatorikájáig. A kombinatorikai gondolkodás bemutatása a Bach és Leibniz között a szerző szerint is problematikusan tételezhető párhuzamokban éri el csúcspontját. Ha lehet mondani *Az Alkotás könyve* mintegy bevezeti az olvasót a permutáció világába, de történetileg a Raimundus Lullus-szal (Ramon Llull) foglalkozó rész kerül közelebb a kérdéshez. A világot leíró kombinációs lehetőségek Lullusnál a tökéletes megismerésig vezetnek, melynek célja a *scientia universalis* megtalálása, ami Leibniznek egyik legfőbb törekvése is. Amiképpen

a Leibniz számára több mint ellentmondásos descartes-i filozófia *mathesis universalis* fogalma is e célt tűzi maga elé. Így, ha történetileg bonyolultan és ellentmondásosan is, de Göncz fejtegetésében egyenes úton haladunk a kabbalától Lulluson át Leibnizig. Hogy kiket, miért és hogyan lett volna érdemes még beemlíteni ebbe sorba, arról Láng Benedek igen informatív és élvezetes tanulmányából tájékozódhatunk, melyet a szerző is idéz: „A 16–17. századi lullizmus történetéből megemlítenendő Juan de Herrera, az Escorial építésze, aki az általa alapított matematikai-filozófiai akadémián (1582, Madrid) tananyagga teszi a llulli *Arsot*, továbbá Johann Heinrich Alsted (1588–1638), a nagy enciklopédista, Giordano Bruno (1548–1600), aki hét művet írt az *Arsról*, Valerio de Valeriis, aki kommentárt írt az *Arbor Scientiae*-hez, és a strasbourgi Lazarus Zetzner, aki hat valódi és négy apokrif Llull-művet számos kommentárral kísérve kiadott. Athanasius Kircher (1601–1680) az *Ars magna sciendí*ben tökéletesíti Llull módszerét, a fiatal Leibniz pedig *Dissertatio de arte combinatoriá*-jában (1666) Alsted, a rózsakeresztesek, Kircher és Harsdörffer társaságában hivatkozik Lullra.”¹⁴ E névsor, lássuk be, nem a nyugati gondolkodás kanonikus történeti folyamatának meghatározó szereplőit sorakoztatja fel – két kivétellel: Giordano Bruno mellett feltűnik Leibniz neve is.

Zenei szempontból azonban van még egy név a sorban, akire a zenei kombinatorika tekintetében mégiscsak érdemes lett volna figyelemmel lenni, ez pedig Athanasius Kircher. Noha Kircher is rossz hírbe keveredett meghökkentő spekulációival, s némelyek szerint rá is igazak lehetnek a Lullus gúnyoló Swift sorai: „Az ő [Lullus] módszere szerint megfelelő eljárással s nem szellemi, hanem tisztán testi munkával a leg tudatlanabb személy jutányos áron írhat bölcsészeti munkákat, verseket, politikai, jogi, matematikai és teológiai értekezéseket anélkül, hogy egy szikra tehetsége vagy műveltsége volna hozzá.”¹⁵ Mindenképpen túlzás lenne Kircherben ilyesfajta „kókler” látni. De az is kétségtelen, hogy kevés polihisztor számított megkérdőjelezhetetlen tekintélynek mindenben,

12 ■ Lásd Walter Kolneder: *Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts*. Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven, 1977. Kolneder könyvében 20 rekonstrukciót értékel. Arra vonatkozóan, hogy azóta még hány született, nem ismerek pontos adatokat.

13 ■ Vö. Göncz Zoltán: Bach – a szerialista? *Magyar Zene*, 1990. 3. szám, 317–322. old.

14 ■ Láng Benedek: Kísérlet a *scientia universalis* létrehozására a 14. századi Katalóniából. *Palimpszeszt*, 8. sz. http://magyarirodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/19.htm

15 ■ Jonathan Swift: *Gulliver*. III. könyv, 5. fejezet. Idézi Láng: 10.

16 ■ *A Wolfenbütteler Digitale Bibliothek*ban elérhető a mű digitális változata: <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/6-3-quod-2f>

17 ■ E kettősség végigkíséri a nyugati zenetörténet egészét, és súlyaiabban korról korra változik. Hans Heinrich Eggebrecht átfogó értelemben matézis és érzelem fogalomparájával írja le e kettősséget. Vö. Hans Heinrich Eggebrecht: A zene fogalma és az európai hagyomány. In: Carl Dahlhaus – H. H. Eggebrecht: *Mi a zene?* Ford. Nádori Lídia. Osiris, Bp., 2004. 25–32. old.

18 ■ A mű interneten hozzáférhető a Strasbourgi Egyetem

amivel csak foglalkozott. Kircher *Ars magna scientiæ sive combinatoria* című művének első két könyve szorosan Lullushoz kapcsolódik: *Methodus Lulliana*, *Ars combinatoria*.¹⁶ Ez azonban nem lenne több merő párhuzamnál. Sokkal inkább figyelemre méltó, hogy a barokk zenei gondolkodásban két egymást kölcsönösen átható, de egyúttal végtelen viták forrásává is váló iskola volt jelen: az Arisztoksenosz nevével jelzett harmonikusok és a Püthagorasz nevével jelölt kanonikusok. Az első csoport a zene érzelmi-affektív voltát tekintette elsődlegesnek. Legjelentősebb képviselője Johann Mattheson volt, aki gyakran használta zenei pamfletjeiben az Aristoxenos junior álnevet. A másik csoport a zenét elsősorban matematikai művészetnek tekintette. Éppen ebben a vonatkozásban válik kulcsfontosságúvá a zenei kombinatorika, azon belül is a permutáció.¹⁷ Targyunkban Kircher azért játszik döntő szerepet, mert a zenei *ars combinatoria* egyik nagy karriert befutott leírását találjuk meg nála, ami, ha a zene és filozófia, közelebből Bach és Leibniz kapcsolatát vizsgáljuk, akkor lényegbe vágó előzmény. Kircher a *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* című művében (Roma, 1650)¹⁸ leír egy általa feltalált zenei automatát, és közli ezen instrumentumra írt háromszólamú darabját *Ricerca pro instrumentis automatatis* címmel, amelyet feltételezhetően e meghatározott algoritmusok szerint többszólamú zenei anyagokat komponáló automatán hozott létre. Kircher zenefelfogásában a hang kombinatorikai alapelem, s a diatonikus skála hangjainak kombinációira épül. Ez nyolc hang esetében 40 320 kombinációt eredményez,¹⁹ de rögtön látnunk kell, hogy Kircher nem dallamkombinációkban, hanem polifón kombinatorikus rendszerekben gondolkodik. Mindez azért lényeges, mert Göncz Zoltán kombinatorikai rekonstrukciója egyfelől egy létező és nagy hagyományú – az előbbi értelemben használt – kanonikus zenei felfogáshoz áll közel, másfelől a könyvben oly nagy szerepet kapó Leibniz-műnek, a *Dissertatio de arte combinatoriana* (1666), amint Láng Benedek is írja, egyik legközvetlenebb előzménye Kircher könyve.

A névsorban feltűnő Harsdörffernek és vele együtt a

gyűjteményében: <http://imgbase-scd-ulp.u-strasbg.fr/display-image.php?pos=-185697>

19 ■ Érdemes utalni arra a problémára, amely a tizenkétfokúság zenei megjelenését kizárólag a legelembb kombinatorikai vonatkozásban érdekessé teszi: 12 hangnak a permutációs lehetősége a faktoriális számítás alapján $12! = 479\,001\,600$. A dodekafóniában 11 880-szor több hangkapcsolat állítható elő, mint a tonalitásban (40 320). Ez az elemi matematikai válasz arra, miért koptak el annyira a modern zenei kultúra hangkombinációs alapjai a XX. század elejére, s hogy miért kellett radikális fordulatot vennie a zeneszerzésnek. Persze azt is világosan le kell szögezni, hogy a zeneszerzés sohasem ennyire triviális, számokkal való játék.

20 ■ A hathangos példa minden bizonnyal a középkori zeneelméletből eredő, s a XVII. század második felében is használt, ún. hexachord-szemléletre vezethető vissza.

21 ■ Lásd John Butt: 'A mind unconscious that it is calculating?' – Bach and the rationalist philosophy of Wolff, Leibniz and Spinoza. In: John Butt (ed.): *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. 60. old. Az idézetet Boros Gábor fordításában közlöm. In: uő: *Leibniz gyakorlati filozófiája*. Attraktor, Máriabesnyő-Gödöllő, 2009. 126. old.

barokk kombinatorikus költészetnek viszont egy egész fejezetet szentel a szerző. Döntése két célt szolgál: egyfelől nyelvi eszközök segítségével az olvasó könnyebben nyer bepillantást a kombinatorikába, másfelől a barokk kombinatorikus költészetet Göncz komoly muníciónak tekinti két Bach-kantátában megjelenő permutációs fűga elemzéséhez (*A bachi permutációs fűgák egy különös típusa* című fejezetben). A bachi permutációs fűgák szerkezetéhez a legközelebb Leibniznél a ciklikus permutáció áll. „Négy elem esetén a körforgás a következő: Abcd, Bcda, Cdab, Dabc. [...] A *Contrapunctus 14* permutációs mátrixa is ciklikus permutáció.” (32. old.) (Adódhatna a kérdés, hogy vajon a BACH zenei téma kezelhető-e ciklikus permutációként, de annak semmi nyoma, hogy Bach bárhol alkalmazta volna a saját nevének betűit ciklikus permutációként, és a faktoriális $4! = 24$ lehetőségből álló variációból sem jelenik meg nála egy sem.) A zenei permutációs mátrix azonban eltér a ciklikustól annyiban, hogy mivel csak a témabelépésekre vagyunk figyelemmel (lásd a fenti ábrában, ahol a téma = 1,2,3,4), a számok mellett minden más érték 0. Leibniznek érdekes módon van egy zenei példája is, amelyben a hat hangból²⁰ álló permutáció variációit írja le. A faktoriális számítás alapján ez 720 lehetőséget jelent.

Hogy a bachi kombinatorikus gondolkodás és Leibniz *Dissertatio*ja között milyen jellegű kapcsolat tételvezhető, komoly viták tárgya. Göncz Zoltán maga is kellő óvatossággal kezel minden megfelelő alap nélküli feltételezést. A legismertebb Bach–Leibniz-kapcsolat nem több legendánál arról, hogy Bach halála ágya mellett Leibniz e műve hevert. E kép több mint groteszk: a jószívet teljesen megvakult, többszörös agyvérzéssel küszködő zeneszerző kombinatorikai értekezést próbál olvasni! Természetesen a cél inkább az volt e legendával, hogy valamilyen filológiai minősíthető kapcsolat tételveződjék a komponista és a filozófus között. Minderre azért volt szükség, mert Bach könyvtárának még a lajstromát sem ismerjük pontosan, ugyanakkor történetileg a két személyiség meglehetősen közelségben állt egymással: Lipcse szellemi életében Leibniz komoly nyomot hagyott, tanítványai működtek az egyetemen, kötetek közül nem egy itt jelent meg. Viszont a *Dissertatio* meglehetősen fiatalkori mű, s kérdéses, hogy az 1750-ben éppen 84 éves könyv volt-e bármilyen hatással Bach alkotó műhelyére. Hogy Bach környezetében Leibniznek volt szerepe, az vitathatatlan. A legáltalánosabb értelemben Lipcse szellemi klímájára mindenképpen hatást gyakorolt, de ez éppígy elmondható más filozófusokról, elsősorban a Leibniz-tanítvány Christian Wolffról. Azonban a fent említett Mizler, aki Bachhal valóban szoros kapcsolatban állt, *Musikalische Bibliothek*jának második számában idézi a nevezetes Leibniz-diktumot: „a zene rejtett számtani gyakorlat, melyet a lélek úgy hajt végre, hogy mit sem tud róla.”²¹ Göncz Zoltán rendre idéz azokból a korabeli zeneelméleti szövegekből, amelyek ilyen vagy olyan formában

Leibnizhez kapcsolhatók. Ebben minden tekintetben Mizler jár az élen, aki *Bevezetés a generálbasszustanba* című művének egy helyén Leibnizre hivatkozva ír a diatonikus skála nyolc hangjának 40 320 kombinációs lehetőségéről. Georg Venzky (1704–1754), aki szintén a lipcsei *Zenei Tudományok Társaságának* tagja volt, így ír 1742-ben: „Gondolják meg, uraim, mennyire változatos az a harmónia, mely alapját a természetben leli, tehát Isten előre megállapította.” (Idézi Göncz, 35. old.) Az előre megállapított zenei harmónia (*vorherbestimmte Harmonie*) úgyszólván egy csapásra a leibnizi metafizika zenei pendant-jává válik, amennyiben benne a *harmonia praestabilita* fogalmát keressük. Kérdéses, hogy ebben az értelemben valóban beszélhetünk-e közvetlen Leibniz-hatásról. Az eleve elrendezett zenei harmónia gondolata Keplernél a szférák zenéjében éppúgy megvan, mint Rameau-nál a *basse fondamentale*-ban felfedezett teljes harmóniai rendszer. Azaz a kor egy általános zenei gondolata jut itt szóhoz, amely abban az örömben és szellemi gyönyörben ragadható meg, hogy a hangok világa a tökéletes rend világa. Ez persze maga a püthagoreus tradíció. Leibniz is e tágabb összefüggésben kapcsolódik ahhoz a szellemi áramlathoz, amely a zenei harmóniában a tökéletes rend leképeződését látta. De ezen általánosságokon túl meglehetősen nehézkes, s olykor egyenesen lehetetlen közelebbi pontokat találni Leibniz Bachra kifejtett hatását igazolandó. A filológiai bizonyíték lenne a legmegnyugtatóbb és egyúttal a legfantáziátlanabb. Kétségtől vonzó lenne például annak nyomára bukkanni, hogy Mizler milyen zenével foglalkozó, azóta elveszett Leibniz-kéziratokkal találkozott,²² s még inkább azt tudni, hogy Mizler alaposan elbeszélgetett-e Bachhal e szövegekről.

Arra kívánok rámutatni, hogy Göncz Zoltán könyvében egyre kérdésesebbé válnak Leibniz gondolatainak zenei konnotációi, majd közelebről mindezek kapcsolata Bachhal és *A fűga művészetével*. A szerző természetesen nem óvatlan: tisztában van azzal, hogy e terep rendkívül ingoványos, mert a zenére reflektáló filozófia és a zenei műalkotás között nincsen egyenesen végigjárható út. Ugyanis mindkettő másról beszél. Az előbbi reflektál a hangra, az utóbbi anyagként használja a hangot. Mivel az anyagként használt hang is tárgy a zenéről adott filozófiai reflexiónak, a filozófia kénytelen a műre is reflektálni. De a mű nem képes megválaszolni a filozófiai reflexió által felvetett kérdéseket. Ennek belátása szükséges, mikor azt firtatjuk, hogy mi köti össze a leibnizi monasz-elméletet a hanggal, és ennek tételvezető-e bármi kapcsolata *A fűga művészetével*, s azon belül a *14. Contrapunctusszal*.

Göncz Zoltán szerint „[t]etszetős lenne – amint ezt a 20. század elején többen is megtették – a monaszokat zenei témákkal (egyenesen bachi fűgatémákkal) azonosítani. Ám ha komolyan vesszük Leibniz monasz-definícióját, azonnal kiderül, hogy ez nem járható út. [...] A fűgató téma tehát – Leibniz meghatározását következetesen alkalmazva – semmiképpen

sem lehet oszthatatlan »monasz«, sokkal inkább »összetett szubsztancia«. [...] A zene egyszerű szubsztanciája, oszthatatlan monaszja ugyanis nem más, mint a *hang*.” (47. old.) A zenei hang nem egyetlen hangból épül fel, mert tovább osztható, hiszen felhangokból áll. Így „a végérvényesen oszthatatlan hangmonasz nem más, mint a felhangokat és részhangokat nem tartalmazó *alaphang*: egy egyszerű *szinusz*-hang.” (55. old.) Nem egészen világos azonban, mit tekintünk a monasz definíciójának. Leibniz ugyanis a *Monadológia* első paragrafusában, melyet Göncz is idéz, ennyit mond: „A *monasz*, amelyről itt beszélni fogunk, nem más, mint egyszerű szubsztancia, amely az összetettek alkotórésze; az *egyszerű* pedig az, amelynek nincsenek részei.”²³ Ez a kiindulás kétségtől ráolvasható a hangra mint a zene elemi entitására, de nem több, mint ha azt mondanánk: a zene elemi alkotórésze a hang. Ugyanakkor – Leibniz fejtegetését tovább idézve – „az egyszerű szubsztanciában nem találhatunk mást, csak percepciókat és azok változásait. És csakis ezekből állhatnak az egyszerű szubsztanciák *belső tevékenységei* is.”²⁴ A percepció itt – eltérően a mai szóhasználatától – reprezentációt jelent, azaz a monasz mindig, minden pillanatban tükrözi az összes monasz állapotát, ebből eredően pedig „az egyszerű szubsztanciák végtelen sokasága következtében megannyi különböző világegyetem van, amelyek azonban csak ugyanannak az egynek távlati képei, az egyes monaszok különböző *nézőpontjából* szemlélve”. Mármint a hang ezekkel a sajátosságokkal nem rendelkezik, ráadásul a hang leibnizi értelemben nem lehet monasz, lévén különböző monaszok akcideneciájából keletkező fenomén. Egyszerűen fogalmazva: a hang fizikai jelenség, amelyet testek bocsátanak ki magukból, annak függvényében, hogy e testek mit tesznek egymással. A hangnak nincs percepciója, nincs nézőpontja, vagyis nincs semmiféle *belső tevékenysége*. A *Monadológia* első paragrafusa filozófiai expozíció, és nem definíció, belőle a továbbiak ismerete nélkül nem lehet komolyan vehető konzekvenciákat levonni. Még inkább zavarba ejtő a hang monaszként való definíciója, ha *A természet és a kegyelem ésszerűen megalapozott alapelveinek* első paragrafusából indulunk ki. „A *szubsztancia* cselekvésre képes létező. Vagy egyszerű, vagy összetett. Egyszerű szubsztancia az, amelynek nincsenek részei.

22 ■ Lásd Boros: i. m. 127. old.

23 ■ Leibniz: *Monadológia*. In: *Válogatott filozófiai írások*. Európa, Bp., 1986. 307. old.

24 ■ *Uo.* 310. old.

25 ■ Leibniz: *A természet és a kegyelem ésszerűen megalapozott alapelvei*. In: id. kiad., 293. old. Göncz Zoltán mindkét műből sokszor idéz, ezért is érthetetlen, miért nem tűntek fel neki ezek az ellentmondások.

26 ■ Andreas Werckmeister: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus oder Richtiger musicalischer Weg-Weiser*. 1686. Idézi: Hans Heinrich Eggebrecht: *A Nyugat zenéje*. Typotex, Bp., 2009. 336–337. old.

27 ■ Johann Adolf Scheibe: *Compendium Musices*. 1730. (Idézi Göncz: 47. old.)

28 ■ Ulrich Leisinger: *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 1994. (Idézi Göncz: 49–50. old.)

Az *összetett szubsztancia* egyszerű szubsztanciák vagy monaszok halmaza. A *monasz* görög szó, mely egységet jelent, vagyis azt, ami egy. Az összetett szubsztanciák vagy testek: sokaságok; az egyszerű szubsztanciák, az élőlények, a lelkek, a szellemek pedig: egységek. És mindenütt kell, hogy legyenek egyszerű szubsztanciák, mert az egyszerűek nélkül nem volnának összetettek; következésképpen az egész természet telve van élettel.²⁵ Nyilvánvaló, hogy a hang cselekvésre nem képes, ezért nem lehet szubsztancia. A hangokból álló fúgátémák ebből következően nem lehetnek összetett szubsztanciák. A hangok és a hangkapcsolatok „cselekedetei” – bármilyen kombinációs renddel vagy permutációval rendelkezzenek is – ugyanis csak olyan affekciók, amelyek nem törekvésekből származnak. Ezen affekciók bizonyos szubsztanciák akcidenciáinak akcidenciái. Sajnos, a hangok és permutációjuk összes lehetősége a létezés szintjén meglehetősen alul helyezkednek el, még ha a zeneművészetben nagy csodákra képesek is. De látnunk kell: ennek az égvilágon semmi köze nincs Leibniz lételméletéhez.

A félrevezető alap gondolatot a következőkben látom. Egyfelől Göncz Zoltán univerzalizálja a számára kézenfekvő párhuzamot Leibniz monasz-elmélete és a zene közt: „Míg a barokkban végig jellemző a zene monadológiai szemlélete, maga a »monasz« kifejezés a 18. századi traktátusokban már csak ritkán fordul elő.” (47. old.) Hogy e szemlélet általános lett volna, az semmiképp sem Leibnizel áll összefüggésben, hanem azokkal a krisztianizált neoplatonikus szellemi áramlatokkal, amelyek a korban közhelyszerűen kapcsolódtak össze a zenével. Andreas Werckmeister például így ír: „Minél közelebb van egy dolog az egységhez (vagy egyenlőséghez), annál megfoghatóbb (egyértelműbb), minél távolabb, annál tökéletlenebb (érthetlenebb) és zavarosabb. [...] Mivel tehát a zene rendezett és egyértelmű jelenség, az ilyen alakzat pedig nem más, mint Isten bölcsességének mintája és rendje, így az ember is, hacsak nem olyan, mint egy szörnyű vadállat, könnyen örömmre indítható, ha jóságos teremtetőjének rendje és bölcsessége ilyen *numerus sonorus* által a fülébe, azt követően pedig a szívébe és kedélyébe jut.”²⁶ Az egység, a rend és Isten bölcsessége itt is hasonló láncolattá áll össze, mint Leibniznél, de nem állítható, hogy Leibnizre hatással lettek volna a fent leírt sorok. Sokkal inkább a közös szellemi klíma az, ami e szerzőket összetartja, de ezen általánosságon túl nem ésszerű a hangokban lévő rendről és a hangról mint egységről szóló közhelyes barokk ismeretre ráhúzni a leibnizi monasz-elméletet. Az, hogy a korban például Johann Mattheson, vagy a későbbiekben még szóba kerülő Johann Adolf Scheibe monaszként tekinti a hangot, sőt Mattheson szerint a hang „testetlen, hallható szubsztancia” (idézi Göncz: 48. old.), nem több mint metafora. A zenében a hang az, ami a létezésben a monasz. Mattheson, ha olvasta egyáltalán Leibnizet (ahogyan elmélyülten tanulmányozta a Göncz által mellőzött Kirchert), csak e metaforaképzésre használta fel a monasz-elméletet. Göncz Zoltán

túlinterpretált olvasata elsősorban a szavakba kapaszkodik bele. Ahol a monasz vagy *solus* szó megjelenik, ott rögtön Leibniz alakja tűnik fel, ahogy az alábbi Scheibe-idézetben is: „Hogy a hang eredeti értelmében egyszerű lényeg [*ein einfaches Wesen*], ismert. [...] Egy egyszerű hang megnevezésére a muzsikus a monasz görög szót használja, amely a $\mu\% \Sigma$, *solus*, egyedül [*allein*] szóból ered.”²⁷ A szerző az egyszerű lényeg (*einfaches Wesen*) mellé egyenlőségjellel odaírja a szubsztancia szót. Ez a korabeli németben semmi esetre sem elfogadható azonosítás. Scheibe csak annyit mond, hogy a zene lényege, alapentitása a hang. S a csúsztatás még erősebb, amikor Göncz mindezt abba a kontextusba állítja, hogy Scheibe azon kevesek közé tartozott, akik még osztották – a szerző által feltételezett – leibnizi monadologikus zenefelfogást. A *Monadológia* 1714-ben jelent meg, német fordítása 1720-ban, szerzőnk szerint pedig „a 18. századi zenei traktátusokban már csak ritkán fordul elő” a monasz kifejezés. Előtte nehezen fordulhatott elő, 1720 és 1730 között pedig csak egy évtized telt el, és e „ritka” előfordulást demonstrálandó áll egymagában, magányos monaszként, Scheibe néhány sora. Látni kell, hogy a monasz szó nem vonatkoztatható kizárólag Leibnizre, ahogy a *solus* szó sem saját terminusa senkinek, és képtelenség lenne azt állítani, hogy aki leírja a *solus* szót, az például a szolipszizmus (*solus ipse*) filozófiai irányzatának reprezentánsa. Különös módon Göncz Zoltán egy helyen elfogadja a „zenei monadológia” származtatott, vagyis metaforaként kezelt felfogását, mikor idézi Ulrich Leisingernek azt a kijelentését, hogy „[a] monasztan hallásra orientált zeneelmélet és zeneesztétika lehetséges fundamentumának mutatkozik, ám a sikert ígérő kezdemény idő előtt félbeszakad”,²⁸ de ebből nem azt a következtetést vonja le, hogy ez éppen azért zsákutca, mert a hang eleve nem lehet monasz. Hanem Matthesont hibáztatja azért, mert „nem tulajdonít túl nagy jelentőséget a zenében uralkodó számviszonyoknak, sőt kifejezetten ellenérzéseket kelt benne az ilyen irányú megközelítés” (50. old.). Ez igaz is, hiszen mint fentebb láttuk, Mattheson a harmonikusok egyik legfontosabb képviselője. Göncz azonban két oldallal korábban ugyanezt a Matthesont úgy idézi, mint akinél „erőteljesen megjelenik a leibnizi monaszelmélet” (48. old.). Mármost ugyanazt a szerzőt két célra felhasználni nem tekinthető tudományos eszköznek. Ami a leibnizi kombinatorika és a matematikai alapú zenefelfogás lehetséges kapcsolataként tételeződik, az nem vihető át a leibnizi monasz-elmélet és a zene viszonyára. Látni kell, hogy Leibniz hihetetlenül szerteágazó életművének e két eleme a zene szempontjából tökéletesen összeegyeztethetetlen. Miért is van szüksége Göncz Zoltánnak a „zenei monadológia” általa teremtett elméletére? Átalakítva fentebbi kijelentését: tetszetős lenne – amint ezt Göncz Zoltán teszi – a monaszokat hangokkal (egyenesen bachi fúgák hangjaival) azonosítani. Göncz Zoltán ugyanabba a csapdába esik bele, amelytől óva inti ama „többieket”,

akik a XX. század elején a fúgátémákat azonosították a monászokkal. A „zenei monadológia” eme új hajtásában *A fúga művészetének* minden egyes hangja egy-egy monász. Ez a szerző számára azért lehet vonzó gondolat, mert – legalábbis számára – új alakban bontakozik ki a bachi zenei metafizika építménye: *A fúga művészet* ebben az olvasatban a leibnizi univerzum totális leképeződésévé válik, amelyben minden hang percipiálná az összes többi hang állapotát az eleve elrendezett harmónia törvényei szerint.

Mindennek azért van jelentősége, mert a könyv Bach zenéjének számszimbolikai értelmezése felé fordul. Például a *Máté-passió* egyik kórusáról („Én vagyok-e az, Uram?”) írva: 11-szer hangzik el a kérdés, s a hallgató tizenkettedik, Júdás, később kérdezi ugyanezt, és a dallamirány megfordulása azt jelenti, beismeri tétét, azaz nem kérdez, hanem állít. A *Magnificat*ban a nemzedékek számát 42 témabelépés szimbolizálja. Mindezek a bachi vokális zenében valóban kimutathatók, sokszor kérdéses ugyan, hogy szándékos szerzői intencióról van-e szó, de amennyiben műközpontúan gondolkodunk, akkor e válaszokat érdemes legalábbis alaposan mérlegelnünk. Az instrumentális zenében hasonló pontokat találni és meggyőzően bizonyítani azonban lényegesen problematikusabb, hiszen szöveg hiányában mit is szimbolizálhatna egy-egy számokban megjelenő zenei szerkezeti elem? A 14. *Contrapunctus* esetében a tény, hogy a sorozatban a tizennegyedik darabról van szó (igaz, az 1983-as butleri újraszámolás, nem pedig az eredeti kiadás szerint), s abban jelenik meg a BACH téma, szokás összekapcsolni azzal, hogy a négy betű (BACH) számszimbolikai értéke 14. (Az ábécében betöltött sorrend szerint: B=2, A=1, C=3, H=8). Göncz Zoltán mindezt elfogadva azt is feltételezi továbbá, hogy a 14. *Contrapunctus*ban a szólambelépések száma a *Magnificat*hoz hasonló bibliai megfontolásokon alapul: az első részfűgában 24 témabelépés van, a második témapillér pontosan felezi a belépéseket, így a tagolás 12 + 12. Ez lehet, hogy „a nap 24 óráját szimbolizálja”, és így a sötétséget és a világosságot, azaz a *Teremtés könyve* nyomán a kettő szétválasztását? – kérdezi a szerző. Továbbhajtva e számszimbolikát, mely lassan számmisztikába hajlik, felteszi a kérdést: nem vonatkozhat-e a 24-es szám *A jelenések könyvében* a 24 vénre – a 12 pátriárkára és a 12 apostolra? Mi több, az egyik témabelépés „deformált”, azaz Göncz feltételezésében „szándékos hiba”, és így vonatkozhat a *Máté-passió*ból vett példa alapján Júdásra, ezért neve „Júdás-deformáció” lesz. „A bűn hibaként kódolódik a zenébe” – vonja le a végkövetkeztetést. Walter Kolnedernek kifejezetten szórakoztató példái vannak a bachi számszimbolika „megfejtéseit” illetően. Például Bach egyik kánonjának minden szólama 82 ütem. Egy Bach-kutató – ironikus célzattal – „bebizonyította”, hogy a végeredmény egy tanítvány neve (J. G. Ziegler), míg egy másik kutató – teljesen komolyan – azt bizonyította, hogy a végeredmény Bach komponista rokonának a neve (J. G. Walther).²⁹

Amilyen meggyőző, mélyenszántó és izgalmas Göncz Zoltán kísérlete, hogy rekonstruáljon egy töredékben maradt vagy legalábbis számunkra át nem hagyományozott, és ezért a maga egészében nem ismert művet, olyannyira kérdésesek könyvének filozófiatörténeti és művészetbölcseleti fejtegetései. Szerzőnk *A fúga művészet*e filozófiai-teológiai háttérének lezárásaként Heller Agnes Leibniz-könyvének egy költői szépségű idézete után visszajut a leibnizi monászhoz, mondván: „A létezés kulcsa – Leibniz legvégső, oszthatatlan monásza – talán nem más, mint egy morzsányi információ.” (75. old.)³⁰ Nos, talán még ez is lehet. De helyesebb, ha Leibnizhez intézünk egy kérdést: Isten elméjében tényleg minden lehetséges? □

29 ■ Kolneder: *Bach-lexikon*, 283. old.

30 ■ A morzsányi információ föltehetően egy bit, ahogy erre utalás történik a 62. oldalon. Az idézett Heller-kötet: Heller Agnes: *Leibniz egzisztenciális metafizikája*. Kossuth, Bp., 1995. (Szerzőnk a kötetet „Leibniz egzisztencialista (sic!) metafizikája” címmel idézi.)