10.18132/LFZE.2012.10

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés
-történeti tudományok besorolású doktori iskola

A LIPCSEI TAMÁS-ISKOLA ZENEMŰTÁRÁNAK HATÁSA J. S. BACH LIPCSÉBEN ÍROTT EGYHÁZI KANTÁTÁIRA

(A lipcsei koráltradíció továbböröklődése Bach kantátáiban)

DINYÉS SOMA

TÉMAVEZETŐ NEVE: KOMLÓS KATALIN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

10.18132/LFZE.2012.10

Tartalomjegyzék

Bevezetés 1. oldal

I ELŐZMÉNYEK

1. Bach kottatára és az őt ért zenei hatások 1723-ig 4. oldal
2. Bach zenei élménygyűjtése 9. oldal
3. A korstílus és Bach 15. oldal
4. A Tamás-iskola kottatárának elemzése 21. oldal

II BACH KANTÁTASTÍLUSÁNAK VÁLTOZÁSA

1. A korai és a lipcsei kantáták korálfeldolgozásai – összehasonlítás 27. oldal
2. Bach új korálfeldolgozási módszerének gyökerei 41. oldal
3. Korálfeldolgozás „lipcsei módra” 57. oldal

III ÖSSZEGZÉS

1. A lipcsei koráltradíció kialakulása Bach előtt 71. oldal
2. A lipcsei korálfeldolgozás típus fejlődése Bachnál 73. oldal
3. A lipcsei korálfeldolgozás típusból kifejlődött új műfaj 76. oldal
4. Az oratóriumok 80. oldal

Zárszó 83. oldal

Irodalomjegyzék 85. oldal

10.18132/LFZE.2012.10

FÜGGELÉK

Táblázatok

1. táblázat: Bach által megismert kottatárak tartalma 88. oldal
2. táblázat: J. Theile: „Daran ist erschienen die Liebe Gottes” 93. oldal
3. táblázat: J. S. Bach: 182. kantáta, „Himmelskönig sei willkommen” 93. oldal

Mellékletek

1. melléklet: Németország legjelentősebb zeneszerzői a 17. században 94. oldal
2. melléklet: A lipcsei Tamás-iskola kottatárában előforduló zeneszerzők életrajzai 96. oldal
3. melléklet: A lipcsei Tamás-iskola kottatárának tartalma 1723-ban 114. oldal
4. melléklet: A lipcsei Tamás-iskola kottatárában előforduló zeneszerzők működési helyei 120. oldal
5. melléklet: A lipcsei Tamás-iskola kottatárának zeneszerzői 121. oldal
6. melléklet: Schelle: „Herr, lehre uns bedenken” című kantátájának szövege és a műben előforduló koráldallamok feltételezett versszakai 122. oldal

Kottapéldák 1. – 29. 124. oldal

10.18132/LFZE.2012.10

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom mindenek előtt témavezetőmnek, Komlós Katalinnak, aki türelmesen terelgetett a helyes irányba. Ezen kívül köszönetemet szeretném kifejezni a munkámban segítő személyek és intézmények részére, név szerint: a Lipcsei Bach Archiv munkatársa, Viera Lippold; Roland Wilson, a Musica Fiata együttes vezetője; Robert King, a King's Consort művészeti vezetője; Alexander Schneider, a Collegium Vocale Gent énekese; Szili Gabriella, Bereznai Benjámin, Albrecht Friedrich, akik a német szövegek pontos fordításában segítettek; a Rathausarchiv Leipzig; Dinyés László, aki a függelék anyagának digitalizálásában segített; és Tudós-Takács Kornélia, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtár munkatársa.

Dinyés Soma

2011. január 31.

10.18132/LFZE.2012.10

Bevezetés

Tömkelegével találunk elragadtatott kijelentéseket Johann Sebastian Bach zsenijéről. De nem csak újkori életrajzíróitól, hanem már egyik kortársától, Johann Mattheson-tól,[1] vagy Wolfgang Amadeus Mozart-tól,[2] vagy akár Richard Wagner-től[3] sem volt idegen őt a legnagyobb szavakkal méltatni. És természetesen igazuk is van, hiszen valóban, munkásságának teljessége, hatása az utókorra példa nélküli.

Ám a méltatás mellett majdnem mindenki beleesik abba a hibába, hogy nem vizsgálja meg Bach zenéjének, intelligenciájának, kulturális fejlődésének gyökereit. Elfelejtik, hogy Bach zsenijének kifejlődéséhez kellett az a több, kisebb-nagyobb hercegségből álló Németország, amely a 30 éves háború szörnyűségei után, újra lábra állva, hatalmas fejlődésnek indult. Megszűnvén a városok és hercegi udvarok állandó lét- és identitásbizonytalansága, az ország mind gazdasági, mind kulturális síkon újra virágzásnak indult. A 17. század második felében soha nem látott színvonalra emelkedett az egyházzene. Minden városi irányítószerv rájött arra, hogy békéje és stabilitása érdekében az egyházzenét támogatnia kell, hiszen a polgárok felé ez egy – szinte – mindennapos igazolás volt önnön jólétükről. Hallván a rendszeres és az ünnep nagyságától függően díszes egyházzenét joggal gondolhatták, hogy a sokféle, rájuk nem kis terhet rovó, befizetett adó jó kezekben van. Emellett, a sok kereskedő, utazó, katona, akik vitték országszerte a hírt egy-egy város gazdagságáról, elsősorban a kulturális javak minőségéről – melynek az építészet mellett komoly része volt a templomi zene – alkotott képet. Így alakulhatott ki tehát, hogy az olyan kereskedővárosokban, mint például Lipcse, az évente három alkalommal megrendezett nagy vásárokon (Karácsony, Húsvét, Szt. Mihály napja) a város

---

[1] „...wie könnte denn ein solcher Meister der eintzige in der Welt seyn, und ihm keiner gleich kommen?"(„...hogyan lehet egy ilyen mester a világon egyedülálló, hogy senki ne legyen hozzá fogható?" a szerző nyersfordítása) Mattheson, Johann: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, II/464. o.

[2] „Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen lässt!" („Ez végre valami, amiből tanulni lehet!" a szerző nyersfordítása) J. S. Bach: „Singet dem Herrn" motettájáról van szó: BWV 225. Idézi Hans-Joachim Schulze: *Johann Sebastian Bach Leben und Werk in Dokumenten*, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1972, 173. o.

[3] „Bachra, a nagy alkotóra csak rámutatok, mert gazdagságát, hatalmasságát és mindent magában foglaló jelentőségét lehetetlen bármilyen hasonlattal is megközelíteni." Idézi és fordította Láng György: *A Tamás templom karnagya*, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1958, 565. o.

10.18132/LFZE.2012.10

reprezentatív alkalmaihoz tartoztak a főtemplomban celebrált ünnepi fő-istentiszteletek.

Másrészről nem esik kellő súly Bach származásának fontosságára. Olyan türingiai családból származott, ahol már az első ismert ős is hegedűs, és szinte minden felmenő és unokatestvér egyházzenész volt. Beleszületett egy olyan világba, ahol el sem lehetett volna képzelni, hogy ne templomi muzsikus legyen. Ez zenei fejlődésének már a kezdetek kezdetén olyan lendületet adott, melyet csak azok érthetnek meg igazán, akik valaha is beleláttak egy zenész család működésébe: semmivel sem pótolható az a rengeteg, indirekt információ, amelyet otthon egy zenészpalánta akaratlanul is megkap a szüleitől. Ahogyan látta kora gyermekkorától édesapját, majd bátyját nap mint nap a templomban szolgálni, csak az adhatott neki kellő tapasztalatot ahhoz, hogy nagyon hamar széles rálátása legyen a német protestáns egyházzene stílusaira, műfajaira; zenei kifejezőerejének eszközeit idejekorán magáévá tegye, hogy abból valami speciálisat, sajátot kifejleszthessen az elődök legmélyebb tiszteletben tartásával. Eme emberileg is rendkívül összetartó család nélkül Bach nem bontakoztathatta volna ki tehetségét ilyen széles mértékben.

Ám a fő kérdés, mely e sorok íróját inspirálta az elmélkedésre mindeme körülmények ismeretében: mennyi lehet egy Bach műben a teljesen új, saját elem és mennyi lehet az előbb említett korszellemből, családi behatásokból, zenei hagyományokból eredő rész? Milyen arányban lehetnek egymással? Mennyi konkrét ötletet, milyen zeneszerzői technikákat vehetett át kortársaitól, amiket talán a palástolás legkisebb szándéka nélkül beleírt saját műveibe? Esetleg lehettek Bach műveknek konkrét előképei, melyekről manapság már semmit sem tudunk? Hiszen ez a gyakorlat nem állt messze a 17-18. század gondolkodásmódjától. És mivel bizonyára voltak Bachnak – kellett hogy legyenek – példaképei, mely zeneszerzők lehettek azok? Miért nem ismerjük ma őket? Lehet, hogy ők sem voltak Bachnál sokkal rosszabb zeneszerzők? Hovatovább: Bach talán nem is volt kortársai közül oly kiemelkedő egyéniség, mint gondoljuk, csupán mi, 300 évvel később valamiféle különös véletlen folytán csak az ő nevét ismerjük? Elképzelhető lenne, hogy ekkoriban német földön hemzsegtek a mára feledésbe merült, Bach-hoz hasonló nagyságú zsenik?

10.18132/LFZE.2012.10

E kérdésekre a válaszok persze túlnőnének e tanulmány keretein, talán egy életmű sem lenne elegendő megoldásukra. Ám amivel foglalkozni fogok, az elsősorban Bach kantátáinak stílusa, mely élete során folyamatosan változott, alakult a sok-sok különféle külső és belső körülmények hatására. Ilyen volt például az adott célközönség, annak létszáma és kulturáltsági foka, az előadói apparátus meghatározottsága, a helyszín, Bach teológiai állásfoglalása, a prédikáló lelkész kérései, új zeneművek megismerése, stb. Ezek közül talán a legfontosabb és legkézzelfoghatóbb hatás az, hogy mely művek voltak meghatározóak Bach zenei fejlődésében, mely vokális művek tehettek hatást kantátái stílusára. Ennek az egyik fokmérője ma számunkra a Bach által ismert és általunk is megismerhető német templomok kottatárainak állománya, melyek közül talán a legprominensebb a lipcsei Tamás-iskoláé.

10.18132/LFZE.2012.10

I. ELŐZMÉNYEK

1. Bach kottatára és az őt ért zenei hatások 1723-ig

Ahhoz, hogy megvizsgálhassuk, milyen hatást tehetett Bachra a lipcsei Tamás-iskola kottatára, találhatott-e benne számára újnak ható zeneműveket, amelyek hatást gyakorolhattak volna legújabb kompozícióira, meg kell ismerkednünk Bach kottatárának történetével és tartalmával, illetve azokkal a zenei hatásokkal, amik pályája első felében érhették. Hiszen a kor zenei stílusának ismeretén és a művek stilisztikai vizsgálatán túl csak a fennmaradt, Bach nevével kapcsolatba hozható kéziratok adnak bármiféle támpontot az őt ért zenei hatások vizsgálatához. Sajnos ismereteink meglehetősen részlegesek, végérvényes következtetéseket a megmaradt dokumentumokból semmi esetre sem fogunk tudni levonni, de egy általános betekintésre mindenképp lehetőséget adnak.

Bach életrajzokat forgatva nem nehéz kitalálni, hogy zenei fejlődésében első pont a már említett családi környezet volt, a messze földön híres Bach-család és édesapja foglalkozása,[4] melynek mindennapos megtapasztalása a zene kellő tiszteletét és szeretetét ébresztette fel benne. Nem is beszélve arról, hogy 1690-ig Johann Pachelbel a Bach-család közvetlen baráti köréhez tartozott, kinek hatása a családra, és akár az 5 éves Johann Sebastianra, mértékadó lehetett. Biztos, hogy elsődleges foglalatossága, az iskola mellett már korán kialakult benne az egyházzene iránti csodálat.

Amikor 1695-ben Ohrdrufba került bátyjához, már bizonyosan komoly zenei oktatást kapott egyrészt az ohrdrufi líceum zenetanítójától, másrészt tulajdon bátyjától, a Pachelbel-növendék Johann Christoph-tól, aki ott volt orgonista. A zenetanulással ebben a korban szükségszerűen együtt járt a saját kottatár növelése is, hiszen új zenedarabokhoz a nebulók kizárólag kétkezi másolásaik során juthattak. Ennek állít emléket a Nekrológból ismert „holdvilág-kézirat" történet, melyből jól láthatjuk, micsoda értéke volt e kéziratoknak.[5] Sajnos mind Johann Christoph, mind

---

[4] Aki az eisenachi városi zenésztestület igazgatója volt.

[5] „Rövidke idő alatt elsajátította az összes művet (ti. Bach), amelyet bátyja önként átadott neki tanulásra. Testvérének azonban birtokában volt egy könyv, a kor leghíresebb mestereinek – Frobergernek, Kerllnek, Pachelbelnek – klavírdarabjaiból, ahhoz pedig, bármennyit esengett is érte, ki

10.18132/LFZE.2012.10

Johann Sebastian kéziratai elvesztek, így első információként csak e három szerzőről tudunk: Johann Pachelbel, Johann Caspar Kerll, Johann Jacob Froberger.

Bach Ohrdrufból a líceum nagykönyvének feljegyzése szerint „1700. március 15-én Lüneburgba távozott hospitia hiánya miatt".[6] Lüneburgban, a Mihály-iskolában tárt karokkal várták őt, mint szopránszólistát. Ez az iskolaváltás Bach számára sok pozitív változást hozott. Egyrészről tanulhatott az észak-német orgonaiskola legjelesebb képviselőitől: Georg Böhmtől, Dietrich Buxtehudétól, Johann Adam Reinckentől, ami egyrészt saját kottatár-növekedést is jelentett, másrészt a nagy múltú Mihály-iskola kottatárának anyagát – mely a lipcsei Tamás-templomé mellett az egyik legnagyobbnak számított – végig kellett hogy énekelje az ott töltött évei alatt. Ha a kottatárba saját érdeklődésének kielégítése céljából be is engedték, nem sokra mehetett vele, hiszen többnyire kéziratos szólamanyag formában voltak csak meg a vokális művek, ám előadóként mindenképp megismerkedett a fontosabb, gyakrabban énekelt darabokkal. Akárcsak a Tamás-templom kottatárából, a lüneburgi Mihály-templomból is maradt ránk teljes zeneműlista. Ebből tudhatjuk, hogy Heinrich Schütz, Johann Rosenmüller, Wolfgang Carl Briegel, Sebastian Knüpfer, Joachim Gerstenbüttel, Giacomo Carissimi, Gasparo Casati, Marco Giuseppe Peranda, Johann Schelle és Samuel Capricornus művei képezték gerincét. Ezekből a művekből a Tamás-templom kottatárában is sok megtalálható volt. (lásd 1. táblázat)

Mikor Bach visszatérve Türingiába, szülőföldjére, hazavitte a Lüneburgban (Böhm), Lübeckben (Buxtehude) illetve Hamburgban (Reincken) begyűjtött kottákat, valószínűleg ez adta az utolsó, megfelelő impulzust bátyjának, hogy 1700 körül összeállítsa az Andreas Bach-könyvet és a Möller-kéziratot. Ezekből látszik, hogy

---

tudja milyen okból, nem férhetett hozzá. Ezért hát tökéletesedés iránti buzgalmában a következő ártatlan cselfogás jutott az eszébe: A könyvet egy szekrényben tartották, amelynek ajtaja csupán egy vasrácsból állt. Mármost (Johann Sebastian) kicsiny kezével képes volt átnyúlni a rácson, föltekerni a könyvet (hiszen annak csak papírfedele volt), és annak rendje és módja szerint éjszakánként, amikor már mindenki lefeküdt, magához is vette azt, és, mivelhogy még egy lámpása sem volt, a holdvilágnál másolta. Hat hónap alatt már birtokában volt ez a zenei zsákmány. Titokban, de roppant mohósággal próbálta hasznosítani, amikor is bátyja, mélységesen felháborodva, ráébredt az igazságra, és könyörtelenül elkobozta tőle a nagy fáradsággal készített másolatot. Könnyűszerrel megsejthetjük kis Johann Sebastianunk bánatának mértékét, ha elképzeljük az uzsorást, akinek Peru felé tartó hajója százezer talléros rakománnyal süllyed el." idézi: Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző*, Park Könyvkiadó, 2004, 64-65. oldal, fordította Széky János

[6] Hospitia: a jómódú családok cserébe saját fiaik korrepetálásáért ösztöndíjban részesítették a latiniskolák szegény, ám tehetséges növendékeit.

10.18132/LFZE.2012.10

milyen változatos billentyűs irodalomhoz férhetett hozzá az ifjú Bach, hiszen az észak-német szerzőkön kívül – melyeket valószínűleg ő hozott bátyjának – a többi, e kötetekben szereplő mestert már korábban is ismerhette: Johann Kuhnau, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Nicolas-Antoine Lebègue, Jean-Baptiste Lully, Marain Marais, Tomaso Albinoni, Agostino Steffani.

Az 1703-1717 közötti időszakból 11 autográf maradt fenn,[7] ezenfelül Bach több tanítványának másolataiból következtethetünk Bach elveszett eredeti kéziratának meglétére. Sok a billentyűs zene: Nicolas de Grigny, Girolamo Frescobaldi, Bernardo Pasquini, Jacques Boyvin, Dietrich Buxtehude művei orgonára, és François Dieupart, Jean Henri d'Anglebert, François Couperin, Louis Marchand művei pedig csembalóra. A vokális irodalom rendkívül színes repertoárral képviselteti magát: Francesco Conti: „Languet anima mea" – latin kantáta; Marco Gioseffo Peranda: Kyrie; Johann Christoph Schmidt: „Auf Gott hoffe ich" – kantáta; Reinhard Keiser: Markus-Passion; Johann Christoph Pez: Kyrie a Missa S. Lamberti-ből; Johann Baal: Kyrie az A-dúr miséből, melyet Johann Gottfried Walther Gloriája és teljes miséje követ; David Heinichen 5 kantátája. Ezeken kívül csupán egy-egy concerto kézirata maradt fenn Albinonitól és Telemanntól.[8]

Természetesen ebből a korszakból sem szabad kifelejtenünk az írásos nyom nélkül maradt behatásokat, például az arnstadti és mühlhauseni kottatár megismerését. Arnstadtban, Bach működési színhelyének, a Bonifác-templomnak saját kottatára volt. Bár a templom saját kórussal nem rendelkezett, mégis, a felső templomból egy-egy ünnepi alkalomra átjöttek a zenészek.[9] Ez jól jellemzi a vokális művek előadásának esetlegességét, tehát kis fenntartással kell kezelnünk e műveket; bizonyára nem forgatta ezeket Bach oly mértékben, mint a lüneburgi énekes-repertoárt. Többek között Heinrich Isaac, Josquin des Pres, Jacob Obrecht, Pierre de la Rue, Ludwig Senfl művei képezték a kottatár régi stílusú részét, de megtalálhatóak

---

[7] Ami a feltételezett kottatárának nagyon kis hányada lehet. Kirsten Beisswenger: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Bärenreiter, 1992, 56. o.

[8] Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző*, Park Könyvkiadó, 2004, 201. o.

[9] Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző*, Park Könyvkiadó, 2004, 106. o.

10.18132/LFZE.2012.10

voltak Andreas Hammerschmidt, Nicolaus Liedt újabban íródott művei is.[10](lásd 1. táblázat)

Bach zenei stílusfejlődése szempontjából rendkívül érdekes az arnstadti tanács jól ismert dorgálása: „mind ez idáig jó néhány különös variációt alkalmazott a korálban, és sok furcsa hangot vegyített bele, s amiért a gyülekezetet ezzel összezavarta".[11] Ez valószínűleg arra utal, hogy a jól megszokott dél-német orgonaiskola korálelőjáték-hagyományaitól eltérően észak-német, fantázia- illetve toccata-elemekkel bővített, terjengős módon intonálta a korálokat.[12] Ez is Bach egyik legfrissebb zenei élményének beépítése művészetébe, hiszen ez a mondat akkor hangzott el, amikor a városi tanács a fejére olvasta, hogy 4 hét helyett 4 hónapra maradt Lübeckben Buxtehudénál, ahol ismételten erős észak-német hatás érhette.

Mühlhausenben, a Balázs-templomnak is volt természetesen kottatára, amely sajnos a Tamás-temploméhoz hasonlóan elveszett, de a két fennmaradt jegyzékből (1617, 1823) pontos képet kaphatunk a nyomtatásban megjelent repertoár Bach-látta állapotáról.[13] Ám azt is meg kell jegyeznünk, hogy az efféle templomi kottatárak gerincét a kéziratban meglévő darabok képezték, amelyek viszont mind elvesztek az idők során. Tehát e kottatárról is csak részleges képet kaphatunk.

Ebből az időből maradt fenn Bach sokat idézett kijelentése: „Végső célom […] a jól szabályozott rendszeres egyházi zene, Isten Dicsőségére és Kegyelmetek [a gyülekezet] kívánságai szerint" ezért „messze földről, nem minden költség nélkül, szép számmal vásároltam egyházi kompozíciókat."[14] Így hát még erősebb lehet a gyanúnk, hogy Bach jól körülnézett templomának kottatárában. Ám nem sok divatos darabot talált, legtöbbjük már az előző század második felében réginek számított. A 17. század első feléből származnak más, ismeretlenebb szerzők mellett Praetorius, Scheidt, Schütz, Vulpius nyomtatott művei, a 17. század 2. feléből, 1680-nal

---

10 Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző*, Park Könyvkiadó, 2004, 106. o.

11 Idézi Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző*, Park Könyvkiadó, 2004, 109.o.

12 Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző*, Park Könyvkiadó, 2004, 111. o.

13 Daneil R. Melamed: „Die alte Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen" *Bach Jahrbuch* 2002

14 Idézi Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző*, Park Könyvkiadó, 2004, 142. o.

10.18132/LFZE.2012.10

bezárólag pedig J. R. Ahle, aki Bach elődje volt Mühlhausenben, C. W. Briegel, J. C. Horn az ismertebbek (többi név: lásd 1. táblázat).

Weimarban már „udvari orgonista és kamarazenész"-ként tevékenykedett, így érdeklődése sokkal inkább a hangszeres zene felé fordult. Kenyéradó gazdájának féltestvére, János Ernő herceg 1713-ban tért vissza németalföldi utazásáról és Amsterdamban sok újonnan megjelent zeneművet vásárolt, főként itáliai mesterektől. Ezért készültek ekkor Bach orgona- és csembaló átiratai Vivaldi, Alessandro és Benedetto Marcello, Torelli és a zeneértő János Ernő herceg concerto-iból, amelynek kapcsán nagyon jól elsajátította a divatos itáliai stílust és formákat. Sajnos, 1774-ben Ernő Ágost herceg palotája leégett, így benne veszett a teljes kottatár, melynek részeként bizonyára sok Bach darabot is örökre elveszítettünk és annak az esélyét is, hogy fogalmat kapjunk arról, hogy milyen zenét játszhattak az udvarban. Ennek ellenére azt megállapíthatjuk, hogy közvetlen munkatársai, az udvari karnagy és másodkarnagy: Johann Samuel Drese és Georg Christoph Strattner egyházzenei műveit bizonyosan megismerte már ekkor, hiszen minden vasárnapon felváltva kellett saját műveiket előadniuk.[15]

Bach Köthenben Udvari Karnagyként működött. Ez volt egyetlen állása, ahol igazán kedvére valóan muzsikálhatott, hiszen egész pályafutása alatt itt voltak a legképzettebb zenekari zenészei, és saját bevallása szerint is jól érezte magát.[16] Valószínűleg hetente több alkalommal is kellett a kb. 16-18 főből álló udvari zenekart irányítania a herceg gyönyörűségére. Természetesen – a kor szokásának megfelelően – ezeken az alkalmakon saját műveit illett előadatnia. Sajnos a kötheni udvar kottatára eltűnt az idők folyamán, így feltehetően 200-300 Bach concerto megsemmisülésével kell számolnunk. Arról, hogy mely szerzők műveivel foglalkozhatott ezidőtájt, ugyancsak nincs forrásunk, egy kivételtől eltekintve: Francesco Conti „Languet anima mea" szólókantátájának cselló szólama datálható a kötheni időkre.[17]

---

15 Strattner 15 művel szerepel a Tamás-iskola kottatárában.

16 „Olyan kegyes Hercegem volt ott, aki szerette is és értette is a muzsikát, s az ő szolgálatában akartam eltölteni életem hátralévő részét." Erdmann levél, idézi Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző*, Park Könyvkiadó, 2004, 238. o.

17 Kirsten Beisswenger: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Bärenreiter, 1992, 64. o.

10.18132/LFZE.2012.10

Köthenből több helyre is tett különböző célokkal utazásokat, amik során egészen bizonyosan érték – számunkra már ellenőrizhetetlen – zenei behatások is.[18]

E rövid áttekintés után jól láthatjuk, hogy kimutatható egyházzenei hatások Bachot főként a korábbi években érték (1700-1708), hiszen utolsó két állása hercegi udvarokhoz kötődött, ahol csak mellék-tevékenységnek számított kantáták előadása. Tulajdonképpen már 15-23 éves korában teljes egészében megismerkedett azzal a 17. századvégi német egyházzenei repertoárral, amiből aztán továbbfejlesztette saját, egyedi stílusát. A világi udvarokban eltöltött évek pedig megérlelték a concerto-k és kamaraművek tégelyében kantátái zenei nyelvezetét.

2. Bach zenei élménygyűjtése

Amikor 1650-ben,[19] a 30 éves háború lezáró aktusaként felhangzott Heinrich Schütz 136. zsoltár megzenésítése a „Psalmen Davids" sorozatából,[20] senki nem gondolta volna, hogy e mű lesz nyitánya egy olyan csodálatos kornak, amelyet mindenkor a német egyházzene virágkorának fognak nevezni.[21] A bevezetőben említett felvirágzás nyomán nagyon sok város kinevelte már saját zenészeit, megalkotta egyéni zenei stílusát és újjászabta iskoláit. Mindehhez kevesebb, mint egy emberöltő kellett. Ezekhez jött még szükségszerűen a zenész céhek felemelkedése, tekintélyessé válása, sokrétűvé tagolódása. Hirtelen nagy igény mutatkozott az értő zenetanárokra, tanult muzsikusokra. Persze a férfiakban megfogyatkozott német terület nem tudott hirtelen ennyi kiművelt főt előállítani, ezért szükségszerűen azokon a helyeken, ahol megengedhették maguknak, elsősorban a hercegi udvarokban, külföldről hívtak muzsikusokat. Ez főként Itáliát jelentette, hiszen legalább 50 éve ez a terület számított a zene hazájának.[22] Az itáliai muzsikusok beáramlása, mely már a század első felében megindult, de csak ekkor vált igazán általánossá, magával hozta az

---

18 Berlin, Halle, Hamburg, Karlsbad, Schleiz, Zerbst. Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző*, Park Könyvkiadó, 2004, 245. o.

19 Bár a 30 éves háború lezárásának hivatalos dátuma 1648, Drezdában akkor volt a hálaadó ünnepség, amikor a svéd csapatok végleg kivonultak a tartományból.

20 SWV 45

21 Persze ez egy hosszan tartó folyamat volt, melynek kezdetén még Schütz is reménytelennek látta az egyházzene helyzetét (Friedrich Blume: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel, 1949-79. 15. kötet: „Schütz")

22 A határterületeken francia, lengyel, cseh és magyar muzsikusok is előfordultak.

10.18132/LFZE.2012.10

egyházzenében is zenei stílusuk meghonosodását. Ennek is köszönhető, hogy a nagy városok főtemplomainak kottatárában szép számmal fordulnak elő itáliai zeneművek tulajdonképpen egyedüli külhoniként.

A német egyházzene fénykorának nyomában járva az elragadtatott leírásokon kívül csupán a fennmaradt zenei inventáriumokból alkothatunk képet a valaha felhangozhatott zeneművekről. Ezek sok helyen fennmaradtak, templomokban, hercegi udvarokban, vagy magánszemélyeknél. Sajnos a hozzájuk tartozó kézirat-anyag azonban ritkábban; vagy tűz martalékává váltak, vagy egyszerűen eltűntek, vagy sokszor különböző aukciók után veszett nyomuk. Olykor csak a nyomtatott kották jegyzékéről van adatunk.[23] Bach nyomdokain járva, vessünk újra egy átható pillantást azoknak a városi templomoknak inventáriumaira, melyekben Bach huzamosabb időt töltött.

Hasonlítsuk most össze tehát a négy templom inventáriumát, amelyekben Bach tanult, vagy dolgozott: lüneburgi Mihály-templom, arnstadti Bonifác-templom, mühlhauseni Balázs-templom, lipcsei Tamás-templom (lásd 1. táblázat). Próbáljuk meg az igazán jelentős szerzőket kiemelni közülük, akik a kisebb zeneszerzők stílusát is befolyásolhatták, amivel tulajdonképpen a kor zenei stílusának meghatározóivá váltak. A lüneburgi kottatár külön említést érdemel, hiszen Bachnak minden valószínűség szerint az első ilyen élménye lehetett 15 éves korában és ez volt akkoriban az egyik legnagyobb gyűjtemény. A Balázs-templom gyűjteményéről csak körülbelüli képet kaphatunk, hiszen csak a nyomtatott kottákról van ismeretünk, a kéziratos kották mennyiségét még találgatni sem érdemes. Az 1. táblázatban szereplő nevek közül közelebbről csak azokat a német zeneszerzőket vizsgáljuk meg, akik legalább 10 művel képviseltetik magukat, és nem csak egy kottatárban fordul elő a nevük. Így próbálom meg kiszűrni a csupán lokális népszerűségre szert tett zeneszerzőket. Ennek eredményeként a következő 12 nevet kapjuk: Wolfgang Carl Brieghel, Samuel Capricornus, Kaspar Förster, Sebastian Knüpfer, Johann Philipp Krieger, Johann Krieger, Augustin Pfleger, David Pohle, Johann Rosenmüller, Johann Schelle, Heinrich Schütz, Johann Theile. Vegyünk szemügyre

[23] Például a mühlhauseni Balázs-templom kottatára.

10.18132/LFZE.2012.10

mindegyikükről egy-egy rövid életrajzot az 1. mellékletben,[24] mielőtt zenei stílusukról értekeznénk.

Jól látszik, hogy tulajdonképpen viszonylag kevés, jól behatárolható zenei központ alakult ki, ahol ismert muzsikusok váltották egymást. Egyrészt a világi udvarok: a szász választófejedelmek kastélyai Drezda, Zeitz, Halle, Weissenfels; a schleswig-holsteini Gottorf kastélya; a braunschweig-lüneburgi herceg Wolfenbüttelben virágzó székhelye és Bécs; másrészt fontos városok főtemplomai, mint például Lipcse, Hamburg, Merseburg.

Addig nem tudunk a német zeneszerzők stílusáról értekezni, amíg nem ismertük meg azt a 17. század elején kialakult és a század közepére már virágzó itáliai egyházzenei stílust, melyet az Itáliában tanult német szerzők a saját zenéjükbe adoptálni próbáltak. Monteverdi és a velencei iskola hatása még a Rómában tanult szerzőknél is igen erős. Egyrészről fontos a két- illetve többkórusos technika általánossá válása, hangszeres és énekes virtuozitás folytonos beépítése a zenei szövetbe, ám a dramatikus szövegeknél szinte opera-erejű kifejező erő. Másrészről, a hangszerelés tekintetében 2 hegedű, basso continuo az általános a többnyire 5-szólamú kórushoz, melyben a szoprán, alt, két tenor és basszus a leggyakoribb összeállítás. Amennyiben nagyobb zenekar van, akkor a harsonakórus és/vagy gamba-consort erősíti a vokális szólamokat, míg akár a cinkek, furulyák, gambák is kaphatnak szólisztikus szerepet. A continuo csoport rendkívül gazdag hangszerelésű lehet. Motivikusan a rövid, jól énekelhető dallamok állnak szemben a hosszú virtuóz passzázsokkal, a lendületes tételekben a basszusban sokszor előjönnek a kor ismert osztinátó-basszus témái,[25] a lassabb lüktetésűekben gyakori az echo-effektus alkalmazása, és általános a reneszánsznál lényegesen egyszerűbb, de a szöveg ritmusát és kifejezőerejét jól követő harmóniai váz.

A fentebb említett 12 szerző három korosztályhoz tartozik. A legidősebb képviselője H. Schütz, nála fiatalabbak J. Rosenmüller, S. Capricornus, C. W.

---

[24] Főként Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel, 1949-79. szócikkei, kisebb részben Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothec*, Leipzig, 1732 (reprint kiadás: Bärenreiter, 2001) szócikkei alapján.

[25] Például a Bergamasca.

10.18132/LFZE.2012.10

Brieghel, D. Pohle és K. Förster, az új generáció pedig S. Knüpfer, J. Krieger., J. Ph. Krieger, A. Pfleger, J. Schelle és J. Theile.

E teljes század zenéjét meghatározó egyéniség természetesen Heinrich Schütz, aki idejekorán átveszi az itáliai stílust. G. Gabrieli többkórusos technikáját eredeti módon honosítja meg német szöveggel, ám motívumalkotása, formai megoldásai már a német világot tükrözik, megjelent művei etalonná válnak kortársai szemében.

J. Rosenmüller, aki még Schütz-nél is több időt töltött Itáliában ezt a vonalat folytatja: az itáliai külsőségek kezdenek megkopni (pl. többkórusos technika háttérbe szorulása), ám harmóniai síkon előremutatóbb, gördülékenyebb, míg a német consort-hagyományokat jobban ápolja elődjénél.[26] Dialógus kompozíciói nagy hatással vannak a lipcsei zeneéletre[27] és ezekben a művekben alakítja ki a számunkra később fontossá váló 4-szólamú korálfeldolgozás hangszeres díszítő-szólamokkal ellátott prototípusát.

K. Förster is az elsők között volt, aki az itáliai zenét észak-német földre közvetítette, Carissimi növendékként. Saját egyházzenéjében már megjelenik nála a zárt ária-forma, francia overture elemei fedezhetők fel, nem ritka a fúgaszerűen felépített, vagy a szimmetrikusan tagolt tétel sem.

S. Capricornus nem járt Itáliában, mégis stílusa az itáliai előképeket követi mind hangszerelés, mind harmónia tekintetében. Amiben eltérés mutatkozik Itáliában járt kortársaitól, az a különleges hangszerelésű darabok,[28] (1. kottapélda) illetve a különös hajlam a meditatív művek írására.[29]

C. W. Brieghel az itáliai stílust csak közvetve, akárcsak Capricornus német tanárai közvetítésével tette magáévá. Talán ezzel magyarázható, hogy mind a régies türingiai motettastílusban, mind az itáliai concerto stílusban jelentek meg szerzeményei.

---

[26] Ezt jól mutatja: *Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden, mit drey Stimmen und ihrem Basso pro Organo, 1645;* című műve, vagy *Studenten-Music, Darinnen zu befinden Allerhand Sachen Mit drey und fünff Violen, 1654*

[27] Például Sebastian Knüpferre.

[28] Például: „Deus docuisti me" szoprán, basszus, obligát harsona, fagott és orgona continuo összeállítással.

[29] Megfigyelhető „Theatrum musicum" (1669) című gyűjteményében is.

10.18132/LFZE.2012.10

D. Pohle zenei stílusa Schütz nyomdokain jár, formai újításai mind a hangszeres, mind a vokális művek terén megmutatkoznak. Az elsők között kombinál költeményt bibliai versekkel, amivel a későbbi protestáns kantáta kialakulásában van fontos szerepe.

Az ifjabb generációból S. Knüpfer és J. Schelle, mint a lipcsei Tamás-templom egymást követő kántorai Rosenmüller zenei stílusán növekedve, a korálfeldolgozás terén nyújtottak újat, az itáliai hatás már csak nyomokban érezhető.

A két Krieger közül Johann Philipp az igazán említésre méltó. Mint a weissenfelsi udvar karnagya öccse, Johann Krieger sok művét is bemutatta, kinek egyházzenei munkássága kevésbé jelentős. Johann Philipp ellenben kb. 2500 kantátát írt,[30] melyek a nyitókórus, szólótételek és zárókórus sémát követik, tehát közvetlen előképei a Bach-féle kantátáknak. Sok helyről merített szöveget, művei egy része tisztán bibliai- és koráleredetű, mások pedig weissenfelsi udvari költők szövegeire készültek, de legjelentősebb szövegírója talán mégis Erdmann Neumeister, aki 2 évig volt a Weissenfelsi Udvar lelkésze. Ezekben a darabokban tűnik fel először a Da-capo-ária, nem tipikus jelenségként.

A. Pfleger egyházzenéje stílusában római előképeket követ és Hammerschmidt, Brieghel hatása érezhető. Jellemző rá az egyszerűség, rövid, kis formák, dallamos áriácskák.

J. Theile vele szemben minden művében a kontrapunkt legmagasabb fokát akarja elérni, művei nagy részében a 16. században uralkodó „stile antico" stílusában komponál, annak ellenére, hogy misekompozíciók bizonyítják a velencei stílusban való jártasságát is. Tőle származik a permutációs fúga elv is (ami tulajdonképpen négyszeres kontrapunktot jelent), mely nála elsősorban instrumentális művekben található meg. J. Sebastianival az elsők között van, aki a passió bibliai szövege mellé áriákat, korálokat illeszt.

E szerzőkön kívül még két fontos embert kell megemlítenünk, akik kifejezetten Bach vokális egyházzenéjére voltak nagy hatással: Johann Pachelbel és Dietrich Buxtehude. Róluk nem árulkodnak inventáriumok, csupán életrajzi adatokból tudjuk, hogy Bach életében fontos szerepet játszottak.

---

30 Amelyekből körülbelül 300 maradt fenn.

10.18132/LFZE.2012.10

Pachelbel (1653-1706) tanulmányait Nürnbergben végezte, ami akkortájt a dél-német orgonaiskola bölcsője volt, J. E. Kindermann, G. C. Wecker nevével fémjelezve; illetve Münchenben J. C. Kerll növendéke is volt. Amikor 1677-1690-ig Eisenachban és Erfurtban működött, mint orgonista, baráti kapcsolata volt a Bach-családdal: Johann Sebastian egyik 6 évesen elhunyt nővérének keresztapja és Johann Christoph-nak, Bach későbbi ohrdrufi orgonista bátyjának volt tanára. Később Stuttgart-ban és Gotha-ban orgonista, mígnem visszatér 1695-ben Nürnbergbe, ahol haláláig – mint a dél-német orgonaiskola legjelentősebb egyénisége – tanít. Elsősorban orgona-szerzőként volt jelentős. Vokális kompozíciói egyrészt a kétkórusos hagyományokat ápolják, másrészt koráldallamokat épít be kantátáiba, sőt kettőt „per omnes versus" zenésít meg. Pachelbel korál-előimitációs módszere – mely már J. R. Ahle műveiben is megtalálható volt – Bachnál is felbukkan.

Dietrich Buxtehude Bach életében az ellenpólus, az észak-német zenei hagyományok közvetítője. 1637-ben született, Hamburgból származó családból, valószínűleg Dániában. Helsingør-ben végezte iskoláit, majd Helsingborgban volt orgonista, mielőtt 1668-tól élete végéig, 1707-ig, Lübeckben tölti be a Mária-templomban az orgonista posztot. Sokoldalúságát mutatja, hogy több vokális műve van, mint hangszeres, pedig sohasem volt karnagyi állása. J. A. Reinckennel, J. Theilevel, A. Werkmeisterrel és G. Dübennel kimutatható barátsága, de gyakori hamburgi tartózkodásaiból valószínűsíthetjük, hogy Chr. Bernhardot és M. Weckmannt is ismerte. Stílusában Bach-hoz hasonló összegző és formaújító volt, különös hajlamot érzett arra, hogy kombinálja a műfajokat. Kialakít egy saját kantátastílust, ami ugyancsak egyik előképe a bachi kantátáknak.

És végül meg kell említenünk a türingiai motettastílust, mint Bach stílusának bölcsőjét. A motetták legnagyobb része bibliai szöveg és korál kombinációjára épül általában úgy, hogy a szöveg többnyire kétkórusos, motettikus feldolgozása közben megjelenik mindkét kórus valamely szólamában – sokszor a szopránban – unisono-ban egy koráldallam, cantus firmus-ként. A cantus firmus alatt a többi szólam vagy folytatja a bibliai szöveg deklamálását, vagy vált a korálszövegre, de homofón hangzásán csak a ritmus frissessége változtat és kelti enyhén a polifónia érzetét. E stílus atyja leginkább Andreas Hammerschmidt, de meg kell említenünk olyan ismeretlenebb követőit is, mint J. M. Bach, J. Topff, E. F. Niedt, vagy Ph. H.

10.18132/LFZE.2012.10

Erlebach, vagy G. Th. Reineccius, kik mind Türingia területén működtek a 17. sz. legvégén.[31] Ám a 17. század közepétől a bibliai szöveg egyeduralkodó szerepét mindinkább kezdik felváltani a pietizmus hatása alatt álló költemények, ügyelve azért arra, hogy a mű mondanivalója még mindig rendkívül egyszerű és közérthető legyen.[32]

[31] Max Seiffert: „Vorwort zu D.D.T. 49-50 Band", Lipcse, 1915

[32] Ellentétben a kantátákkal, melyek egy prédikáció magasröptű gondolataihoz hasonló eszméket dolgoznak fel.

10.18132/LFZE.2012.10

3. A korstílus és Bach

Miután megvizsgáltuk általánosságukban a 17. századi említésre méltó német zeneszerzőket és stílusaikat – akik az egyházzenében maradandót alkottak – térjünk rá a tőlük származó zeneművek esetleges konkrét hatásainak vizsgálatára Bach műveiben. Azért fontos a Lipcse előtti művek egybevetése kortársai műveivel, mert a lipcsei korszakban írott kantáták stilisztikai vizsgálatánál már ismernünk kell a korábbi művekben megfigyelhető hatásokat, hogy azokat ne a lipcsei kottatár hatásának véljük.

Érdekes például a hangszerelés nagymértékű megváltozása Bach műveiben. A legáltalánosabb hangszerelési mód, a 2 hegedű+continuo használata, mely az ünneptelen vasárnapok hangszerelése volt már Rosenmüller óta, Bach műveiben szinte teljesen eltűnik. Egyetlen ilyen teljes műve van, a 150. kantáta.[33] A Weimar előtti korszakból származik, ezért keletkezésének pontos ideje és helye ismeretlen, egyike legkorábban komponált kantátáinak. Érdekes, hogy Bach nem adta újra elő a későbbiekben, mint sok más korai kantátáját.[34] Talán ez is jelzi számunkra, hogy saját művészetében is túlhaladottnak ítélte meg szerzője. Mint Bach összes Weimar előtti kantátájára, erre is jellemző az erős Buxtehude hatás, a szöveg értelmének megfelelő gyors zenei karakter- és tempóváltás. Ahogyan szokás volt, ez is nyitó Sinfonia-val indul, ám a 4. ütemtől rögtön egy meghökkentő téma – oktávugrást követő ereszkedő kromatika – uralja a kontrapunktikus szövetet, melynek feldolgozása stílusában Buxtehudét idézi, ám ehhez hasonló témát az észak-német példakép egyházzenei életművében egyet sem találunk. A nyitó Sinfonia jellegzetes témája az első vokális tételben rögtön megkapja a 25. zsoltár első versének szövegét és ezzel együtt értelmet is nyer: „Nach dir, Herr, verlanget mich".[35] Ebben benne van a felsőbb rétegek utáni vágyakozás (oktávugrás) és az elérés lehetetlenségének dekadenciája (lehajló kromatika). (2. kottapélda) A szöveg további részeit az észak-német hagyományoknak megfelelően, sok kis zenei egységre tagoltan zenésíti meg

---

33 A torzóban fennmaradt 200-as kantátát (mely csupán egy ária 2 hegedű+continuo kísérettel) nem tekinthetjük teljes műnek, valószínűleg egy nagyobb apparátusú mű részlete lehetett.

34 Mint például a BWV 4-et és majdnem az összes Weimarban írott kantátáját.

35 „Utánad vágyakozik a lelkem, Uram" (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

Bach, amiben – akárcsak Buxtehude korálkantátáiban – állandó párbeszéd alakul ki a kórus és a kis létszámú zenekar között, távolról a velencei kétkórusos zeneszerzési technikát juttatva eszünkbe. (3. kottapélda) A kantáta egyetlen áriája rövid és szertelen, nagyon direkt szóábrázolásokkal, Buxtehude-ra egyáltalán nem jellemző módon. Nála inkább a strófikus, lágy dallamvezetéssel írott, egyszerűbb struktúra lenne tipikus. A tercett ezzel szemben idézi a lübecki mester kantátáinak hangulatát annak ellenére, hogy a szélfúvás ábrázolására Bach soha nem látott basszus figurációt eszelt ki. Az utolsó kivételével a többi kórustétel[36] az első tételhez hasonló stílusjegyekkel rendelkezik, néha meglepően új és eredeti ötletekkel, például: „Meine Augen sehen stets zu dem Herrn"[37] szövegnél a „stets"[38] szó kifejezésére Bach a zenekarral egy nagyon rövid motívumot ismételtet meg ötször(!), minden zenei folyamatból kiszakítva. A zárótétel több helyről is kaphatta inspirációját: egyrészről rendkívül emlékeztet Buxtehude műfaj-egyesítő törekvéseire, amikor is a ciaccona-t, mint hangszeres műfajt beilleszti az egyházi kantáta vokális keretei közé.[39] Másrészről viszont mind a lüktetés, a hangnem, a darabban betöltött pozíció – gondoljunk csak a Lully és Rameau operák záró-chaconne-jaira – alapján francia hatásra gondolhatunk annál is inkább, mivel pontosan ennek a chaconne témának a 8-ütemes változata, ebben a hangnemben Couperin: „Leçon de Ténèbres" című művének „Second Leçon"-jában megtalálható, chaconne basszusként. (Couperin chaconne-témájának második része éppen az a kromatikusan ereszkedő *passus duriusculus* figura, ami a 150. kantáta nyitó Sinfoniájában szerepel!) Rokonságukat fokozza, hogy mindkét szöveg a mindennapos Istenhez fordulásról, illetve ellenkezőjének következményeiről szól. Bachnál: „Meine Tage in dem Leide...",[40] Couperinnél: „Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae..."[41] (4-5. kottapélda) Mint tudjuk, Bachnak szép gyűjteménye volt francia kortársai billentyűs műveiből. Közülük F. Couperint valószínűleg különösen kedvelte, hiszen az Anna Magdalena Bach számára írt füzetben is található tőle kompozíció. Egyáltalán nem

---

36 Az úgynevezett kórustételekről igazából nem tudhatjuk pontosan, hogy valóban kórusra szánta-e Bach, vagy csupán négy szólistára tervezte az előadást.

37 „Szemeimet folyton az Úrra vetem" (a szerző nyersfordítása)

38 „mindig, folyvást"

39 Például szólókantátáiban: „Quemadmodum desiderat cervus"; „Herr, wenn ich nur dich hab"; vagy több énekest foglalkoztató kantátáiban: „Jesu dulcis memoria"

40 „Napjaim a szenvedésben..." (a szerző nyersfordítása)

41 „Jeruzsálem megemlékezik szenvedésének napjairól..." (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

elképzelhetetlen, hogy az 1714-ben, nyomtatásban megjelent Couperin műhöz Bach már korábban hozzáférhetett kézirat formájában.

Bach kontrapunktikus zeneszerzési technikájára volt releváns hatással Johann Theile művészete,[42] amit jól megfigyelhetünk Theile „Daran ist erschienen der Sohn Gottes"[43] kezdetű művének és a BWV 182 nyitókórusának összehasonlításával. A permutációs fúgaelv alapja, hogy a szerző kitalál egy olyan permutációs mátrixot,[44] amiben négy, tulajdonképpen teljesen egyenrangú téma kánonszerűen folyamatosan ismétlődik, azaz permutál, úgy, hogy bármelyik bármelyik fölé vagy alá kerülhet.[45] Minden témának két változata van, egy alaphangnemű, tehát a fúgában a dux szerepét betöltő és egy domináns hangnemű comes, mely az alap tonalitás megtartása érdekében mindig tartalmaz némi változást a dux formához képest. A fúga-mintatáblázatban a nagybetűk a témákat jelzik, a mellette álló kisbetű pedig azt, hogy dux, vagy comes alak. Alapesetben a témákat felírva ilyen táblázatot kapnánk egy négyszólamú kórusmű esetében, amennyiben a szoprán kezd és mélyülő sorrendben lépnek be a szólamok:

Ad	Bc	Cd	Dc	Ad	Bc	Cd	Dc
	Ac	Bd	Cc	Dd	Ac	Bd	Cc
		Ad	Bc	Cd	Dc	Ad	Bc
			Ac	Bd	Cc	Dd	Ac

Annak ellenére, hogy e zeneszerzési technika igazán Theile hangszeres műveire jellemző, vokális művészetében is olyan magas fokra fejlesztette, hogy írt egy misét, amely a felső három énekszólam felcserélhetősége miatt hat különböző darabot ad

---

42 Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel, 1949-79. 16. kötet: „Theile, Johann" szócikke.

43 „Azért született az Isten Fia" (a szerző nyersfordítása)

44 A kifejezést Göncz Zoltán: „A fúga művészete zárócontrapunctusának rekonstrukciója" *Bach Tanulmányok 2*, (Magyar Bach Társaság, 1993) című tanulmányából vettem

45 Ami a disszonancia-szabályok ismeretében nem is olyan egyszerű, hiszen ha felcserélünk két szólamot, akkor egy jól hangzó kvart párhuzamból könnyen fülsértő kvint párhuzam lesz.

10.18132/LFZE.2012.10

ki.[46] Tudjuk, hogy Bach is előszeretettel írt rejtvénykánonokat,[47] és gyűjtötte is őket.[48] Akárcsak Theile, Bach is előszeretettel komponált archaizáló műveket. E sok közös vonás után azt is gondolhatjuk, hogy Theile Bach ellenpont tanulmányaiban példaképként szolgálhatott annak ellenére, hogy személyesen valószínűleg sohasem találkoztak. Ezért lehet az, hogy Bach weimari kantátáiban a kontrapunktikus tételekben szinte kivétel nélkül, mindegyik kórustételben ezt alkalmazza, a lipcsei kantáták első évfolyamában is ez a leggyakoribb, de még az érett kantátái nyitótételeiben is előfordul a permutációs fúga elve. A 182. kantátában még a frissen tanult kompozíciós technika csillogását halljuk. A 2.-3. táblázatban jól látszik mennyire egyívású a két tétel szerkezeti felépítése. A zenekarból csak a két hegedű képvisel tematikailag is fontos anyagot Theilénél, a belső szólamok pedig a kórussal mennek colla parte. Bachnál is hasonló a helyzet, de itt csak az utolsóként belépő blockflöte a permutációs mátrix instrumentális résztvevője, a teljes vonóskar colla parte játszik, miután – akárcsak Theilénél – az énekszólamok önállóan előadták a permutációs mátrix alaphelyzetét. (6-7. kottapélda) Csakhogy Bachnál ez sokkal tökéletesebben ki van dolgozva, ugyanis szinte teljesen megegyezik a fentebb látható minta-táblázatunkkal. Theilénél még nincs meg a szigorú sorrend és használ motivikusan független anyagokat is.[49] Ez is egy jó példa arra, hogy Bach kortársaitól, feltételezett példaképeitől sokat tanult és sokszor „csupán" tovább fejlesztette és tökélyre vitte módszerüket.

Ám annak a műnek, mely mintául szolgált Bach 4. kantátájához, amelyen minden Bach mű közül a legjobban kivehető egy konkrét előkép követése, Johann Pachelbel a szerzője.[50] Ő, a Bach-család barátja és a dél-német orgonaiskola legnagyobb képviselője sok vokális művet is írt, többnyire a türingiai motettastílus hagyományainak nyomdokain. Ám találunk korál tartalmú műveket, ráadásul „per omnes versus" kompozíciós technikával is, ezek közül jelentős a „Christ lag in

---

[46] Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel, 1949-79. „Theile, Johann" szócikke.

[47] Például a Musikalisches Opfer első része, emlékkönyvekbe írt kánonok BWV 1072-1078, 1083.

[48] Bach kottatárában megtalálható volt Teodoro Riccio „Duo currebant simul" kezdetű kánonja.

[49] A táblázatban „x"-el jelölve.

[50] Erre elsőként Friedhelm Krummacher mutatott rá tanulmányában: „Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen" *Bach-Interpretationen* (szerk. Martin Geck), Göttingen, 1969, 29-56. o.

10.18132/LFZE.2012.10

Todesbanden"[51] kezdetű kantátája. Az ilyen, kizárólag korálszöveg alapú műveknek nagy hagyománya volt már ekkor. Eleinte, a 17. sz. elején megnevezésük „Aria" volt, minden versus-t ugyanarra a zenei anyagra énekeltek, amely a motetta-stílushoz hasonló kompozíciós technikával íródott, például J. R. Ahle: „Ach Herr, mich armen Sünder" kezdetű műve. Ám az itáliai komponálási technikák Schütz révén már a 17. század első felében beépültek a korál-tartalmú tételekbe is, sok zeneszerzőnek szolgálva mintaképül. Ezeknek a korálkoncerteknek[52] a felépítése általában az, hogy a nyitótétel egy zenekar kíséretes korálfeldolgozás olyan módon, hogy egy énekes énekli korálsorok közti szünetekkel, az első versszakkal a díszítetlen dallamot. A belső versszakokban többféle együttes alakul ki 2-3 hangfaj és hegedűk különböző kombinációjából, melyek a koráldallam első pár hangjából formált, a szöveg tartalmának zenei formát adó motívumokból építkeznek. Az utolsó versszak karaktere mindig más, összegző jellegű. Mit tud ehhez a tulajdonképpen kialakult vokális korálfeldolgozási módszerhez hozzáadni egy, a század közepén született zeneszerző? Természetesen a forma strukturáltságát tudja erősíteni. A meglévő korálfeldolgozási módszereket tudja olyan rendszerbe állítani, aminek jelentősége lesz, és elősegíti a darab egységét. Pachelbel – és őt követve Bach is – ezt tette a Luther korálból írott kantátájával. A következő táblázatból jól fogjuk látni a két mű szerkezetét.[53]

Versus	*Pachelbel*	*Bach*
	Sinfonia: Instrumentális előimitáció az első korálsorhoz (13 ütem)	Sinfonia: Instrumentális előimitáció az első korálsorhoz (14 ütem)
I	tutti: motettikus kórustétel, cantus firmus a szopránban, félkotta értékekben (46 ü.)	tutti: motettikus kórustétel, cantus firmus a szopránban, félkotta értékekben (67 ü.) imitatív Halleluja a végén (+27 ü.)
II	Szoprán, tenor duett – szabad bicinium (22 ü.)	Szoprán, alt duett, minden imitáció kezdete az aktuális korálsorból (53 ü.)
III	Basszus szóló, korálfüggetlen zenei anyaggal, zenekarban hangzik el a	Tenor énekli a cantus firmust, unisono hegedűk tizenhatod figurációja mellett (42 ü.)

[51] „Krisztus a halál markában feküdt" (a szerző nyersfordítása)

[52] Azaz Choral Concerto, amiben a concerto szó egyértelműen az itáliai komponálási mód követését fejezi ki.

[53] A táblázat Friedhelm Krummacher: „Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen" *Bach-Interpretationen* (szerk. Martin Geck), Göttingen, 1969, 29-56. o., alapján készült.

10.18132/LFZE.2012.10

	koráldallam (41 ü.)	
IV	Tenor szóló drámai vonóskísérettel (1-4 korálsor szövege), majd alt szóló (29 ü.)	tutti: motettikus kórustétel, hangszerek nélkül, cantus firmus az altban (44 ü.)
V	tutti: motettikus kórustétel, cantus firmus a tenorban, félkotta értékekben (50 ü.)	Basszus szóló koráldallam előintonálásokkal, zenekarban hangzik el a koráldallam (95 ü.)
VI	Szoprán, tenor duett – szabad bicinium, zenei anyag a Versus II ismétlése (22 ü.)	Szoprán, tenor duett, minden imitáció kezdete az aktuális korálsorból (43 ü.)
VII	Tutti, polifonikus, korálfüggetlen anyag (21 ü.), majd Halleluja (+20 ü.)	tutti, négyszólamú korálfeldolgozás (16 ü.)

Elsőre azt láthatjuk, hogy a duett szó szerinti megismétlésével Pachelbel valamiféle szimmetriára törekedett. A nyitó- és zárókórus elhelyezkedése már magában ad egy keretet.[54] Ez kirajzolja, hogy a központi tétel a versus IV, hiszen szövege a Húsvét teológiai értelme:

> „Es war ein wunderlicher Krieg,
> Da Tod und Leben rungen,
> Das Leben behielt den Sieg,
> Es hat den Tod verschlungen.
> Die Schrift hat verkündigt das,
> Wie ein Tod den andern fraß,
> Ein Spott aus dem Tod ist worden.
> Halleluja!"[55]

Pachelbelnél a Versus III és V megzenésítését viszonylag gyenge szálak kötik össze.[56] Ha összehasonlítjuk Bach művével, észrevesszük, hogy az alapszerkezet azonos, csupán a struktúra lényegét – a versus IV kiemelését a többi versszak közül – próbálja meg Bach még jobban érvényesíteni. Mivel teheti ezt? Még több zenei tényezővel teszi hallhatóvá a szimmetriát. Egyrészről a belső versszakok

---

54 Pillanatnyilag a nyitó sinfonia-t egy egységként kezeljük a nyitó kórustétellel, amit azért tehetünk meg, mert a két tétel attacca.

55 „Volt egykoron egy csodálatos küzdelem,/ahol a Halál és az Élet harcoltak,/az Élet győzedelmeskedett/és elnyelte a Halált./Az Írás megjövendölte ezt,/hogyan falja fel az egyik Halál a másikat,/a Halálból nevetség tárgya lett./Alleluja!" (a szerző nyersfordítása)

56 Mindkettőben elhangzik a koráldallam, de hangzásukban, szerkezetükben merőben mások.

10.18132/LFZE.2012.10

együtteseinek szimmetriába állításával:[57] kórus-duett-szóló-kórus-szóló-duett-kórus,[58] másrészről minden korál-idegen zenei anyagot kiiktat művéből. Így mindenki számára hallható a tökéletes struktúra, amire Bach későbbi kantátáiban is törekedett. Ritka a későbbiekben az ehhez hasonló tükörtengellyel bíró darab, de találunk, például BWV 167.[59] Már ebben a korai kantátában jól látható Bachnak az a törekvése, hogy a nyitókórusra helyez nagy hangsúlyt, hiszen az imitatív Halleluja – Pachelbel művével szemben – már a nyitótételbe kerül. Másrészt, ha túlzottan nagyszabású a mű utolsó tétele, eltereli a figyelmet a tükörtengely fontosságáról. Ez magyarázhatja az egyszerű négyszólamú korált a Bach mű végén.

Már e rövid, Bach komponálásának kb. első 10 évét felölelő periódusból származó művekből is láttuk, hogy mennyire él Bach művészetében az észak- és dél-német komponálási hagyomány egyaránt, milyen alázattal, tisztelettel nyúl elődei, példaképei, családtagjai műveihez és merít belőlük. Ám soha nem felejti el hozzáadni saját tehetségét, ötleteit, frissen szerzett tapasztalatait. Tekintve, hogy Bach egész életében érdeklődő és nyitott maradt elődei, illetve kortársai szerzeményei iránt, mindig érték újabb és újabb behatások, bár hihetetlen, de még egészen élete végén is.[60] Ezért lesz érdekes megvizsgálnunk azt a hatást, amely életének ugyan már érett periódusában érte, ám lipcsei kantátáiban mégis kimutatható lesz.

4. A Tamás-iskola kottatárának elemzése

Mielőtt értekezhetnénk a hatásokról, amelyek Bachot a lipcsei Tamás-iskola kottatárából érhették, azelőtt meg kell ismerkednünk vele alaposabban, részben a történetével, részben a tartalmával.

---

[57] Pachelbelnél: kórus-duett-szóló-szóló-kórus-duett-kórus, mivel a tükörtengely nem kórustétel, nem tartható a szimmetria.

[58] Sőt, tekintve, hogy a versus IV-et akár szólista kvartett is énekelhette volna (hiszen a hiányzó colla parte szólamok sokszor a kórus szünetelésének jelei, de a kottában nincs erre konkrétan utaló jel) Bach egészen egyedi hangszerelési ötletéről is beszélhetnénk.

[59] Illetve lényegesen nagyobb méretekben Bach mindkét passiója tükörtengellyel bíró, szimmetrikus szerkezet.

[60] Palestrina: „Missa sine nomine” című művét 1742-ben másolja le magának.

10.18132/LFZE.2012.10

A 30 éves háború lezárultakor a német egyházzene újra virágzásnak indult. Az új művekre az egyre növekvő igényeket a régi típusú kottaterjesztési módszer már nem tudta biztosítani, lejárt a szép kivitelű, hosszú, cirkalmas ajánlású nyomtatványok ideje. Helyébe léptek a partitúrából kézzel kiírt szólamkották. Ezekkel voltak ekkor tele a nagy templomok polcai, és ezeket használták minden istentiszteleten. E hatalmas zenei kincs rendben tartása, felügyelete, bővítése természetesen mindig is a kántor feladata volt, e kötelezettségének, tisztébe lépésekor rögtön eleget kellett tennie azzal, hogy amikor elődjétől átvette a hivatalát, egy teljes jegyzéket készített azokról a kottákról,[61] amiket örökölt. Ez a mi szerencsénk, ugyanis ezek az inventáriumok a városi aktákban fennmaradtak, így, ha mára már el is vesztek e gyűjtemények nyomtatott és kézírásos kottái, legalább címüket, hangnemüket, szerzőiket ismerjük.

Amikor a lipcsei kottatár összeírását készítette Kuhnau 1701-ben, rögtön problémába ütközött, ugyanis jelentős hiány mutatkozott a Schelle által, 1677-ben íródott inventáriumhoz képest. Schelle özvegye csak egy évvel később adta oda Kuhnau újabb kérésére a hiányzó kottákat. Ezekről leírja Kuhnau, hogy egy része az állománynak nem annyira érdekes, ám a fontos része, a legtöbbet forgatott kották rendkívül megviseltek voltak, tépettek és sok helyen az egerek rágták ki őket:[62]

> Die übrigen die zuvor, besage des Catalogi, auch nicht alle gewesen, sind mir richtig geliefert worden: Doch sind diese, so zum Gebrauch gedienet (denn die übrigen sind nicht eben viel nütze gewesen) als das Florilegium Portense in 9 Stimmen, so im Primaner Auditorio liegen und täglich gebrauchet werden, ingleichen die 9 Leichen Stimmen, nehml. Johann Hermann Scheins Israelis Brünnlein und Tobiae Michaelis: Seelenlust und andere mehr ziemlich zerrissen, ingleichen sind des Math. le Maître Magnificat 8 Tonorum manuscript. von Mäusen durch und durch zerfressen.[63]

---

61 És hangszerekről!

62 Idézi Arnold Schering: „Die alte Chorbibliothek der thomasschule in Leipzig" *Archiv für Musikwissenschaft*, 1918, 280. o.

63 „A többi, melyek idáig, a katalógus szerint, ugyancsak nem voltak meg, most rendben hozzám kerültek, de pont azok, melyeket használni lehetne (mert a többinek nem sok hasznát venni), mint a Florilegium Portense 9 szólamfüzete, melyek a Primaner auditóriumban vannak és naponta használtatnak, vagy ugyanígy Johann Hermann Schein: Israelis Brünnlein-ja és Michael Tobias: Seelenlust-ja és más művek még jobban szétszakítva, mint ahogy Math. le Maître Magnificat 8 Tonorum kéziratát is az egerek sok-sok helyütt megrágták." (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

11 évvel később szánta csak rá magát Schelle özvegye arra, hogy elhunyt férje hagyatékát felajánlja az iskolának megvételre. Ezek között nagyon sok „incerti" van, azaz ismeretlen szerzőjű. Nagy a valószínűsége annak, hogy ezek többnyire Schelle művei és a másoló, aki írta a kottákat, a sok azonos szerzőjű darabnál nem írta rá mindegyikre újra és újra a zeneszerző nevét.

Ezenkívül fennmaradt Gottfried Kühnel jegyzéke a kottaállományról, 1686-ból. Ő csak 2 évig volt Tamás-kántor, és Zeitz-ből érkezett, ahol másodkarnagyként dolgozott V. Albrici helyetteseként.[64]

Ebből a 3 jegyzékből állította össze Arnold Schering azt a listát, ami a Tamás-iskola kottatárának lehetséges állományát mutatja meg abban az állapotában, ahogy Bach találkozhatott vele 1723-ban (lásd 3. melléklet). Sok olyan zeneszerző van, akinek neve azóta teljesen feledésbe merült, még az MGG sem tud róla, például: Flixius. Vannak olyanok, akiket nem volt egyszerű megtalálni névváltozataik miatt, például: Coler=Martin Köler, Forchheim=Furchheim, de nem kisebbek kortársaiknál. Vannak olyan nevek, akik nem zeneszerzők, csupán gyűjteményes kötet összeállítói: Dreher, Havemann.

Hogy megismerjük ezeket az embereket, a 2. mellékletben olvasható mindről egy-egy rövid életrajz. Ebből jól láthatjuk, hogy kulturális központok alakultak ki, amik között az ismert muzsikusok vándoroltak a legkedvezőbb munkafeltételeket keresvén. Ezt szemlélteti a 4. melléklet térképe, melyen a piros pontok jeleznek minden várost, melyben szerzőink dolgoztak. Ha azt is megszámoljuk, hogy a kottatárban szereplő zeneszerzők közül hányan fordultak meg egy-egy városban, jellemző adatot kapunk a hely kulturális fontosságáról:

Drezda 11 zeneszerző: Schütz, Roth, Thieme, Albrici, Peranda, Bernhard, Bontempi, Forchheim, Horn, Liebe, Ritter

Lipcse 9 zeneszerző: Otto, Rosenmüller, Knüpfer, Schelle, Theile, Horn, Beer, Liebe, Albrici

Hamburg 6 zeneszerző: Danner, Bernhard, Theile, Bronner, Conradi, Ritter

Halle 5 zeneszerző: Pohle, Ritter, Beer, Krieger, Theile

---

64 A. Schering feltételezi, hogy talán ez eredményezi a sok egyházzenei művet a rövid életű Clemens Thieme-től, aki ott volt zeneszerző. Hans-Joachim Buch (MGG) szerint J. Ph. Krieger vitte Thieme műveit Lipcsébe.

10.18132/LFZE.2012.10

Gottorf 4 zeneszerző: Pohle, Pfleger, Theile, Coler
Bécs 3 zeneszerző: Bertali, Kerll, Schmeltzer
Stuttgart 3 zeneszerző: Capricornus, Nicolai, Strattner
Zeitz 3 zeneszerző: Thieme, Pohle, Theile
Merseburg 2 zeneszerző: Pohle, Theile
Weissenfels 2 zeneszerző: Beer, J. Ph. Krieger
Wolfenbüttel 2 zeneszerző: Rosenmüller, Theile

Egy nagyobb csoportot képeznek azok az itáliai szerzők, akiknek Európa szerte terjedtek műveik, ám német területen sohasem jártak: Bassani, Carissimi, Casutti, Cazzati, Gratiani, Monteverdi, Petrobelli, Valentini, Valvensi, Vesi, Viadana (11 fő).

Ezen kívül meg kell vizsgálnunk életpályájuk időbeni elhelyezkedését, amiből megtudhatjuk tevékenységük idejének átlagát. Az 5. melléklet diagrammján időrendi sorrendben állnak a zeneszerzők, így jól látható, hogy két legkorábbi zeneszerzőnk itáliai, Viadana és Monteverdi, míg német földről természetesen Schütz. A legkésőbbi születésű ugyan Sperling, ám sokkal jelentősebb adat az, hogy őt túlélvén a kissé korábbi születésű szerzők J. Ph. Krieger, Theile és Horn hosszú életük révén fejthették ki munkásságukat, az 1720-as években hunytak el. Azok az évek, amikor a legtöbb zeneszerző élt, 1635-1682 közé esik. Ebből azért látjuk, hogy már az inventárium megírásakor, 1701-ben is a legtöbb szerző halott volt, így 1723-ban még annyira sem volt naprakésznek tekinthető a kottatár állománya. Sokkal inkább elavultnak mondható, arról nem is beszélve, hogy ezekkel a szerzőkkel (legalábbis a jelentősebbekkel) Bach a lüneburgi kottatárból szinte mind megismerkedhetett, amint azt már az 1. táblázatban láthattuk. 21 olyan szerző van, aki nem volt megtalálható Lüneburgban, csak Lipcsében, de ezek mind az 1-2 szerzős mesterekhez tartoznak, tehát nem tekinthetjük jelentős eltérésnek. Ami érdekes még, hogy sok közös szerző van, de a tőlük származó művek többnyire eltérőek. A legnagyobb számbeli különbség érthető módon Schelle és Knüpfer műveiben mutatkozik, hiszen hagyomány volt az iskolának felvásárolni a Tamás-kántorok teljes életművét. És akárhogy is nézzük, Bachra kimutatható hatással csak e két szerző (de közülük is főként Schelle) volt.

10.18132/LFZE.2012.10

Érdekes még, hogy a következő inventáriumot – melyről tudomásunk van – 1823-ban, pontosan Bach hivatalba lépése után száz évvel, Christian Theodor Weinlig, az akkori kántor készíti el. Hihetetlen, hogy a 18. század elején még közel 500, szinte csak a 17. században keletkezett művet számláló kottatár anyaga teljesen kicserélődik, egyetlen azonos művet vagy szerzőt sem találunk benne.[65] Legkorábbi szerző J. S. Bach és kortársai, például Graun, Fasch és Telemann, ám a 19. század elejéről származó névtelen szerzők között ott találjuk J. Haydn és W. A. Mozart egy-két művét is. A teljes kantátaévfolyamok, passiók mellett megjelennek olyan új műfajok is a kottatár állományában, mint az operaária. Például a *Figaro házasságá*-ból és a *Cosí fan tutte*-ből találunk áriákat, tercetteket; de nyitányokra, zongoraversenyekre, vonósnégyesekre, zongoradarabokra is akadunk.[66]

Ez is jelzi számunkra, hogy Lipcsében a Bach-korszak a zenei megújulásé volt. Chr. Wolff feltételezi,[67] hogy Bachnak is szerepe lehetett abban, hogy elosztogatta a kottatár elavult részét. Természetesen helyette új műveket másoltatott az iskola számára, például Telemanntól, Grauntól.

Elmondhatjuk tehát, hogy e kottatárak állományai, melyek a 17. század összes jelentős egyházzenei művét tartalmazták, az elismert szerzőket illetően azonosak voltak, tehát Bachra a 17. század végi zeneszerzők már élete korai szakaszában megtették hatásukat.[68] Ám mindenképp specifikum a lipcsei Tamás-iskola kottatárában az előző Tamás-kántorok egyházzenéjének fokozott jelenléte, tehát Knüpfer és Schelle sok műve. Ezeket a számára új műveket bizonyára át is nézte Bach. Stílusukban, műfajaikban nem tértek el sokban az általa is ismert kortársaikétól, de amiben újat nyújtottak – elsősorban a korálok gyakori és sokféle használatában – azt Bach megpróbálta beépíteni művészetébe. Ilyen módon folytatta elődei hagyományát, nem pedig – Kuhnauhoz hasonlóan – műveik újra-előadásával. Hogy Bach mennyire fontosnak tartotta ezt, bizonyítja az, hogy második lipcsei évében korálkantáta-évfolyamot komponált, melyre korábban az egész német területen Schellén kívűl nem sok példát láttunk. Az első évben még kihasználhatta

---

65 Egyetlen kivétel persze a „Florilegium Portense", amelyet a tanulók mindennap forgattak, hiszen abból énekeltek 17. századi motettákat minden alkalommal.

66 J. S. Bachtól a 6 motetta, a korálkantáta évfolyam, talán a 4 zenekari szvit és a 15 kétszólamú invenció kerül említésre.

67 Christoph Wolff: „Thomaskantoren vor Bach" CD füzet, Deutsche Harmonia Mundi, 1993

68 Ahogyan ebből kiragadott példákat láttunk is a „Korstílus és Bach" című fejezetben.

10.18132/LFZE.2012.10

azt a tényt, hogy a lipcseiek nem ismerik Weimarban írott kantátáit – ami egy lélegzetvételnyi szünetet hagyott neki a kantátakomponálásban – ám a korálkantáta-évfolyamban Bach kizárja ennek a lehetőségét. A rendkívül konzervatív városi vezetésű Lipcsében Bach művészetével indul meg egy egyházzenei reformfolyamat,[69] amiért Bach sokat szenvedett, de olyan művek születtek eredményeképp, mint például a Máté-passió.

[69] Ezt a tényt mutatja az is, hogy Gerlach, aki az egyetemi istentiszteletek egyházzenéjéért volt felelős a „Neukirche”-ben, Bach orgonistája volt a Tamás-templomban. Állandó és jó munkaviszonyukra jellemző, hogy rendszeresen, közösen másoltattak maguknak egyházzenei műveket, amelyeket valószínűleg mindkét helyen elő is adtak. Ezzel szemben Kuhnau idejében nem volt a két templom között kapcsolat, inkább csak panasz érkezett Kuhnau részéről a város felé, hogy a muzsikusait elszívja a „Neukirche”.

10.18132/LFZE.2012.10

II. BACH KANTÁTASTÍLUSÁNAK VÁLTOZÁSA

Mielőtt rátérnénk az előző fejezetben említett, Bach-előd Tamás-kántorok stílusának közvetlen hatására Bach műveire, meg kell vizsgálnunk Bach Lipcse előtt írott kantátáinak korálfeldolgozási módszereit.

1. A korai és a lipcsei kantáták korálfeldolgozásai – összehasonlítás

24 db teljes kantátáról bizonyította be elsőként Alfred Dürr,[70] hogy bizonyosan Bach korai korszakából származnak, elsősorban Weimar-ból. Ezek közül soknak csak a lipcsei, újra előadott, többé-kevésbé átdolgozott formáját ismerjük. Ezeken kívül is vannak tételek, kantátarészletek, melyek stilisztikai és papirológiai szempontok alapján ebbe a csoportba tartoznak, ám nyomukat csupán a lipcsei kantátákba beépítve találjuk meg, például: BWV 70a, 186a, 147a. A teljes 24 kantátának 153 tétele közül összesen 32 db tartalmaz korált. Ez az összes tétel 20,9 %-a, tehát hajszálnyival több, mint az egyötöde. Így, átlagosan minden kantátára jut egy, hiszen 5-6 tételből áll egy kantáta. Ez egyáltalán nem meglepő adat, hiszen hozzászoktunk ahhoz, hogy a bachi kantáta egy egyszerű, 4-szólamú korálfeldolgozással zárul. Csakhogy a korai kantátákban még egyáltalán nem ez a jellemző, pontosan a fele (12 db) nem ilyen típusú tétellel végződik.[71]

Sok olyan van, amelyikben egyáltalán nincs is korál (BWV 54, 63, 150, 152, 196), vagy van benne korál tartalmú tétel, csak nem az áll az utolsó helyen (BWV 131, 182, 199, 71). A BWV 61 utolsó tétele egy érdekes kísérlet, a „Wie schön leuchtet der Morgenstern"[72] koráldallam utolsó 4 korálsorát zenésíti meg Bach kórusra-zenekarra, szoprán cantus firmus-ként feldolgozva. A 21. kantáta weimari verziója minden bizonnyal a „Wer nur den lieben Gott lässt walten"[73] korál

---

70 Alfred Dürr: *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Breitkopf, 1977

71 Ez is jól jelzi az új egyházzenei műfaj kialakulatlanságát.

72 „Mily szépen ragyog a hajnalcsillag" (a szerző nyersfordítása)

73 „Aki csak a kegyes Istenre hagyatkozik" (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

motettikus feldolgozásával zárult, ami az egész kantátában szereplő önmarcangoló, reménytelenségtől szenvedő, ám Istenben megnyugvást találó hívőnek ad kellően nyomatékos, biztos nyugvópontot a darab végén. A gyászszertartásra íródott BWV 106 rendkívül sok koráldallamot használ, a végső korál utolsó sorából Bach fúgatémát varázsol, így végül elveszíti zárókorál jellegét a befejező tétel. Az a 12 kantáta, amely egyszerű, 4-szólamú korálfeldolgozással zárul, sem sematikus, mert sokhoz Bach ír a koráldallam fölé egy ötödik, hangszeres szólamot, amely valamiféle „dicsfényt"[74] kölcsönöz a mű zárásának. Ezek a BWV 12, 31, 161, 172, 185. Egyszerű korállal végződnek a BWV 4, 18, 155, 162, 165, ezeket Bach mind újra előadta Lipcsében, így nem tudhatjuk, hogy esetleg csak 1723-24-ben írta-e hozzá a zárótételt egy előző helyére. Kettőnél pedig olyan érdekes helyzet áll elő, hogy nem írja meg az utolsó tételt, hanem vagy csak a kantáta szövegírójának, Salomon Francknak a szövegkönyvéből tudunk következtetni az „odagondolt" korálra (BWV 132), vagy ő írja oda a 163. kantáta végére: „Choral. Simplice stylo.", de még a dallamot sem mellékeli.[75]

5-féle módon dolgozza fel Bach korai kantátáiban a koráldallamokat:

1. Egyszerű, 4-szólamú korálfeldolgozás (12): Természetesen ebből van a legtöbb, hiszen ez hasonlít legjobban a mindennapi használatban lévő orgonakíséretes népénekhez. Ehhez akár a hallgatóság is tud csatlakozni.

2. Rejtett korálfeldolgozás (11): Ez a második leggyakoribb, a motetta stílusból jól ismert bibliai szöveg-koráldallam kombinációból ered, amely Bach kantátáiban kórustétel helyett egy ária, vagy duett formáját ölti, többnyire bibliai szöveggel.[76] A zenei anyag úgy kezdődik, hogy nem is sejtjük egy esetleges koráldallam felbukkanását, ám mint valamiféle asszociáció a szöveghez, gondolataink egy koráldallamban inkarnálódnak.

    a.) Nagyon szép vokális példája ennek az Actus Tragicus-ban, azaz a 106. kantátában, amikor a basszus („vox Christi") énekli, hogy „Heute,

---

74 „Heiligenschein", lásd Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*, Zeneműkiadó Budapest, 1982. 242.o.

75 Valószínűleg csak az azóta már elveszett szólamokba írta be Bach a harmonizálást.

76 Egy kivétel van csak: BWV 185/1

10.18132/LFZE.2012.10

heute wirst du mit mir im Paradies sein"[77] és kisvártatva rá megszólal az alt szólista előadásában a korál: „Mit Fried und Freud ich fahr dahin in Gottes willen"[78].[79]

b.) De eme korálfeldolgozás-típus másik változatánál még nagyobb képzelőerőre van szükségünk, amikor csupán hangszeres idézetként szólal meg a koráldallam, például a BWV 31 utolsó áriájában. A szoprán szólista énekli, hogy „Letzte Stunde brich herein"[80] és az áriában, titokzatosan, hegedű, brácsa unisono-val megszólal a „Wenn mein Stündlein vorhanden ist"[81] kezdetű korál.[82]

3. Kórusos cantus firmus feldolgozás (4): részben a motettai hagyományokat követi, colla parte vagy alkalmanként külön vezetett zenekari szólamokkal. A BWV 4-ben mindkét fajta előfordul, az első tételben az első két hegedűnek van általában külön szólama, a két brácsa csupán a két zenekari közjáték alatt önállósodik. A Versus IV-ben nem találunk hangszeres szólamokat, amennyiben mégis játszottak az eredeti verzióban,[83] biztos, hogy colla parte haladtak. A BWV 182, 21-ben pedig az archaizáló karakterű szigorú colla parte szólamokkal történik a cantus firmus feldolgozása.

4. Orgonaszerű korálfeldolgozás (2): jellemzője a háromszólamúság és a közjátékokkal, gazdag díszítésekkel körülírt koráldallam. A BWV 199-ben található az egyik,[84] a másik pedig a BWV 4-ben.

---

77 „Még ma velem leszel a Paradicsomban" (a szerző nyersfordítása)

78 „Békével és örömmel megyek oda Isten akaratából" (a szerző nyersfordítása)

79 További példák: BWV 131/2, 131/4, 71/2, 12/6

80 „Utolsó óra köszönts be" (a szerző nyersfordítása)

81 „Amikor óráim lejárnak" (a szerző nyersfordítása)

82 További példák: BWV 4/6, 106/2, 161/1, 172/5, 185/1 (kivételesen nem bibliai szöveg, hanem Salomon Franck)

83 A művet csak egy lipcsei előadásra szánt anyagból ismerjük, ezért könnyen elképzelhető és van is rá számtalan példa, hogy a hangszerelést Bach megváltoztatta a lipcsei előadás körülményeinek megfelelően.

84 Leginkább a BWV 734-es („Nun freut euch, lieben Christen g'mein"), még hangnemében is egyező orgona korálfeldolgozás jut róla az eszünkbe.

10.18132/LFZE.2012.10

5. Kísérleti, műfaj-kombinálós korálfeldolgozás (3): Mindhárom teljesen más a maga nemében, egyiket sem mondhatjuk tipikusnak. A 61-es kantáta[85] advent első vasárnapjára íródott, az egyházi év első napjára, ezért Bach az új év megnyitásához a francia nyitányt érezte illőnek. A lassú, pontozott ritmusos első szakaszban, korálsorokra szedve elhangzik az első két korálsor többszörösen is exponálva (szoprán-alt, majd tenor-basszus, végül tutti), aztán a harmadik korálsorra vált a francia nyitány hármas lüktetésű részére, amelyben szabadon, imitatív módon dolgozza fel a koráldallam 3. sorát. Ezt követően a pontozott, lassú rész visszatérésébe ágyazza bele a 4. korálsort, rögtön négy szólamban.

   A másik, korálban leggazdagabb korai kantátában (BWV 106) található zárótételként egy másik műfaj-kombinációs kísérlet. Az 5 ütemes zenekari előjátékot követően elhangzik – a zenekar további közreműködésével – az első korálsor egyszerű, homofón négyszólamúsággal, majd a zenekar lekerekíti egy díszes, csupán egy ütemes zárlattal a korálsort. Ez minden korálsor után megismétlődik, amivel tulajdonképpen minden korálsor nyomatékot kap. Ez így folytatódik az utolsó korálsorig, amit azonban Bach egy terjedelmes fugává terebélyesít ki.

   A harmadik pedig recitativo-val kombinálja a lutheri litánia dallamát, a 18. kantátában. A recitativo accompagnato miatt rendkívül drasztikus képi ábrázolásokat tud Bach a zenébe szőni, és mind a négy szövegi egység után felhangzik a litánia odaillő sora, a szoprán szólista által intonálva, majd a könyörgést a kórus által – mintegy a gyülekezet nevében – megismételve. Érdekes, hogy mennyire hasonlít ez a tétel Kuhnau nagyjából ezzel egy időben írt kantátáihoz.[86]

A korai kantáták korálfeldolgozásainak áttekintése után figyeljük meg, hogy ugyanezek a szempontok a lipcsei kantátákban milyen mértékben érvényesülnek, észrevehető-e valamiféle tudatos szemléletmód váltás.

---

85 Melyet tekinthetnénk a 3. csoport (kórusos cantus firmus feldolgozás) tagjának is.

86 Különösképpen J. Kuhnau: „Sei mir gnädig” című kantátájának 5. tételéhez.

10.18132/LFZE.2012.10

A lipcsei időszak 164 kantátájának 1061 tételéből összesen 272 db tartalmaz olyan tételt, melyben a korálszöveg eredeti dallamával és teljes terjedelmében elhangzik. Ez az összes tétel 25,6 %-a, hajszálnyival több, mint az egynegyede. Ám itt rontják az átlagunkat a világi kantátákból, minimális átdolgozással készült darabok, amelyekben vagy egyáltalán nincs (BWV 134, 34, 173), vagy maximum egy egyszerű négyszólamú korálfeldolgozás van (BWV 66, 30, 184), illetve a későbbi évek szólókantátái, melyek műfaji sajátosságuk miatt nélkülözik azt (BWV 35, 82, 170), vagy csak egyszerű négyszólamú korálfeldolgozást tartalmaznak (BWV 52, 55, 56, 84, 169).[87] Ellenben, ha megfigyeljük a két első lipcsei év kantátatermését,[88] releváns lesz a különbség. Mert az első két kantátaévfolyam 90 kantátájának 639 tételében 196 db koráltartalmú tétel van, ergo 30,7 %-a, tehát majdnem az egyharmada. Láthatjuk a számadatokból, hogy mennyire megnövekedett – az egyötödéről az egyharmadára – az első lipcsei években a koráltartalom a kantátákban, ami egészen biztosan az új környezet aktív hatásának tekinthető, mely hatás pár év múlva már egyáltalán nem volt olyan erős. Gondolhatunk itt hirtelen arra is, hogy a Tamás-templom kottatárában található korálfeldolgozások hatása ez, és nem is tévedünk nagyot. Ám ez ennél sokkal több tényezőt jelent, hiszen figyelembe kell vennünk például azt is, hogy Bach Weimarban a herceg udvari kápolnájának közönsége számára komponált, ami egészen más lelki beállítottságot hordozott, mint egy kereskedőváros templomba járó rétege. Weimarban többnyire az udvari költő, Salomon Franck szövegeire komponált Bach, aki Erdmann Neumeister követője volt. Neumeister volt a kantáta műfaj szövegi megreformálója, ugyanis a bibliai szöveg-korál kombináció – ami a legjellemzőbb volt a kantáta korai szakaszában[89] és egészen a 18. század elejéig a motetta műfajában is uralkodó szerepet játszott – szinte teljesen eltűnik költeményeiben, és az itáliai operákból átvett formák, a da capo áriák, recitativo-k kerülnek előtérbe. Ezzel szemben Lipcsében, ahol a korálfeldolgozásnak, koráléneklésnek nagyon erős hagyománya volt, Bachnak alkalmazkodnia kellett az elvárásokhoz, melyek általános archaizáló

---

87 A BWV 51 kivétel, mert egy orgonaszerű korálfeldolgozás található benne (eltérése a korai típustól, hogy négyszólamú).

88 Melyből a második korálkantáta-évfolyam, tehát egy kantátában minimum kétféleképpen dolgozza fel a korált.

89 Bachnál erre gyönyörű példa a BWV 106, 131.

10.18132/LFZE.2012.10

szemléletével talán nem is álltak ellentétben. Lehet, hogy Kuhnau révén[90] Bach informálódott a követendő zenei alapelvekről és hasonlónak találta saját elgondolásaival, amelyek a korálfeldolgozás új lehetőségei iránt rendkívül nyitottak voltak. Viszont a hercegi udvarokban, ahol leginkább követték a divatot, Bach már nem írhatott volna ilyen régies stílusú darabokat. Zenei műfajok nem egy területén bizonyosodott már be Bachról, hogy szereti az általa tisztelt, de feledésbe merült zeneszerző elődök értékeit felhasználni.[91]

Nézzük most meg, hogy milyen mértékben változtak korálfeldolgozási módszerei, mennyiben fejlődtek, finomodtak a korai évekhez képest.

1. Egyszerű, 4-szólamú korálfeldolgozás (146): Természetesen ebből van a lipcsei korszakban is a legtöbb. Azokból elenyészően kevés van, amelyekhez Bach egy ötödik, felső szólamot komponál (BWV 95/6, 136/6), illetve kevés van azokból is, amelyekhez egy adott hangszercsoport társul kiegészítésként: 2 kürt, timpani (BWV 79/6, 91/6, 195/6 timpanival, 52/6, 112/5, 128/5 timpani nélkül), 3 trombita, timpani (BWV 19/7, 29/8, 41/6, 69/6, 130/6, 137/5, 149/7, 171/6, 190/7), vagy esetleg 3 blockflöte (BWV 175/7) vagy 3 oboa (BWV 80/8, 194/6 és 12) és néha a vonóskar is külön szólamokat kap (BWV 59/3, 70/11, 97/9, 105/6).[92] Látjuk, hogy az egyszerű négyszólamú korálfeldolgozások 15 %-nál jelenik csak meg egy új fajtája a „dicsfény"-nek, és a régi „fény", ami tulajdonképpen jellemző volt a Weimar-i zárókorálokra[93] szinte teljesen eltűnik. Ráadásul e weimari stílust idéző két kantátának (BWV 95, 136) bizonyos tételeiről kimutathatóak Weimarból származó ősverzióik is, ezért kijelenthetjük, hogy ezzel a komponálási módszerrel Bach teljesen felhagyott Lipcsében; ellenben az újfajta, sokkal nagyobb hangszerelésű „dicsfényt" alkalmazza, különleges esetekben. Például kötelezően a Mihály-napi kantáták végén (BWV 19, 130, 149), gyakran a tanácsválasztási kantáták záróaktusaként (BWV 29, 69), sűrűn az

90 Találkozásuk bizonyított a hallei orgonaszemlén 1716-ban.

91 Ilyen mű például „A fúga művészete" és jellemző Bachra az „Alt Bachisches Archiv" összeállítása rokonai műveiből, melyek elsősorban a 17. században keletkeztek.

92 Különleges harmóniai effektusaik miatt érdemes itt megemlítenünk az első évfolyamban, két egymás utáni vasárnapon megszólaló kantátát, a BWV 60, 90-t. Az elsőben a szoprán bővített kvintes kezdést kap és elképesztő harmóniai vázat, a másikban pedig a mollbeli hatodik fok váratlan megjelenése keltett minden bizonnyal megdöbbenést a hallgatókban.

93 Majdnem a felében megtaláltuk.

10.18132/LFZE.2012.10

újévi kantátákban (BWV 41, 171, 190), vagy meghökkentő szövegillusztrációként (BWV 105).[94] A BWV 105 korálfeldolgozásával – mely sok szempontból egyedülálló – majd a 6. típusban is foglalkoznunk kell, átmenetet képez két különböző fajta feldolgozási mód között. Szólóhangszer helyett tehát a reneszánsz hagyományokra visszatekintő consort-zenével bővíti Bach e korálok hangzását, ami a már J. Rosenmüller ideje óta jelentős és befolyásukat megőrző lipcsei, tradicionális zenész céhek, a Kunstgeigerek és Stadtpfeiferek folyamatos jelenlétének bizonyítéka a város egyházzenéjében.

2. Rejtett korálfeldolgozás (11): Mivel szövegi alapja ennek kizárólag a bibliai szöveg-korál kombináció volt, csak némi átalakulást követően maradhatott meg – ideig-óráig – a lipcsei kantátákban. Ez a 11 db a weimari kantátákhoz képest jelentős visszaesést jelent, hiszen ott is ennyi volt, csak a 32 koráltartalmú tételhez viszonyítva az 34 % (!), itt pedig 272-ből csak 4 %-ot jelent. Amikor Bach nyitókórusban alkalmazza (BWV 25/1, 48/1, 77/1), akkor megmarad az eredeti szöveg konstelláció,[95] ám Bach a több gondolkodást igénylő, hangszeres idézetet választja mindhárom alkalommal. Egyik tételben sem egy egyszerű korálidézetről van szó, hanem a 25. kantátában a harsonakórus[96] 4-szólamban exponálja a korált a már eleve elég szövevényes, kontrapunktikus tételben, azt 12-szólamúvá bővítve. A BWV 48-ban kvintkánonban hozza a trombitán és az oboán, míg a BWV 77-ben egy szabadon kezelt augmentációs kánon születik a basszus és a tolótrombita között. Amikor ugyanezt a technikát Bach kantátái belső tételében alkalmazza, akkor már másféle szöveg is előfordul, a BWV 10/5-ben megőrzi

---

[94] Idevág A. Glöckner „In Fine Intrada con Trombe e Tamburi" című tanulmánya a 2002-es *Bach-Jahrbuch*-ból, amelyben egy J. F. Fasch újévi kantátájának lipcsei kéziratáról értekezik. Érdekessége, hogy grafológiai vizsgálatok alapján egyértelműen kiderül, hogy a zárókorálhoz a 3 trombita és timpani szólamokat egy lipcsei kéz írta hozzá. A mű előadása a Neukirche-ben volt, Gerlach irányításával. Ezen az eseten is látszik, milyen erősek voltak a lipcsei hagyományok: abban a templomban, ahol modernebb egyházzenét játszottak, mint a főtemplomokban, sem lehetett egy újévi kantátának 3 trombita, timpani fénye nélkül felcsendülnie.

[95] A BWV 25-ben a 38. zsoltár 4. verse szól, a BWV 48-ban Pál Rómaiakhoz írt leveléből hangzik fel egy részlet, a BWV 77-ben pedig Lukács evangéliumának egy mondata.

[96] 1 cink, 3 harsona.

10.18132/LFZE.2012.10

a bibliai szöveget,[97] a BWV 137/4-ben és 93/4-ben korál, míg a BWV 19/5-ben szabad költemény a szöveg. Nem más a helyzet akkor sem, amikor a korál-idézet vokálisan szólal meg, BWV 158/2-ben és a 159/2-ben is szabad költemény a duett alapja. Egy egészen különleges esetet találunk a BWV 5/4-ben, ahol recitativo-ban kerül elénk hangszeres idézetként a korál.[98] Ez természetesen csakis költemény lehet, a korálkantáta alapkoráljának 5-7. versszakának átköltése. E különleges effektust a kantáta érzelmi fordulópontjára helyezte Bach, amikor elkeseredettségből vigaszra változik a zenei affektus, és ez a tétel egyben a mű tükörtengelye is.[99] Végül egy tisztán hangszeres korálfeldolgozás is felbukkan Bach első Lipcsében komponált kantátájában, a BWV 75-ben, a második rész hangszeres nyitó-sinfoniájaként.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy a fent említett 30 %-os visszaesés jól jellemzi e feldolgozási forma háttérbe szorulását Bach művészetében. Az előbb tárgyalt 11 példából 4 az első kantátaévfolyamból származik, 4 a másodikból és a maradék három különböző évekből, de legkésőbb 1729-ből. A leépítés tendenciája jól látható. Nagyon érdekes itt is megfigyelnünk, hogy a korai kantáták már nem használatos szöveg-kombinációi miatt a kihalóban lévő zenei műfajt hogyan próbálja átmenteni lipcsei kantátáiba – költeményeket vesz alapul a hagyományosan bibliai szövegű tételekhez[100] –ám végül élete utolsó 21 évében már teljesen felhagy ezzel a stílussal.[101] A rejtett korálfeldolgozás eltűnését Bach művészetéből valószínűleg sokkal inkább a 18. század zenei stílusirányzat változásának tudhatjuk be, mintsem bármiféle speciális lipcsei tényezőnek.[102]

---

97 Lukács evangéliumából a Magnificat egy verse hangzik fel.

98 Ehhez hasonló effektust alkalmaz Bach a 23-as kantátában, ahol a recitativo accompagnato felső szólama lesz a koráldallam. Itt azért nincs helye, mert külön fogjuk a két „Probestück”-öt tárgyalni.

99 Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*, Zeneműkiadó Budapest, 1982, 487. o.

100 Bach másik műfaj-megmentési kísérlete a 6 Schübler-korál megjelentetése 1746 körül, melyek mind kantátatételek átiratai orgonára és kettő ebből a csoportunkból van: BWV 10/5 és 93/4

101 Habár azt meg kell jegyezzük, hogy elhangzásuk tekintetében árnyaltabb a kép, hiszen egy konkrét ünnepre készült egyházi kantátát nem csak a komponálásának évében játszottak el, hanem az adott egyházi ünnepen bármelyik évben újra elővehették. Így akár az 1740-es években is hangozhatott fel rejtett korálfeldolgozást tartalmazó kantáta. Nem is beszélve a weimari kantáták felújításairól.

102 Ezek tudatában válik még érdekesebbé, hogy az utolsó ilyen technikát alkalmazó tétel a h-moll mise Credo (I.) tétele, amiben nem bibliai szöveghez, hanem a mise liturgikus szövegéhez

10.18132/LFZE.2012.10

3. Kórusos cantus firmus feldolgozás (57): Ez lesz a korálkantáták tipikus nyitótétele, ezért az egyszerű 4-szólamú korálfeldolgozások után a leggyakoribb. Ezekből mindössze 6 nem tartozik a korálkantáta évfolyamhoz. A korai kantáták, melyeket a 27-30. lapokon elemeztünk, tulajdonképpen külön-külön prototípusai a lipcsei korálfeldolgozás fajtáknak: a motettikus, a concerto elvű és a speciális effektust alkalmazó.

   A motettikus feldolgozású, melynek alappéldája leginkább a 4. kantáta 5., központi tételében volt található, a BWV 2, 14, 38, 80, 121 első tételében és a 28. kantáta 2. tételében figyelhető meg: összesen 6 db. A fő különbség az, hogy a lipcsei művek esetében Bach az archaizáló lejegyzésmódot választja a nagy értékekben való lejegyzéssel[103], és harmonizálásában is törekszik az előző századot megidézni. Szerkezetük kötöttebb, mint weimari előképeiké, átgondolt, ellenben több rendhagyó elemet is tartalmazó felépítésük pedig az érett Bachot dicséri.[104] Persze nem tudja megállni, hogy korának megfelelő képszerű ábrázolásokat ne vigyen bele a dramatikus helyeken, például a Reformáció ünnepére írt 80-as kantátában a „sein grausam Rüstung"[105] szövegre egyidejűleg felfelé és lefelé tartó kromatikus meneteket sűrít össze.

   Átmenetet képez a következő csoporthoz a 16. kantáta nyitótétele, ugyanis bevezetővel és önálló hangszeres szólamokkal is rendelkezik, mégis sokkal inkább a motettikus elv érvényesül benne, sem mint a concerto-é. Hasonlóan átmeneti a 101. kantáta nyitótétele, mert bár önálló anyaggal bír a zenekar, mindenféle concerto elemet nélkülöz, mintha énekesekre írta volna Bach a zenekar anyagát is.

   A legtöbb a concerto-i alapelveket követő feldolgozás, amelyek két részre bonthatóak: hangszeres szólókkal ellátott tételek, melyek Vivaldi versenyműveit idézik; és a hangszeres szólókat mellőző tételek, melyek

---

kapcsol koráldallamot, egy gregorián intonációt és ezáltal lesz még nyilvánvalóbb Bach archaizáló szándéka.

103 Kivétel a BWV 14, mely más szempontokból is modernebb társainál.

104 Sokszor nem a kórusban szólal meg a dallam, hanem a hangszereken, a BWV 80-ban ráadásul augmentációs kánonban.

105 „irtózatos fegyverzete" (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

inkább hangszercsoportok felelgetésére épülnek[106] és a modern concerto grosso hagyományait ápolják. Az első csoporthoz tartozik a BWV 1, 7, 9, 94, 96, 99-100[107], 177, ahol egyértelmű egy-egy hangszer concertáló jellege. Ilyenkor minden esetben a kantáta belső tételeiben is találunk a nyitótételben szólóhangszerként kezelt hangszerek számára nehéz, virtuóz áriakíséretet. A második csoporthoz – ahol nem emelkedik ki egy vagy két hangszer, inkább hangszercsoportok felelgetéséről beszélhetünk – tartozik a tételek zöme. Ezeket leginkább úgy választhatjuk ketté, hogy a zenei anyag hangszeres részének témafejei a korálból eredeztethetőek-e, vagy sem. Ízig-vérig korál fogantatású tehát a BWV 5, 62, 73, 112, 113, 114, 117, 123, 125, 127, 128, 135, 139 (összesen 13 db), melyekből néha csak az első hangközlépés, vagy az első pár hang származik a korálból,[108] de sok olyan is van, ahol már a zenekari részt is teljesen átszövi a koráldallam,[109] vagy csak egyszerűen a korálfüggetlen zenei anyagban megszólal a koráldallam, mielőtt a kórus énekelné.[110] Azok a tételek, amelyekben inkább kontrasztot képez a zenei anyaggal a koráldallam: BWV 3, 8, 10, 26, 33, 41, 91, 92, 93, 98, 107, 111, 115, 116, 122, 124, 126, 129, 130, 133, 137, 140, 178, 180, 192 (összesen 26 db). A BWV 95-ben mindkét fajta megtalálható az első tételen belül. Az első korált önálló zenei anyagba ágyazza Bach, a második korált – amit egy recitativo-val köt össze az elsővel – az oboa és a cornetto kánonban imitálják elő a basszus félelmetesen gyors nyolcadmozgása felett.

Azt látjuk, hogy Bach egy olyan formából, amit egyik legkorábbi kantátáján csak kipróbált (BWV 4 nyitókórusa), hogyan alkot egy számára állandó korálfeldolgozási formát. Sematizmusra képtelen volt, minden azonos formájú tételben van valami egészen különleges, egyedi apróság, amitől mindenféle kategorizálási szándék megkérdőjelezhetővé válik.

---

106 Mely alapelv a velencei technikából származik, ám Bach számára D. Buxtehude volt a közvetlen előkép.

107 Azonos zenei anyag más hangszereléssel.

108 Például BWV 73, 125

109 Például BWV 123, 135

110 BWV 62

10.18132/LFZE.2012.10

4. Orgonaszerű korálfeldolgozás (15): A weimari csekély mennyiséghez képest e mennyiség soknak tűnik, habár százalékosan így sem éri el a weimariét.[111] Bach színesíti a műfajt a szólamszámok változtatásával és a szólóhangszerek változatosságával. A már ismerős háromszólamúból van a legtöbb: BWV 92/4, 113/2, 137/2, 140/4, 6/3, 95/2, 166/3.[112] Érdekes, hogy Bach kétszólamút is ír: BWV 44/4, 114/4, melyek különleges hangzása elgondolkodtató. De a szólamszám emelés is megtalálható: négyszólamú – ami faktúráját tekintve tulajdonképpen egy triószonáta-tételhez csatolt koráldallam – BWV 36/6, 51/4, 85/3, 86/3, 178/4. Ötszólamú a BWV 13/3, melyben teljes vonóskar kíséretével szólal meg a korál és a BWV 75/8, amelyet már a 2. csoportnál tárgyaltunk, de érdemes itt is megemlítenünk. Fő eltérése e csoporttól és amiért elsődlegesen nem ide soroltam, hogy nem vokálisan, hanem hangszeresen szólal meg a koráldallam.

5. Kísérleti, műfaj-kombinálós korálfeldolgozás (26): Bach kísérletező kedve nem hagyott alább Lipcsében, sőt, az első két kantátaévfolyam tele van olyan tételekkel, amelyeket nem tudunk semmiféle hagyományos korálfeldolgozási sémába illeszteni. Ilyenek a BWV 3/2, 20/1, 37/3, 60/1, 78/1, 80/2, 83/2, 92/2, 92/7, 93/2, 94/3, 94/5, 95/1, 97/1, 101/3, 101/5, 113/4, 122/4, 138/1, 178/2, 178/5, 190/1. Nem az első két évfolyamba tartozik a BWV 27/1, 36/2, 49/6, 58/1, 58/5.

   Ezek között vannak hagyományosabb mintákat követőek, mint például a BWV 36 és 37 duettje, mely két tétel a 17. századi korálkoncert teljesen általános zeneszerzői technikájával készült.[113]

   Vannak még zenekarral és vokális duettel kombinált korálfeldolgozások: BWV 60/1, 80/2, 49/6, 58/1, 58/5. Az egyik énekes énekli a koráldallamot zenekari kísérettel, míg a másik körülírja[114] illetve kommentálja azt.[115]

---

111 Ott a 2 darab 6%, itt a 15 darab csak 5%.

112 Ezekből hármat (BWV 6/3, 137/2, 140/4) Bach meg is jelentet a Schübler korálok részeként orgonára.

113 Bachnál a BWV 4-ben található két duettjét tekintheti elődjének.

114 Például BWV 80/1

10.18132/LFZE.2012.10

A legtöbb mégis abból az érdekes műfaj-kombinációból van, amely a recitativo-t próbálja a korálhoz igazítani. Ez is Bachnak – és talán a prédikáló lelkészeknek – azon törekvése, hogy a kantáta igemagyarázó szerepét előtérbe helyezzék a lutheri eszméknek megfelelően. Hiszen a kantáta is egyfajta zenés prédikációnak készül ekkor. Pontosan ezért próbálkozik Bach Luther irodalmi műfajait is a zenébe átplántálni. Így a recitativo és a korál egyidejű megjelenése Luther kis könyvecskékben megjelent zsoltár-magyarázataihoz hasonlít, amiket akkoriban mindenki forgatott. Egy sor a bibliából, 4-5 sor magyarázat hozzá. Bachnál: egy korálsor eléneklése után recitativo-ban hozzáfűzött magyarázatok. A koráldallamot akár a szólista is énekelheti, mint a BWV 83/2, 92/2, 93/2, 94/3, 94/5, 101/3, 101/5, 113/4, 178/2-ban, mintegy saját magában elmélkedve, de teljes kórus is énekelheti a korált és a szólisták fűzik hozzá a kommentárt: BWV 3/2, 27/1, 92/7, 138/1, 178/5, 190/2.

Az a speciális fajta, amikor francia nyitánnyal kombinálja a korált,[116] csak 2 helyen fordul újra elő, a BWV 20 és 97-ben.[117] A 20. kantátával Bach szándéka ugyanaz, mint weimari párjával volt: egy új időszakot megnyitni, ott az egyházi évet, itt a korálkantáta-évfolyamot. A BWV 97-ben nincs sok támpontunk, ugyanis a keletkezési éven kívül,[118] egyházi rendeltetéséről semmit sem tudunk. Dürr azt feltételezi, hogy a korál szövege miatt[119] írta francia nyitány formájúra a tételt.

Egyedi eseteink: chaconne-nal történik a műfaj-házasítás a BWV 78-as nyitótételében;[120] speciális módszerrel dolgozza bele Luther könyörgését

---

115 Például BWV 60/1, 58/1

116 A korai kantátáknál a BWV 61-ben láttuk.

117 Koráldallam nélkül sem gyakori a francia nyitány megjelenése, csupán a BWV 110 és 194 nyitótétele.

118 1734

119 Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*, Zeneműkiadó Budapest, 1982, 655. oldal: „Fleming éneke (maga a korál), amely eredetileg egy hosszú, veszélyekkel teli utazás elején íródott (s további, erre az eseményre utaló strófákat tartalmaz), szövegében az «Isten nevében való kezdet» jellegét hordozza."

120 Amilyet már láttunk az egyik legkorábbi Bach kantátában, a BWV 150-ben.

10.18132/LFZE.2012.10

Bach a 190. kantáta nyitótételébe;[121] illetve a BWV 122-ben egy duettet bővít tercetté az altszólamban exponált koráldallammal.

Ezen a helyen kell egy új fejezetet nyitnunk azoknak a korálfeldolgozás fajtáknak, amelyeknek az 5. pont alatt lett volna a helye, ám mégis elég jelentős mennyiséget képeznek kifejezetten egyfajta korálfeldolgozási stílusból, ezért különválasztottam őket. Ez a 15 tétel olyan zeneszerzői technikával íródott, amilyet Bach korábbi éveiben egyáltalán nem használt, sőt prototípusa is csak Lipcsében jelent meg. Érdekes módon, az első két kantátaévfolyam lezárása után nagyjából fel is hagy ezzel a korálkomponálási móddal, ami egy erős új behatásra enged következtetni, aminek gyors lehanyatlása jelezheti a műfaj kimerítését.

6. Korálfeldolgozás lipcsei módra (15): BWV 24, 46, 75, 76, 79, 100, 105, 107, 109, 129, 138, 147, 167, 186, 192. Jellemzőjük, hogy kizárólag zárókorálként fordulnak elő.[122] A zenekari bevezetőben[123] exponált zenei anyag[124] képezi a közjátékok zenei anyagát is. Ezek közül az előjátékkal nem rendelkezők hasonlítanak legjobban a 106. kantáta zárókoráljához, tekinthetik előképüknek. Ám e csoport nagy része új alapokra helyezi a korált körülíró zenei szövet kialakítását: a következő fejezetben fogjuk látni, hogy milyen nagy mértékben származik ez Kuhnau és Schelle hagyatékából.

Minden eddigi vizsgálódásból szándékosan hagytam ki a két „Probestück"-öt, azt a két kantátát, amivel Bach megpróbált felvételt nyerni a Tamás-templom kántori állására. Ez a BWV 22, 23, két, egymástól szerkezetileg meglehetősen eltérő kompozíció, ám stilisztikailag közös elemeket is tartalmaznak. E két mű korálfeldolgozásait vizsgálva érdekes dolgokkal találkozunk. Itt bukkan fel először – és egyidejűleg mindkettőben – épp az imént említett 6. típus. A BWV 22-ben a legegyszerűbb, szinte már itáliai dallamossággal bíró, a végtelenség érzetét keltő

---

121 Ugyanis a korálfüggetlen kontraszt-formában két alkalommal is megjelenik a rövid dallam kórus unisono-ban.

122 Sokszor akár kétszer is, a kétrészes kantáta mindkét zárótételeként.

123 Már amennyiben van ilyen, a BWV 24, 46, 79, 105-ben nincs.

124 Amely a BWV 75, 100, 76, 147-ben a korálból származik, a többiben nem.

10.18132/LFZE.2012.10

zenei anyag bűvöl el minket, a 23. kantátában pedig háromféleképpen is feldolgozza a lutheri „Agnus Dei" dallamát: először „lipcsei módra", meglehetősen lassú, sóhajtásokra emlékeztető zenekari motívumokkal, majd háromszoros kánonban, végül pedig cantus firmusként. E két új tétellel Bach eddigi munkásságában soha nem látott forma jelenik meg. Ez nem jelenthet mást, minthogy Bach már előre a lipcsei hallgatóság kedvében akart járni azzal, hogy a számukra kedves stílusban[125] írta meg kantátái zárótételét. Talán előre informálódott valakitől, hogy mit szeretnek a lipcseiek? Hiszen tudjuk, hogy éltek Lipcsében barátai, ismerősei. Lehet, hogy a kottatár hatása már előre jelentkezett Bach művében azzal, hogy Kuhnau stílusában írta a korálfeldolgozásokat?

Itt az ideje, hogy összesítsük szám szerint a kantátákban található korálfeldolgozásokat Bach korai korszakában és a lipcsei időszakban:

	1. típus	2. típus	3. típus	4. típus	5. típus	6. típus
Korai kantáták 32 db	12 (38,5%)	11 (34%)	4 (12,5%)	2 (6%)	3 (9%)	-
Lipcsei kantáták 272 db	146 (54%)	11 (4%)	57 (21%)	15 (5%)	26+1 (10%)	15+2 (6%)

Jól látható a súlypont eltolódás a két korszak korálfeldolgozásain. A korai kantáták közül a feldolgozások 1. és 2. típusa szinte teljesen egyenrangú. Ez jól mutatja, hogy mennyire a motettai műfajok táptalaján fejlődött ki a német kantáta és hogy Bach milyen előszeretettel használta kora kedvelt műfaját első egyházzenei műveiben.[126] Másrészről mutatja azt is, hogy az egyszerű négyszólamú korálfeldolgozás eleinte mennyire nem volt még tipikus eleme a kantátáknak. Rosenmüllerrel indul el az a hagyománya a koráltartalmú zárótételeknek, hogy

125 Mely Bachra ezidáig egyáltalán nem volt jellemző.

126 A későbbi lipcsei évek alatt írt 6 motettája is ifjúkora motetta-művészetének állít méltó emléket.

10.18132/LFZE.2012.10

egyszerű, 4-5-szólamú legyen. Ezt a hagyományt ápolja majd – Kuhnauval ellentétben – Bach is Lipcsében, 1723-tól.[127] Többek között ezzel is magyarázható tehát, hogy a lipcsei korszakban több mint a kantáták fele zárul így. A többi típusnál nagyságrendi különbségek nincsenek. Ami kiemelkedik, az csupán a lipcsei korszak harmadik típusa, mely jelentősen magasabb számú a többi korálfeldolgozási módszerhez képest, illetve a korai kantátákban található mennyiséghez képest is. Amint már említettük, ez a típus a korálkantáták nyitótétele, melyeket Bach nagy számban ontott magából. Bachot egyrészről azért érdekelhette e forma, mert nagyon különböző zenei stílusokat tudott hozzárendelni a korálokhoz: itáliai concerto forma, archaikus motetta technika, francia overture; másrészt Tamás-kántor elődje, Johann Schelle lenyűgöző, egyedülállóan átgondolt és strukturált korálfeldolgozásai hatására is részesíthette előnyben ezt a tételtípust. A 6. típus megjelenése azért érdekes, mert a weimari kantátákban egyáltalán nem találjuk előképét, ezért vizsgálódásaink további tárgyát fogja képezni.

Összegzésként elmondhatjuk Bach korai és lipcsei kantátái korálfeldolgozási módszereinek összehasonlítása után, hogy a legnagyobb változás a motetta stílusból visszamaradó bibliai szöveg-korál párosítású tételek szinte teljes kihalása, azaz számszerűen azok 30%-os visszaesése. A második legnagyobb változás az egyszerű, négyszólamú korálfeldolgozások terén történt, a 15,5%-os növekedés, mely jelzi egy egyházzenei műfaj, a kantáta tételrendjének megszilárdulását. A többi típusban nem érzékelünk releváns változást eltekintve a legfontosabbtól: egy új korálfeldolgozási forma születik meg Lipcsében.

2. Bach új korálfeldolgozási módszerének gyökerei

Bach, előző fejezetben bemutatott új korálfeldolgozási módszerének gyökereit természetesen lipcsei kántor-elődjei között kell keresnünk. A lutheri koráldallamok népszerűségének köszönhetően már J. H. Schein óta minden Tamás-kántor jelentős mennyiséget alkotott a korálkantáta műfajában. A korálkantátáknak Bach előtt

[127] Ennek lehet talán egy tudatos kifejezése Bach részéről, hogy a 27-es kantáta zárókorálját Rosenmüllertől veszi át mindenféle változtatás nélkül „Welt ade, ich bin dein Müde".

10.18132/LFZE.2012.10

háromféle típusa volt. Az első kettő a „per omnes versus" (azaz kizárólag a korál szövegét, de abból minden versszakot felhasználta) típusba tartozik, a harmadikban pedig korálfüggetlen költeményekre íródott betét-áriák is előfordulnak.[128] A „per omnes versus" típus korábbi formája, amit „Choralkonzert"-nek nevezünk: ennek fő jellemzője, hogy nem tagolódik tételekre, hanem egy hosszú ívbe foglalja a szerző a művét. Jellemzője, hogy a teljes előadói apparátus adja elő a sok szólamban feldolgozott korált, a versszakok között pedig közjátékok találhatók, a koráldallam szövegére írott, de teljesen új zenei gondolatokkal, a szólisták, illetve szólista együttesek előadásában. Ennek a stílusnak nagyon sok követője volt már ebben az időben, elég talán ha Schelle lipcsei Tamás-kántor elődjeit, J. H. Scheint és Sebastian Knüpfert említem, vagy a szomszédos hallei mestert, Samuel Scheidt-et. A későbbi forma, melyre már láttunk példát Pachelbel: „Christ lag in Todesbanden" kantátája képében, már különbözőképpen hangszerelt tételekre tagolódik, melyek szabad tempóválasztása is színesíti az összképet. Az első és utolsó tétel mindenképpen egy impozáns tutti hangzással adja meg a mű keretét, a belső tételekben pedig kevés hangszeres közreműködővel, szólisták, vagy szólista csoportok előadásában hallhatjuk a korál szövegét felhasználó, de sokszor a dallamától már teljesen eltávolodó tételeket. Ez a forma válik uralkodóvá a 17. század második felére.

Vizsgáljunk most meg mindhárom típusból egy-egy kantátát, a Bachra talán legnagyobb hatást gyakorolt Johann Schelle tollából.

Nézzünk rá először is Johann Schelle: „Christus, der ist mein Leben" című korálkantátájának első partitúraoldalára! (8. kottapélda) Teljesen egyedi és különleges a hangszerösszeállítás: 4 hegedű, 4 „viola",[129] 5-szólamú kórus és szólisták, basso continuo (melyben a fagott külön sort kap). A hangnem pedig az ebben a korban kifejezetten ritka, intonációban is kellemetlen E-dúr. A violák kezdik, gyönyörű consort-hangzással, 4-szólamban eljátsszák a koráldallamot, melynek fekvése, szólisztikus működése azt sugallja, – erről a mű végén konkrét

---

[128] Arnold Schering: *Musikgeschichte Leipzigs*, 2. kötet, Fr. Kistner&C. F. Siegel, Leipzig, 1926, 148.o.

[129] A 17. században a „viola" megjelölés elsősorban viola da gambát jelentett, a brácsa ekkor még csak a „mélyhegedű" szerepét töltötte be, azaz a viola di braccio család egyik, kizárólag a hegedű-kar középszólamainak lejátszására használt tagját. Szólófeladatot először a 18. században kap, például Bach: 5. kantátájában. Ezért gondolhatjuk ennél a műnél is, hogy a Lipcsében oly erősen élő „Studenten Musik"(lásd Rosenmüller) hagyomány miatt itt valószínűleg egy diákokból álló, egyébként is létező gamba-consortra gondolhatott a szerző.

10.18132/LFZE.2012.10

állásfoglalást is kapunk majd a szerzőtől – hogy magát az emberi létet és mulandóságát jelképezi. A teljes koráldallam felhangzása után magas fekvésben, a vonóscsalád legmagasabb hangszerein, a négy hegedűn, egyesével belépve az első korálsorból képzett fugato hangzik fel, mintha a fényes angyali kórusok kezdenének énekükbe, hiszen az első korálsor szövege: „Christus, der ist mein Leben",[130] melyet minden égben lakó elmondhat magáról. Kisvártatva az angyali kórusokhoz társulnak a violák és kíséretükkel ismét elhangzik a koráldallam, melyet a hegedűk rendkívül magas fekvésben intonálnak az elsőként belépő szoprán szólista számára. A violakíséretben újonnan felbukkanó vonóvibrátó effektus is az emberi lét és mulandóság ábrázolására hivatott, elég csak például Dietrich Buxtehude: „Fried- und Freudenreiche hinfarth"[131] című művének utolsó, „Klaglied"[132] című tételére gondolnunk. Megfigyelhetjük tehát, hogy már a mű előjátékában megjelenik az a kettősség, mely e kor vallásos lelkületére rendkívül jellemző volt: az Isten jóságában megnyugodott halálvágy, a Krisztussal való mielőbbi egyesülés. A hegedűk, mint az égi lét szimbólumai, a violák és a játékmódjuk pedig mint az emberi mulandóság jelképei és e kettő egysége adja meg az emberi lét teljességét. Ezt az érzést erősíti az E-dúr hangnem, melynek különleges fénye is valamiféle túlvilági színt kölcsönöz a műnek.[133]

A koráldallam első vokális elhangzását is – melyet a szoprán énekel – a violák kísérik és csak ezt követően lép be a teljes kórus, megismételve az első versszak szövegét.[134] A kórussal lépnek be ismételten a hegedűk is, a tőlük, ebben a műben már megszokott extrém magas fekvésben, mintegy különleges fényt adva, az égiek áldását, a Szentlélek folyamatos munkálkodását kifejezve (ahogy A. Dürr fogalmaz Bach kantáták hasonló helyein: „Heiligenschein"). Az első, zeneileg nem a koráldallamból származtatható zenei anyag csak ezután, a dallam négyszeri felhangzása után következik, egy basszus recitativo-accompagnato kezdetleges

---

130 „Az Élet nékem Krisztus" *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991, 504. ének

131 „Békés és örömteli eltávozás" (a szerző nyersfordítása)

132 „Siratódal"

133 Mint tudjuk, ebben a korban még nem az egyenletes temperatúra szerint hangolták a hangszereket, hanem többnyire az ún. középhangos hangolásban, ami azt jelenti, hogy nem egyenlő távolságra helyezkedtek el egymástól a félhangok. Ennek köszönhetően minden akkordnak és ezáltal minden hangnemnek más jellege volt, ezt nevezzük hangnem-karakterisztikának, melynek segítségével a zeneszerzők a hangnemeket is az erőteljesebb kifejezés szolgálatába állíthatták.

134 A korál magyar szövege: „Az élet nékem Krisztus, A halál nyereség. Ez az én reménységem: Kezdetté lesz a vég." *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991, 504. ének

10.18132/LFZE.2012.10

formájában. A korál 2. versszaka elsőként így hangzik fel, „Mit Freud fahr ich von dannen”[135] szövegből az örömöt ismét a hegedűk figurái szolgáltatják, mint magát a keresztény lét célját és értelmét, a „fahr”[136] szót pedig egy másfél oktávos skála teszi képszerűvé. A kórus elénekli a már ismert harmonizációval és figurációkkal a 2. versszakot.[137] A 3. versszak szövegét az alt és tenor szólistáktól halljuk elsőként, az emberi lét mélységébe süllyedve, a fényt jelentő hegedűk nélkül, egyszerű, imitációs formában. Miután a 3. versszakkal is felhangzott a korál,[138] egy rendkívül kifejező részt ad elő két szoprán szólista, egészen megkapó szövegillusztrációkkal: „mein Atem geht schwer aus”[139] lefelé tartó menet után három negyednyi generál pauza, „seufzen”[140] különböző sóhajmotívumok a két szólistánál. A két szoprán szólista együttes használata egy adott dolog zenei illusztrációjára August Pfleger egyházi kantátáiból származtatható, ugyanis ezekben rendkívül gyakori, hogy akár a bibliából vett versek, akár szabad, tanító jellegű költemények esetében a két magas énekhang kizárólag együttesen szólal meg. A lipcsei kottatárban 12 ilyen egyházi kantátája megvolt, és ugyanúgy, ahogy Bachnak, Schellének is a dolgozószobájából nyílt az ajtaja az iskola kottatárába. (A 9. kottapéldán Augustin Pfleger „Heut’ freue dich Christenheit” kezdetű kantátájának részlete található.) A 4. versszak[141] tutti-hangzása után ismét egy basszusszóló következik, amint a hegedűkkel concertálva képszerűen megjeleníti a gyertyafény pislákolását, mielőtt a kórus elénekelné az 5. versszakot.[142] A 6. versszak szövegét – az első 4 versszak szólista-sorrendjének megfelelően – ismét az alt és a tenor exponálja elsőként, szorosan összefonódó szólamaik talán a „kleben”[143] szóra utalnak. Miután elhangzott a 6. versszak[144] is a kórus

---

135 „Örömmel indulok innen” (a szerző nyersfordítása)

136 „megyek”

137 „Már indulok békében, Vár Krisztus, testvérem, És az ő közelében, Szent célom elérem.” *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991, 504. ének

138 „Már elszenvedtem keresztet, félelmet, borzalmat, az ő öt sebével kiengesztelődött Isten.” (a szerző nyersfordítása)

139 ”lélegzetem nehézzé válik” (a szerző nyersfordítása)

140 „sóhajtozik”

141 „Ha erőtlenségemben Nem lesz szó ajkamon, Akkor is maradj vélem, Fogadd el sóhajom.” *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991, 504. ének

142 „Az életünk ellobban, Miként a gyertyaláng, A szívünk végsőt dobban, És éj borul reánk.” *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991, 504. ének

143 „ragad”

144 „Segíts, hogy úgy tapadjak hozzád, mint bogáncs a ruhához és örökké Veled lehessek az égi boldogságban.” (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

tolmácsolásában, a 7. versszakban[145] a violák bársonyos hangja segíti a két szopránt a „fein sanfte, leicht und stille”[146] szavak hangulatának megfestésében. Majd a „schlaf ein”[147] szavak többszöri, elhaló ismétlése alatt – nagyszerű zeneszerzői ötletként – behozza Schelle művének első 8 ütemét, azaz a középfekvésben, nagyon puhán, a violákon megszólal hangszeres idézetként a megharmonizált koráldallam, ezzel egyértelművé téve műve kezdésének jelentését. (10. kottapélda) Miután a kórus is elénekelte az új versszakkal a korált, elindul a záró-fugato, mely az utolsó versszak szövegére,[148] minden szólistát és hangszerest foglalkoztató közjáték. Zenei anyagának indulása azonos a mű elején elsőként belépett négy hegedű imitációs anyagával (azaz az első korálsor dallamából alkotott témával), csupán terjedelmében kétszerese, mert fokozásként, 8 ütem után a violák is, az imitációt folytatva belépnek a zenei szövetbe. Ezután megszólal a korál első két sora, hogy követhesse egy újabb 16 ütemes fugato a korál 3. sorának dallamából, felépítésében az előző fugato-hoz hasonlóan, késleltetett violabelépésekkel. A mű zárásaként pedig felcsendül természetesen a teljes korál a kórus és a zenekar előadásában. Az utolsó korálsorban dupla értékekre váltja Schelle a dallam eredeti értékeit, ezzel adva ünnepélyes lezárást művének. Ezzel a nagy zárótömbbel alkotott a szerző a jelentőségteljes kezdőblokkal egyenrangú végpontot művének, ugyanis az első közjáték, a basszusszóló megszólalásáig, tisztán az első versszak feldolgozásával 46 ütem, és a zárótömb, melyben csupán az utolsó versszak szövege található meg, szinte azonosan, ugyancsak 48 ütem. A versszakok páros száma és a szólórészek hangfaji elhelyezkedése végett semmiképpen sem beszélhetünk egy esetleges tükrös szerkezetről, de a mű két záróoszlopának kiegyensúlyozása rendkívül tudatos komponálásra vall.

A „per omnes versus” típus másik ágának bemutatására Johann Schelle: „Vom Himmel kam der Engel Schar” kezdetű korálkantátáját választottam, mely még nem viseli ugyan magán e típus minden tulajdonságát,[149] de nagy előrelépés az

---

145 „Ám lelkem mégse bántsa A bú és félelem, Velem az Úr, és nála üdvömet meglelem.” *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991, 504. ének

146 „puhán, lágyan, finoman és csendesen” (a szerző nyersfordítása)

147 „elalszik”

148 „Megváltó Istenemmel Mennyben együtt leszek, Hol én neki örömmel Mondok dicséretet.” *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991, 504. ének

149 Például minden tételben a teljes előadói apparátus közreműködik.

10.18132/LFZE.2012.10

egybekomponált „Choralkonzert”-hez képest. Hangszerösszeállítása megfelel a hagyományosan, rendkívül gazdagon hangszerelt karácsonyi figurális zenéknek. Ezeknél, az átlagosnál több hangszert használó műveknél még jobban szembetűnő a különböző lipcsei zenészcéhek izolált, csoportokban való használata. Elsőként megemlítendőek a már magukban kétfelé osztott „Stadtpfeifer”-ek, azaz 2 trombita, üstdob, illetve 2 cornetto (más néven cink), 2 harsona; majd a „Kunstgeiger”-ek, azaz 2 hegedű, 2 violetta(!);[150] végül az énekesek és a continuo-csoport. A mű minden bevezetés nélkül egy nagyon megkapó, minden hangszert foglalkoztató szövegillusztrációval indul: először a fényt árasztó trombiták, majd a cinkek, végül a hegedűk játsszák el azt az örömteli vibrálást és egyben a mennyből való leszállást szimbolizáló, félütemes, ereszkedő motívumot, mely az egész nyitótételt át-átszövi. (11. kottapélda) Szinte megjelenik lelki szemeink előtt az egyre terebélyesedő zenekari hangzás, a leszálló motívumok és a szopránhangon megszólaló első korálsor felcsendülése alatt a mennyből leszálló angyalsereg. Mintha egy barokk oltárkép válna muzsikává! A hívó angyalszó után felhangzik a teljes korál a kórus ötszólamú harmonizálásában.[151] Eközben a zenekar a saját, mennyből leszállós zenei anyagát játssza, részben 1-ütemes közjátékokat képezve a korálsorok között, részben folyamatos zenei aláfestést szolgáltatva a korálnak. A tétel 4-ütemes, tematikus utójátékkal végződik. A 2. versszakot[152] ismét a szoprán szólista indítja, de a koráldallamnak egy erősen kidíszített, szólisztikus elemeket tartalmazó formájával, a hegedűk concertálása közepette. A harmadik korálsor „Herre Jesus Christ”[153] szavainak hallatára belép a teljes zenekar és kórus, hogy az isteni Második Személynek kijáró pompát megkapja és talán, hogy még nagyobb kontrasztot képezzen a „Heiland”[154] szóra írt hosszú szoprán koloratúrával. Egy 8 ütemes zenekari ritornell zárja a 2. versszakot is, melynek fő eleme a hangszercsoportok

---

150 Ez a hangszernév, melyről nem találunk két forrást, mely egyezne, egyesek szerint csupán a brácsa másik neve (Harvard dictionary of music, internet), más források szerint szoprán viola da gambát jelent (internet: www.orpheon.org), de véleményem szerint szoprángambából átépített brácsa megjelölésére is szolgálhat.

151 A korál magyar szövege: „Mennyei angyal seregek, Örömhírt hoztak, hirdettek, A pásztoroknak boldogan: Egy gyermek fekszik jászolban!” *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991. 155. ének

152 „Mint Mikeástól tudjátok, Kis Betlehemben vár rátok, A Krisztus Ő! Eljött végre, Mindnyájatoknak üdvére.” *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991. 155. ének

153 „Úr Jézus Krisztus”

154 „Megváltó”

10.18132/LFZE.2012.10

közötti felelgetés. A harmadik versszak[155] a „fröhlich" szó képszerű ábrázolása érdekében 3-as lüktetésre vált és a 17. század első feléből már jól ismert előimitációs technikával dolgozza fel a korálsorokat a szerző. Minden korálsor vége 4-5 ütemes zenekari lecsengést kap. A 4. versszakban[156] a legérdekesebb a korálharmonizálás, ugyanis a basszusba kerül a dallam, augmentált értékekben, ezáltal teljesen új harmóniákra adva lehetőséget. Rendkívűl drámai a kísérő kórusszólamok szaggatott szövegdeklamációja a „Was kann euch tun die Sünd und Tod?"[157] és a „laßt zürnen Teufel und die Höll'"[158] résznél. A korálsorok között, másfél ütem erejéig a szólisták fokozzák drámaian gyors szövegmondásukkal a tétel kifejezőerejét. Ezt a tételt is egy zenekari ritornell zárja, méghozzá pontosan ugyanaz, ami a 2. versszakét. Az 5. versszak[159] zenei anyaga pedig megegyezik a 2. versszakéval, eltekintve attól, hogy most szoprán szóló helyett tenor szóló énekel. Komolyabb eltérést csupán a 14. ütemtől mutat, ahol a más szöveg miatt a „Trotz" szó ismételgetésével ábrázolja Schelle az új versszak tartalmát. A tételt a már jól ismert, 8-ütemes zenekari ritornell zárja. Az utolsó versszak[160] zenei anyaga megegyezik az elsőével. Schelle természetesen nem tudta művét lezárni az utolsó versszak mindennemű zenei ábrázolása nélkül. Az utolsó korálsort megismételteti, immáron nem a koráldallam zenei anyagával, hanem minden eszközt a szövegkifejezés szolgálatába állítva: a „geduldig"[161] szóra két ütemes *adagio*-t ír, a zenekarban az emberi lét vonóvibrátóival, a „fröhlich"[162] szótól kezdődően pedig *presto* lesz a tempójelzés. A kórus minden szólamában felbukkanó koloratúrák, a magas fekvésű zenekari szólamok is mind az örömöt fejezik ki és – nagyszerű zeneszerzői ötletként – az utolsó ütemben visszaintegetnek nekünk az angyalok a mennyből a 2 trombita égbe szálló motívumtöredékével. (12. kottapélda) Áttekintve a mű nagyívű szerkezetét megállapíthatjuk, hogy a két monumentális záróoszlop ismét megtalálható, ám a

---

155 „Ezen méltán örüljetek, Isten eggyé lett veletek, A gyermek aki született, Valóságos testvéretek." *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991. 155. ének

156 „Mit tehet veletek a bűn és halál? Veletek van az igaz Isten. Hadd tomboljon Ördög és Pokol, Isten Fia társatok lett." (a szerző nyersfordítása)

157 „Mit tehet veletek a bűn és halál?" (a szerző nyersfordítása)

158 „Hadd tomboljon Ördög és Pokol" (a szerző nyersfordítása)

159 „Ő nem hagy el, nem hagy cserben. Bízzatok benne szüntelen! A kísértés bármennyi lesz, Nem árt, ha Krisztus védelmez." *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991. 155. ének

160 „Örök győzelmet ád néktek, Mint választott, szent népének, E nagy örömért zengjetek Istennek hálaéneket!" *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991. 155. ének

161 „türelmes"

162 „vidám"

10.18132/LFZE.2012.10

második és az utolsó előtti tétel is szinte teljesen megegyezik. Így kimondhatjuk, hogy valószínűleg tudatosan, tükrös szerkezetre törekedett a szerző azért, hogy a két középső tétel (a 3-as lüktetésű és a koráldallam basszusban történő feldolgozása) kerülhessen a középpontba. Ez egyáltalán nem meglepő, hiszen a korálfeldolgozás két legérdekesebb, ebben a műfajban legszokatlanabb és ebben az esetben éppen a legdrámaibb módját találjuk itt.

A harmadik fajta korálfeldolgozás típust is tulajdonképpen két további típusra lehet osztani. Az egyik, amikor a két záróoszlopot képező korálfeldolgozás között csupán szabad költeményeken alapuló áriák találhatóak, a másik pedig, amikor ezek mellett, az evangéliumból vett teljes történetet zenésít meg a szerző. Ezek az úgynevezett „Evangelienkantate"-k,[163] melyekből az elsőt Schelle 1683 Karácsonyán mutathatta be, bizonyos városi tanácstagok ellenérzései közepette.[164] Ezekből egy egész évfolyamot írt, mely tulajdonképpen mindig a vasárnapi evangéliumhoz kapcsolódó bibliai történet oratórikus előadását jelentette. Ekkor születik meg a lipcseiek számára a bachi oratóriumok alapmintája: az evangélium szövegét a tenorista énekli continuo kísérettel, a kor emberének szubjektív reakcióit pedig szabad költemények szövegére írt áriákban és korálban fejezik ki.[165] Carissimi vagy Schütz oratóriumaihoz képest az a fő különbség, hogy az ő műveikben kizárólag a biblia szövege szolgált a megzenésítés alapjául. Az új, kortárs költők szerzeményeit is integráló zeneművek sokkal közelebb hozták a kor hallgatójához a több, mint ezer évvel korábban játszódó történeteket, ezáltal gyakorolva nagyobb hatást rájuk. Sajnos a „Weihnachtshistorie"-n[166] kívül Schellének csak egyetlen darabja maradt ezekből fenn, melyet most meg is vizsgálunk.

Johann Schelle: „Durch Adams Fall"[167] kezdetű kantátája kétszer 8-ütemes zenekari sinfoniával indul. Hangszerelése fény nélküli vonóshangzásból és harsonakórusból áll (mely a két cinket is magában foglalja). Az első korálsort – mint ahogy ez Schellénél már szokásosnak tekinthető – intonálja a szoprán szólista, majd kétütemes korálsor-előimitációkkal – melyeket az alt, tenor, basszus énekesek

---

163 „Evangéliumkantáta"

164 Arnold Schering: *Musikgeschichte Leipzigs*, 2. kötet, Fr. Kistner&C. F. Siegel, Leipzig, 1926, 188.oldal

165 Bár Schellénél ez még csak a kezdő- és zárókorált jelenti.

166 „Karácsonyi történet"

167 „Ádám bűnbeesése által" (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

énekelnek – felcsendül a teljes korál, a zenekar főként colla parte halad. Ez, a tulajdonképpen archaizálónak tekinthető korálfeldolgozási módszer egészen bizonyosan arra utal, hogy Ádám bűne és bűnének viselése már régről való. Ezt segíti elő a koráldallam modális hangzása is. Az evangéliumi rész egy süketnéma meggyógyítását beszéli el, Márk 7. fejezetének 31. versétől a fejezet végéig.[168] Az evangélista szólamából kitűnően hallatszik, hogy Schelle első kézből ismerte meg Schütz stílusát, hiszen gyerekként énekese volt Drezdában. Ám a fontos szavakra eső koloratúrák sokkal élőbbé, színesebbé teszik Schelle elbeszélését. Az első érzelmi megnyilvánulás[169] az első mondat után, Jézus hosszú gyalogútjára reagál.[170] A mindössze 24 ütemes szoprán áriát egy 11 ütemes ritornell követi, a „Kunstgeiger"-ek előadásában. Az evangélista folytatja a történetet, a „legete"[171] szó különösen képszerű koloratúrájával. Közvetlenül ezután a szövegíró három tanítvány szájába adja a kérlelő szavakat, hogy Jézus gyógyítsa meg a süketnémát.[172] Rendkívül képszerű a sok, akár a szó közepére is beiktatott generálpauza a három énekszólamban, a némaság – vagy éppen a süketség – ábrázolására. A tercett elhangzása után ugyanezt az effektust veszi át, folytatja és ritornellt épít fel belőle a „Stadtpfeifer"-ek számára Schelle. (13. kottapélda) A történet további elbeszélése közben előforduló zenei ábrázolásoknak köszönhetően láthatjuk lelki szemeink előtt, amint Jézus az égre emeli a tekintetét, majd a sóhajtását, azután ahogy a gyógyító szót, azaz „effata"-t többször, emelkedő hangon elmondja, végül ahogy a némának megered a nyelve. Az ezt követő basszus ária 3/2 lendülete, két hegedűs kísérete mind az örömről árulkodik, amelyet a nagy Isten mindenhatóságának

---

168 Márk 7.31-7.37: Jézus ismét elhagyta Tírusz határát, és Szidónon át a Galileai-tenger mellé ment a Tízváros határain keresztül. Ekkor egy dadogó süketet vittek hozzá, és kérték, hogy tegye rá a kezét. Jézus félrevonta őt egymagában a sokaságból, ujját a süket fülébe dugta, majd ujjára köpve megérintette a nyelvét; azután az égre tekintve fohászkodott, és így szólt hozzá: „Effata, azaz: nyílj meg!" És megnyílt a füle, nyelvének bilincse is azonnal megoldódott, úgyhogy hibátlanul beszélt. Jézus meghagyta nekik, hogy ezt senkinek se mondják el; de minél inkább tiltotta, annál inkább híresztelték és szerfölött álmélkodtak, és ezt mondták: „Mindent helyesen cselekedett: a süketeket is hallóvá teszi, a némákat is beszélővé." Református bibliafordítás, Kálvin János kiadó

169 Schelle összes evangéliumkantátájának szövegét Paul Tymich szerezte.

170 „Ó mennyi keserű utat tett meg Jézusom, milyen kedvetlenség fogta őt el ebben a földi létben, csak azért, hogy mindenek előtt városunk békéjét elhozza." (A szerző nyersfordítása)

171 „rátette"

172 „Ó, tedd kezed erre a szegény betegre, akinek a legjobbakat kívánnánk; A te jótevő képességed számunkra már ismeretes. Igen, érintsd meg néma száját, hogy szája és füle egészséges lehessen." (A szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

megtapasztalása felett érezhetünk.[173] Tekintve, hogy ez a történet súlypontja, az áriát követő ritornell után a kezdőkorál 2. versszakával is ugyanennek az érzésnek ad hangot a kórus. Ez zeneileg a nyitókórus szó szerinti megismétlése és a műnek szabály szerint itt kellene befejeződnie. Ám Schelle ügyesen hozzátoldja még a zárókorál után az evangéliumi fejezet utolsó mondatát, hiszen az a nép közös véleménynyilvánításával végződik, tehát kitűnően meg lehet zenésíteni turba-kórusként. Rövid evangélista átvezető után, a zárókórusban mind a négy szólista, folyamatos párbeszédben a kórussal elénekli közel azonos zenei anyaggal a szövegre írott, fülbemászó dallamot. A párbeszédbe a hangszerek is bekapcsolódnak, a 3-ütemes zenekari utójátékuk alatt az echo hatás teszi beszédszerűvé a zenei anyagot. (14. kottapélda) A mű legvégén a kórus részt vesz a zenekari utójáték anyagában, az echo effektus kiaknázásában, és az arra rákövetkező, félütemes tutti forte megerősítésével zárul a darab. Ezzel az úgymond dupla zárókórussal felborul a korálkantáták megszokott szimmetriája, ami azt mutatja, hogy az evangéliumi szöveg élethű ábrázolásának érdekében még a korálkantáta formai tradíciójától is el lehet térni.

Végül beszélnünk kell Johann Schelle egy olyan gyászkantátájáról, melyet a szó klasszikus értelmében nem nevezhetünk korálkantátának, de – tekintve, hogy 4 különböző koráldallam is elhangzik benne – mindenképp foglalkoznunk kell vele. A mű, a koráldallamok nagy számú előfordulása miatt Schelle korálfeldolgozási módszereibe különösen jó betekintést nyújt. „Herr lehre uns bedenken"[174] című művében egészen különleges effektusokkal juttatja kifejezésre a darab mondanivalóját. Egyrészt a hangszerelés sem hétköznapi már: hegedű g, d', b', esz'' scordaturával(!), viola da gamba és violetta[175] a három obligát hangszer. Másrészt az egész művet átszövi az a szójáték, amely a 90. zsoltár 12. versének kétféle értelmezhetőségén alapszik. A hivatalos bibliafordítás szerint így hangzik a zsoltárvers: „Taníts úgy számlálni napjainkat, hogy bölcs szívhez jussunk!"[176] De a vers első felét kiemelve, szó szerint értelmezve: „taníts minket, hogy fontolóra

---

173 „Nagy Isten, akiben bízunk, mily közel van a te segítséged, mindenkihez, akik csak Rád építenek. Ha megígéred, itt vagy; ha csak intesz, úgy történik, ahogy a Te bölcs tanácsod jósolta." (A szerző nyersfordítása)

174 „Uram taníts meg minket megfontolni" (a szerző nyersfordítása)

175 Talán ebben az esetben leginkább egy alt viola da gambára gondolhatunk.

176 Református bibliafordítás, Kálvin János kiadó

10.18132/LFZE.2012.10

vegyük, (hogy meg kell halnunk)" a jelentése. Ezért a mű 5 helyén is szöveg nélküli teljes koráldallamok hangzanak fel, hogy „megtanuljunk fontolóra venni dolgokat"! Azaz a hallgató saját asszociációi szükségesek a darab teljes megértéséhez. Meg kell gondolnia, hogy miért ez vagy az a koráldallam van a mű bizonyos pontján és hogy abból is éppen melyik versszak illene oda. Hogy rálátásunk legyen a teljes darabra és a feltételezett korálversszakokra, az elkövetkezendő sorok olvasása közben tekintsünk rá a 6. mellékletre!

A hangszeres előjáték rendkívül beszédszerűen adja elő és előlegezi meg a kicsivel később belépő énekesek zenei anyagát. A három énekes (két szoprán és egy basszus) continuo kísérettel exponálja a zsoltárvers első felét, majd a 8. ütemtől csatlakoznak a hangszerek is, hogy nyomatékosíthassák a mű kezdő affektusát. A zsoltárvers második felét („auf daß wir klug werden.")[177] a hangszerekkel felelgetve vezetik elő az énekesek, rövid idő alatt a kvintkörön egészen mélyre jutva (b mollig), a korban rendkívül ritkán használt Gesz-dúrt és egy Desz-re épített bővített hármashangzatot sem hagyva ki a drámai harmonizációból. 10 ütem és az Esz-dúrra való visszaérkezés után rögtön jön az első koráldallam, amely a hangszereken szólal meg. 3-szólamú harmonizációban[178] megszólal a „Christus, der ist mein Leben"[179] kezdetű, talán egyik legközismertebb gyászének. (15. kottapélda) És ekkor az első asszociáció is rögtön megszületik: ha a zsoltárversben megfogalmazott kérésünket az Úr teljesíti, azaz „kiokosít" minket, akkor tudni fogjuk a korál első versszakának szövegével, hogy „Az élet nékem Krisztus, A halál nyereség." Ezt követi a ma már korálként nem használt költemény[180] háromszólamú feldolgozása az énekeseken: „Unser Leben ist ein Schatten". Első versszakának szövege barokkosan képszerű, ellentétekkel teli, amit a szerző által kiírt echo-k is érzékeltetnek. Közvetlenül, már a záróhangba becsatlakoznak a hangszerek a „Wenn mein Stündlein vorhanden ist"[181] kezdetű korál feldolgozásával.[182] A dallamot a viola da gamba játssza, a másik két

---

177 Szó szerint: „hogy okosakká váljunk" (a szerző nyersfordítása)

178 A dallamot a hegedű játssza magas fekvésben, a violetta és a gamba egészen érdekes hangszerelési ötletként oktávpárhuzamban játssza a középszólamot, míg a continuo-csoport a basszust.

179 „Az élet nékem Krisztus" *Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, 1991. 155. ének

180 Arnold Schering: *Musikgeschichte Leipzigs*, 2. kötet, Lipcse 1926, 174.o.

181 „Amikor óráim lejárnak" (a szerző nyersfordítása)

182 Arnold Schering: *Musikgeschichte Leipzigs*, 2. kötet, Lipcse 1926, 174. oldalán téved, mikor az említett koráldallam helyett a „Nun laßt uns den Leib begraben" kezdetűt említi.

10.18132/LFZE.2012.10

dallamhangszer pedig a már jól ismert, az emberi lét mulandóságát szimbolizáló vonóvibrátó effektussal kíséri.[183] (15. kottapéda) Itt – mint később még indoklást nyer – leginkább az ének 3. versszaka juthatott a hallgató eszébe (lásd 6. melléklet). „Verse 2" felirattal folytatódik a mű, most tercett helyett csupán a szoprán szólista énekével. Elhangzása után megszólal a „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr"[184] koráldallam feldolgozása az előző hangszeres feldolgozás mintájára, a különbség csak annyi, hogy a dallamot most a hegedű játssza. Ennek az éneknek a 2. versszaka vág ide. (lásd 6. melléklet) Eredeti énekünkből a 3. versszakot most csupán a basszus szólista adja elő, ami nem véletlen, hiszen a „mély", alant elhelyezkedő dolgok, azaz a Pokol szemléléséről szól. Nem véletlen, hogy a harmadik hangszeres korálfeldolgozást az „Ach Herr, mich armen Sünder"[185] kezdetű éneknek a 3. versszakával lehet kapcsolatba hozni. (lásd 6. melléklet) Végül felcsendül ismét a három szólista előadásában a 4. versszak. Szövege az ószövetségi városkát, Naim-ot említi, ahol Jézus feltámasztotta egy özvegy fiát.[186] A szövegben sajátos módon ezt a települést már, mint jövendő boldogságunk, a mennyország szimbólumává teszi, ezért ide illik az utolsó hangszeres korálfeldolgozásként, ugyancsak a korábbi vonóvibrátókkal felhangzó „Wenn mein Stündlein vorhanden ist"[187] korál utolsó előtti versszaka, melyet akár személyesen a Naim-i ifjúhoz is énekelhetnénk. (lásd 6. melléklet)

Mi az az alapelv, ami összefűzi ezeket a korálokat, ami miatt pont ezek, ebben a sorrendben, ezekkel a versszakokkal ide lettek válogatva? Tulajdonképpen a szöveg szerves részét képezik, mégsem egy szövegíró leleményét dicsérik, hanem a zeneszerzőét, aki csupán – egyáltalán nem szokványos módon – saját szakmájának művelésével vált egyben szövegíróvá. Ezen kívül meg kell vizsgálnunk, hogy kiknek készülhetett a darab. Az ilyen, gyászszertartásra íródott kamarakantátáknak minden esetben konkrét megrendelője volt, azaz Schelle pontosan tudta, hogy kinek az

---

183 A különleges hangszerösszeállításnak itt is látjuk előnyét, hiszen ezekkel a hangszerekkel ez az effektus különösen szép, „túlvilági" csillogást is kap.

184 „Szívemből szeretlek téged, ó Uram" (a szerző nyersfordítása)

185 „Ó Uram, engem szerencsétlen bűnöst" (a szerző nyersfordítása)

186 Lukács 7.11-16.

187 „Amikor óráim lejárnak" (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

emlék-istentiszteletén fog elhangzani, melyik család részére készíti új művét.[188] Így feltételezhetjük akár azt is, hogy esetlegesen egy elhunyt lelkész emlékére írta ezt a darabot, tudatosan a legkomolyabb hozzáértést kívánva azoktól a hallgatóktól (ebben az esetben ez kizárólag az iskola diákjait és az elhunyt lelkész családját jelentette), akiknek írta. Hiszen ezek az énekek közismertek voltak, így esetlegesen a próbák alatt, melyek alatt művét betanította, a szerző sugallhatta növendékeinek a megoldást. Ezeknek a tényeknek az ismeretében kell elkezdenünk gondolkodni, hogy milyen zenei eszközökkel próbálta Schelle rávezetni hallgatóságát a helyes ének helyes versszakának megtalálására?

Feltűnő, hogy az első korálidézetet kivéve, a másik négy korált vonóvibrátó effektussal kíséri. Ezt a módszert egyáltalán nem nevezhetjük általánosnak, mindig valami jelentése van. E zenekari hatás eredete valószínűleg az operajátszásból jön, amikor is a „tremulo" mindig valami félelmet, remegést, rettegést fejezett ki. Ez az alapjelentés változott át az egyházi használatban a fentebb már sokat emlegetett mulandó lét metaforájává, hiszen a haláltól mindenki fél, retteg, tehát remeg. Így keresnünk kell a műben felhasznált koráldallamokban egy olyan közös szót, vagy kifejezett témát, ami összefűzi őket és a fent említett affektussal kapcsolatba hozható. A kulcsot a „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr"[189] kezdetű koráldallam adja meg, hiszen ez az egyetlen, amely nem kifejezetten gyászszertartáskor vagy bűnbánati időben használatos. Ennek az éneknek az összesen háromból csupán egy versszaka van, melynek a vége az elmúlással kapcsolatos, de az rendkívül kifejező és Schelle is különös figyelmet fordít a megzenésítésére. Az utolsó korálsor szövegében („Tröst mir mein' Seel' in Todesnot!")[190] a „Seel'" szóra egy különleges, alaphelyzetű tá-dúr akkord szólal meg, ami ráadásul alaphangnemünkben egy Desz-dúr akkord. Ha megvizsgáljuk ugyane korál másik két versszakának hasonló helyét, látjuk, hogy sem az első versszak „laß"[191] szava, sem a János-passió zárókoráljából jól ismert harmadik versszak „preisen"[192] szava nem illene ehhez a harmonizációhoz. Ekkor

---

188 Az ilyen alkalmak mindig extra bevételi forrást jelentettek a kántor és az előadó diákok számára. Arnold Schering: *Musikgeschichte Leipzigs*, 2. kötet, Fr. Kistner&C. F. Siegel, Leipzig, 1926, 78. o.

189 „Szívemből szeretlek téged, Uram" (a szerző nyersfordítása)

190 „Vigasztald lelkem a halál pillanatában" (a szerző nyersfordítása)

191 „hagyd"

192 „dicsérni"

10.18132/LFZE.2012.10

támadhat az az ötletünk, hogy a „Todesnot”[193] szó hordozza magában a vonóvibrátó-effektus alkalmazásának miértjét. És amikor értelmet nyert e koráldallam feldolgozásának mikéntje, jön azonnal a hallgató további asszociációja: lehet, hogy a többi koráldallamban is a „Todesnot” lesz a kulcsszó? Az elsőként felhangzó, vonóvibrátós kíséretű koráldallam („Wenn mein Stündlein vorhanden ist”[194]) csupán egyetlen versszakában találjuk meg pontosan ezt a szót („Von dir ich ungeschieden bleib', In Todesnot und Schmerzen.”).[195] Egyébként ez a versszak is csatlakozik gondolatmenetében az alapkölteményhez, hiszen ha a halál hatalmát semmi nem tartja vissza, akkor egyetlen vigaszom csak az lehet, hogy Jézus misztikus testének vagyok tagja. A 2. versszakhoz pedig szervesen csatlakozik a „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr” korál említett versszaka, hiszen ha mindent elvesztünk a halállal („Schönheit, Stärke, Macht und Gut, Witz und Mut sterben mit uns”),[196] akkor rájövünk, hogy minden Isten ajándéka volt („Es ist ja, Herr, dein G'schenk und Gab', Mein Leib und Seel' und was ich hab'”).[197] A harmadik hangszeres korálfeldolgozás megfelelő versszaka is konkrét válasz az alapkölteményünk harmadik versszakában emlegetett veszedelmekre és „Todesbissen”[198] szavára: „Herr, tröst mir mein Gemüte, mein Seel rett, lieber Gott”.[199] Ebben a versszakban ugyan külön, de mindkét szó szerepel (a „Not” és a „Tod”), de egyértelműen az utolsó óra pillanatáról van szó, így affektusában ez is magában hordozza a vonóvibrátót. Az utolsó versszakhoz kapcsolódó korálban a „Todsfurcht”[200] kifejezés indokolja ismételten a remegés-effektus használatát.[201] Egészen egyedülálló az ilyen zenemű, amely rendkívül elmélyült lelkületet megkívánva hallgatóitól, tisztán a zene nyelvén is tud szólni.

Látjuk tehát, hogy ebben az esetben is egy fantasztikusan átgondolt műszerkezetről van szó. Ehhez hasonló, komoly asszociációt megkövetelő hangszeres idézetek felbukkannak majd Bach korai kantátáiban is, például BWV

193 „halál gyötrelme” (a szerző nyersfordítása)
194 „Amikor óráim lejárnak” (a szerző nyersfordítása)
195 „Tőled nem válok meg a halál keserűségében és fájdalmában sem.” (a szerző nyersfordítása)
196 „Szépség, erő, hatalom és javak, ész és bátorság velünk halnak” (a szerző nyersfordítása)
197 „Te adtad nekem, Istenem, Lelkem, testem és mindenem” (a szerző nyersfordítása)
198 Szó szerint:”halál harapása” (a szerző nyersfordítása)
199 „Uram, vigasztalj meg, mentsd meg lelkem, Istenem,” (a szerző nyersfordítása)
200 „halálfélelem”
201 Hiszen a „Todesnot” legközelebbi szinonimája és talán még jobban is kifejezi a rettegést.

10.18132/LFZE.2012.10

106, 185; a német nyelvterület más helyein is van rá egy-egy példa, de amiben teljesen lipcsei az az, hogy a korálokat mintegy anyanyelvként használja, a hallgatótól a legnagyobb hozzáértést kívánva. Ilyen erős koráléneklési tradíció, talán Türingiát kivéve[202] nem nagyon volt máshol.

A Schellét követő kántor, Johann Kuhnau életművében a koráldallamok nem játszanak ennyire komoly szerepet.[203] Ennek ellenére mégis fontos mérföldkő Bach új korálfeldolgozási technikájának kialakulásában. Az ő kantátaművészetében egyesül elsőként a koráltradíció és az új, „gáláns stílus"-nak is nevezett zenei irányzat. Ez több körülménynek is köszönhető. Lipcse történelmében a 18. század első évtizedei azok, melyek már az abszolutizmus korából visszafordíthatatlanul a felvilágosodás korába hajlanak. Természetesen ez a művészetre is nagy hatással van: a Frankhonból származó új eszmék hatására, a francia kultúra többi elemét is – képzőművészetben, építészetben – elkezdik utánozni, divattá tenni. A 17. századra oly jellemző vallásos lelkület, mely Isten földi képmásaként a tévedhetetlen városatyát, vagy jóságos földesurat állítja be, az abszolutizmus hanyatlásával megszűnik. A felvilágosodás új eszméi az egyházakat készületlenül érték. A hívők a vallás új értelmezését várták az egyházaktól, az új dogmatikák viszont ekkor még nem álltak készen. Johann Kuhnau kora rendkívül tanult, felvilágosult emberei közé tartozott, Tamás-kántorrá választása előtt, 1688 és 1701 között ügyvédként dolgozott. Talán ennek is köszönhető, hogy életszemléletében, lelkületében nem az a 17. századi gondolkodású Schelle volt, akinek elsődleges célja a német egyházzenei tradíciók ápolása, továbbvitele volt, hanem sokkal inkább a felvilágosodás új eszméi vezérelték, amelyek érthető módon az új zenei irányzatok, formák felé vitték. Eddig az egyházzenében uralkodó itáliai stílus és a lutheri korálok helyett a francia életérzés betörésével, a „gáláns stílus" divatossá válásával egészen új zenei formák érkeztek a templomi muzsikába is. A zenei szövet francia hatásra sokkal differenciáltabb, „modorosabb" lett, másrészről pedig utat talált az operából általánossá vált zenei forma az egyházzenébe is: a da capo ária. E rengeteg eszmei és zenei újdonság ideig-óráig háttérbe tudta szorítani az erős lipcsei koráltradíciót.

---

202 Amely - nem mellesleg - Bach szülőhazája is.

203 Elég, ha legalább szövegében fennmaradt műveik kezdősorait összehasonlítjuk: Schellének 55 fennmaradt művéből 10 kezdődik korállal (18,2%), Kuhnaunak 90-ből csak 7 darab (7,8%).

10.18132/LFZE.2012.10

Ezzel együtt természetesen Kuhnau műveiben is találunk rendszeresen korálfeldolgozásokat, de átgondoltságuk, elmélyült lelkületük egy pillanatig sem vetekedhet Schelléjével. Nála az új, operainak is nevezhető hatások kerülnek előtérbe,[204] illetve az új típusú egyházi költemények megzenésítései dominálnak. Nem divat már korálkantátát írni, a korálfeldolgozási variációk már végesnek tűnnek, műfajaik pedig kimerítettnek. Csak annyival más egy korálfeldolgozás az ő tollából, mint Schelléjéből, mint amennyivel a zenei stílus lett könnyedebb, felületesebb, eszközei nem változtak.

Vizsgáljuk meg például Kuhnau „Wie schön leuchtet der Morgenstern"[205] kezdetű kantátáját, melyet klasszikus értelemben véve korálkantátának kellene neveznünk, mégsem jut eszünkbe e műfaji meghatározás. Pedig az első és utolsó tétel ugyanannak a korálnak különbözőképpen megkomponált korálfeldolgozása, ám a köztes tételek már nem afféle áriácskák, mint Buxtehudénál vagy Schellénél láthattuk, hanem da capo áriák és recitativo-k, a legújabb zenei divatnak megfelelően. Ebben a műben pedig kivételesen egy kórustétel is van köztük! Eme sok újdonság elveszi a hallgatóság figyelmét a korálokról. A művet nyitó kórusos korálfeldolgozás egy 13-ütemes zenekari bevezetővel indul. A korál-előimitációs technikával szerkesztett előjátékot – mely a 17. században szinte kizárólag csak énekeseken hangozhatott fel – most mindössze három szólamban a 2 hegedű és basso continuo adja elő. A kórus egyszerű négyszólamú letétben énekli rá a zenekari anyagra a korált, amelyben csak a 2 hegedűnek van saját szólama, a többi hangszer a kórust erősíti. Egyes korálsorok között a hegedűk „töltik ki" a lélegzetvételnyi szüneteket, közjátéknak nem nevezhetően, de zenei anyaguk a bevezetőből származtatható. Végül a hegedűk triójával 6-ütemes utójáték zárja a tételt. Érdekes hangzást kölcsönöz a tételnek a kórussal együtt megszólaló két „corno grande". A zárótétel lényegesen izgalmasabb. 4-ütemes zenekari bevezető – melynek zenei anyaga teljesen független a koráldallamtól – készíti elő a két szopránszólista concertálását, mellyel ők a korál 6. versszakának tutti elhangzását késleltetik. Nagyon jellemző Kuhnau művészetére e tétel első 13 üteme: a 18. század zenekari hangzásával és dallamvilágával készíti elő a szólisták, igazából Schelle stílusában

---

[204] Például Kuhnau: „O heilige Zeit" kezdetű kantátájának basszus áriája, mely „Wüte nur" szavakkal kezdődik, bármely kortársának operájában is nyugodtan szerepelhetne.

[205] „Mily szépen fénylik a hajnalcsillag" (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

előadott, a schützi korálkoncertet idéző szólamait. A kórus ismét egyszerű négyszólamú letétben énekli a korált, míg a zenekar közben mindvégig megtartja önálló anyagát. (16. kottapélda)

Ehhez, a „Wie schön leuchtet der Morgenstern" kezdetű kantáta zárókoráljához hasonló feldolgozást bőven találunk még Kuhnau műveiben, többnyire ugyancsak zárótételként. Az „Uns ist ein Kind geboren"[206] kezdetű karácsonyi kantátájának zárókorálja, a „Wir Christenleut"[207] kezdetű korál utolsó versszaka, erőt sugárzó unisono-ban egyesíti a dallamhangszereket, a brácsa és a basso continuo szólamaival téve háromszólamúvá a zenei szövetet. A 6-ütemes zenekari bevezetőben megszólaló tizenhatod-futamok szövik át a teljes tételt, amelyre a kórus soronként ráénekli az egyszerű, négyszólamú korált. (17. kottapéda) Az „Ich habe Lust abzuscheiden"[208] kezdetű gyászkantáta végén a „Mit Fried und Freud ich fahr dahin" korál első versszaka hangzik fel. A rendkívül poétikus hangvételű feldolgozást a Schellétől már jól ismert vonóvibrátó-effektus hatja át teljes egészében. 2 és fél ütemes előjátékot követően, mely tele van fájdalmas szekund-surlódásokkal, egy harmóniailag rendkívül izgalmas pillanatban lép be a kórus a koráldallam négyszólamú feldolgozásával. A sorok között 1 ütemes közjátékokat hallhatunk, melyek idézik a bevezető jellegzetes akkordjait, mígnem elérkezünk a „sanft und stille"[209] szövegrészhez, melyet az állandó remegő kíséret felett a tenor-basszus és a szoprán-alt szólampár is „előintonál", mielőtt négy szólamban megszólalna a korálsor. A tételt két ütemes utójáték zárja, szép plagális zárlat és pikárdiai terc teszi kegyelettel teljessé e gyászkantáta zárótételét. A Schelle és Bach műveiben nagy hangsúllyal, sokszor megjelenő pietizmus alapgondolata, az örömteli halálvágy teljességgel hiányzik belőle.

3. Korálfeldolgozás „lipcsei módra"

206 „Gyermek született számunkra" (a szerző nyersfordítása)
207 „Mi keresztények" (a szerző nyersfordítása)
208 „Kedvem van a halálhoz" (a szerző nyersfordítása)
209 „lágyan és halkan" (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

Most, hogy ilyen alaposan megismertük Bach két közvetlen Tamás-kántor elődjének korálfeldolgozási módszereit, ideje, hogy jobban megismerjük az általunk lipcsei korálfeldolgozás típusnak elnevezett Bach műveket is. Első lépésként érdemes időrendi sorrendbe rakni e 6. típusba tartozó kantátákat. Legelső kettő a két „Probestück", azaz a BWV 22, 23, majd az első lipcsei kantátaévfolyam idevágó feldolgozásai időrendben: BWV 75, 76, 24, 167, 147, 186, 105, 46, 138, 109; végül a második, a korálkantáta-évfolyam darabjai: BWV 107, 129, 100, 192, bár ezek a BWV 107-et kivéve, keletkezési idejüket tekintve mind későbbiek. A harmadik évfolyamból csupán a BWV 79 származik.

A BWV 22 zárótételéről pár szót már ejtettem a 39. lapon. Kuhnau feldolgozásaihoz hasonlóan, a választott zenei anyag következetes végigvitelével zenésíti meg Bach a „Herr Christ, der einig Gotts Sohn"[210] kezdetű korál 5. versszakát. A felső szólam véget nem érő dallama Isten végtelen jóságára utalhat („Ertöt uns durch dein Güte"),[211] ám minden további képszerű megzenésítéstől mentes a tétel. Ez az a mű, melyben valószínűleg tudatosan próbálja Bach – mint később még bizonyítást nyer – Kuhnau stílusát követni.

A BWV 23, mely egy napon hangzott el lipcsei kántorpróba gyanánt a BWV 22-vel, egészen más felépítésű. Már a 4-tételes kantáta többi tételét is át-átszövi a „Christe, du Lamm Gottes"[212] kezdetű, ősi gregorián dallamból, a reformációval az „Agnus Dei" helyére beemelt ének. A második tétel recitativo accompagnato-jának felső szólamába belekomponálja, a harmadik, kórustétel kezdő basszusmenete is e dallam első 5 hangját rejti, míg végül az utolsó tételben háromféleképpen is feldolgozza e dallamot.[213] Elsőként, szabad zenei anyagba ágyazottan hangzik fel, ám most a két oboa motívumainak kérlelő affektust hordozó, retorikus kromatikája és a vonóskar sóhajtásnyi szüneteivel teletűzdelt szövet teszi egészen drámaivá a zenei anyagot. Ezt erősíti a komor g-moll alaphangnem, a zenekari basszus szekundonként emelkedő hangjaival, mellyekkel talán a bűnök nehéz viselését festi,

---

210 „Úr Jézus Krisztus, Isten egyetlen fia" (a szerző nyersfordítása)

211 „Ölj meg minket jóságod által" (a szerző nyersfordítása)

212 „Krisztus, Isten Báránya" (a szerző nyersfordítása)

213 Ez nem véletlen, hiszen maga a koráldallam is három részre tagolódik: „Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser!/Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser!/Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, gib uns dein' Frieden!"

10.18132/LFZE.2012.10

amelybe a kórus négyszólamú szövete szervesen illeszkedik bele. A korál második részére Bach gyorsabb tempójelzést ír és B-dúrra vált a hangnem. A szerző rendkívüli kontrapunktikai rátermettségét megmutatva mindvégig a dallamot éneklő szopránhoz csatlakozik a két oboa unisonoban egyesítve, kvartkánonban és meglepő módon az első hegedű is, másfél ütemmel később, terccel feljebb (D-dúrban!) exponálva a témát. Harmadjára pedig megelevenedik a kórusos cantus firmus (3. típus) jellegű korálfeldolgozás zenekari anyaga, az oboák szinkópái, a basszus lefelé tartó skálamenetei mind jelzik, hogy a kezdő könyörgés hatására a világ megváltozott és kiárad a kegyelem.

A BWV 75, mely Bach hivatalba lépésének első darabja, a „Was Gott tut, das ist wohlgetan"[214] kezdetű korál feldolgozását kétszer is tartalmazza, a kétrészes kantáta mindkét részének záróaktusaként. A kantátában egyébként található még egy, tisztán zenekari korálfeldolgozás is ugyanerre a korálra a második rész elején.[215] Aktuális énekünk ünnepi kidolgozása 4-ütemes zenekari bevezetővel indul. A felső szólam és az őt imitáló basszus szólam első négy hangja a korál kezdőhangjait idézi, diminuált formában. A zenekari szövetnek ismét jellemzője a dallam folyamatos tizenhatod mozgása, ám az élő, szinkópás ritmusokkal tarkított belső szólamoktól még izgalmasabbá válik. A kórus homofón négyszólamúsággal halad, sok helyen kiírt, ritmikus díszítő figurákkal. (18. kottapélda) Az éneket Bach minden bizonnyal az 5. versszakkal gondolhatta az első rész végén, bár erre csupán három, az alt szólam érdekes hajlítása miatt beírt szóból következtethetünk a kéziratos partitúrából.[216] Jellemző eme tételtípus szenvtelenségére, hogy a második rész végén visszatérő korálfeldolgozáshoz tartozó versszakra még jelzés szinten sincs utalás, hogy melyik lehet az. Ha meglennének az eredeti szólamok, vagy a nyomtatott szövegfüzetekből csak egy darab is, ez rögtön kiderülne. Ebből is láthatjuk, hogy a lipcsei korálfeldolgozás típusba nem lehet képszerű ábrázolásokat belevinni, csupán egy alapkaraktert adni a tételnek, így majdnem mindegy, hogy melyik strófát énekli rá a kórus.

---

214 „Amit Isten tesz, az jól van téve" (a szerző nyersfordítása)

215 Lásd a 34. és 37. lapon.

216 Bach a piszkozati partitúrájába soha nem írta be a korálok teljes szövegét, csupán a szoprán vagy a basszus szólam kezdőhangjai alatt jelezte a korál adott versszakának kezdősorát. Tekintve, hogy a „Was Gott tut, das ist wohlgetan" kezdetű énekben minden versszak ezekkel a szavakkal kezdődik, perdöntő jelentőségű ez a három, Bach részéről csupán technikai okokból beírt szó.

10.18132/LFZE.2012.10

Ezt használja ki Bach azzal is, hogy a már második évfolyamhoz tartozó, de csak 1732-34 között komponált 100. kantátába is átülteti az új mű alaphangszereléséhez igazítva ezt a korálfeldolgozását. Ez a kantáta minden bizonnyal valamilyen különleges alkalomra készült (például esküvőre),[217] a nyitótétel is egy másik kantátatétel áthangszerelt – 2 kürttel és egy pár timpanival bővített – változata. Hogy a „per omnes versus" komponálási elvet követő kantáta zárókoráljában a kürtöket a darabot felépítő imitáció szerves részévé tehesse, plusz ütemeket told be Bach a kész zenei anyag különböző helyeire, ezért 7 ütemmel hosszabb lesz a teljes terjedelme. Az így még ünnepélyesebbé váló zenekari anyag felett a korál utolsó versszaka szólal meg. Talán ebből az adatból lehet arra is következtetni, hogy a BWV 75 utolsó tételeként felhangzó korálfeldolgozásban is az utolsó versszakra gondolhatott Bach.

A 76. kantáta szerkezeti felépítése teljesen megegyezik a fentebb említett BWV 75-el,[218] számunkra azonban fontos különbség, hogy a 2. rész nyitó sinfoniája nem tartalmaz korált. Mindkét rész zárókorálja azonos zenei anyag és feldolgozását tekintve is hasonló, ám itt az előzőben nem szereplő új hangszer, a tromba da tirarsi, alapjaiban megváltoztatja a zenekari szövetet. Ugyanis a tolótrombita nem csinál mást az egész tétel alatt, mint az „Es woll uns Gott genädig sein"[219] kezdetű korált soronként előintonálja a majd utána belépő négyszólamú kórus számára. A fríg hangnemű korál barokk, dúr-moll harmóniavilágban történő megzenésítése érdekes modulációkat szül a korálsorok végére, melyet a homofón anyagból ki-kibújó szólamok még izgalmasabbakká tesznek. De Bachból már itt kitör az újításokért rajongó zeneszerző, ugyanis a zenekari anyag karakterét tekintve eddig mindig egyívású zenei szövet most három részre szakad. Az elsőt már ismerjük, a tolótrombita koráljátéka, a második a vonóskar szinkópákkal teletűzdelt állandó kísérete,[220] a harmadik pedig a basszus különleges figurája: három felfelé tartó tizenhatod után egy nagyobb leugrás, amely majdnem mindig szeptim hangköz (saltus duriusculus). Ez a rendkívül kifejező retorikus figura az előző, kettősponttal

---

217 Egyházi ünnepre való rendeltetése nem ismeretes számunkra, a feltételezés Alfred Dürrtől származik: *Johann Sebastian Bach kantátái*, Zeneműkiadó Budapest, 1982, 658. oldal

218 Bővebben lásd Dinyés Soma: „Szöveg és zene kapcsolata Bach első lipcsei kantátaévfolyamának kórustételeiben" *Bach Tanulmányok* 8, Magyar Bach Társaság, 2000

219 „Isten kegyelmes akar velünk lenni" (a szerző nyersfordítása)

220 Teljesen azonos a trombita és a kórus alatt zenei anyaguk.

10.18132/LFZE.2012.10

végződő recitativo gondolati folytatása: „Drum sei dir dies Gebet demütig zugeschickt:",[221] azaz imánkat – amit jelen esetben a korál szimbolizál – alázatosan küldjük éppen, és a basszus folytonos „fejhajtása" fejezi ki a küldés közbeni alázatot, a földre borulást Isten előtt.[222] (19. kottapélda)

A BWV 24 zárókorálja is az előző tétel folytatásaként indul, egy A-dúr akkordon, az F-dúr alaphangnemű tételben. Talán pont a folytonosság kihangsúlyozása érdekében még a zenekari előjáték is elmarad, rögtön énekli a kórus az „O Gott, du frommer Gott"[223] kezdetű korál első strófájának első sorát. A vonósokon és az oboákon kívül ismét találunk egy "Clarino" feliratú, nem Bach kezétől származó szólamkottát, amely ebben az esetben valószínűleg megegyezik a Kuhnau által „corno grande"-nak nevezett, F-hangolású barokk kürttel. A zenekari közjátékok anyaga ezúttal teljesen független a koráldallamtól, a második korálsorban található egyetlen szó affektusának van alárendelve: „Brunnquell".[224] Minden zenekari közjáték mintha a forrásból lassanként előgyöngyöző, finoman hullámzó vizet imitálná, miközben a kürt orgonapontja egy rendkívül nyugodt szemlélődést, Istenben való megnyugvást sugároz.[225]

A BWV 167/5 zenekari felső szólamának folyamatos tizenhatod mozgása, korálfüggetlen melodikája, örömmel teli hármas lüktetése emlékeztet minket akaratlanul is Kuhnau „Uns ist ein Kind geboren" kezdetű karácsonyi kantátájának zárókoráljára. Még a 7., 21. ütem basszus-átvezetései is azonos funkciót képviselnek. (20. kottapélda) Amennyivel ez mégis „Bachosabb" az az, hogy a zenei szövet négy szólamnál soha nem kevesebb; a „Nun lob, mein Seel, den Herren"[226] kezdetű korál sorait nem egyesével ágyazza be a zenekari anyagba, hanem a zenei folytonosság

---

221 „Ezért ezen imánk küldessék hozzád:" (a szerző nyersfordítása)

222 Hasonló képi ábrázolással találkozhatunk Bach egy 1720 körül keletkezett orgonadarabjában is, az Orgelbüchlein részét képező „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" BWV 637 korálfeldolgozásában, itt Ádám bűnbe esését a pedál folytonos lefelé irányuló szűk szeptim ugrásai szemléltetik.

223 „Ó Isten, te kegyes Isten" (a szerző nyersfordítása)

224 Jelentése kútfő (a második korálsor magyar szövege: „te, minden kegyelem kútfeje"), de szó szerint kút-forrás a szó jelentése. (a szerző nyersfordítása)

225 Nem ritka Bach művészetében a víz megjelenése, véleményem szerint a János-passió nyitókórusa is a Kidron patak hullámzásával indul, a „Christ unser Herr zum Jordan kam" kezdetű korál feldolgozásaiban is mindig víz csörgedezik (BWV 7/1, 684) és a „Schleicht, spielende Wellen" (BWV 206) kezdetű világi kantátájában pedig Szászország mind a négy nagy folyója (Weichsel, Elbe, Donau, Pleiße) allegórikus szereplőként áriákat énekel és a víz sokféle megzenésítését kapja.

226 „Dicsérd lelkem az Urat" (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

érdekében többnyire kettesével; és az elvileg homófon kórusszólamok kiírt ritmikus díszítései már szinte polifónná teszik magát a kórus-anyagot is az egyébként is mozgalmas zenekari szólamok mellett. Az e tételhez is előírt tolótrombita most nem kap szólisztikus szerepet, csupán a kórusszopránt erősíti, az egyébként minden elmélyültebb zenei asszociációt nélkülöző tételben.

A BWV 147 közismert korálfeldolgozása elhangzik e kétrészes kantáta mindkét részének zárásaként. A „Jesu, meiner Seelen Wonne”[227] kezdetű korál 6., majd 16. versszaka tartalmában szinte azonos, ez is sugallhatta Bachnak, hogy lemondva a barokkos, képszerű zenei ábrázolásokról egy átfogó zenei affektust adjon a tételnek. A páros lüktetésű dallamot áthelyezi páratlanba, mely ebben a korban rutinszerű fogás az öröm általános kifejezésére, ám ehhez még hozzájárul az ütemmutató nagyon tudatos megválasztása, a 9/8. Ez a metrum már a középkor óta az isteni tökéletesség jelképe, az úgynevezett „tempus perfectum”, hiszen egy ütem mindhárom ütését is újabb három egységre osztja, ezzel a legközelebb kerülve az isteni tökéletességhez, azaz a Szentháromsághoz. Ez az eszme különösen illik mindkét felhasznált versszak első sorához, hiszen bármely isteni személyre való rátalálás mennyei boldogságot eredményez: „Wohl mir, daß ich Jesum habe”,[228] illetve „Jesus bleibet meine Freude”.[229] A korálsorok egyenként épülnek be a zenekari anyagba, melynek a bevezető 8 üteme alatt a felső szólam díszített formában, de jól kivehető körülírással eljátssza az első két korálsort. A tolótrombita ismét csak a kórusszoprán erősítésének szerepét kapja, de a 6. korálsorban, a C-dúr természetes felhangként is játszható hangjaival – ezáltal fényessé váló hangszínével – csodálatosan hozzá tud járulni a szoprán koráldallam-ívének kibontakoztatásához.[230] Az Alfred Dürr által sugalmazott pasztorális alaphangulatot[231] alátámasztja az utolsó korálsor után felhangzó zenekari orgonapont és a G-dúr alaphangnem is, a Jézus mint jó pásztor közismert toposzában, bár erre, ebben a kantátaszövegben éppen sehol sincsen utalás.

---

227 „Jézus, lelkem gyönyöre” (a szerző nyersfordítása)

228 „Jó nekem, hogy Jézus velem van” (a szerző nyersfordítása)

229 „Jézus marad örömöm” (a szerző nyersfordítása)

230 Nem mellesleg pontosan erre a korálsorra esik a legfontosabb szövegrész is: „und sich mir zu eigen gibet”, magyarul: „és ő átadja magát nekem (mármint Jézus)” (a szerző nyersfordítása)

231 Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*, Zeneműkiadó Budapest, 1982, 568. o.

10.18132/LFZE.2012.10

A BWV 186 is beleillik a kétrészes kantáták sorába, bár a legtöbb tételt Bach már Weimarban megkomponálta. A mindkét részt lezáró korálfeldolgozás – természetesen – egészen biztosan új kompozíció. A 4-ütemes zenekari bevezető a barokk zene egyik alapelvén nyugszik, a hangszercsoportok közti felelgetésen. Az oboák és a vonóskar fél-ütemes motívumokban való párbeszéde, végül unisonoban való egyesítése megelőlegezi már az „Es ist das Heil uns kommen her"[232] kezdetű korál 12. strófájának alaphangulatát: az Isten és ember közötti párbeszéd az ember részéről állandó önmegtagadást igényel. Ez a viaskodás jellemzi a szopránban énekelt koráldallamhoz képest mindig késleltetett és értékeiben felére diminuált alsó három kórusszólam belépéseit is, ráadásul a megszokott, ritmikus díszítésekkel átszőtt homofón szerkesztés helyett – az első korálsort kivéve – egymást két hangonként imitáló, polifón szövetet hallunk. (21. kottapélda) A korálfeldolgozás viharosságát fokozza, hogy a zenekari anyag vonós-állásaiban állandóan visszatérő, nyolcad szünetet követően felhangzó, lefelé tartó tizenhatod futam (akár hármashangzat-mixtúrában is) a „grauen"[233] szó zenei affektusát célozza meg. Így, egy felettébb drámai zenei szövet születik mind a zenekar korálfüggetlen zenei anyagában, mind a kórus szuggesztív imitációival és ezek együttesen fejtik ki hatásukat. Érdekes, hogy ezekkel az effektusokkal Bach teljesen feledtetni tudja a közvetlen zenei képi ábrázolások hiányát.

A BWV 136-al szakad meg a kétrészes kantáták sora, ezek után az évfolyamban csak elvétve találunk olyan vasárnapot, amikor két kantáta, vagy kétrészes kantáta hangzik el.[234] Ezzel érdekesen egybeesik az is, hogy a lipcsei korálfeldolgozás típus állandó használata a kantáták végén, ugyancsak megszűnik. Az évfolyam kezdetétől fogva, a BWV 21 és 185 kivételével[235] minden kantáta ezzel a típussal végződött. A BWV 136 zárókorálja Bach weimari korszakára jellemző stílusban íródott: az első hegedű hozzáadott szólama társul az egyszerű, négyszólamú korál feldolgozásához. Talán a Weimarban született zenei anyaghoz jobban illőnek érezte élete korábbi periódusának feldolgozási stílusát.

---

232 „Az üdvösség leszállott hozzánk" (a szerző nyersfordítása)

233 „iszonyodik"

234 BWV 179 és 199 a Szentháromság ünnepe utáni 11. vasárnapon, BWV 70 a Szentháromság ünnepe utáni 26. vasárnapon, BWV 181 és 18 Hatvanad vasárnap, BWV 22 és 23 Estomihi vasárnapján és BWV 31 és 4 Húsvét vasárnapon. E művek közül csupán a BWV 179 új kompozíció.

235 Melyek korábbi kompozíciók felújításai voltak.

10.18132/LFZE.2012.10

A BWV 105 nyitja meg azt a sort, amelyben egyrészes, újonnan komponált kantáták szerepelnek, csodálatosan átgondolt szerkezettel, egységes mondanivalóval, ám korántsem annyira ünnepélyes stílusban és terjedelemben, mint az első másfél hónap kantátáiban. A „Jesu, der du meine Seele"[236] kezdetű koráldallam 11. versszaka, a mű záróaktusaként egészen különleges kíséretet kap. Természetesen miértjét a szövegben kell keresnünk, amit az első korálsorban meg is találunk: „Nun, ich weiß, du wirst mir stillen/mein Gewissen, das mich plagt.„[237] A fúvósok (tolótrombita, 2 oboa) ezúttal valószínűleg a kórust erősítették, mert annyira jellegzetes, csak vonóshangszerekre írt effektust alkalmaz a zenekari anyagban Bach, hogy elképzelhetetlen lenne ez a fajta vonóskíséret fúvósok duplázásával.[238] Előjáték nincsen, hanem a kórussal együtt rögtön, a kantátában már több helyen alkalmazott vonóvibrátóval indul a tétel, ám nem a Schellétől megszokott nyolcadokban, hanem a rendkívüli izgatottság hatását keltő tizenhatodokkal. Ez az effektus a mű első áriájában a rossz lelkiismeret félelemtől való remegését fejezte ki, és a korál fentebb idézett első két sora is ugyanezt a jelentést hordozza. A zenekari közjátékok rendkívül rövidek, tulajdonképpen ezt a szinte minden esetben különféleképp ritmizált 3 akkordot nem is lehet közjátéknak nevezni, talán csak inkább a korálsor lecsengéseinek. Csakhogy a tizenhatod-vonóvibrátós kíséret a 3-4. korálsor alatt triolásra vált, majd az 5-6.-ban nyolcadosra, a 7-8.-ban nyújtott triolásra, míg az utójátékban szereplő negyed és fél értékek készítik elő az egész kotta záróhangot. Egyértelmű, hogy az értékek folyamatos lassulása a hitben megnyugvó lelkiismeretet jeleníti meg. Bach ismét egy fantasztikus ötlettől vezérelve egyetlen affektusnak, illetve szónak („stillen") rendeli alá a korálfeldolgozás egészét, ám most annyira jól sikerül, hogy ez a zene tulajdonképpen folytonos képszerű ábrázolás is egyben. (22. kottapélda)

A következő vasárnapon felcsendülő BWV 46 is egy kivételes remekmű, a zárókorál megértéséhez azonban végig kell követnünk a kantáta elejétől kezdve a

---

236 „Jézus, aki lelkemet" (a szerző nyersfordítása)

237 „Nos tudom, hogy el fogod csendesíteni/lelkiismeretemet, amely kínoz" (a szerző nyersfordítása)

238 Az eredeti szólamanyag sajnos elveszett és Bach a piszkozati partitúrájába nem írta be mindig a pontos hangszerelést, hiszen az ő felügyelete alatt írták ki a kottamásolók a szólamokat. Ezért nem teljesen világos mindenütt, hogy a partitúra melyik sora éppen melyik hangszert jelenti.

10.18132/LFZE.2012.10

zenei figurákat. A nyitótétel az „O vos omnes, qui transitis per viam”[239] jól ismert zsoltárszöveg német nyelvű feldolgozása. A fájdalom kifejezésére Bach rendkívül drámai akkordokat, ritmusokat és formákat használ.[240] A második tétel egy szokatlanul gazdagon hangszerelt recitativo accompagnato, amelyben a vonósokon kívül már a nyitótételben is fontos szerepet vállaló 2 blockflöte kapja a legfontosabb zenei affektus megjelenítésének feladatát. A szöveg a lerombolt Jeruzsálemet siratja, hibáztatván egykori lakóit azért, hogy nem figyeltek oda Jézus könnyeire, így hát most majd a „felindulás tengerhullámai”[241] fogják a bűnösöket elpusztítani. A meghökkentő akkordfordulatokban sem szűkölködő tétel legérdekesebb zenei fogása mégis az, hogy a három helyen is szóba kerülő víz-motívum zenei megjelenítését Bach a két blockflöte állandóan jelenlévő félütemes kis motívumaira bízza. Az első pillanatban még a „Bäche Tränen”[242]-nek hisszük, később „Jesu Tränen”[243] megfelelője, míg végül, fokozásként „des Eifers Wasserwogen”[244] asszociációjaként funkcionál.[245] Ezt követi a mű basszus áriája, mely rendkívül képszerű vihar-ábrázolásával egyedülálló Bach művészetében. A tolótrombita ijesztően nehéz tizenhatod futamai, az állandóan visszatérő vonóstremolók és a kromatikus basszusmenetek drasztikusan ábrázolják azt a vihart, amit a bűnösökre fog Isten zúdítani. A második ária kontrasztot képez az elsővel, különleges hangszerelését a szöveg „er sammlet sie als seine Schafe, als seine Küchlein liebreich ein”[246] sorainak köszönheti. A basso continuot is nélkülöző tétel zenéje a tisztán fúvósok adta pasztorális hangvétel mellett egyértelműen a legnaturálisabb szövegábrázolásra törekszik: az oboa da cacciák unisonoja helyettesíti a basszushangszereket, hogy együtt csipoghassanak a baromfiudvar ábrázolása érdekében a 2 blockflötével. Számunkra talán nevetségesnek és közönségesnek tűnik egy egyházi kantátába ilyen hétköznapi dolog bevonása, de a kor emberének ez a mindennapjait jelentette, és

---

239 „Ti mindannyian, kik továbbhaladtok az úton” (a szerző nyersfordítása)

240 Bővebben lásd Dinyés Soma: „Szöveg és zene kapcsolata Bach első lipcsei kantátaévfolyamának kórustételeiben” *Bach Tanulmányok* 8, Magyar Bach Társaság, 2000

241 Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*, Zeneműkiadó Budapest, 1982, 407. oldal

242 „könnyek edénye” (a szerző nyersfordítása)

243 „Jézus könnyei” (a szerző nyersfordítása)

244 „felindulás tengerhullámai” (Rácz Judit fordítása)

245 Ezekben a kantátákban alakul ki az a fantasztikusan drámai recitativo accompagnato típus, ami majd a Máté-passió megfelelő helyein páratlan hatással fogja az eseményeket kommentálni.

246 „ő (Jézus) kedvesen összegyűjti őket (a hívőket), mint a bárányait, mint kiscsibéit” (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

Bach célja mindig is az volt, hogy a zene által a lehető legjobban megértesse a mű mondanivalóját. Mindezek ismeretében érthetjük csak meg a zárókorál sorai között felhangzó blockflöte figurák jelentését. Előjáték itt sem található, a korálsorok közti „lecsengést" csak a két blockflöte játssza, egymást mindig újra és újra keresztező tizenhatod futamokkal, melyek kettős kötéssel játszandók. Az egészen különleges effektusra az „O großer Gott von Macht"[247] kezdetű korál 9. versszakának 5-6. korálsora adja meg a választ: „so sieh doch an die Wunden sein/sein Marter, Angst und schwere Pein;".[248] A teljes kantáta drámai és naturalisztikus zenei ábrázolásai után nem gondolhatunk tehát másra, minthogy a Jézus sebeiből kiáramló vért jelenítik meg a vízre is jellemző, kettős kötéses, mint forrásból felbuggyanó furulya-figurációk.[249] (23. kottapélda) A fríg alaphangnemű korál egy kéréssel zárul: „uns nicht nach Sünden lohne",[250] és részben a modális dallamok dúr-moll rendszerű megharmonizálási nehézségei miatt, részben a nagyobb szövegkifejezés érdekében ötödik fokon nyitva marad a tétel vége, mintha a kérésünk meghallgatásától várnánk az isteni választ. Ezt azzal teszi még kifejezőbbé Bach, hogy a kórus záróhangját két ütemesre nyújtja, hogy a blockflöték a tartott hang felett még egyszer eljátszhassák „Jézus vére" motívumukat, ezzel mintegy az alapkérést nyomatékosítva, mintha azt mondanák: irgalmazz, hiszen fiad vére által váltottál meg minket!

Az évfolyam következő négy kantátájában vagy elhanyagolható szerepe lesz a korálnak, ezért csak az egyszerű, négyszólamú zárókorál szintjén jelenik meg,[251] vagy az első tétel már annyira művészi korálfeldolgozást tartalmazott, hogy a kantáta végén már nem volt szükség egy újabb, díszesen kidolgozott korálra.[252]

A BWV 138 a következő kantátánk, ami zárókorálként ismét lipcsei korálfeldolgozást tartalmaz. Klasszikus értelemben a korálkantáták – Schelle kapcsán harmadik típusának nevezett – csoportjába tartozik, hiszen a nyitótétel – mely igen szövevényes és sok recitativoval tagolt – és a zárótétel is ugyanazt a korált tartalmazza, míg a köztes ária és recitativo nem kapcsolódik a „Warum betrübst du

---

247 Ó, hatalom nagy Istene" (a szerző nyersfordítása)

248 „nézz tehát az ő (Jézus) sebeire/szenvedésére, szomorúságára és nehéz kínjaira" (a szerző nyersfordítása)

249 Talán érdemes megjegyeznünk, hogy a víz itt is jelen van, hiszen Jézus halálának beálltáról a mellkasából kiáramló vér és víz révén győződtek meg.

250 „minket ne bűneink szerint jutalmazz" (a szerző nyersfordítása)

251 BWV 179, 69a

252 BWV 77, 25

10.18132/LFZE.2012.10

dich, mein Herz"[253] kezdetű ének szövegéhez. Az első tétel kételyekben vergődő hangulatát a zárótétel sem oldja fel igazán, a korál 3. versszakának depresszióba hajló utolsó mondata nyomja rá bélyegét a zenére: „auf Erden weiß ich keinen Trost".[254] A korálfüggetlen zenekari anyag a BWV 186-hoz hasonlóan az oboák és a vonóskar felelgetésére épül, csakhogy most a hegedűk heves harmincketted futamokkal válaszolnak az oboák kérdő karakterű motívumaira. A tétel h-moll alaphangneme, a zenekari közjátékok és a kórus anyaga alatt is folyamatosan hallható hegedűfutamok, és a kórus záróakkordjába beleapplikált disszonáns akkord mindvégig fenntartják a tétel önmarcangoló, Istennel viaskodó alapkarakterének feszültségét. (24. kottapélda)

Az elkövetkező vasárnapok kantátáiban Bach valószínűleg tudatosan váltogatta művei karakterét, egyesekben az egyszerű zárókorálon kívül nincs szerepe semmiféle koráldallamnak,[255] másokban viszont már a nyitótétel briliáns feldolgozásaival kezdődően, több koráldallam is előfordul.[256]

A BWV 109 zárja a Szentháromság ünnepe utáni 21. vasárnapon az első kantátaévfolyamban azt a sort, amelyben előfordul a lipcsei korálfeldolgozás típus. Ez azért meglepő, mert az évfolyamból még nagyjából a kétharmada hátra van, összesen 42 kantáta. Tekintve, hogy a lipcsei időszak első 20 vasárnapján[257] 10 alkalommal hallhattak a hívők e 6. típusba tartozó korálfeldolgozásokat, ez látszólag drasztikus elfordulást jelent a műfajtól. Ez az utolsó darabja is kételyek közt vergődő lelkiállapotot tükröz, hangulatában leginkább az előző, BWV 138-hoz hasonlít. A zárókorál előtt az egész kantáta, mint a Félelem („Die Furcht") és a Remény („die Hoffnung") allegórikus párbeszéde van beállítva.[258] Ez rögtön az első recitativoban nyilvánvaló lesz, mert – bár egy énekes énekli – párbeszédes formában íródott. Az ezt követő tenorária a kétségbeesésé, a második, alt ária pedig a remény szózata. Ezt a kettősséget folytatja a zárókorál is, melynek alapkarakterét Bach valószínűleg a

253 „Miért szomorkodsz én szívem?" (a szerző nyersfordítása)
254 „a Földön nem ismerek vigaszt." (a szerző nyersfordítása)
255 BWV 148, 162
256 BWV 95, 48
257 Azért csak 20 és nem 21, mert a Szentháromság ünnepe utáni 18. vasárnapon, számunkra ismeretlen okból valószínűleg nem volt kantáta előadás, legalábbis semmiféle bizonyíték nem található arról, hogy lett volna.
258 Hasonló felépítéssel találkozunk a BWV 60, 134-ben is.

10.18132/LFZE.2012.10

„Durch Adams Fall ist ganz verderbt”[259] kezdetű korál 7. versszakának 4-5-6. sora alapján adta meg: „Ob ihm gleich geht zuhanden/viel Unfalls hie, hab ich doch nie/den Menschen sehen fallen".[260] A zenekar 11 ütemes előjátékkal és hosszú, akár 6-8 ütemes közjátékokkal is bíró, korálfüggetlen zenei anyagába a kórus sem egyszerű homófon anyaggal csatlakozik be, hanem a belső szólamok késleltetett, a koráldallamhoz képest diminuált értékű belépései fokozzák a mű feszítettségét. (25. kottapélda) Az a-dór dallamot Bach d-mollban zenésíti meg, így a hangnem ötödik fokára zár az ének. Ezt a záróhangot érdekes módon Bach a zenekari utójátékban is megtartja, ezáltal érdekes, nyugtalanságot keltő „bitonalitást” előidézve a mű kezdő d-mollja és a záró A-dúr akkord között.[261]

A második kantátaévfolyamban már csak elvétve találunk az első lipcsei kantáták oly népszerű korálfeldolgozási típusából néhányat. Az első ezek közül a BWV 107 zárókorálja. A korálkantáta különlegessége, hogy a szöveg – a többi, ezzel egyidőben keletkezett korálkantátával ellentétben – nem tartalmaz szabad költeményeket, hanem megtartja mindvégig a korál eredeti szövegét, ezért „per omnes versus” kompozíciónak kellene tekintenünk, ha zeneileg nem lennének a koráldallamtól függetlenek a közbenső recitativok és áriák. A „Was willst du dich betrüben”[262] kezdetű ének 7. versszakára épülő feldolgozás a szöveg tartalmánál fogva nem nyújthat sok barokkosan képszerűt, ugyanis, mint a legtöbb utolsó versszak ebben az időben, ez is a kis doxológia szabad átköltése, így csupán egy általánosan örömteli, dicsérő karaktert kaphat. Ennek érdekében a korál eredeti 4/4 ütemmutatóját Bach 6/8-ra váltja és siciliano-lüktetést kap a tétel.[263] A 8 ütemes zenekari bevezető után homofón szövettel, 2-3 korálsort összefogva hangzik fel a teljes ének.

A BWV 129 is egy olyan kantáta, melyben a „per omnes versus” elv érvényesül, de ismételten csak a szövegben, a zenében nem. Ezt a darabot pár évvel a korálkantáta-ciklus után írta meg Bach és utólag illesztette bele az évfolyamba. A

---

259 „Ádám bűnbeesése által” (a szerző nyersfordítása)

260 „Ugyan bármikor történhet/sok baleset, látni ezt az embert/elesni nem lehet” (a szerző nyersfordítása)

261 Amely most semmiképpen sem tekinthető félzárlatnak, mert a mű utolsó 3 ütemében egyértelműen a-moll a hangnem, tehát az A-dúr csak mint pikárdiai-terces záróakkord jöhet szóba.

262 „Miért akarsz szomorkodni?” (a szerző nyersfordítása)

263 Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*, Zeneműkiadó Budapest, 1982, 384. o.

10.18132/LFZE.2012.10

„Gelobet sei der Herr"[264] kezdetű ének (melyet az „O Gott, du frommer Gott"[265] dallamára énekeltek) utolsó versszaka kapja az összes lipcsei korálfeldolgozás típus közül a legnagyobb hangszerapparátust: 3 trombita, timpani, harántfuvola, 2 oboa, vonóskar és kórus. Rendkívüli ünnepi hangzást kölcsönöz a tételnek a nagy apparátus és a trombiták vezető szerepe a 6 ütemes előjátékban és a közjátékokban is. A zenekar zenei anyaga teljesen független a koráldallamtól, amit a kórus a legegyszerűbb homófon szövettel a zenekari anyagba ágyazva 2 soronként énekel el. Ez a tétel a prototípusa a körülbelül 10 év múlva megszülető Karácsonyi Oratórium bizonyos kantátáit lezáró korálfeldolgozásoknak (BWV 248/I, II, VI) és a Mennybemeneteli Oratórium (BWV 11) díszes zárókorál feldolgozásainak.[266]

A BWV 100-al már fentebb foglalkoztam, a második évfolyamból csak a BWV 192 maradt hátra. Ez is egy később, 1730 körül született kantáta és egyházi rendeltetése is ismeretlen. A „Nun danket alle Gott"[267] kezdetű éneknek mindössze 3 versszaka van, ezért a „per omnes versus" technikát követő műnek is csupán 3 tétele lehet. A két kórustétel, melyekben teljes egészében elhangzik a korál,[268] egy szoprán basszus duettet keretez, melynek vokális tematikája egyértelműen a korál első két sorából származtatható, tehát e mű immáron zeneileg is a „per omnes versus" kategóriába sorolható. Az utolsó tétele terjedelmében a leghosszabb a lipcsei korálfeldolgozás típusból, ami részben köszönhető annak, hogy énekünk is 8 soros, másrészt a zenekari előjáték sem kevesebb 8 ütemnél. Az ütemmutató 12/8, melynek állandó hullámzó lüktetése rendkívül könnyeddé, franciásan elegánssá teszi a zenei anyagot. Mintha csak egy zenekari szvit záró, gigue tételét hallanánk.[269] (26. kottapélda) E korálfeldolgozási típus minden eddigi darabjától eltér abban, hogy a szopránban énekelt koráldallamon kívül az összes kórusszólam átveszi a zenekar tematikáját. Ez érdekes hatást szül, mintha a zenei anyag állandó lenne, csak egyszer a zenekarban hangzik, másszor pedig a kórusban, ritkábban pedig egyszerre.

Elérkeztünk a harmadik kantátaévfolyam egyetlen érintett darabjához, a BWV 79 korálfeldolgozásához, mely több szempontból is elkülönül a többitől.

---

264 „Dicsérjük az Urat" (a szerző nyersfordítása)
265 „Ó Isten, te kegyes Isten" (a szerző nyersfordítása)
266 Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*, Zeneműkiadó Budapest, 1982, 331. o.
267 „Adjunk hálát mind Istennek" (a szerző nyersfordítása)
268 Az első tételben egy kórusos cantus firmus feldolgozás formájában.
269 Még motivikusan is mutat egyezéseket a BWV 1068 utolsó, gigue tételével.

10.18132/LFZE.2012.10

Először is abban, hogy nem zárótétel, hanem a mű 3. tétele[270], és a 2 kürt zenei anyaga megegyezik az első tételben már hallott motívumokkal. Az első tétel szövegéből adódóan,[271] a pajzs szó közvetlen asszociációjával a harc zenei affektusát Bach a két kürt szerepeltetésével[272] és a kettősfúga szerkezetű tétel második témájának fürge tizenhatod mozgásaival ábrázolja. Ezt az affektust öröklik meg a 3. tétel kürtszólamai is annak ellenére, hogy a „Nun danket alle Gott" korál itt szereplő 1. versszaka erre nem adna okot. A többi hangszer a rendkívül egyszerű, teljesen homofón kórusszólamokat erősíti. E tényezők mindegyike elkülöníti ezt a korálfeldolgozást a többi, fentebb elemzettől. Inkább hasonlít az első csoport „Heiligenschein"-os típusára, abba pedig a hosszú közjátékai miatt nem illik. Ez is, hasonlóan a BWV 129-hez, már leginkább a BWV 248/I, II, IV, VI zárókoráljainak előképe.

---

270 Bár Alfréd Dürr feltételezi, hogy ez a tétel után lehetett a kantáta első részének vége, még ha erre a partitúrában nincs is utalás: *Johann Sebastian Bach kantátái*, Zeneműkiadó Budapest, 1982, 597. o.

271 „Gott der Herr ist Sonn und Schild", azaz „Az Úristen mindenünk és pajzsunk" (a szerző nyersfordítása)

272 Akárcsak a BWV 40 nyitótételében.

10.18132/LFZE.2012.10

III. ÖSSZEGZÉS

Itt az ideje, hogy az előző két fejezetben tárgyalt, elsőre talán nagyon is különbözőnek vélt darabokat összehasonlítsuk és megvizsgáljuk, hogy az úgynevezett „lipcsei korálfeldolgozás" típus milyen stíluselemei képviselik Bachnál az elődök művészetét.

1. A lipcsei koráltradíció kialakulása Bach előtt

Mielőtt azonban Bach műveinek elemzésébe kezdenénk, egy pillantást kell vetnünk e korálfeldolgozási típus 17. századi, lipcsei szerzőkön átívelő fejlődésére. A sort Sebastian Knüpfer kezdi, aki a 30 éves háború után, a semmiből kezdte újjáépíteni Lipcse zenei életét és elkezdett megalapozni egy új egyházzenei stílust. A német területen mindenütt elterjedt motettikus és előimitációs technikán kívül megtaláljuk műveiben azt az újító szándékú feldolgozást, melyben a zenekari kísérőszólamok közül a felső két-, általában hegedűszólam apró értékekben körülírja a koráldallamot[273] és egy-egy helyen akár rövid lecsengést is játszhat. Ezt a technikát figyelhetjük például meg Knüpfer „Wenn mein Stündlein vorhanden ist"[274] kezdetű kantátájának zárókórusában. (27. kottapélda) Ezt a feldolgozás típust Johann Rosenmüller is aktívan művelte, akinek zenei szempontból, száműzetéséig szinte Knüpferével egyenrangú volt tekintélye Lipcsében, akár Knüpfer utóda is lehetett volna. Johann Schelle, aki elődje zeneszerzés-növendéke volt, első kézből vehette át kompozíciós technikáit. Ugyan gyarapítja művészetében a tanárától eltanult korálfeldolgozási módokat,[275] de ez az újfajta, a korált körülíró stílus komoly fejlődésbe kezd kezei alatt. Ebből már elemzéseink során megismertük a két továbbfejlesztett alaptípust, melyekből az egyik a „Christus, der ist mein Leben" kezdetűben csendül fel több alkalommal is, a másik pedig amelyikkel a „Vom

273 Mely homofón 4-5-szólamúsággal van megzenésítve.
274 „Amikor órám lejár" (a szerző nyersfordítása)
275 Bachhoz hasonlóan nála is 6 típust lehet elkülöníteni.

10.18132/LFZE.2012.10

Himmel kam der Engel Schar" kezdetű kantátáját nyitja meg. Mindkettőben zenekari körülírással szólal meg az egyszerű, négyszólamban megharmonizált koráldallam. Az elsőben a négy hegedű szinte tizenhatodonként egymást keresztező, égi áldásként harmatozó figurájára énekli rá a kórus a korált, mindenféle korálsorközi megszakítás nélkül. (28. kottapélda) Ez hasonlít legjobban a knüpferi feldolgozás alaptípusára, de kifejezésben, hangszerelésében messze túlmutat rajta. A másodikban az „angyali szárnycsattogás" motívummal indít a zenekar, a koráldallam belépése előtt másfél ütem hosszúságban. (11. kottapélda) A korálsorok között is másfél ütemes közjátékokat hallunk, míg végül 4-ütemes utójátékkal zárul a tétel.[276] Ez mind a hangszerelés sokrétűségében, mind a zenekar szerepének megnövelésében Schelle találmánya, a knüpferi típus jócskán továbbfejlesztett változata. Érdekes módon pontosan ez az a tételtípus, melyet Kuhnau is kedvel és Schelle művészetéből a leginkább felhasznál. Olyannyira, hogy a 18. század koráltól elforduló zenei divatjában, Kuhnau egyházzenéjében ez a korálfeldolgozás típus szinte az összes többit kiszorítja. Nála tulajdonképpen már csak az előimitációs korálfeldolgozás típus megújított variánsa, valamint a zenekari körülírással párosított található meg.[277] Az előbbinél láttuk, hogy részben hangszerek veszik át a kórusszólamok szerepét, ezzel modernebb színt adva a feldolgozásnak, részben pedig szinte változatlanul követi Schelle módszerét. Az utóbbi pedig tipikus Kuhnau művészetében, ezt a tételtípust formálja át saját, a divatot követő ízlése szerint és olvasztja be gáláns stílusra törekvő szerzeményeibe. Ezek után jól láthatjuk, hogy a Knüpfer által kitalált, Schelle és Kuhnau személyiségén átszűrt és továbbfejlesztett korálfeldolgozás típus mennyire lipcsei specialitássá vált, amelyet nem lehetett nem észrevenni egy kívülálló embernek. Bach, aki saját családja kompozícióiban is különös tekintettel foglalkozott a korábbi idők korálfeldolgozási stílusaival,[278] és művészetére mindig is jellemző volt az elmúlt korok hagyományainak beépítése, azzal a szándékkal érkezhetett Lipcsébe, hogy munkássága a lehető legszervesebb részévé válhasson az általa is nagyra becsült lipcsei koráltradíciónak.

---

276 Schelle életművének feldolgozatlansága és ránk hagyományozott műveinek csekély száma miatt be kell érnünk e korálfeldolgozás-típus egy-egy példányával, és feltételeznünk kell, hogy az elveszett, vagy csak kéziratban hozzáférhető művei között ugyancsak találnánk hasonló tételeket. Ezért sajnos nem tudunk olyasfajta összehasonlításokat tenni azonos korálfeldolgozást tartozó tételek között, mint Bachnál.

277 A „Wie schön leuchtet der Morgenstern" kezdetű kantáta nyitótételében tanulmányozhattuk.

278 Lásd az Alt Bachisches Archiv műveit.

10.18132/LFZE.2012.10

2. A lipcsei korálfeldolgozás típus fejlődése Bachnál

Nem csodálkozhatunk tehát azon, hogy az első pillanattól kezdve úgy ír Bach a lipcsei közönség számára, hogy a nagy korál-elődök méltó utódának tarthassák. Bach azonnal bekapcsolódik e hagyományőrző folyamatba, a Lipcsében elsőként előadott két kantátájával, amelyeket az 1723. év februári kántorpróbájára komponált. Nagyon érdekes a két „Probestück" egymástól eltérő zenei stílusát megvizsgálnunk. Bár mindkettő szövegét Lipcséből kapta Bach, mégis tudatos törekvésnek látszik, hogy eltérő zenei ízléssel zenésítse meg a két szöveget. A BWV 23 zenéje képviseli azt a stílust, amely Bachot akkoriban egyébként is jellemezte, a 3. tétel kifejezetten a kötheni gratulációs kantáták hangulatát idézi. Ráadásul a 4., fentebb elemzett korálfeldolgozás tételt ő illesztette hozzá a darabhoz, a librettó eredetileg csak három tételes volt. Talán ennek az lehet az oka, hogy szerette volna a korálfeldolgozások terén is megmutatni művészetét. A BWV 22-vel pedig megpróbálta inkább a lipcseiek ízlését eltalálni. Felépítése, kórusai, áriái mind azt az egyházzenei stílust képviselik, amelyet Kuhnau honosított meg Lipcsében és kantátáinak előadásával ápolt. Lipcséből híreket – életrajzi adatok alapján – több úton-módon is kaphatott, bár nagy részükről valószínűleg nincs tudomásunk, hiszen a 60 km-re fekvő Köthen nem számított távolinak már abban az időben sem. Először Lipcsében 1717-ben járt, a Pál-templom orgonáját átvizsgálni. Ez azért volt fontos, mert a későbbi polgármester, Gottfried Lange ekkor hallotta őt orgonálni és leszögezte, hogy „Bach remekel a billentyűkön".[279] Utazása alkalmával bizonyára meglátogatta Kuhnaut, akivel feltehetően az 1716-os hallei orgonaszemlén ismerkedett meg, melyen hármasban, Christian Friedrich Rolle társaságában közösen vizsgálták át a Miasszonyunk-templom új orgonáját.[280] E baráti látogatás alkalmával hallhatott kantáta-előadásokat is, megismerkedhetett a Tamás-templom előadói apparátusának minőségével, lehetőségeivel. Akár már előzetesen betekintést nyerhetett a Tamás-templom kottatárába is, de ami a legvalószínűbb, hogy Kuhnau több – Schelléhez

---

279 Werner Neumann-Hans-Joachim Schultze: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, 1685-1750.* Bach-Dokumente, III. 1972. Idézi Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző* Park Könyvkiadó, 2004., 259.oldal (Széky János fordítása)

280 Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző* Park Könyvkiadó, 2004., 166.oldal

10.18132/LFZE.2012.10

képest – modern felfogású darabját is áttanulmányozhatta. A másik fontos közvetítő szál maga Georg Philipp Telemann lehetett, aki 1701-1704 között Lipcsében élt (tehát jól ismerte a lipcsei viszonyokat) és már 1722. augusztusában megválasztották a Tamás-templom karnagyává. Csakhogy több-hónapos habozás után ő mégis a hamburgi – jobban jövedelmező – állást részesítette előnyben. Ennek intézése közben többször is átutazhatott Köthenen, hogy keresztfiát, Carl Philipp Emmanuel Bachot meglátogassa. Ilyen módon Bach első kézből kaphatta a Tamás-templom karnagyi állása körül folyó eseményekről az információkat.[281]

A 75. kantáta, mely Bach lipcsei beiktatása után, 1723. május 30-án elsőként hangzott el, sok stílus-elemében híven követi Kuhnau és az „új ízlés" művészetét. Az áriák da capo-s volta és terjedelme,[282] a recitativok fokozott jelenléte,[283] a szabad költemények előnyben részesítése és a korálfeldolgozás típusai mind Bach kántorelődjének stílusában gyökerező új kantátastílusának jellemzői. A terjedelmes nyitókórus ezzel szemben Bach egészen új találmánya, mind formai, hangszerelési és zenei affektustartalom szempontjából. Ha Bach e műve után örökre abbahagyta volna a kantáták komponálását, valószínűleg nem tartották volna többnek, mint Kuhnau hív követőjének, és a 18. század egyházzenei irányzataiba szervesen illeszkedő komponistának. A következő kantátákból már csak a korálfeldolgozások vizsgálata is meg fogja mutatni, hogy miként talál magára Bach fokozatosan az új zenei környezetben, hogyan komponál egyre több és több átvitt zenei utalást műveibe, amikkel egészen a Schelle által elért mélységekig – sőt tovább – fog eljutni. Így olvad majd eggyé két kántorelődje művészete az övébe: Kuhnau zenei stílusába viszi bele Schelle korálalapú, mély gondolatvilágát.

Ennek első lépcsője a BWV 76 korálfeldolgozása, amiben már eltávolodva a Kuhnau-i alapmodelltől, minimum három síkra helyezi a zenei történések fonalát. Ez természetesen a zenei kifejezéstartalmat is ennek megfelelő mértékben növeli. Érdekes módon ezzel esik egybe a tolótrombita[284] első használata is, ami a bachi

---

281 Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző* Park Könyvkiadó, 2004., 258.o.

282 Bach korai kantátáiban többnyire ennél rövidebb áriákat komponált.

283 Bach korai kantátáiban sokszor egyáltalán nincs recitativo.

284 Legyen az bár a kottában corno da tirarsi, tromba da tirarsi, clarino, vagy tromba megnevezéssel, valószínűleg mind ugyanazt a hangszert jelentik (de legalábbis biztosan ugyanazt a játékost: Gottfried Reichét).

10.18132/LFZE.2012.10

kantáták hangszerelésének történetében szintén nagyon fontos fordulópont. A BWV 24 zárókorálja is rendkívüli kifejezőerőt kap részben a zenekari anyag beszédességéből kifolyólag, részben a Kuhnau-i feldolgozási forma Bach által továbbfejlesztett új változatának köszönhetően. Ez az első ebből a típusból, aminek nincs előjátéka, hanem csak az első közjátékban ismerjük meg a zenekar önálló anyagát. Így sokkal szervesebben tud csatlakozni a zárótétel a kantáta megelőző tételeihez, ami a gondolati mondanivaló egységét jelentősen elősegíti.

A BWV 167 visszalépést jelent a lipcsei korálfeldolgozás történetét illetően: Kuhnau feldolgozásainál a zenei kifejezés terén nem nyújt többet. Ez talán betudható annak is, hogy a kantáta központi tétele mind zenei, mind gondolati síkon a szoprán-alt duett. Talán így, a visszafogott zenei eszközhasználattal akarta a két saroktételről (a nyitótétel kivételesen egy ária és nem kórustétel) a lehető legjobban elterelni a figyelmet. A 147. kantáta közismert feldolgozása a mívesen kidolgozott zenekari anyag koráldallamból származtatott felső szólamának és Bach nagyon finoman alkalmazott zenei hangulatteremtő eszközeinek köszönheti különleges voltát. A BWV 186 zárótételével kezdődik el az a folyamat, ami Bachot a zenei kifejezés tekintetében e műfaj csúcsára juttatja el. A zenekari anyagot erősen differenciálja, hangszercsoportok felelgetése lesz benne a domináló és a homofón kórusszövetet is kifejezőbbé, polifónná teszi. Ennek lesz továbbfejlesztett verziója a BWV 138 és 109 zárókorálja, még nagyobb drámai erővel. A 138. kantátában a harmincketted-futamokkal és a drámai harmonizálással éri el célját, a BWV 109-ben pedig kibővített arányokkal teszi monumentálissá, felfokozott érzelmi állapotúvá a viharos tételt.

Tulajdonképpen a két „Probestück"-el kezdődő korálfeldolgozási forma az első kantátaévfolyam közepére éri el Bach keze alatt a tetőpontját. A későbbi kantátákban szereplő hasonló tételek mintegy összegzik az eddigieket és terjedelmükben megnövekedve, szinte méltó emléket állítanak korábbi előképeik számára. A BWV 129-ben az előadói apparátus nő maximálisra, a BWV 192-ben pedig a terjedelem éri el végső határait és a BWV 107-hez hasonlóan, teljesen új zenei behatásként egy-egy divatos táncformával ötvözi Bach a zenekari anyag stílusát. Ezek kifejezőerőben nem állíthatók a BWV 109, vagy 138 mellé, ám jól tükrözik a barokk kor kontrasztokkal, drámaisággal teli művészi ideáinak hanyatlását

10.18132/LFZE.2012.10

és az új, túlzottan udvarias, általában formaságokkal teljes kor előhírnökei már.[285] Amiben mégis figyelemre méltóak, hogy e műfaj minden zenei aspektusból tökélyre fejlesztett műremekei. Pontosan ki vannak mérve a közjátékok arányai, a korálsor-modulációk irányai, és egyfajta korlezáró pompát sugároznak a hallgató felé.

Ennek az iránynak csak egy mellékágát képezik a BWV 105 és 46 korálfeldolgozásai, a közjátékokban előforduló zenei anyag sokkal inkább Schelle korát és gondolkodásmódját idézi. Jellemző, hogy nincsen soha előjáték, a közjátékok rendkívül rövidek, és megértésükhöz nagyon komoly lelki és zenei elmélyedésre van szükség. Hangszerelésükben is inkább a reneszánsz consort-hagyományok őrizői, így méltán állíthatók Schelle bármelyik komoly asszociációt követelő korálfeldolgozása mellé. A BWV 79 leginkább a 105. és 46. kantáta rokona, de teljesen speciális motivikája és nyitókórusból maradt zenei affektusa ezektől is elkülöníti, ám azért a consort- és koráltradíció megőrzésének bástyája marad.

3. A lipcsei korálfeldolgozás típusból kifejlődött új műfaj

Most kell értelmeznünk azt a tényt, hogy Lipcsében eltöltött első 21 vasárnapja után miért fordul el látszólag ezen új műfajától Bach. Hiszen az a hatalmas teremtő erő, amivel belevetette magát a lipcsei korálfeldolgozás típus komponálásába, az a lelemény, amivel a Kuhnautól megismert technikát mindig saját ízlése és az adott vasárnapi korál sajátságai szerint újra és újra alakítgatta, nem indokolná, hogy mire kikristályosodott számára a legmegfelelőbb forma, az a mód, ahogyan zenei kifejezőerejét a legjobban bele tudja vinni az új műfajába, máris felhagyjon vele. A megoldást természetesen a műfaj továbbfejlődésében, változásában kell keresnünk. Jól észrevehető a BWV 186, 138 és 109 korálfeldolgozásain az a tétel kereteit egyre inkább szétfeszítő szándék, ami a zenei kifejezéstartalmukat is megnövelte. A 186. kantátában változik meg a kórusszólamok alapvető kezelése, a 138.-ban a zenekari szólamok vedlik le eddigi műfajhatáraikat és a 109.-ben pedig a nagyforma arányai nőnek túl eddigi korlátaikon. Mindez azt jelenti, hogy az a zenei anyag, amit Bach

[285] Hiszen az első és utolsó lipcsei korálfeldolgozás típus megírása között 10-12 év is eltelt (1723-1734k).

10.18132/LFZE.2012.10

ezeknek a korálfeldolgozásoknak szán, már túlnő e műfaj keretein. Kell találnia egy újabb formát, amibe e korálokhoz kapcsolódó mérhetetlen zenei mondanivalója belefér. Ez azonban azt is magában hordozza, hogy az eddigi záró funkcióját is fel kell adnia e korálfeldolgozás típusnak és más, sokkal hangsúlyosabb helyre kell helyezni, amely nem lehet más, mint a mű nyitótétele. Így születik meg a fentebb már elemzett, a korálkantáták általános nyitótételévé emelt kórusos cantus firmus feldolgozás Bach művészetében. Ez az a mód, ahogyan szerves részévé válik Bach korálkantáta évfolyamának a lipcsei koráltradícióból kifejlődött új műfaj. Ez természetesen hosszú kísérletezgetés végeredménye, melynek sajátja, hogy lesz Bach kantátakomponálásának egy olyan időszaka, amikor e kétfajta stílus egyszerre lehet jelen. Így, Bach komponáló szobájának asztalán, a megkezdett korál tartalmú tételből egy rövid ideig születhet akár egy lipcsei korálfeldolgozás is, de akár már egy nagyobb súlyú, csak nyitótételként felhasználható tétel is. Ez az oka, hogy már az első évfolyam nyitótételeiben is megfigyelhető a lipcsei korálfeldolgozás típus továbbfejlesztett, túlcsorduló zenei mondanivalója miatt a kantáta első tételévé duzzasztott tétel.

Ezek első darabja a BWV 77. Elhelyezkedése az évfolyamban jól szemlélteti fentebb leírt elméletünket: a Szentháromság ünnepe utáni 13. vasárnapra írott kantáta előtt már 7 alkalommal hangzott fel lipcsei korálfeldolgozás, köztük a BWV 186 is. A 77. kantáta nyitótétele is egy korálfüggetlen zenei anyaggal indul, csak most a kórus énekli bibliai szövegre (ez máris kizárja a lipcsei korálfeldolgozáshoz való tartozását), és augmentációs kánonban hangzik el a tolótrombita és a basszus között a „Dies sind die heiligen zehn Gebot”[286] kezdetű koráldallam.[287] A következő vasárnapon a BWV 25 nyitótétele nyűgözhette le a korálkedvelő lipcsei hallgatóságot, ugyanis egy kéttémás, ismét bibliai szövegre épülő kórustételbe szerkeszti bele korálsoronként Bach a „Herzlich tut mich verlangen”[288] kezdetű ének négyszólamú elhangzását a harsonakóruson, mely a hallgatótól schellei elmélyülést kíván, hogy kitalálja, melyik versszak is illene legjobban az éppen a kórus által

---

286 „Ez a szent tízparancsolat” (a szerző nyersfordítása)

287 Bővebben a tétel elemzését lásd Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*, Zeneműkiadó Budapest, 1982, 433-435. oldal

288 „Szívből vágyakozom utánad” (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

énekelt bibliai vershez.[289] Az ezt követő vasárnapon csendült fel a BWV 138, mely éppen zárókórus súlyú lett, majd a következő vasárnapon a BWV 95 két korálfeldolgozást is tartalmazó tétele ismét a kantáta nyitásaként kívánkozott. Itt mindkét korálfeldolgozás csupán méreteiben és a zenekari anyag szövevényességében lépi át az eredeti műfaj határait. Életrevaló szinkópákkal, 3/4-ben induló zenekari anyagba épül bele a „Christus, der ist mein Leben"[290] kezdetű ének első versszaka, majd egy tenor recitativo accompagnato vezeti át a tételt a második korálfeldolgozáshoz, aminek léte egy érdekes asszociációból fakad: a nyitókorál második versszaka szinte pontosan azokkal a szavakkal kezdődik („Mit Freud fahr ich von dannen"),[291] mint az itt feldolgozást nyerő másik gyászének nyitósora, a „Mit Fried und Freud ich fahr dahin"[292] kezdetű. Itt a két felső fúvós szólamban kidolgozott szűk szerkesztésű kánon jelenti azt a zenei stíluselemet, ami miatt ez lipcsei korálfeldolgozás típusba biztosan nem férhetett. A Szentháromság ünnepe utáni 19. vasárnapra írott, BWV 48 nyitótétele megint egy érdekes kísérlet. A kórus bibliai szövegre énekelt, Messiást váró, sóhajtozó karakterű zenei anyagára írja rá a későbbi zárókorál dallamát, korálsoronként az oboára és a tolótrombitára kvintkánonban, hogy a hallgató megint gondolkodhasson, hogy vajon melyik versszakkal fog majd felhangzani a korálidézet a mű végén. A 48. kantáta után két héttel hangzott el a BWV 109 felkavaró zárókorálja. Az adventi idő előtt a BWV 60 az utolsó, mely számunkra érdekes korálfeldolgozást tartalmaz. Nyitótételében egy gyönyörű, a hangszerek felelgetésére épülő, ezáltal többsíkúvá váló zenei anyag bontakozik ki. Ebbe épül bele egyrészről az alt szólista által, lassú értékekben, soronként előadott „O Ewigkeit, du Donnerwort"[293] kezdetű koráldallam, másrészről a tenor szólista aggályokkal teli monológja (aki ebben az egész műben a Félelem allegórikus megjelenítője). Ebben a műben is olyan kidolgozottságot, és a korál formájához és szövegéhez maximálisan igazodó zenét hallunk, ami a lipcsei korálfeldolgozás típus kereteit már meghaladta volna.[294]

---

289 Bővebben a tétel elemzését lásd Dinyés Soma: „Szöveg és zene kapcsolata Bach első lipcsei kantátaévfolyamának kórustételeiben" *Bach Tanulmányok* 8, Magyar Bach Társaság, 2000

290 „Az élet nékem Krisztus" Evangélikus énekeskönyv, 504, Budapest, 1991

291 „Örömmel indulok innen" (a szerző nyersfordítása)

292 „Békével és örömmel indulok oda" (a szerző nyersfordítása)

293 „Ó örökkévalóság, te mennydörgés" (a szerző nyersfordítása)

294 Az első évfolyamba tartozó, az előzőekhez hasonló korálfeldolgozást nyitótételként alkalmazó kantátából már csak egyetlen egy maradt az első évfolyamból, a BWV 73. Ez a műfaj

10.18132/LFZE.2012.10

A második kantátaévfolyammal kezdődik az a sorozat, a korálkantáta-ciklus, amikor minden vasárnap egy különböző stílusban megkomponált korálfeldolgozás lesz a kantáta nyitótétele. Ez tulajdonképpen fentebb elemzett korálfeldolgozásaink triumfálása, hiszen minden zenei forma a koráldallamok szolgálatába lesz állítva, a korálfeldolgozások variációs lehetőségeinek teljes kiaknázásával. Talán Schelle, a kottatárban ott heverő teljes korálkantáta ciklusa ihlette Bachot arra, hogy megkíséreljen egy hasonlóan nagy dolgot véghezvinni, azaz minden vasárnapra egy új, egyetlen éneket feldolgozó korálkantátát írni. Ez magyarázza a lipcsei koráltípus megritkulását ebben az évfolyamban, hiszen, ha már nyitótételként elhangzott egy belőle, akkor a mű végén már nem hatna jól még egy hasonló karakterű. Illetve nem lenne helye, mert minden korálkantátában egyszerű, négyszólamú formában is elhangzik a korál, valószínűleg azért, hogy a hallgatóság is bekapcsolódhasson a mű zárásaként, az általában az aznapi vasárnapra előírt főéneket feldolgozó kantáta alapkorál-eléneklésével. Hogy e korálkantáta-ciklus mégis megszakadt a BWV 1 1725. március 25-i előadásával, az nem Bach hibája, hanem – ahogy Christoph Wolff feltételezi[295] – a korálszövegek parafrazeálását végző szövegíró lelkész váratlan halála.

A harmadik és a negyedik évfolyam kantátái már elfordulnak a korálok fokozott használatának elvétől, más, nem egy teljes évfolyamot átfogó alapelvekkel találkozunk. A vizsgálódást megnehezíti még, hogy ezekből a kantátákból veszett el a legtöbb, ráadásul a harmadik évfolyam valószínűleg két év alatt készült el (közben Bach még kiegészítéseket írt a második évfolyamba is és megírta a Máté-passiót), a negyedik, „Picander" évfolyamból pedig csupán 11 mű maradt fenn. Szép példákat találunk még azért korálok hagyományos feldolgozására: BWV 28/2, 16/1; és több tételben is a lipcsei korálfeldolgozás alapelvein nyugvó tételeket: BWV 13/3, 27/1, 49/6, 98/1, 58/1, 58/5, 159/2.

---

kialakulásának kezdeti idejétől már elég távol esik, időrendben teljesen elkülönül mind elődeitől (1724. január 23-án volt a bemutatója), mind az őt követő hosszú sorozattól (1724. június 11-én kezdődik a 2. évfolyam). Külön elemzés alá ezért nem vetjük, mert stílusában már a korálkantáta évfolyam méltó tagja lehetne.

[295] Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző* Park Könyvkiadó, 2004., 320.o.

10.18132/LFZE.2012.10

4. Az oratóriumok

Amivel eddig nem foglalkoztam, az Bach nagy oratóriumainak korálfeldolgozásai, melyek közül több is tartozik a lipcsei típusba. Az oratóriumok kidolgozottságára Bach mindig jobban odafigyelt, mint kantátáiéra (hiszen ezek megkomponálására egy kicsivel több ideje volt), ezért zeneszerzői műhelyébe kevésbé enged jó betekintést. A Karácsonyi Oratóriumot (BWV 248) és a Mennybemeneteli Oratóriumot (BWV 11) Bach egyértelműen az 1730-as évek közepére, általa tökélyre fejlesztett kantáta műfaj összegzésének, saját részéről való lezárásának tekintette.[296]

Az első kantátaévfolyam alatt, 1723. karácsonyára született az Esz-dúr Magnificat (BWV 243a), mely latin nyelvű kompozíció létére, e karácsonyi változatában mégis tartalmazza a „Vom Himmel hoch"[297] kezdetű korál feldolgozását, korál-előimitációs stílusban. A következő év nagypéntekén bemutatott János-passióban előforduló nagyon sok koráldallamnál valószínűleg a hallgatók bekapcsolódására is számított Bach, ennek köszönhető, hogy majdnem minden korál az egyszerű, négyszólamú feldolgozási stílust kapja. Az egyetlen kivétel pedig egy mesteri kéz nagyszerű drámai érzékkel beillesztett fogásaként éppen a lipcsei korálfeldolgozás típus formáját nyeri el. A 32. tételhez, mely a „Mein teurer Heiland, laß dich fragen"[298] kezdetű basszus ária, rendeli hozzá Bach a „Jesu Leiden, Pein und Tod"[299] kezdetű ének 33. versszakát olyan módon, hogy az elkezdődő basszus áriába beépítve, korálsoronként hangzik fel az ének. (29. kottapélda) Az eddig a lipcsei típusban előforduló zenekari kísérő anyagot itt Bach a basszus szólistára és a continuo együttesére váltja, hogy a Jézus halála utáni drámai pillanatban, mintegy az ária szövegében előforduló költői kérdések válasza gyanánt, megszólalhassanak a korál vigasztaló sorai. Érdekes, hogy a János-passió második előadásakor, 1725-ben, mely a korálkantáta-ciklus közepette hangzott el, Bach betold még két koráltartalmú tételt, mintegy az aktuális kantátastílusához igazítva a passiót is. Mindkettő díszes

---

296 Az ezt követő időszakból már nem is lehet kimutatni új egyházi kantátakompozíciókat. A BWV 30 és 34 van csupán, mint teljes mű, melyek azonban mind világi művek paródiái.

297 „Az égből leszállva" (a szerző nyersfordítása)

298 „Drága Megváltóm, hadd kérdezzelek téged" (a szerző nyersfordítása)

299 „Jézus szenvedése, kínja és halála" (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

kidolgozású: az egyik a Máté-passió első részének zárókoráljából ismert „O Mensch, bewein dein Sünde groß”[300] kezdetű Esz-dúrban (kórusos cantus firmus feldolgozás), a másik pedig ugyancsak egy basszus áriába illesztett korál, a „Himmel reiße, Welt erbebe”[301] kezdetű. Ebben a „Jesu, deine Passion”[302] kezdetű éneket adja elő a szoprán szólista, két fuvola kíséretében. A basszus és a continuo szólam ezúttal pontosan az ellentéte a nyugodt, hosszú értékekben előadott koráldallamnak: az égszakadás, földindulás állandó affektusát viszik végig a tételen.

Az 1727-ben előadott Máté-passió az egyszerű korálokon kívül csupán két alkalommal ad helyet a díszesebb korálfeldolgozás típusnak, a monumentális nyitókórusban és az első rész fent említett zárókoráljában. A nyitókórus leginkább a BWV 25 kezdő tételét tekintheti előképének. Bár a lipcsei korálfeldolgozás elveit követi, hiszen egy független zenei anyagba ágyazódik be az „O Lamm Gottes unschuldig”[303] kezdetű korál, de kiterjesztett méretei miatt inkább már a korálkantáták nyitótételeinek stílusába kell sorolnunk, amely, mint láttuk, a lipcsei korálfeldolgozásból nőtt ki. Az 1734. karácsonyi időszakára írt hat kantáta közül, melyeket azóta Karácsonyi Oratóriumnak nevezünk, az 1., 2., 4. és 6. kantáta végén található lipcsei korálfeldolgozás. Az első három a hamisítatlan consort-hagyományokat őrzi, a BWV 105, 46, 79 utódjaként. Valószínű, hogy e már régóta nem használt korálfeldolgozás típus visszatérését részben a kantátában közreműködő jellegzetes hangszercsoportok inspirálhatták: az elsőben a három trombita és timpani, a másodikban a négy oboa, a negyedikben pedig a két kürt. Másrészt viszont valószínű, hogy Bach a korábbi kantátáiban kedvelt korálfeldolgozás típusának akart emléket állítani, stílus-összegző művében. A hatodik, Vízkereszt ünnepére írott kantáta korálfeldolgozása pedig talán a legdíszesebb formája az összes lipcsei korálfeldolgozásnak.

Az 1735. év termése a Mennybemeneteli Oratórium (BWV 11), melynek zárókorálja a BWV 248/VI kidolgozottságával vetekszik, annak minden szempontból egyenrangú pár-darabja. Érdekessége még, hogy a feldolgozott koráldallam hangneme (ugyancsak Karácsonyi Oratóriumban található párdarabjához hasonlóan)

300 „Ó ember, sirasd nagy bűnödet” (a szerző nyersfordítása)
301 „Ég hasadj meg, világ remegj belé” (a szerző nyersfordítása)
302 „Jézus, szenvedésed” (a szerző nyersfordítása)
303 „Ó Isten ártatlan báránya” (a szerző nyersfordítása)

10.18132/LFZE.2012.10

nem egyezik a tétel hangnemével.[304] A trombiták miatt D-dúr alaphangnembe a „Von Gott will ich nicht lassen"[305] kezdetű éneket illeszti Bach, mely egyértelműen moll alaphangnemű.[306] A sort zárja a végleges formáját 1738 körül elnyerő Húsvéti Oratórium (BWV 249), melyben egyáltalán nem található korálfeldolgozás.

304 Korábban láttunk törekvéseket pont az ellenkezőjére, hogy szándékosan követi Bach a modális koráldallam hangnemét, például: BWV 25/1, 109/6, 77/1

305 „Istent nem akarom elhagyni" (a szerző nyersfordítása)

306 Hasonlóan a BWV 248/VI-ban található „Herzlich tut mich verlangen" kezdetű énekhez.

10.18132/LFZE.2012.10

Zárszó

Tegyük fel tehát a címben rejlő kérdést itt a tanulmány végén: hatott-e Bach kantáta-művészetére a Tamás-iskola kottatára? Tudta-e még új zenei hatás inspirálni a 38 évesen Lipcsébe érkező Bachot? A kottatár legnagyobb része nem érdekelhette.[307] De a specifikusan lipcsei rész, ami közvetlen kántor-elődjei munkásságát jelentette, korálfeldolgozási technikáit a legnagyobb mértékben inspirálta, igen! Hiszen sehol nem volt meg ennyi mű Knüpfertől és Schellétől, akik e lipcsei koráltradíció megőrzésének hű bástyái voltak. Bár Bach nem javasolta a Tamás-iskola vezetőségének, hogy megvásárolják Kuhnau zenei hagyatékát,[308] még életében megismerte az ő stílusát és felismerte benne azokat az elemeket, melyeket ő is hasznosíthat a 18. század elején megváltozó, új zenei stílusirányzatok közepette. Bach fentebb elemzett műrészletei alapján biztosra vehetjük, hogy tanulmányozta a lipcsei Tamás-iskola kottatárában kántorelődjei, de elsősorban Schelle művészetét, melynek kézzelfogható bizonyítéka a korálkantáta-évfolyam megszületése és mélyen a keresztyén szimbolikában gyökerező zenei korál-utalások gyakorivá válása Bach új kantátáiban. Összegzésként kijelenthetjük tehát, hogy kántorelődjei korálfeldolgozó művészete igenis releváns hatással volt Bach lipcsei kantátáira.

De fel kell tennünk a Bevezetés másik kérdését is még egyszer: Bach valóban korából kiemelkedő zseni volt, vagy csak egy, a sok egyházzenét gyártó, 18. században élő, átlagos képességű zeneszerzők közül? Hiszen, ha ennyire őrizte elődei művészetét, alkothatott-e újat is mellette? Bach teljes személyiségét, életművét vizsgálva, természetesen fel sem merül, hogy kortársaival egyenrangú lenne. Kantátáit csupán a korálfeldolgozásai terén átvizsgálva is láthatjuk, hogy elődei zenei formáinak megőrzését feladatának tekinti, de képtelen volt egy olyan hangot is leírni, melynek identitása ne lenne legalább három felől is megindokolva:

---

307 Hiszen láthattuk az 1. táblázatban, hogy zenei anyagának nagy részéhez már Lüneburgban is hozzáfért.

308 Hiszen Kuhnauval ellentétben Bach rendkívül ritkán adatta elő más zeneszerzők műveit, ezért nem lett volna értelme, hogy megvegyék Kuhnau kantátáit a kottatárba, melyeket úgysem adtak volna elő sosem.

10.18132/LFZE.2012.10

zenei szempontból, teológiai szempontból és a mű egésze szempontjából. Szándékosan soha nem akart „újfajta" zenét komponálni, sőt, célja volt elődei hagyományainak megőrzése. Egyszerűen csak kora általa tökéletesen ismert zenéjének saját személyiségén átszűrt párlatát vezette vissza a maga zenéjébe, ami akaratán kívül is több volt, újszerűbb volt, mint bárki másé. Ezt az álláspontunkat akkor is tartani tudjuk, amikor látjuk, hogy Pachelbel kantátájának mennyire pontos másolatát készíti el, amikor Buxtehude kantátaművészetének stíluselemeit fedezzük fel, vagy Schelle átgondolt korál-asszociációira bukkanunk. Az első pillanattól kezdve, saját stílusának szerves részeként jelennek meg műveiben zeneszerzői példaképeinek stíluselemei. Állandó zeneszerzői érdeklődésének köszönhető az is, hogy rengeteg típust lehet elkülöníteni a kantátákban, melyek jelzik, hogy minden általa ismert módját az egyházzenének ki akarta próbálni. Például a dialógus kantáta két válfaját (Félelem-Remény és Jézus-Lélek párbeszédei), a korálkantáta típusait („per omnes versus" és szabad költeményekkel színesített), a zenekari concerto tételeivel feldúsított műveket, a zenekari szvit és kantáta házasítását, bizonyosfajta bibliai szöveg-költemény-korálszöveg kombinációk prototípusait, Picander, Ziegler költeményeire írottakat, stb.

E tanulmányból is az az általános érvényű következtetés vonható le Johann Sebastian Bach művészetéről, hogy páratlan zenei tehetségét nem bontakoztathatta volna ki az általunk ismert mértékben, ha nem ismerte volna olyan jól kortársai és talán még jobban elődei művészetét. Az általuk megismert műfajokba építette saját egyéniségét, új ötleteit, és ezáltal, talán akaratán kívül, hosszas csiszolgató munka eredményeképp új műfajokat, újként ható zenei stílusokat hozott létre.

10.18132/LFZE.2012.10

Irodalomjegyzék

Könyvek:

Altner, Stefan: *Thomanerchor und Thomaskirche,* Tauchaer Verlag, 1998.

Beisswenger, Kirsten: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel, Bärenreiter, 1992.

Blume, Friedrich (szerkesztő): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel, 1949-79.

Dávid Gábor (fordította és jegyzetekkel ellátta): *Johann Sebastian Bach: Levelek, írások, dokumentumok,* Zeneműkiadó Budapest, 1985.

Dürr, Alfred: *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Lipcse, Breitkopf, 1977.

Dürr, Alfred: *Johann Sebastian Bach kantátái*, Zeneműkiadó Budapest, 1982.

Glöckner, Andreas: *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2008.

Láng György: *A Tamás templom karnagya*, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1958.

Mattheson, Johann: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.

Schering, Arnold: *Musikgeschichte Leipzigs*, 2. kötet, Fr. Kistner&C. F. Siegel, Leipzig, 1926.

Schulze, Hans-Joachim: *Johann Sebastian Bach Leben und Werk in Dokumenten*, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1972.

Walther, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothec*, Leipzig, 1732. (reprint kiadás: Bärenreiter, 2001.)

Wolff, Chr/Koopman: *Die Welt der Bach Kantaten* Band I-III, Kassel, Bärenreiter 1999.

Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző*, Budapest, Park Könyvkiadó, 2004.

Evangélikus énekeskönyv, Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, Budapest, 1991.

10.18132/LFZE.2012.10

Tanulmányok:

Dinyés Soma: „Szöveg és zene kapcsolata Bach első lipcsei kantátaévfolyamának kórustételeiben" *Bach Tanulmányok* 8, Magyar Bach Társaság, 2000.

Eller, R.: „Gedanken über Bachs Leipziger Schaffensjahre" *Bach Studien* 5, 1975. 7-27 oldal

Fröde, Christine: „Zu einer Kritik des Thomanerchores von 1749" *Bach-Jahrbuch* 1984. 53-58 oldal

Glöckner, Andreas: „Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken" *Bach-Jahrbuch* 1977. 75-119 oldal

Glöckner, Andreas: „Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735" *Bach-Jahrbuch*, 1981. 43-75 oldal

Glöckner, Andreas: „Leipziger Neukirchenmusik 1729-1761" *Beiträge zur Musikwissenschaft* 25, 1983. 105-112 oldal

Glöckner, Andreas: „Johann Kuhnau, Johann Sebastian Bach und die Musikdirektoren der Leipziger Neukirche" *Beiträge zur Bachforschung* 4., 1985. Lipcse, 23-32 oldal

Glöckner, Andreas: „Überlegungen zu Bachs Kantatenschaffen nach 1730" J. S. Bachs Spätwerk... Bericht Duisburg, 1988. Kassel, 64-73 oldal

Glöckner, Andreas: „Figuralmusik in der Leipziger Neukirche zur Amtszeit Johann Sebastian Bach" VI. Int. Bachfest der DDR, 1989. Lipcse, 25-42

Glöckner, Andreas: „Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit J. S. Bachs" *Beiträge zur Bachforschung* 8., 1990. Lipcse

Glöckner, Andreas: „Einige Beobachtungen zu Johann Sebastian Bachs Umgang mit den Vokalwerken seiner Zeitgenossen" *Beiträge zur Bach-Forschung* 9/10, 1991. Lipcse, 219-225 oldal

Glöckner, Andreas: „Eine verstümmelt überlieferte Telemann Kantate im Aufführungsrepertoire J. S. Bachs" *Bach-Jahrbuch* 1998. 83-92 oldal

Glöckner, Andreas: „„„...dass ohne Hülffe derer Herren Studiosorum der Herr Cantor keine vollstimmende Music würde bestellen können..." Bemerkungen zur

10.18132/LFZE.2012.10

Leipziger Kirchenmusik vor 1723 und nach 1750" *Bach-Jahrbuch* 2001. 131-138 oldal

Glöckner, Andreas: „In Fine Intrada con Trombe e Tamburi", *Bach-Jahrbuch* 2002. 201-207 oldal

Göncz Zoltán: „A fúga művészete zárócontrapunctusának rekonstrukciója" *Bach Tanulmányok* 2, Magyar Bach Társaság, 1993.

Krummacher, Friedhelm: „Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen" *Bach-Interpretationen* (szerk. Martin Geck), Göttingen, 1969. 29-56 oldal

Melamed, D. R.: „Die alte Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen" *Bach-Jahrbuch*, 2002. 209-216 oldal

Schering, Arnold: „Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig" *Archiv für Musikwissenschaft*, 1918. 275-288 oldal

Schering, Arnold: „Vorwort zu DDT 54. Band" 1918.

Schulze, H. J.: „J. S. Bachs dritter Leipziger Kantatenjahrgang und die Meiningener „Sonntags- und Fest-Andachten von 1719" *Bach-Jahrbuch* 2002. 193-199 oldal

Seiffert, M.: „Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit" SIMG 9, 1908. 593-621 oldal

Seiffert, M.: „Vorwort zu D.D.T. 49-50. Band", Lipcse, 1915.

Wiermann, B.: „Bach und Palestrina" *Bach-Jahrbuch* 2002. 9-27 oldal

Wolff, Christoph: „Thomaskantoren vor Bach" CD füzet, Deutsche Harmonia Mundi, 1993.

Wolf, U.: „Von der Hofkapelle zur Stadtkantorei" *Bach-Jahrbuch* 2003. 181-191 oldal

Wollny, P.: „Bachs Sanctus BWV 241 und Kerlls „Missa Superba"" *Bach-Jahrbuch* 1991. 173-176 oldal

Wollny, P.: „B. Faulstich. Die Musikaliensammlung der Familie von Voß..." *Bach-Jahrbuch* 1998. 207-210 oldal

10.18132/LFZE.2012.10

4	K	KK	C.f.-tutti	C.f.-solo	C.f.-chor	C.f.-orch.	E	8
54	K	S						3
12	K		E					7
18	K		Kö-rec.	E				5
21	K		C.f.-tutti					11
31	K		C.f.-orch.	E				9
61	K		Kö+Sz	C.f.-tutti				6
63	K							7
71	K							7
106	K		C.f.-orch.	C.f.-orch.	Kö			4
131	K		C.f.-duett	C.f.-duett				5
132	K		E					6
150	K							7
152	K							6
155	K		E					5
161	K		C.f.-orch.	E				6
162	K		E					6
163	K		E					6
165	K		E					6
172	K		C.f.-orch.	E				6
182	K		M					8
185	K		E					6
196	K							5
199	K	S	C.f.-solo					8
22	K-L		Kö					5
23	K-L		C.f.-rec.	Kö				4
49	L	D	C.f.-solo					6
57	L	D	E					8
58	L	D	C.f.-solo	C.f.-solo				5
60	L	D	C.f.-solo	E				5
1	L	KK	C.f.-tutti	E				6
2	L	KK	M	E				6
3	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-rec.	E			6
5	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-rec.	E			7
7	L	KK	C.f.-tutti	E				7
8	L	KK	C.f.-tutti	E				6
9	L	KK	C.f.-tutti	E				7
10	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-duett	E			7
14	L	KK	M	E				5
20	L	KK	C.f.-tutti	E				11
33	L	KK	C.f.-tutti	E				6
38	L	KK	M	E				6
41	L	KK	C.f.-tutti	E				6
62	L	KK	C.f.-tutti	E				6
78	L	KK	C.f.-tutti	E				7
80	L	KK	M	C.f.-duett	C.f.-tutti	E		8
91	L	KK	C.f.-tutti	E				6
92	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-rec.	C.f.-solo	C.f.-rec.	E	9
93	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-rec.	C.f.-orch.	E		7
94	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-rec.	E			8
96	L	KK	C.f.-tutti	E				6
97	L	KK	C.f.-tutti	E				9
99	L	KK	C.f.-tutti	E				6
100	L	KK	C.f.-tutti	Kö				6
101	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-rec.	C.f.-rec.	E		7
107	L	KK	C.f.-tutti	Kö				7

111	L	KK	C.f.-tutti	E				6
112	L	KK	C.f.-tutti	E				5
113	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-solo	C.f.-rec.	E		8
114	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-solo	E			7
115	L	KK	C.f.-tutti	E				6
116	L	KK	C.f.-tutti	E				6
117	L	KK	C.f.-tutti	E				9
121	L	KK	M	E				6
122	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-tercett	E			6
123	L	KK	C.f.-tutti	E				6
124	L	KK	C.f.-tutti	E				6
125	L	KK	C.f.-tutti	E				6
126	L	KK	C.f.-tutti	E				6
127	L	KK	C.f.-tutti	E				5
128	L	KK	C.f.-tutti	E				5
129	L	KK	C.f.-tutti	Kö				5
130	L	KK	C.f.-tutti	E				6
133	L	KK	C.f.-tutti	E				6
135	L	KK	C.f.-tutti	E				6
137	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-solo	C.f.-orch.	E		5
139	L	KK	C.f.-tutti	E				6
140	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-solo	E			7
177	L	KK	C.f.-tutti	E				5
178	L	KK	C.f.-tutti	C.f.-rec.	C.f.-rec.	C.f.-solo	E	7
180	L	KK	C.f.-tutti	E				7
192	L	KK	C.f.-tutti	Kö				3
35	L	S						7
51	L	S	C.f.-solo					5
52	L	S	E					6
56	L	S	E					5
82	L	S						5
84	L	S	E					5
169	L	S	E					7
170	L	S						5
30	L	V	E					12
34	L	V						5
134	L	V						6
173	L	V						6
184	L	V	E					6
6	L		C.f.-solo	E				6
13	L		C.f.-solo	E				6
16	L		C.f.-tutti	E				6
17	L		E					7
19	L		C.f.-orch.	E				7
24	L		Kö					6
25	L		C.f.-orch.	E				6
26	L		E					6
27	L		C.f.-rec.					6
28	L		M	E				6
29	L		E					8
32	L		E					6
36	L		Sz-duett	C.f.-solo	E			8
37	L		Sz-duett	E				6
39	L		E					7
40	L		E	E	E			8
42	L		E					7

10.18132/LFZE.2012.10

43	L							11
44	L		C.f.-solo	E				7
45	L		E					7
46	L		Kö					6
47	L		E					5
48	L		C.f.-orch.	E	E			7
50	L							1
55	L	S	E					5
59	L		E					4
64	L		E	E	E			8
65	L		E	E				7
66	L		E					6
67	L		E	E				7
68	L							5
69	L		E					6
70	L		E	E				11
72	L		E					5
73	L		C.f.-tutti	E				5
74	L		E					8
75	L		Kö	C.f.-orch.				14
76	L		Kö					14
77	L		C.f.-orch.	E				6
79	L		Kö	E				6
81	L		E					7
83	L		C.f.-rec.	E				5
85	L		C.f.-solo	E				6
86	L		C.f.-solo	E				6
87	L		E					7
88	L		E					7
89	L		E					6
90	L		E					5
95	L		C.f.-tutti	C.f.-tutti	C.f.-solo	E		6
98	L		C.f.-tutti					5
102	L		E					7
103	L		E					6
104	L		E					6
105	L		E					6
108	L		E					6
109	L		Kö					6
110	L		E					7
119	L		E					9
120	L		E					6
136	L		E					6
138	L		C.f.-rec.	Kö				7
144	L		E	E				6
145	L		E					7
146	L		E					8
147	L		Kö					10
148	L		E					6
149	L		E					7
151	L		E					5
153	L		E	E	E			9
154	L		E	E				8
156	L		E					6
157	L		E					5
158	L		C.f.-duett	E				4

10.18132/LFZE.2012.10

159	L		C.f.-duett	E				5
164	L		E					6
166	L		C.f.-solo	E				6
167	L		Kö					5
168	L		E					6
171	L		E					6
174	L		E					5
175	L		E					7
176	L		E					6
179	L		E					6
181	L							5
183	L		E					5
186	L		Kö					10
187	L		E					7
188	L		E					5
190	L		C.f.-tutti	C.f.-rec.	E			7
191	L							3
194	L		E	E				12
195	L		E					6
197	L		E	E				10
11								
15								
53								
118								
141								
142								
143								
160								
189								
193								
198								
200								

10.18132/LFZE.2012.10

1. MELLÉKLET

Wolfgang Carl Brieghel

1626 Königsberg (Unterfranken) – 1712 Darmstadt; 1636-tól a nürnbergi gimnázium tanulója és fiúszoprán a Frauenkirche-ben. 1645-től Schweinfurtban orgonista, majd 1650-ben Gotha-ba megy Ernst herceg szolgálatába, mint orgonista, mint a hercegi család zenetanára, 1664-től pedig udvari karnaggyá nevezik ki. 1671-ben a gothai hercegnő házasodása révén Darmstadt-ba kerül magas fizetéssel, ahol a háború után újjá kellett építenie a zenei életet. Itt színpadi műveket komponál, majd a herceg halálakor 1678-ban jobban az egyházzene felé fordul. Az új őrgróf hatalomba lépésével (1688) a zenei ízlésben is változás történik, még életében kinevezik Chr. Graupnert karnaggyá, akinek zenei stílusával nem tud egyetérteni.

Samuel Capricornus

Lásd a 2. Mellékletben

Kaspar Förster, d. J.

Lásd a 2. Mellékletben

Sebastian Knüpfer

Lásd a 2. Mellékletben

Johann Philipp Krieger

Lásd a 2. Mellékletben

Johann Krieger

1652 Nürnberg – 1735 Zittau; Énekes fiúként Nürnbergben kapja zenei alapkiképzését, G. C. Wecker volt billentyűs tanára 1668-ig, majd valószínűleg Zeitz-ben és Bayreuth-ban is dolgozott, de az első bizonyítható állása Greiz-ban volt 1678-tól, mint karnagy. 1681-ben meghívják a Zittau-i Szent János-templomba „Director chori musici”-nek, ahol kiterjesztve más templomokra is munkásságát élete végéig marad, sokrétű tevékenységeket űzve.

Augustin Pfleger

Lásd a 2. Mellékletben

10.18132/LFZE.2012.10

David Pohle

Lásd a 2. Mellékletben

Johann Rosenmüller

Lásd a 2. Mellékletben

Johann Schelle

Lásd a 2. Mellékletben

Heinrich Schütz

Lásd a 2. Mellékletben

Johann Theile

Lásd a 2. Mellékletben

10.18132/LFZE.2012.10

2. MELLÉKLET

A Lipcsei Tamás iskola kottatárában előforduló zeneszerzők életrajzai

Abel, (Clamor Heinrich?) (1/0)

1634 Hünnefeld – 1696 Bréma; orgonista és gambás volt a cellei udvarnál 1662-1664-ig, Hannoverben 1664-1685-ig. Ezután vlsz. ismét Cellében volt, amíg 1694-ben Brémába nem ment városi muzsikusnak. Egyetlen ismert műve egy táncgyűjtemény 4 szólamra és continuóra. (MGG)

Albrici, Vincenzo (10/8)

1631 Róma – 1696 Prága; 1646-ig Rómában Carissimi növendék, 1650-től európai utazások: Németország, Flandria, Svédország. 1654-től a drezdai szász választófejedelem udvari zenekarának tagja G. A. Bontempivel együtt. Sokat utazott Drezdából Európa szerte (Róma, Stralsund, London, Párizs), mígnem M. G. Peranda halála után 1675-ben átvette az udvari zenekar vezetését. 1680-ban az új választófejedelem elbocsátotta őt az összes többi itáliai muzsikussal együtt és Lipcsében lett orgonista J. Weckmann utódjaként, kényszerből áttérvén lutheránus hitre. 1682-ben búcsú nélkül eltávozott Prágába, ahol ismét katolikussá lett és1696-ban halt meg. 1669-től J. Kuhnau Albrici tanítványa volt. Többek között az ő zenei munkásságának köszönhető, hogy a többtételes, Carissimitől származó egyházi kantátamodell átkerült D. Pohle és Chr. Ritter művein keresztül a német egyházzenébe. (MGG)

Bassani, (Giovanni Battista) (1/1)

1657 Padova – 1716 Bergamo; Velencében G. Legrenzi, Daniele Castrovillari és talán G. B.Vitali tanítványa volt. 1667-től Ferrarában, 1677-től Bolognában tevékenykedett, míg 1684-ben visszatért Ferrarába, ahol legtöbb egyházi művét írta. 1712-ben hívták Bergamóba, ahol egyházi szolgálata mellett tanított is. Bassani zenéje egy érdekes kombinációja a Monteverdi-féle concertáló egyházzenei stílusnak és a későbbi itáliai szerzők (pl. Vivaldi, Durante, Pergolesi) zenéjének. (MGG)

10.18132/LFZE.2012.10

Amaton ? (1)

Beer, (Johann) (1/1)

1655 St. Georgen im Attergau – 1700 Weissenfels; Fiúszoprán hangja elvesztésekor Passauba ment tanulni, majd, az első jelentős zenei hatások a regensburgi gimnáziumban érték, ahol J. Pachelbel iskolatársa volt. 1676-ban fél évet töltött ösztöndíjjal Lipcsében, teológiai előadásokat hallgatva és ekkor ismerkedhetett meg Lipcse muzsikusaival is, többek között S. Knüpferrel. 1676-tól Hallében August Herceg udvari zenekarának altistája, D. Pohle keze alatt. 1680-tól haláláig élt Weissenfelsben, mint udvari muzsikus. J. Ph. Krieger esküvőjére írta Bellum Musicum című szatirikus zenei iratát. (MGG)

Bernhard, Christoph (13/0)

1627 Kolberg – 1692 Drezda; Danzigban Kaspar Förster, majd Varsóban M. Scacchi keze alatt volt énekesfiú, majd egy dániai állás megpályázásának sikertelensége után H. Schütz hívta Drezdába, az udvari muzsikusok közé, ahol 1649-től tevékenykedett és 1655-től vicekpm. volt. Több utazást tett munkaadójával Itáliába, ahol találkozott G. Carissimivel és hallhatta a Capella Sistina énekét is. Zeneszerzést is tanított, így született traktátusa is, amit vlsz. Cl. Thieme számára írt. 1663-ban Hamburgba megy, városi zeneigazgatónak és kántornak. M. Weckmannal megalapítják a helyi Collegium Musicum csütörtök esti nyilvános alkalmait, ami a későbbi koncerteknek egy korai formája. 1674-ben visszatért a drezdai udvarba, ahol 1680-ban kinevezték kpm-é. (MGG)

Bertali, Antonio (6/2)

1605 Verona – 1669 Bécs; 1624-ben ment a bécsi udvarba hegedűsként, 1630-tól mutatható ki zeneszerzői tevékenysége is. 1649-ben, G. Valentini halála után őt nevezték ki a bécsi udvar kpm-ének, ettől kezdve rendszeresen kellett operákat, oratóriumokat írnia. 1654-ben a császár nemesi rangot adományozott neki. (MGG)

10.18132/LFZE.2012.10

Bontempi, Giovanni (Andrea) (1/0)

1624 Perugia – 1705 Brufa Perugiánál; Rómában tanult, pártfogója, Barberini bíboros körül kialakult művészekből álló körnek tagja volt G. Carissimi és G. Frescobaldi is. 1643-ban ment a velencei Szt. Márk katedrálisba kasztrált énekesként, ahol 7 évet töltött, részben Cl. Monteverdi irányítása alatt. 1650-ben I. János György Drezdába hívta, ahol Schütz és V. Albrici mellett kpm-nek nevezték ki. 1664-től azonban foglalkozást váltott, a drezdai opera építésze és szerkezet-mestere lett. Írt két könyvet, majd II. János György halála után (1680) visszatért hazájába, ahol életét tanulmányainak szentelte. Ő írt elsőként olasz nyelven zenetörténeti könyvet, Historia Musica etc. címmel. Ebben azt is bebizonyítja, hogy az ókori görögök nem ismerték a contrapunctot. (MGG)

Bronner, Georg (6/6)

1667 Hamburg – 1720 ugyanott; apja nyomdokaiba lépve egy hamburgi templom templomszolgája és orgonistája volt. 1699-től a hamburgi opera egyik karmestere. 1705-ben, a fegyházban előadatta egy oratóriumát, ám 1710-ben egy újabb előadását nem engedélyezték. (MGG)

Brückner = Brücknerus (Wolfgangus) (6/0)

Iskolaigazgató Rastenbergben. Erfurtban jelent meg 1656-ban „Zwanzig teutsche Concerten von 4. 5. 6. 7. und 8. Stimmen, auf die Sonn und Fest-Tags-*Evangelia* gesetzt" című műve. (W)

Capricornus, Samuel (21/7, 3 gy/3 gy)

1628 Serčice – 1665 Stuttgart; egy evangélikus lelkész fiaként 1640-ben a soproni gimnáziumban tanult, ahol a templomi kórus tagja is volt. Sziléziában tanult teológiát, majd rövid strassburgi és bécsi tartózkodások után Pozsonyban lesz magán- és gimnáziumi tanár, ahol 1651-től a Szentháromság templom orgonistája, majd zeneigazgatója. Itt felvirágoztatta a zenei életet, nagyon sok kortársától adott elő műveket (Monteverdi, Carissimi, Schütz, Praetorius), majd 1657-ben Stuttgartba költözött, ahol hasonlóan jó körülmények között folyathatta zenei tevékenységeit.

10.18132/LFZE.2012.10

Tanítványai közé tartoztak J. Ph. Krieger, J. Fischer és G. Chr. Strattner. (MGG)

Carissimi, Giacomo (2/2)

1605 Marino – 1674 Róma; 1623-tól kórusénekes, majd orgonista volt Tivoliban, 1628-ban Assisiben lesz Maestro di Capella, de már 1629-től Rómába, a Collegium Germanicum et Hungaricumba megy, ahol ugyancsak e funkciót tölti be haláláig. 1637-ben szentelik pappá. Tanítványai révén több helyre hívták Rómából máshová dolgozni (Velence, Brüsszel), de nem ment. Európaszerte sokan jöttek hozzá tanulni: G. B. Bassani, M. A. Cesti, A. Scarlatti, A. Steffani Itáliából, J. K. Kerll, J. Ph. Krieger, Chr. Bernhard Németországból, M.-A. Charpantier Franciaországból.

Carmeni ? (1)

Casutti, Caspar, vlsz. Casati, Gasparo (1/1)

1610 Pavia – 1641 Novara; Életéről keveset tudunk, aktív kapcsolata volt zenészekkel Milánóból, Novarából és Mantovából. 1635-ben lett a novarai katedrális kpm-e, vlsz. haláláig. Missa concertata stílus képviselője. (MGG)

Cazzati, Maurizio (2/2)

1616 Luzzara – 1678 Mantova; 1641-ben lesz a mantovai főtemplom kpm-e és orgonistája, ahol megjelenteti nyomtatásban műveit is. 1648-tól Ferrarában tevékenykedik, 1653-tól Bergamóban. G. Legrenzi sokban támogatta őt, aki 1685-től lett a Velencei Szt. Márk orgonistája. 1657-től volt Bolognában, ahol megreformálta a főtemplom zenei életét, a színvonalt erősen megemelte. 1671-ben visszatér Mantovába, ahol a S. Andrea karnagya lesz 1674-ig és a S. Barbara zeneszerzője haláláig. (MGG)

10.18132/LFZE.2012.10

Coler = Köler, Martin (1/1)

1620 Danzig – 1703(4?) Hamburg; Első adat, amiről tudunk, hogy 1661-ben Hamburgban egy alkalmi kompozícióját előadták. Aztán volt Wolfenbüttelben, majd 1671-től Bayreuth-ban Coler néven, ahol J. Ph. Krieger követte őt 1672-ben. 1675-től Gottorf-ban J. Theilétől veszi át az udvari zenekar vezetését de még első szolgálati évében feloszlik a társulat. Ennek ellenére Schleswigben maradt 1681-ig. Élete utolsó éveit vlsz. Hamburgban töltötte. (MGG)

Conradi, Johann Georg (2/0)

születési adatok ismeretlenek – 1699 Oettingen; 1672-től Oettingenben zeneigazgató, majd 1683-tól az ansbachi udvar muzsikusa. 1687-től Römhildben van, majd 1690-től a hamburgi opera karmestere, ahol 9 operáját mutatják be. Legkésőbb 1698-ban visszatér Oettingenbe, ahol még egy operája előkészítésében részt vesz. (MGG)

Creil (Creilius, M. J.) ? (1)

Danielis, Daniel (1/1)

1635 Visé – 1696 Vannes; 1657-től St. Lambert in Lüttichben orgonista, majd 1658-től énekes, 1661-től kpm. Mecklenburg-Güstrow-ban. 1683-ban a Versailles-i zeneigazgató állásra sikertelenül pályázott, Vannes-ban lett orgonista és főpap. (MGG)

Danner ? (1)

Ehlenhardt ? (1)

F. P. ? (1)

Flixius, J. ? (1)

10.18132/LFZE.2012.10

Förster, (Kaspar d. J.) (1/1)

1616 Danzig – 1673 Oliva; Első zeneóráit édesapjától kaphatta, aki a danzigi Marienkirche kpm.-e volt. Mint virtuóz énekes kerül IV. Wladislaw, lengyel király udvarába, 1632-ben. Itt M. Scacchi oktatja zeneszerzésre. 1633-ban rövid időre Rómába utazik, hogy Carissiminél tanuljon. 1652-ben hagyja csak ott Varsót rövid időre, hogy Koppenhágába utazzon III. Friedrich udvari zeneéletének újraszervezése végett, mint kpm. 1661-1667 között ismét Koppenhágában dolgozik. Danzigban csupán 1655-1657-ig volt a Marienkirche karnagya, ám Mattheson „Zierde der dantziger Musik"-nak nevezi ezt az időszakot. 1657 és 1661 között Velencében katonaként részt vesz a törökök elleni harcban, amelyért megkapja a „Szt. Márk Lovagja" címet. 1667-ben vlsz. Találkozik Chr. Bernharddal. Élete végét egy ciszterci kolostorban tölti. (MGG)

Forchheim = Furchheim, Johann Wilhelm (3/1)

1635/40 körül – 1682 Drezda; 1651-ben jelenik meg a drezdai udvar nyilvántartásában, mint „Instrumentistenknabe", 1655-től pedig mint hivatásos hegedűs kap fizetést. 1666-tól orgonista is, 1680-tól koncertmester és 1681-től vicekapelmeister. Kora egyik legjobb, ún. modern hegedűsének számított J. Walther és J. P. von Westhoff mellett. (MGG)

Gratiani, Bonifazio = Graziani, Bonifazio (1/0)

1604/5 Marino – 1664 ugyanott; 1646-ig Marinóban él, ahol G. Carissimivel is kapcsolatban állhatott, majd átveszi Rómában a jezsuita Seminario Romano kpm posztját haláláig. 400 műve nyomtatásban is megjelent. (MGG)

Havemann, Joh. (Joannes) (-)

A brandenburgi választófejedelem Szentháromság templomának zeneigazgatója és a herceg joachimsthali gimnáziumának tanára. 1659-ben Berlinben és Jénában a legismertebb itáliai zeneszerzők egyházi műveiből megjelentetett egy gyűjteményt

10.18132/LFZE.2012.10

(30 mű), „Geistliche Concerten, I. Teil" címen. (W)

Hofer, Andreas (3/2)

1629 Reichenhall – 1684 Salzburg; A salzburgi bencés egyetem elvégzése után 1653-ban szentelik pappá St. Lambrechtben, ahol orgonistaként is működött. 1654-től a salzburgi dóm vicekpm-e, majd 1666-tól kpm-e. H. I. Biber lesz az utódja. A salzburgi „kolosszális stílus" vele kezdődik, ő írta azt az 53 szólamú misét (Missa Salisburgensis), amit korábban O. Benevolinak tulajdonítottak. (MGG)

Horn, Johann Caspar (1 gy/1 gy)

1636 Chemnitz – 1722 Drezda; 1665-ben szerzi meg jogi diplomáját Jénában, de kapcsolatai Lipcsével már 1660-tól kimutathatóak, vlsz. 1663-tól ott tartózkodik. 1663 és 1676 között több művét kinyomtatják Lipcsében. Világi művei a lipcsei egyetemista ifjúsággal való szoros kapcsolatról árulkodnak. Ám a Miklós és Tamás templom orgonistájával (Nathusius, Preisensin) és Jacob Weckmannal is közös zenei körökben találjuk, S. Knüpfer vlsz. Horn tanára is volt. 1678-tól Drezdában jogi konzulens, ezzel egyidejűleg a drezdai Frauen- und Sophien templom zeneigazgatója. Hogy élete végéig zenei foglalkozásban maradt-e, nem tudjuk. (MGG)

Jenicke ? (1)

Kerll, Johann Caspar (2/2)

1627 Adorf – 1693 München; Első zeneleckéit apjától kaphatta, aki orgonaépítő is volt. Az 1640-es évek közepén vlsz. Bécsben G. Valentininél tanul, majd Rómába utazik 1648/49-ben G. Carissimihez, ahol J. Froberger is tartózkodott. Ezek után több helyen is felbukkan Európában annak ellenére, hogy Brüsszelben van állásban Leopold Wilhelm herceg szolgálatában: Bécsben, Drezdában, Göttweigban. 1656-tól

10.18132/LFZE.2012.10

a müncheni udvar vicekpm-e lesz, 1659-től vezetője magas fizetéssel és teljes körű zenei tevékenységekkel (opera, egyházzene, kamarazene, tafelmusik). 1674-ben udvari intrikák miatt el kell hagynia München t és Bécsbe költözik családjával (7 gyermek), ahol a császár szállást ad a munkanélküli Kerll-nek és 1677-től, mint orgonista alkalmazza. A török Bécs alóli elűzését megünnepelendő írja „In fletu solatium" emlékmiséjét. 1683-tól anyagi gondokkal küzd, többször jár ezért Münchenben, 1690-ben Augsburgban I. József koronázásán nagy sikerrel orgonál. 1692-ben feladja bécsi állását és visszamegy Münchenbe. A valaha élt legismertebb német muzsikusok egyikének számított már életében is, elsősorban mint orgonista. Ő az első, aki a római egyházzenei stílust (G. Carissimi) a német nyelvterületen terjeszti, amivel Pachelbel, Buxtehude és Bach zenéjére is hatással volt. (MGG)

Knüpfer, Sebastian (18/1, 1 gy/1 gy)

1633 Asch – 1676 Lipcse; 1646-tól a regensburgi protestáns gimnáziumba járt, 1653-től a lipcsei egyetemre, 1657-ben pályázta meg és nyerte el a lipcsei Tamás templom kántori állását. 1663-ban megpályázta a hamburgi főtemplom kántori állását, amit nem nyert el, de Lipcsében magasabb fizetést tudott elérni vele. Bach is előadatta 1745/46-ban Erforsche mich Gott című motettáját. Knüpfer tanítványai voltak J. Horn, J. Schelle, G. L. Agricola. (MGG)

Krieger, Johann Philipp (13/7)

1649 Nürnberg – 1725 Weissenfels; 1663-ban Koppenhágába megy, ahol J. Schröter tanítványaként 5 évig a Szt. Péter dóm orgonistája. 1667-ben Norvégiában is megfordul, majd legkésőbb 1770-ben visszatér szülővárosába, ahol nem kap állást, hanem Bayreuth-ban lesz udvari orgonista. Itt 1672-ben pénzt kap a gróftól egy 2 éves itáliai tanulmányútra, ahol J. Rosenmüllernél tanul Velencében. Megismerkedik sok fontos muzsikussal: P. Fr. Cavalli, G. Legrenzi, A. Ziani, B. Pasquini, G. Carissimi. Visszatérése után 1675-ben játszik Bécsben I. Leopold császárnak, aki nemesi rangot adományoz neki. Sokfelé utazik és állásajánlatokat is kap (Frankfurt, Kassel), de végül 1677-ben Hallében lesz Cammer-Musikus und Cammer-

10.18132/LFZE.2012.10

Organisten, D. Pohle irányítása alatt. 1678-tól vicekpm-ré nevezik ki. 1680-ban, a herceg halálakor átköltözik az udvar Weissenfels-be, ahol már őt nevezik ki kpm-nek. 45 évig (haláláig) volt a weissenfelsi udvar zeneigazgatója, ahol kb. 2500 művet írt. Ismert tanítványa öccsén, Johann Kriegeren kívül J. Fr. Fasch. Bach kantátaformájának előképei Krieger kantátái, Neumeister szövegekre is komponált. (MGG)

Leopold a Plawen, R. P. ? (1 gy)

Liebe, Christian (1/0)

1654 Freiberg – 1708 Zshopau; Chr. Fröhlich, a freibergi dóm kántora volt zenetanítója, míg 1676-tól a lipcsei egyetemen teológiát tanul. 1679-től egy drezdai nemesi család házi tanítója, 1684-től Frauensteinban igazgató és orgonista, majd 1690-től Zschopauban. Itt rendkívül szerteágazó zenei tevékenységeit haláláig folytatta. Lipcsében ő számított az egyik legjobb billentyűs játékosnak, Liebe munkássága S. Knüpfer egyházzenéjére kimutatható hatással volt. Jellemző rá a hangszeres részek hangsúlyossága és a vokális szólamok hangszerszerűsége. (MGG)

Meltzel = Melcelius, Jiří (Georg) (2/0)

1624 Horšovský Týn – 1693 Prága; Tanulóéveiről és, hogy mikor avatták praemontrei szerzetessé semmit sem tudunk. 1663-ban lesz Prágában a Szt. Benedek templomban Regens chori. 1669-től különböző helyeken tevékenykedett: Toužim, Žatec és Milevsko. 1680-tól vlsz. ismét a strahov-prágai kolostorban él.

Monteverdi, Claudio (1/1)

1567 Cremona – 1643 Velence; M. A. Ingegneri magántanítványa volt Cremonában, 15 évesen jelentek meg első szerzeményei. 1590-től Mantovában szolgál a Gonzaga családnál. 1613-tól haláláig a velencei Szt. Márk dóm zeneigazgatója. (MGG)

10.18132/LFZE.2012.10

Mylius, Wolfgang Michael (3/0)

? Weimari hercegségben – 1712(13?) Gotha; Chr. Bernhard növendéke volt, teológiát tanult, majd 1700-ban Kirchberg-ben kántor, ahonnan a szász-gothai herceg hívja udvarába kapelmeisternek. Egy elméleti írása volt kortársai körében ismert (sajnos mára elveszett), az iskolai énekoktatásról és annak szabályairól. (W)

Nicolai, (Johann Michael?) (2/1)

1629 Ulrichshalben – 1685 Stuttgart; 1655 előtt a lauenburgi udvar zenésze, majd elhagyván azt, a stuttgarti udvar „Grossen Violon"-istája lesz és az udvari templom fiúkórusának tanítója. (MGG)

Otto, (Stephan?) (1/0)

1603 Freiberg – 1656 Schandau; A freibergi gimnáziumban Chr. Demantius volt tanára, 1614-től Lipcsében tanul. 1621-től Augsburgban J. Faustus segédkántora, de 1629-ben vallási okokból el kell hagynia Augsburgot és 1631-től ismét biztosan Freibergben találjuk. 1632-től succentor a gimnáziumban, 1633-tól Weesensteinben kántor, 1639-től Schandau-ban. A. Hammerschmidt-tel jó barátságban volt weesensteini együttes munkájuk révén. (MGG)

Peranda, Marco Gioseffo (Giuseppe) (19/12)

1625 Macerata – 1675 Drezda; Semmit nem tudunk életéről, míg 1656-ban fel nem tűnik neve Drezdában, II. János György szász választófejedelem muzsikusai között. V. Albrici és G. A. Bontempi irányítása alatt altista, míg 1663-ban Albrici utódja lesz. Haláláig megtartja kpm-i rangját. 1670-ben Itáliába utazott, de nem tudni mennyi időre. Vlsz. útja során Kromeriz-ben is járt. (MGG)

10.18132/LFZE.2012.10

Petrobelli, Francesco (4/4)

? Vicenza – 1695 Padova; 1624-ben jelenik meg első motettáskönyve, 1647-től a pádovai katedrális kántora, 1684-ben nyugdíjba vonul, de haláláig aktívan komponál. (MGG)

Pfleger, Augustin (12/9)

1635 Schlackenwerth (Ostrov) – 1686 ugyanott; 1661-ben megjelenő Opus I.-ében Julius Heinrich szász-lauenburgi herceg kpm-ének nevezi magát, 1662-től 1664-ig Güstrow-ban egy 9 fős kapellának a vezetője, ahol sok latin egyházzenei művet ír kevés előadóra. 1665-től a schleswig-holsteini Gottorf kpm-e 1673-ig. Élete további részéről semmit sem tudunk. (MGG) Schlackewerde in Böhmen templomának kpm-e később. (W)

P. J. C. ? (1)

P. J. ? (1)

Pohle, David (6/1)

1624 Marienberg – 1695 Merseburg; marienbergi stadtpfeifer családból származik, onnan megy a merseburgi udvarba játszani. 1650-1652-ig Kasselben van, 1653-ban Gottorferben, az udvarnál. 1661-ben nevezi ki a halle-weissenfels-i August herceg kpm-é, 1674 és 1682 között Zeitz-ben is rendszeresen működik. 1680-ban J. Ph. Krieger váltja őt a hallei udvarnál, 1682-től ismét Merseburgban találjuk haláláig, kpm-ként. (MGG)

Püschel (Puschel?) ? (1)

Renner, Christoph ? (1)

10.18132/LFZE.2012.10

Ritter, Christian (1/0)

1645 körül – 1717 után; Első forrásunk róla 1666-ból egy kézirat, melyen magát „Cammer Organist in Halle"-nak nevezi. Vlsz. Chr. Bernhard növendéke volt Drezdában, 1672-től tartózkodott bizonyosan Hallében. D. Pohle és G. Händel (G. F. apja) voltak kollégái. 1678-ban még bizonyosan ott működött, ui. J. Beer önéletrajzi írásában megemlíti őt, mint falsettistát. 1681-től a Svéd Királyi Udvarban találjuk mint vicekpm., 1683-ban Drezdában tölti be e funkciót, majd 1688-ban ismét Stockholm a székhelye. Id. G. Dübens halála után ő lesz a kpm., csak 1699-ben hagyja el Svédországot. 1704-ben Hamburgban időzött, 1717-ben még egy J. Mattheson keltette zenei vitában szót kért. 1725-ben jelent meg írása, talán élt még ekkor. Két műve az Andreas-Bach-Buch-ban is megtalálható. (MGG)

Roggen, J. [Heinrich Rogge?] ? (1)

Rosenmüller, Johann (17/16 , 2 gy/2 gy)

1617 Oelsnitz – 1684 Wolfenbüttel; 1640-ben iratkozott be a lipcsei egyetemre, 1642-től már collaborator a Tamás iskolában. 1651-től a Miklós templom orgonistája és állandó kisegítője a rozzant T. Michaelnek, a Tamás templom karnagyának. A városi aktákban is elismerőleg nyilatkoznak róla. 1645/46-ban volt első itáliai utazása, aminek erős hatása megmutatkozik utána írott művein. 1654-ben több lehetőség is kínálkozott volna karrierjét építeni (Altenburg, Drezda, Borna), de 1655-ben, pederasztia gyanújába keveredve menekülnie kellett Németországból. Csak 1658-ban találjuk legközelebb nyomát Velencében, a Szt. Márk katedrálisban, harsona játékosként. Az ekkor Velencében tartózkodó braunscweig-lüneburg-hannoveri grófnak ajánlja 1667-ben megjelenő szonátáit és valószínű, hogy vesperásokat is ír eme udvar részére. 1658-tól 1682-ig volt az Ospedale della Pietá „maestro di coro"-ja, 1673/74-ben J. Ph. Krieger tanult nála. 1682-ben a braunscweig-lüneburgi herceg elhívja wolfenbütteli udvarába, ahol vlsz. ír egy operát (ami elveszett), de semmi más adat nem maradt fenn ebből a korszakból. Rosenmüller dialógus-kompozíciói nagy hatást tettek többek között S. Knüpferre is.

10.18132/LFZE.2012.10

(MGG)

Roth, (Christian) (1/0)

születési és halálozási dátuma ismeretlen; A 17. század elején Leitmeritz (Litomerice) Mindenszentek templomában működött, 1624-ben jelentetett meg egy táncokból álló kötetet Drezdában és 1654-ben említi őt egy kántorszövetség inventáriuma H. Schütz, J. H. Schein, J. Rosenmüller, A. Hammerschmidt mellett, mint különböző motetták szerzője. (MGG)

S., J. G. ? (1)

Sailer, (Leonhard) (1/0)

1656 Ulm – 1696 Basel (?); 1673-ban lesz egyetemista Ulmban. A dóm orgonistája, S. A. Scherer vlsz. a tanára. Fridrich Magnus őrgróf felveszi őt a durlachi udvarba muzsikusnak. 1689-ben, amikor elfoglalják Durlachot, követi munkaadóját a baseli száműzetésbe, ahol egyetlen nyomtatott műve megjelenik 1696-ban: Cantiones sacrae. Élete további részéről nem áll semmiféle adat a rendelkezésünkre. (MGG)

Schelle, Johann (124/65)

1648 Giesing – 1701 Lipcse; 1655-től a drezdai fiúkórus tagja H. Schütz irányítása alatt, 1657-től a wolfenbütteli hercegi kápolna fiúkórusának tagja, majd 1665-től a lipcsei Tamás templom alumnusa lesz. 1667-ben iratkozik be az egyetemre Lipcsében. 1670-ben elnyeri az eilenburgi kántori állást, majd 1677-ben S. Knüpfer utóda lesz Lipcsében. A kantáta műfaj sokat formálódik keze alatt, szinte csak istentiszteleti kompozíciói vannak, mert ekkor még neki kellett ellátnia az összes templom egyházzenéjét Lipcsében. (MGG)

10.18132/LFZE.2012.10

Scherer, Sebastian Anton (1 gy/1 gy)

1631 Ulm – 1712 ugyanott; 1649-től az ulmi gimnázium tanulója, 1653-tól gamba játékos és helyettes orgonista a dómban, majd 1688-tól átveszi a Collegium Musicum és a fiúkórus vezetését. T. Eberlin halála után, 1671-ben veszi át a dóm orgonista pozícióját is, melyet haláláig megőriz. (MGG)

Schmeltzer, Johann Heinrich (1/1)

1620/23 között Scheibbs – 1680 Prága; Zenei képzését a bécsi udvari muzsikusok egyikétől kellett, hogy kapja (A. Bertali, B. Kugler, G. Sansoni). Első ismert biográfiai adata 1643-ból származik, amikor esküvője alkalmából rögzítik, hogy a Szt. Stephan dóm cornettistája. 1649-ben veszi fel III. Ferdinánd az udvari muzsikusok közé hegedűsként. Már 1658-ban vezeti alkalmanként az udvari együttest, neve Európa szerte ismert. 1671-ben vicekpm. lesz, 1673-ban nemesi rangot kap és végül 1679-ben, a sok itáliai után az első német származású muzsikusként kinevezik kpm-é. 1680-ban a teljes császári udvar a pestis elől Prágába menekül, velük Schmeltzer is, ahol mégis meghal a járványban. (MGG)

Schmetzer, Georg = Schmezer, Georg (3/0)

1642 Augsburg – 1697 ugyanott; T. Kriegsdorfer volt Augsburgban, a Szt. Anna iskolában tanára. 1677-től utódja lesz a templomban is. 1664-től lesz Svédországban 2 évre a királynő egy kegyencének zenésze Läcköben. Itt barátkozik össze G. Dübennel. (MGG)

Schütz, Heinrich (2/1)

1585 Köstritz – 1672 Drezda; 1599-től kórusénekes Kasselben és a gimnázium tanulója. 1607-ben beiratkozik a marburgi egyetem jogi fakultánsára, ám Moritz őrgróf 2 év ösztöndíjat ajánl fel neki, hogy G. Gabrielinél tanulhasson Velencében. Amit ő ki is használ, sőt 4 év lesz belőle, opus 1-ét ott jelenteti meg. 1615-től Drezdában kpm. 1619-től kezdi műveit megjelentetni (pl. Psalmen Davids) 1628-ban

10.18132/LFZE.2012.10

engedi el őt a herceg egy újabb, csupán 1 éves itáliai utazásra. 1633-tól 1635-ig a dán udvarban lát el kpm-i feladatokat, majd 1642-ig ismét Drezdában van kisebb utazgatásokkal. (MGG)

Sebastiani, Johann (2/0)

1622 Weimar – 1683 Königsberg; 1650 előtt jött Sebastiani Königsbergbe, vlsz. egy itáliai utazást követően. Első általunk ismert műve 1653-ból származik. 1661-ben nevezik ki udvari kpm-é, mely pozícióját haláláig betölti. Ő írja az első recitatívókból és korálokból álló passiót és az első német nyelvű operajelenetet is. (MGG)

Sperling, Johann Peter Gabriel (1 gy/1 gy)

1671 ? – 1720 Bautzen; Sperling, aki magister philosophiae volt, 1705-ben lett a bautzeni Szt. Péter dóm kórusrégense. (MGG)

Strattner, Georg Christoph (15/2)

1644 Bazin – 1704 Weimar; 7 éves korától Capricornusnál (unokatestvérénél) tanul, először Pozsonyban, majd Stuttgartban. 1661 előtt csak mint a fiúkórus tagja, utána pedig, mint altista. 1666-tól Durlachban kapelmeister, majd 1682-től a frankfurt am main-i Barfüsserkirche kpm-e, amivel együtt járt a város összes templomainak egyházzenéje feletti felügyelet, a gimnáziumi zenetanítás, a fiúkórus vezetése és tenoristaként való aktív éneklés. 1692-ben házasságtörés miatt menekülnie kell Frankfurtból és 1694-ben Weimarban lesz írnok és tenorista. 1695-ben lesz vicekpm. A Bach előtti kantáta és passió formai fejlődésének egyik fontos állomása ő. (MGG)

Theile, Johann (1/0)

1646 Naumburg – 1724 ugyanott; zenei alapképzését Magdeburgban kapja, 1666-ban iratkozik be Lipcsében joghallgatónak, ahol a zenei életben aktívan részt vesz

10.18132/LFZE.2012.10

(pl. a Collegium Musicum tagja). Lübeckben lesz tanár, D. Buxtehude is növendéke volt. 1673-ban a gottorfi udvar kpm-e lesz, de már 1675-ben feladja hivatalát és Hamburgba távozik. 1676-ban megpályázza a lipcsei Tamás templom karnagyi állását, sikertelenül. 1677-ben, a hamburgi opera megnyitásán a neki tulajdonított Orontest játsszák. 1685-ben lesz J. Rosenmüller utódja a wolfenbütteli udvarban, 1691-ben Merseburgban lesz ugyanebben a pozícióban. Már 1695-től kezdődően a bécsi udvarban rendszeresen rendelnek tőle darabokat, melyeket Schmeltzer vezetésével elő is adnak és nagyra becsülnek. 1709-ben a hallei egyetemen zenetanár egy évig. 1712-ben feltünik Zeitzben is. Élete végét fiánál tölti, szülővárosában. Kortársai „Vater der Contrapunctisten"-nek nevezik. Permutációs fúga technikája vlsz. közvetlen hatással volt Bach műveire. (MGG)

Thieme, Clemens (109/5)

1631 Grossdittmansdorf – 1668 Zeitz; 1642-ben Schütz Koppenhágába viszi a fiúkórus tagjának, ahonnan mutálása után Drezdába megy, ahol némi hangszertanulás után felveszik az udvari zenekarba. Ott Chr. Bernhard (aki a vicekpm.) tanítja zeneszerzésre. 1663-ban Hamburgban próbál állást találni sikertelenül, majd Schütz a zeitzi udvar újonnan alapított zenekarába hívja hangszerjátékosnak, ahol végül karmester lesz. J. Ph. Krieger Weissenfels-ben sok darabját előadta és Lipcsébe is ő vitt 73 szerzeményt tőle. (MGG)

Valentini (Pier Francesco?) (2/1)

1586 Róma – 1654 ugyanott; Egész életét szülővárosában töltötte mint tanár és mint zeneteoretikus. 1643-ban – 50 évvel A. Werkmeister előtt – leírja az oktáv 12 egyenlő részre való felosztását. Kánonjai rendkívül népszerűek voltak kortársai körében. (MGG)

Valvensi (= Valvasensi, Lazaro?) (1/1)

1585 Valvasone – 1661 ugyanott; Sorsa szorosan összefonódott szülővárosa

10.18132/LFZE.2012.10

hűbérurával, pappá szentelése után a Santissimi Corpo di Cristoban volt orgonista, majd közeli városokban is volt kpm. vagy orgonista: Gemona, Sacile, Marano Lugunare, Tolmezzo, Tricesimo. (MGG)

Vesi, Simon(e) (1/1)

1610 körül Forlì – 1667 után vlsz. Pádova; pappá szentelése után 1638-tól kimutatható a pádovai katedrális tenor énekeseként, majd 1648-ban, egy évvel a katedrális kpm-i posztjának sikertelen megpályázása után megkapja a pádovai püspök privát együttesének vezetését. 1667. december 19-ig kimutatható jelenléte a dóm együttesében. (MGG)

Viadana, Lodovico (1 gy/1 gy)

1560 Viadana – 1627 Gualtieri; Legkésőbb 1593-ban már minorita szerzetes, 1594-től (vagy már kicsit korábban) a mantovai dóm kpm-e. Mantovában működött ebben az időben Cl. Monteverdi, G. G. Gastoldi, B. Pallavicino is, de kapcsolatuk nem kimutatható. Legkésőbb 1600-ig lehetett itt, mert feltűnik Rómában és Pádovában is, míg 1602-ben Cremonában találjuk káplánként. 1603-ban Reggio Emiliában lesz kpm., majd 1609-től 1612-ig a fanoi katedrális kpm-e. Ezek után már csak egyházi funkciót tölt be: ő lesz a Bolognai Provincia egyik vezetője , mely nagyon fáradtságos poszt volt (pl. sok utazás), élete végére visszavonul a Szt. András kolostorba, amely Gualteriben volt, szülővárosához nagyon közel. (MGG)

Wagner (Michael?) ? (1)

Rövidítések:

MGG – Musikgeschichte in Gegenwart

W – Walther: Musikalisches Lexicon

kpm. - Kapelmeister

10.18132/LFZE.2012.10

(2/1) – a kottatárban található művek száma / ma is megtalálható művek

gy - gyűjtemény

végeredmény: 463/167, 11 gy/11 gy

10.18132/LFZE.2012.10

5. MELLÉKLET

Herr, lehre uns bedenken,
daß wir sterben müssen,
auf daß wir klug werden.

Taníts úgy számlálni napjainkat,
hogy bölcs szívhez jussunk!

Unser Leben ist ein Schatten.
Wir sind nichts als leichte Spreu und wie Heu,
das man abmäht auf den Matten.
Heute sind wir frisch und rot, morgen tot.
Weder Alter, Stand, noch Glücke
hält des Todes Macht zurücke.

Életünk csupán árnyék.
Semmik vagyunk, mint a széna vagy a polyva,
melyet lekaszálunk a réten.
Ma frissek és pirosak vagyunk, holnapra halottak.
Sem kor, rang, jólét
nem tartja vissza a halál hatalmát.

Ich bin ein Glied an deinem Leib,
Des tröst' ich mich von Herzen.
Von dir ich ungeschieden bleib'
In Todesnot und Schmerzen.
Wenn ich gleich sterb', so sterb' ich dir,
Ein ew'ges Leben hast du mir
Mit deinem Tod erworben.

Testednek tagja vagyok,
ez szívből vigasztal.
Tőled nem válok meg
a halál keserűségében és fájdalmában sem.
Ha éppen meghalok, neked halok meg,
mert haláloddal megnyerted
az örök életet számomra.

Wir verschwinden, wir verderben.
Schönheit, Stärke, Macht und Gut, Witz und Mut,
sterben mit uns, wenn wir sterben.
Wenn der Geist des Herrn bläst drein, fällt es ein
und uns arme Sündenknechte
schützt nichts für dem strengen Rechte.

Eltűnünk, elpusztulunk.
Szépség, erő, hatalom és javak, ész és bátorság
velünk halnak, amikor meghalunk.
Amikor bekövetkezik, hogy az Úr Lelke fúj riadót,
akkor minket, a bűn szolgáit
semmi sem véd meg a szigorú törvénykezéstől.

Es ist ja, Herr, dein G'schenk und Gab'
Mein Leib und Seel' und was ich hab'
In diesem armen Leben.
Damit ich's brauch' zum Lobe dein,
Zu Nutz und Dienst des Nächsten mein,
Woll'st mir dein' Gnade geben!
Behüt mich, Herr, vor falscher Lehr',
Des Satans Mord und Lügen wehr,
In allem Kreuz erhalte mich,
Auf daß ich's trag' geduldiglich!
Herr Jesu Christ,
Mein Herr und Gott, mein Herr und Gott,
Tröst mir mein' Seel' in Todesnot!

„Te adtad nekem, Istenem,
Lelkem, testem és mindenem
Én gyarló életemben:
Dicséretedre szolgálni,
Embertársamnak használni
– Mindvégig segíts ebben!
Tévelygés el ne ámítson,
Csalárd remény ne csábítson,
Hogy keresztem fölvehessem,
Békességgel viselhessem.
Te vagy velem,
Én Jézusom, én Jézusom,
A halál révén is, tudom."

Billig dann, daß wir bedenken
die Gefahr, in der wir sein und die Pein,
die uns künftig möchte tränken.
Wie so klug wird der gemacht, ders betracht!
Denn er scheut bei diesem wissen
sich für keinen Todesbissen.

Érdemes még belegondolunk abba
a veszedelembe, amelyben élünk és a kínokba,
melybe a jövőben bele kell kóstolnunk.
Milyen okossá válik az, ki ezt megfontolja!
Mert ezzel a tudattal
nem fél a halál fullánkjától.

Herr, tröst mir mein Gemüte,
mein Seel rett, lieber Gott,
von wegen deiner Güte
hilf mir aus aller Not.
Im Tod, da ists ganz stille,
da denkst man deiner nicht;
wer will doch in der Hölle
dir danken ewiglich.

Uram, vigasztalj meg,
mentsd meg lelkem, Istenem,
jóságod miatt segíts ki
minden szükségemben.
A halálban, ahol nagy a csend,
ott nem gondolnak rád,
ki akarna neked a Pokolban
örökké hálát adni?

10.18132/LFZE.2012.10

Und es soll uns auch nicht schröcken,
weil uns Jesus nach der Zeit wird zur Freud,
als der Witwen Sohn, erwecken.
Weil er uns für unsre Not nach dem Tod
wird mit Freud und Leben zieren
und ins ewge Nain führen.

Weil du vom Tod erstanden bist,
Werd' ich im Grab nicht bleiben;
Mein höchster Trost dein' Auffahrt ist,
Todsfurcht kann sie vertreiben;
Denn wo du bist, da komm' ich hin,
Daß ich stets bei dir leb' und bin,
Drum fahr' ich hin mit Freuden

És ne ijedjünk meg attól sem,
ha Jézus idővel barátunk lesz és feltámaszt minket,
mint az özvegy fiát.
Mert ő halál utáni nyomorúságunkat
örömre váltja és életünket felékesíti majd
és az örök Naimba vezet.

Mivel te feltámadtál a halálból,
én sem fogok a sírban maradni;
legnagyobb vigaszom mennybemeneteled,
és ez a halálfélelmet is el tudja űzni;
mert ahol te vagy, én is oda jövök,
hogy állandóan veled lehessek,
ezért örömmel halok meg.

10.18132/LFZE.2012.10

A szerzők működési helye

Celle	1662-64, 1686-94 Abel
Hannover	1664-85 Abel
Bréma	1694-96 Abel
Drezda	1615-72 Schütz
	1624 Roth
	1646-63 Thieme
	1654-80 Albrici
	1656-75 Peranda
	1649-63, 1674-92 Bernhard
	1650-80 Bontempi
	1651-82 Forchheim
	1678-1722 Horn
	1679-83 Liebe
	1683-88 Ritter
Lipcse	1614-21 Otto
	1640-55 Rosenmüller
	1653-76 Knüpfer
	1665-70, 1677-1701 Schelle
	1666-68 Theile
	1663-78 Horn
	1676 Beer
	1676-79 Liebe
	1680-82 Albrici

10.18132/LFZE.2012.10

Halle	1661-80 Pohle
	1666-80 Ritter
	1676-80 Beer
	1677-80 Krieger
	1709 Theile
Weissenfels	1680-1700 Beer
	1680-1725 Krieger
Hamburg	1661 Danner
	1663-74 Bernhard
	1675-85 Theile
	1680-1720 Bronner
	1690-98 Conradi
	1704-17 Ritter
Bécs	1624-69 Bertali
	1640-48, 1677-92 Kerll
	1643-80 Schmeltzer
Rastenberg	Brücknerus
Pozsony	1651-57 Capricornus
Stuttgart	1657-65 Capricornus
	1655-85 Nicolai
	1661-66 Strattner
Bayreuth	1671 Coler
Gottorf(er)	1653-61 Pohle
	1665-73 Pfleger
	1673-75 Theile

10.18132/LFZE.2012.10

	1675 Coler
Oettingen	1672-83 Conradi
Ansbach	1683-87 Conradi
St. Lambert in Lüttich	1657 Danielis
Mecklenburg-Güstrow	1658-83 Danielis
	1662-64 Pfleger
Varsó	1632-52 Förster
Koppenhága	1652, 1661-67 Förster
	1663-67 Krieger
Danzig	1655-57 Förster
Salzburg	1654-84 Hofer
München	1656-74 Kerll
Zschopau	1690-1708 Liebe
Prága	1663-69 Meltzel
Gotha	1700-12 Mylius
Augsburg	1621-29 Otto
	1666-97 Schmetzer
Freiberg	1631-33 Otto
Weesenstein	1633-39 Otto
Schandau	1639-56 Otto
Kassel	1650-52 Pohle
Zeitz	1664-68 Thieme
	1674-82 Pohle
	1712 Theile
Merseburg	1682-95 Pohle

10.18132/LFZE.2012.10

	1691-1709 Theile
Stockholm	1681-83, 1688-99 Ritter
Velence	1658-82 Rosenmüller
Wolfenbüttel	1682-84 Rosenmüller
	1685-91 Theile
Basel	1689-96 Sailer
Ulm	1651-1712 Scherer
	1673-? Sailer
Eulenburg	1670-77 Schelle
Läckö	1664-66 Schmetzer
Königsberg	1650-83 Sebastiani
Bautzen	1705-20 Sperling
Durlach	1666-82 Strattner
Frankfurt am Main	1682-92 Strattner
Weimar	1694-1704 Strattner

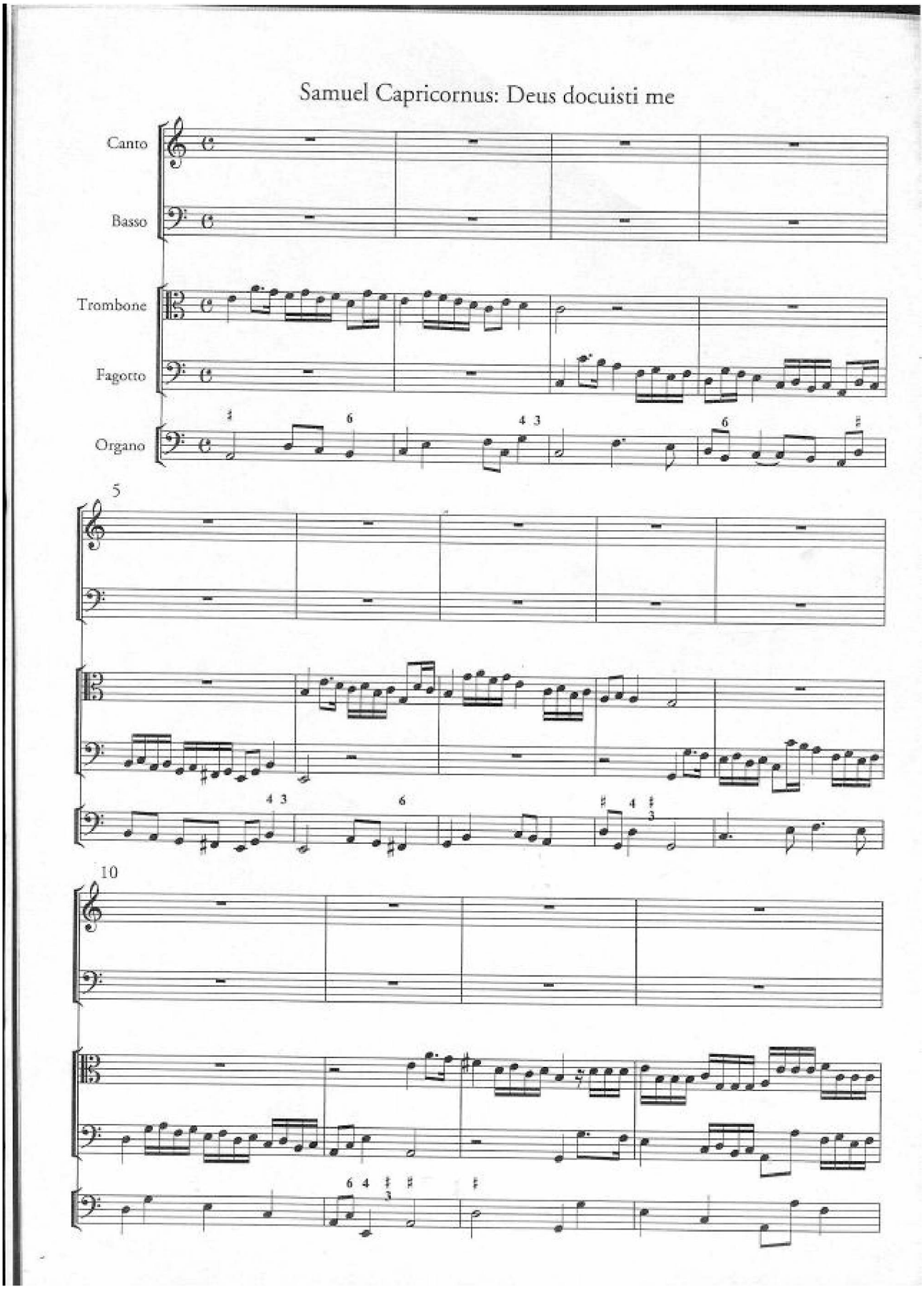
Versenyen kívül, akik soha nem voltak német területen:

Bassani, Carissimi, Casutti, Cazzati, Gratiani, Monteverdi, Petrobelli, Valentini, Valvensi, Vesi, Viadana

illetve, aki nem zeneszerző: Havemann és Dreher

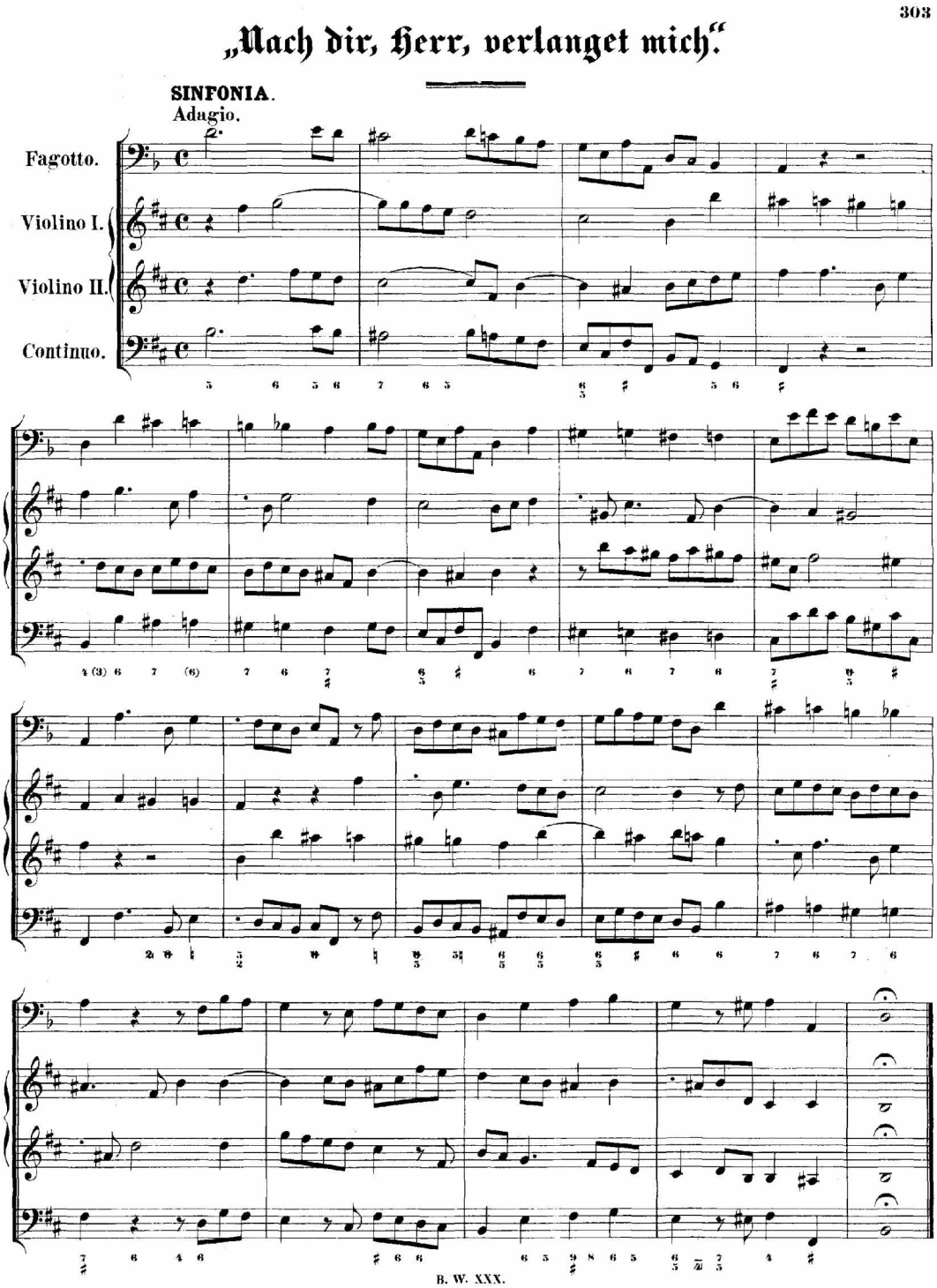
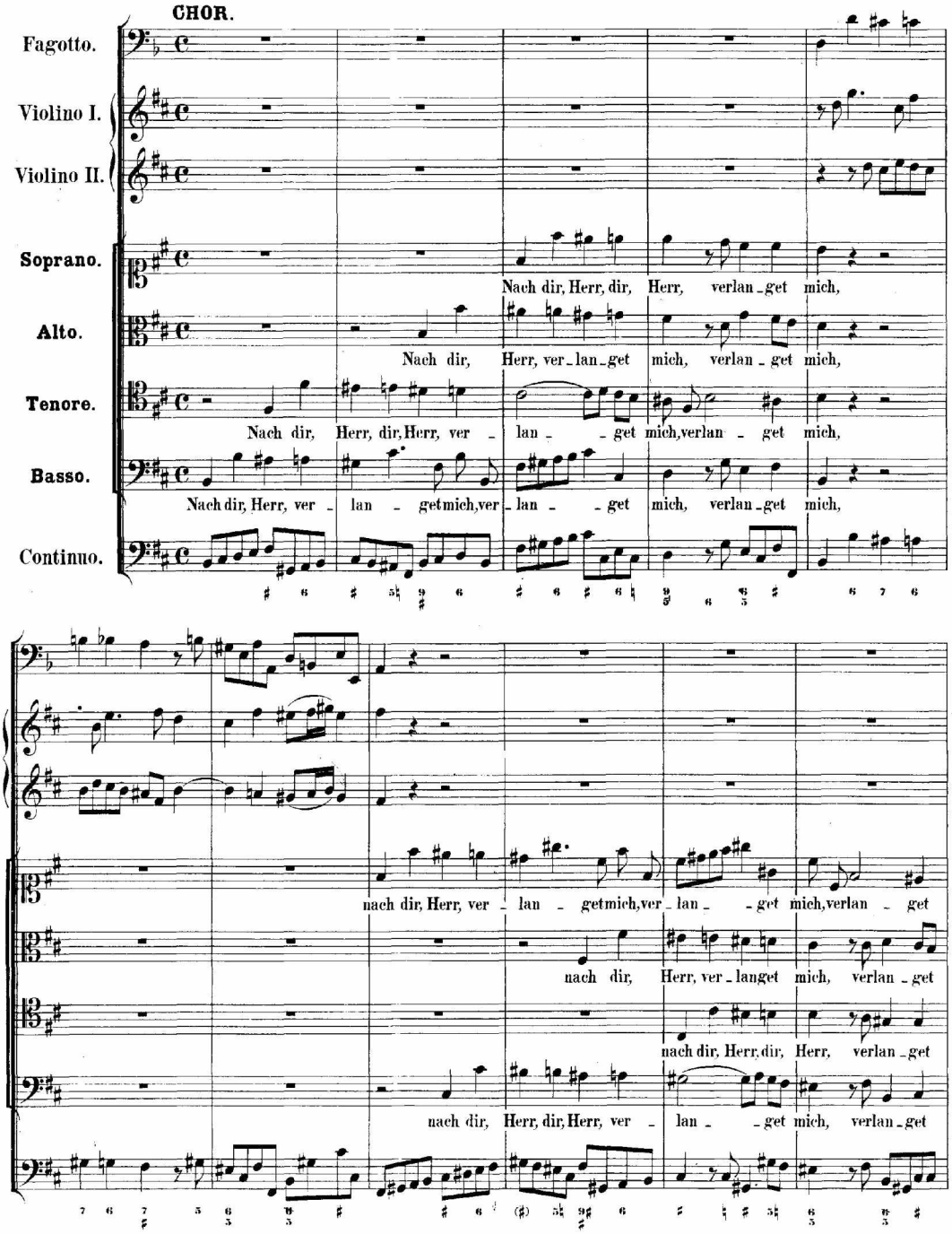
10.18132/LFZE.2012.10

1. Kottapélda



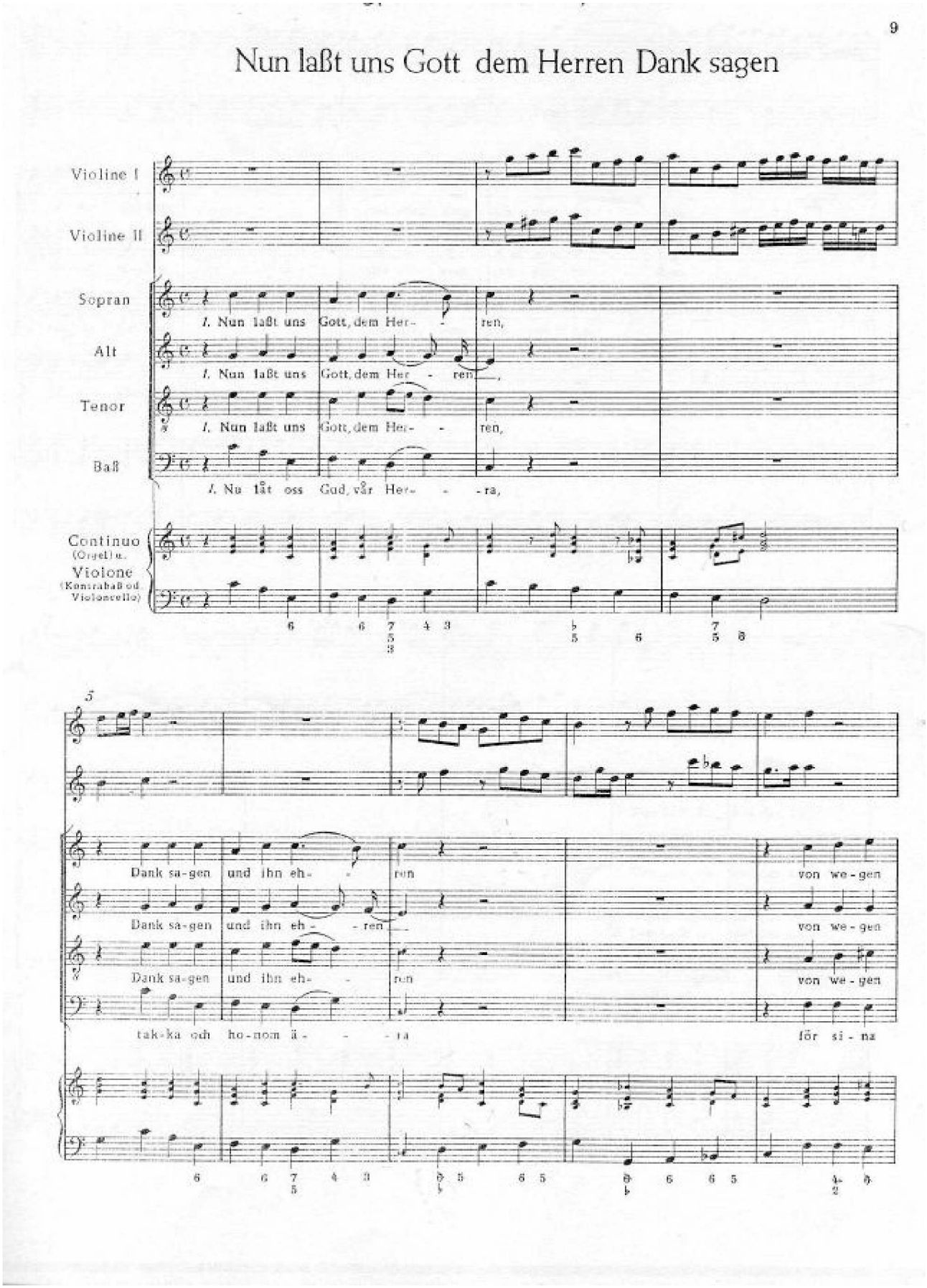
10.18132/LFZE.2012.10

2. Kottapélda

J. S. Bach

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

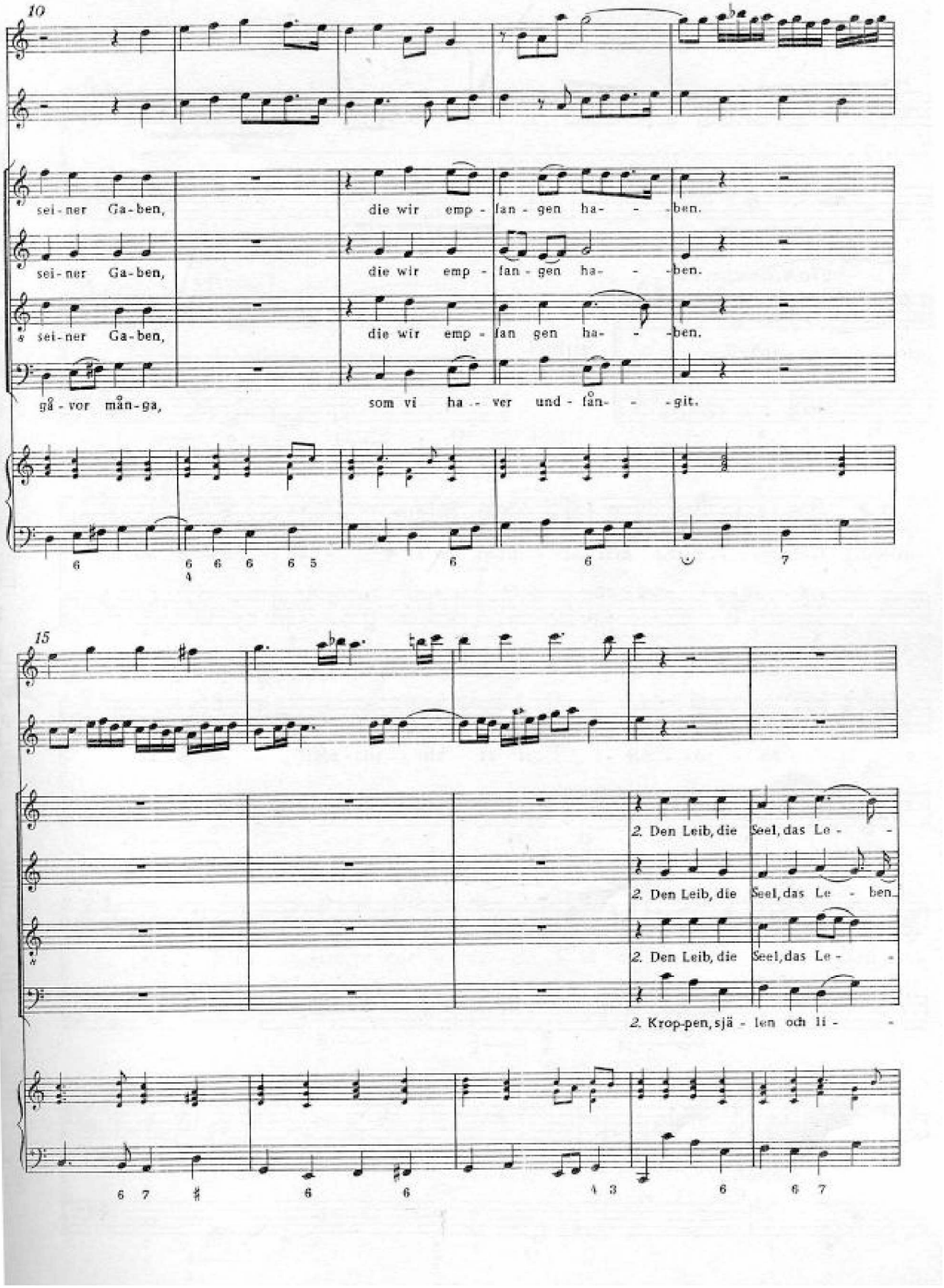
3. Kottapélda

Dietrich Buxtehude:



10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10



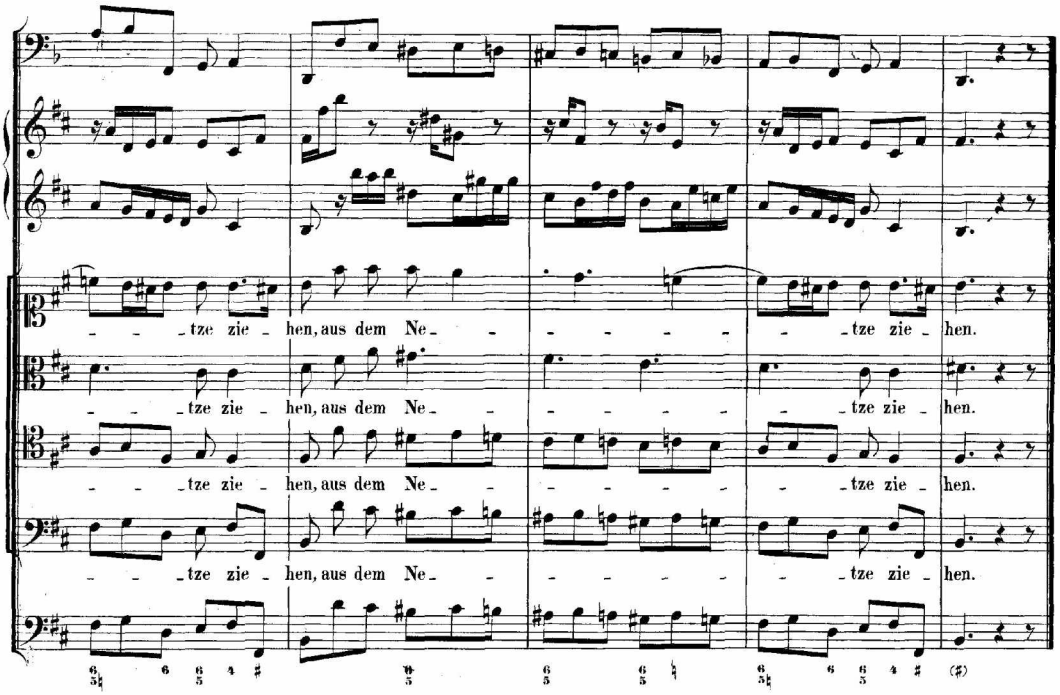
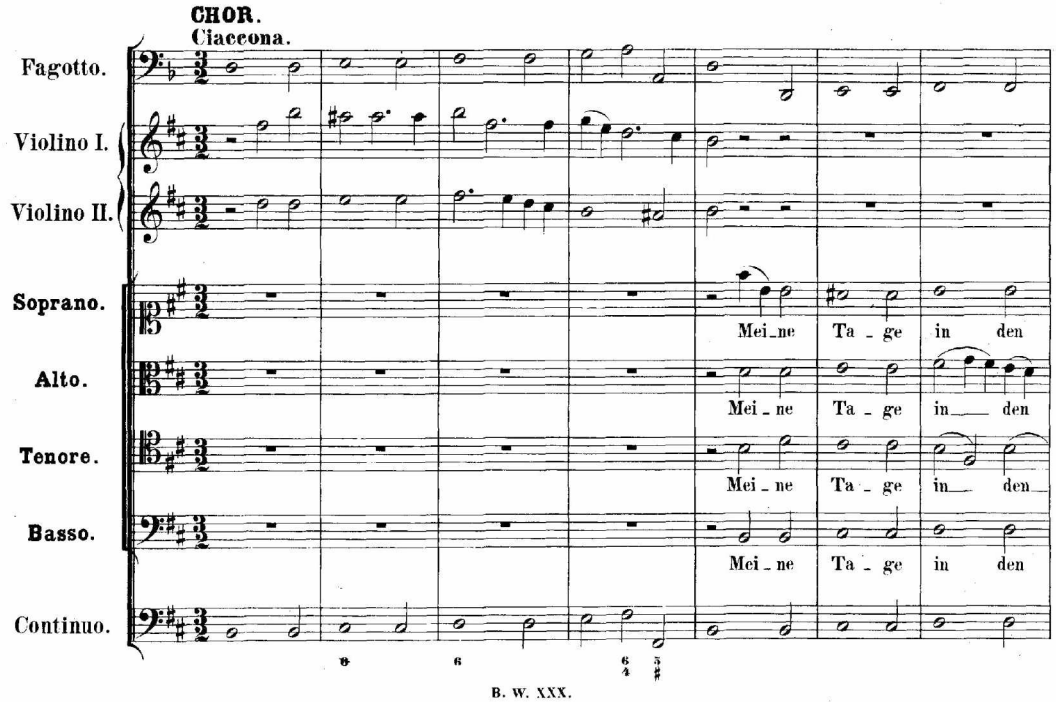
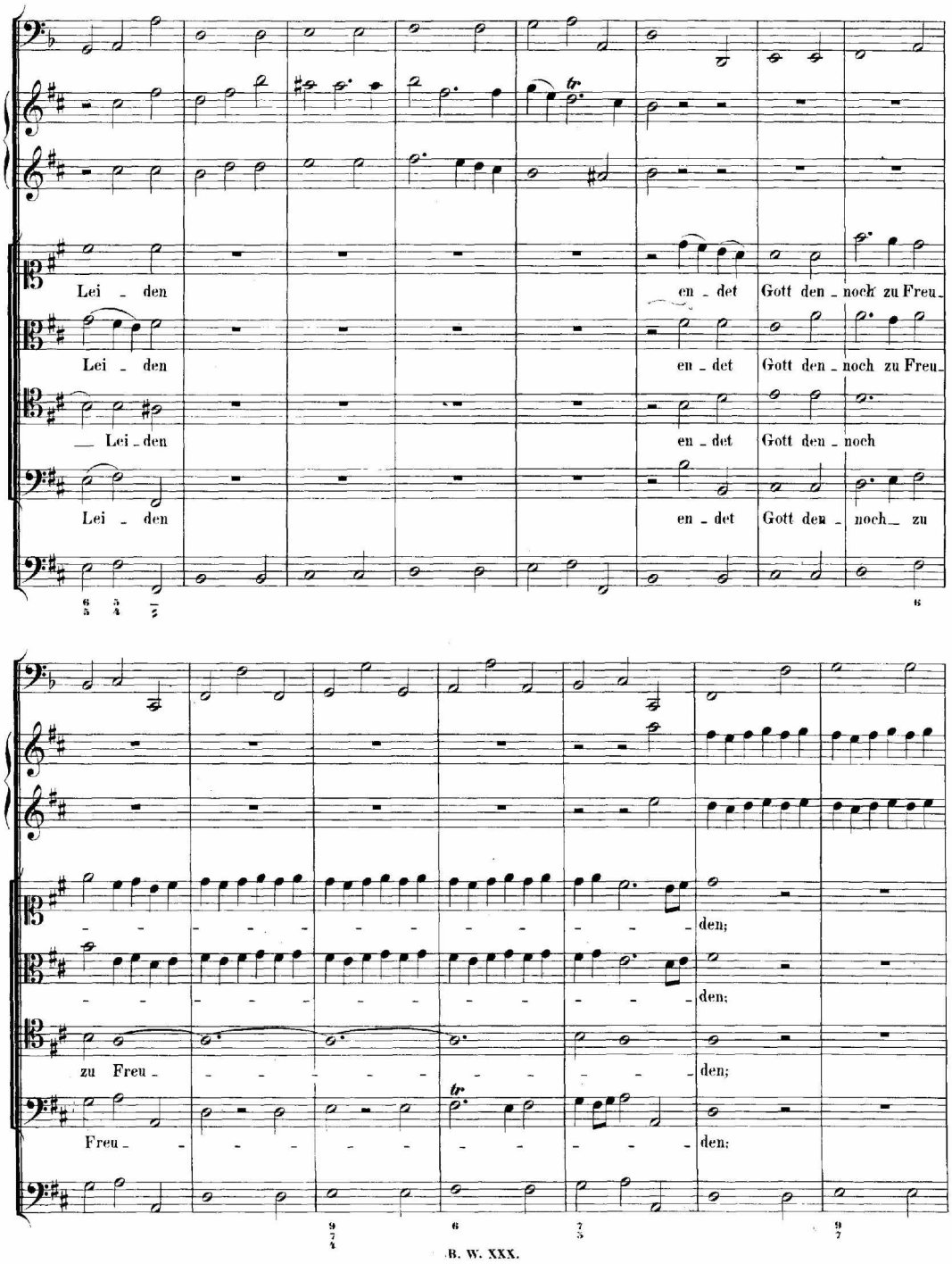
10.18132/LFZE.2012.10

4. Kottapélda

10.18132/LFZE.2012.10

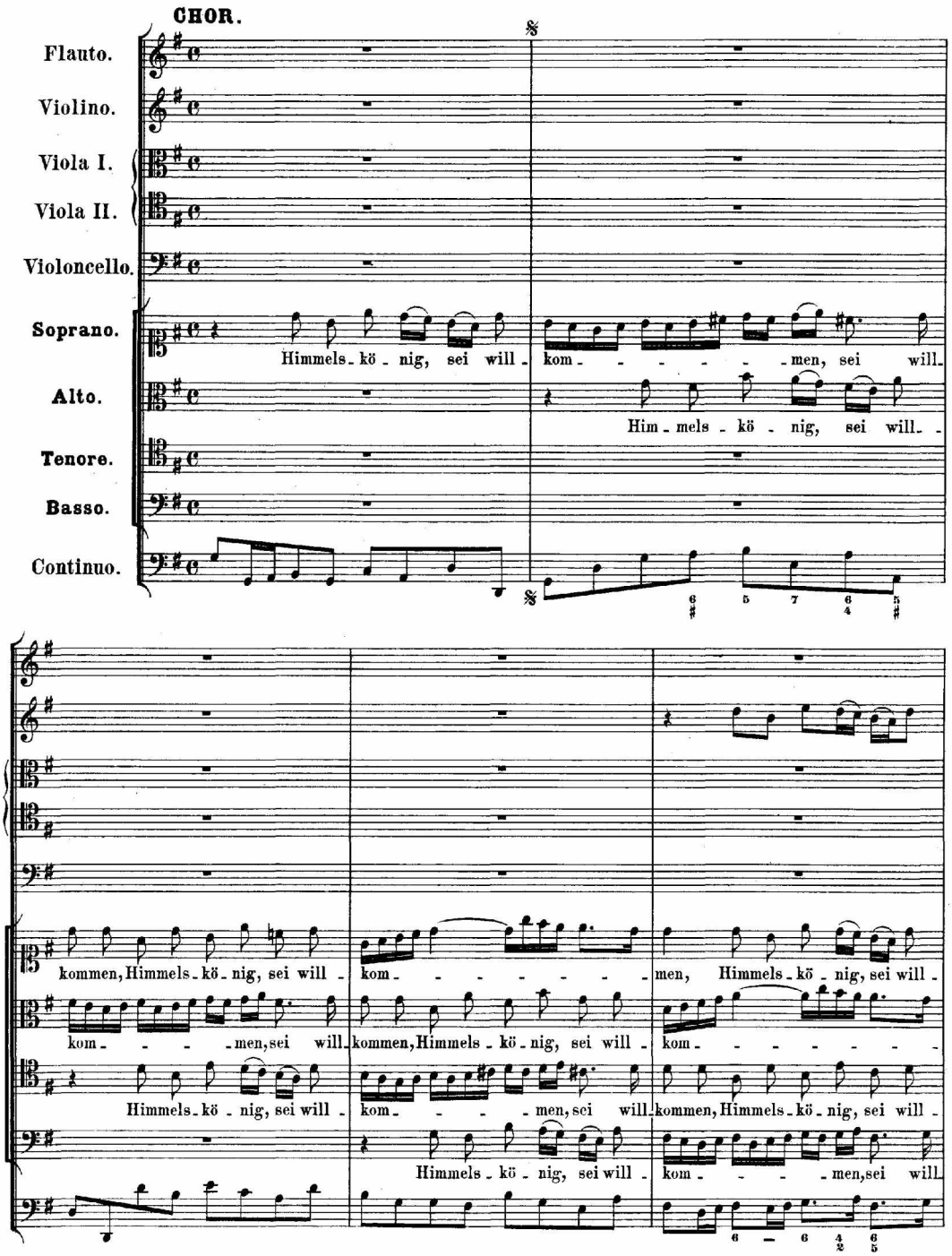
10.18132/LFZE.2012.10

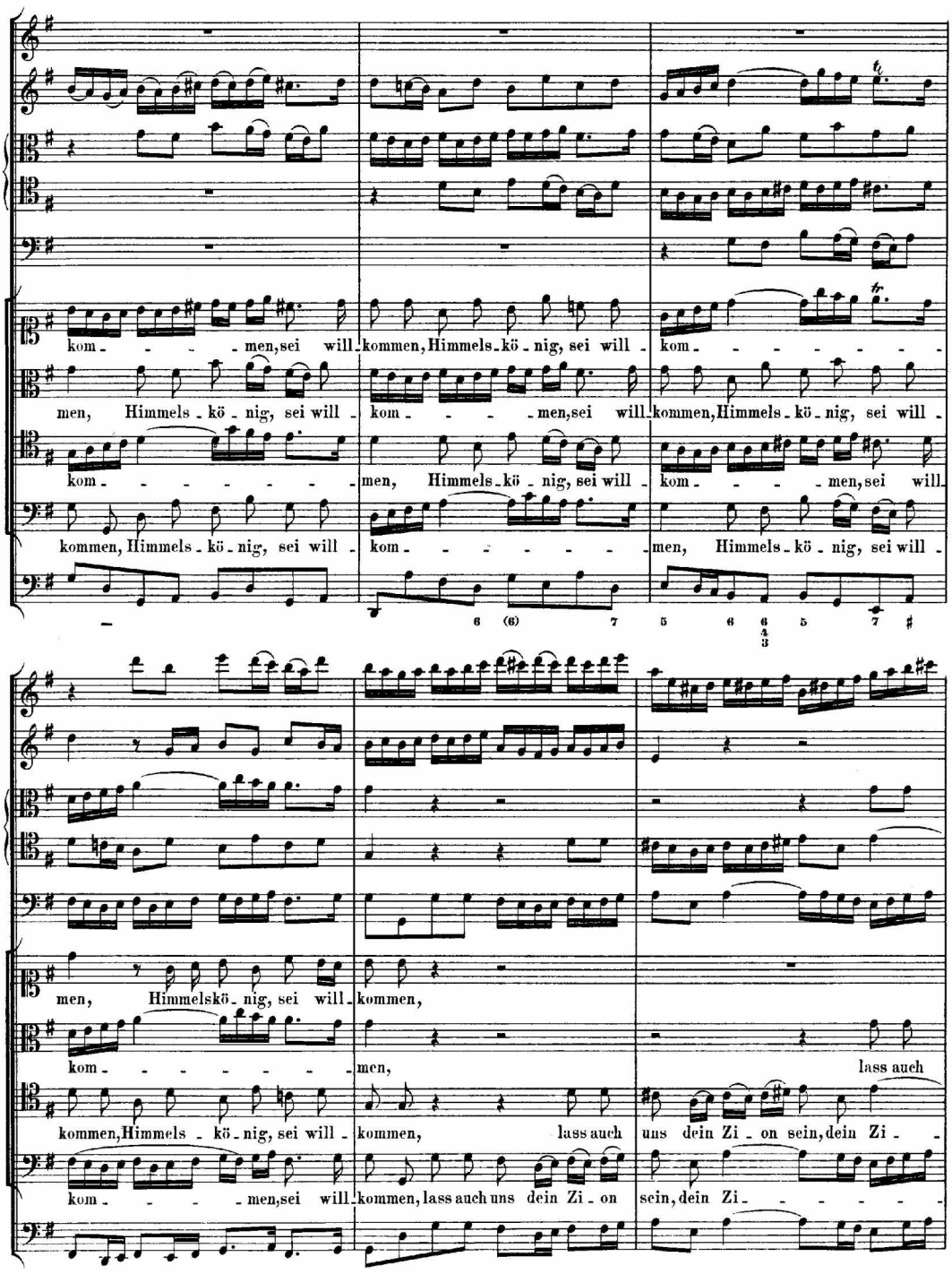
5. Kottapélda

J. S. Bach: Nach dir, Herr, verlanget mich
BWV 150

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

6. Kottapélda
J. S. Bach: Himmelskönig, sei willkommen
BWV 182

10.18132/LFZE.2012.10



10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

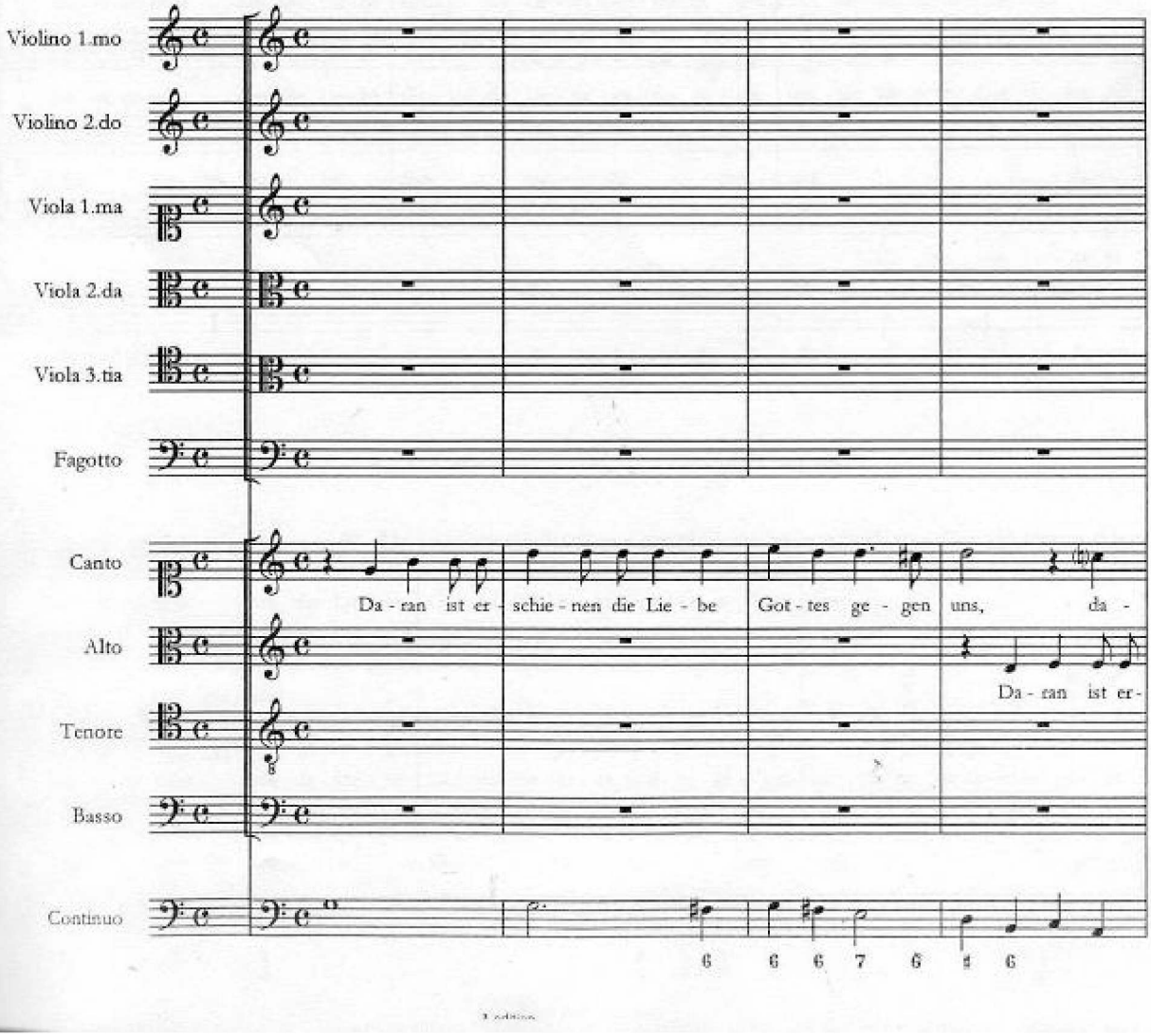
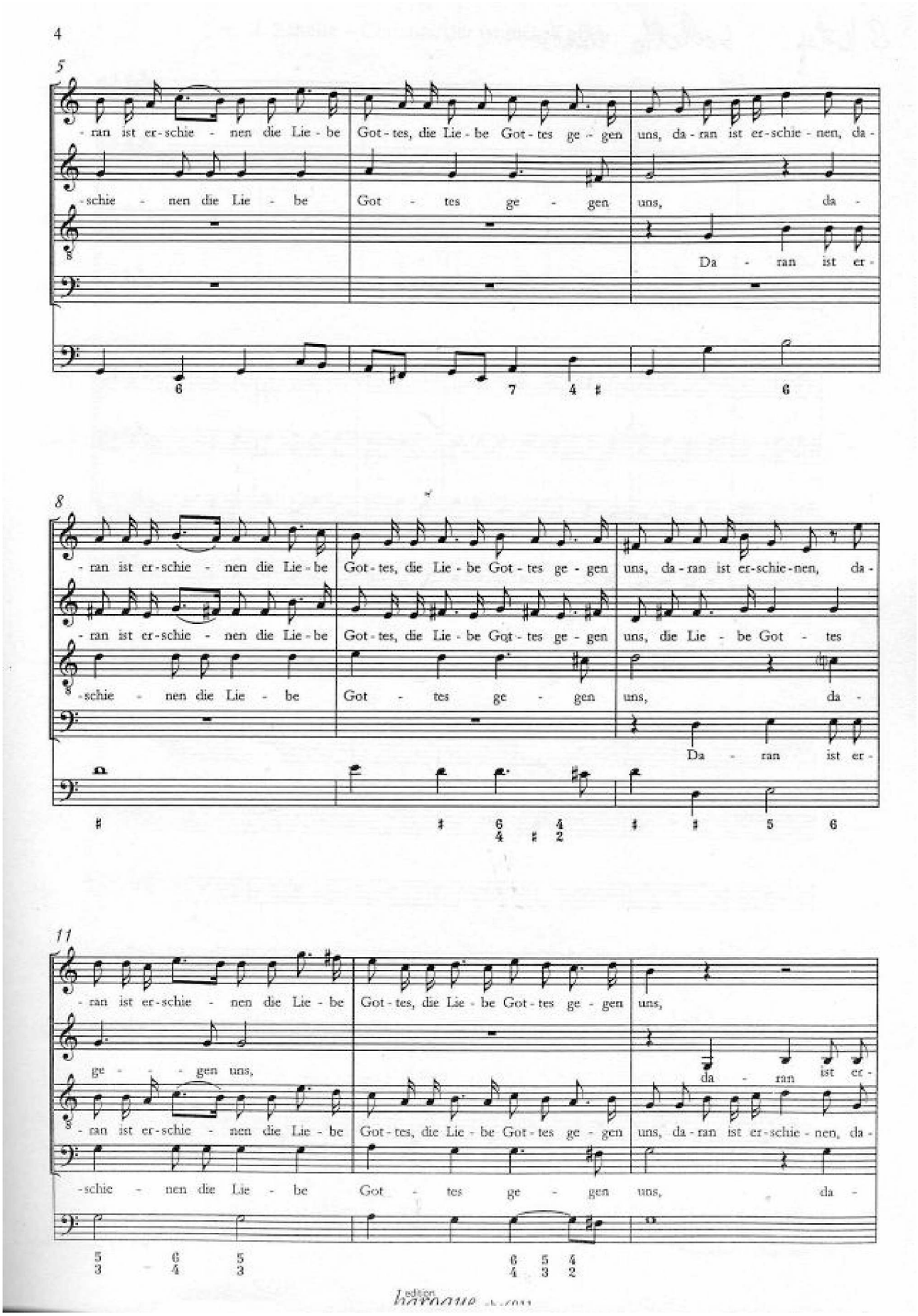
7. Kottapélda

10.18132/LFZE.2012.10

Festo Nativitatis Christi

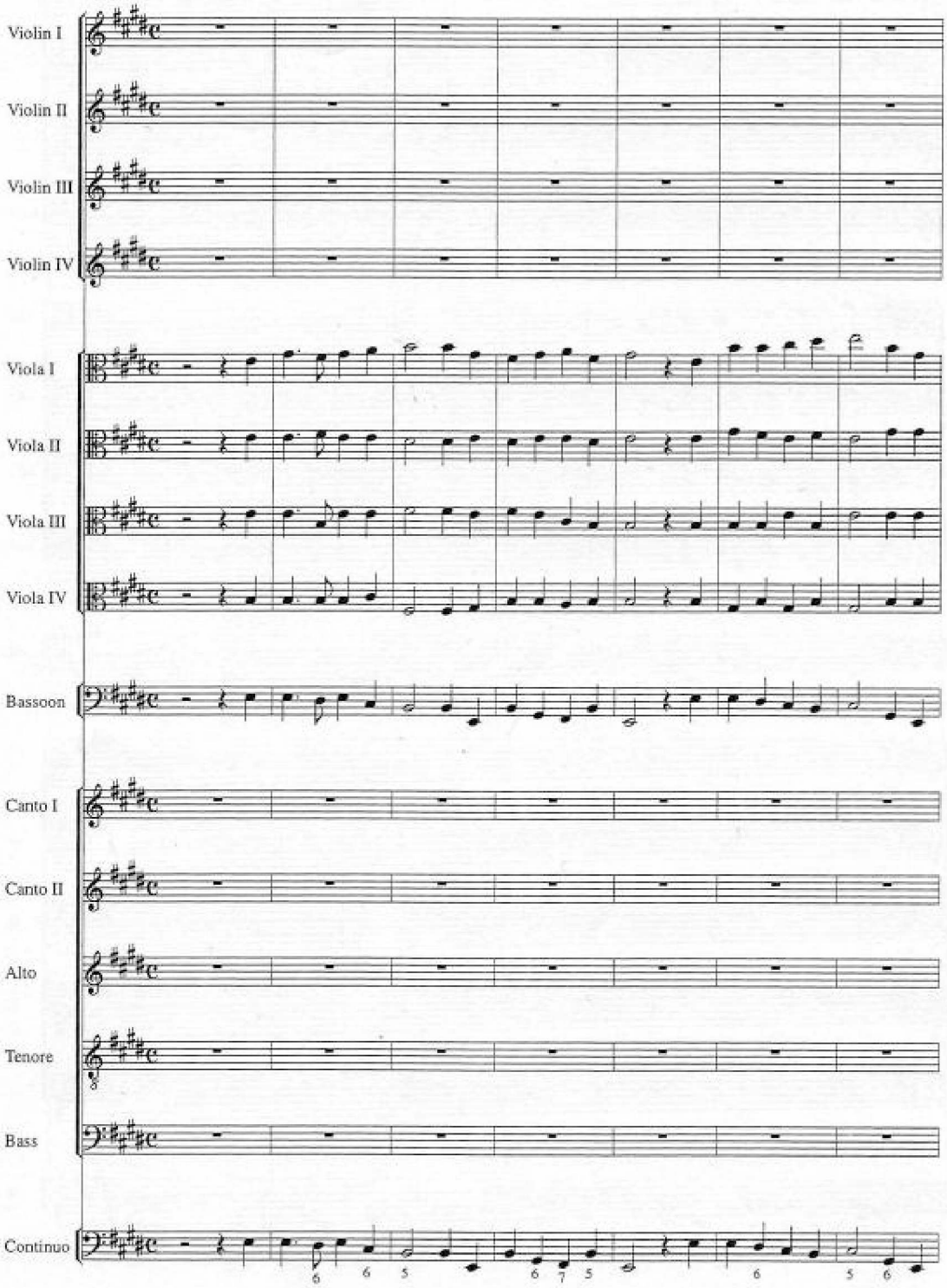
Daran ist erschienen die Liebe Gottes

Concerto à 6 vel 10
C.A.T.B à 2 violini
è 3 bracci [et] fag: ad placidum
di Sig. Giovan Theil.

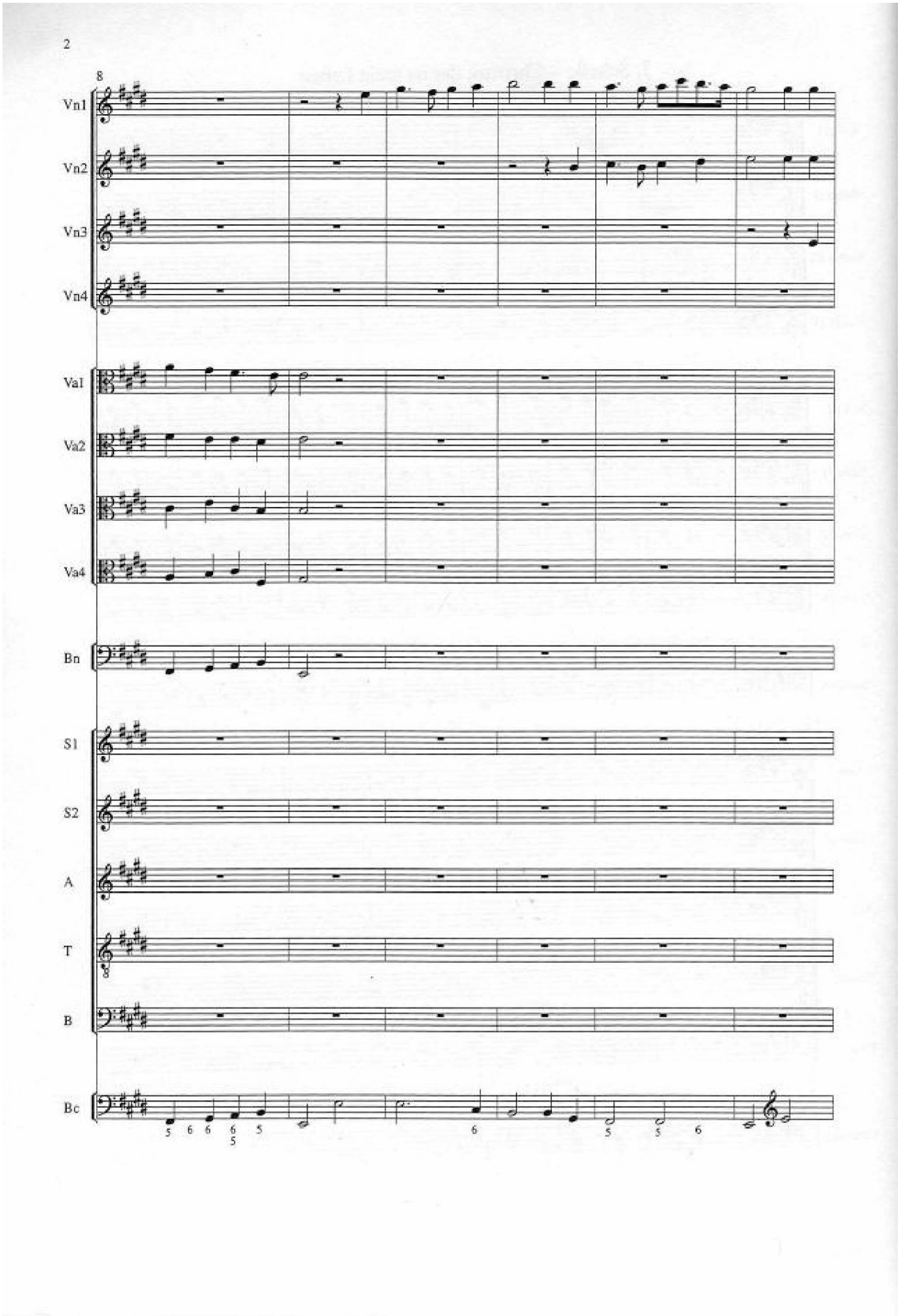
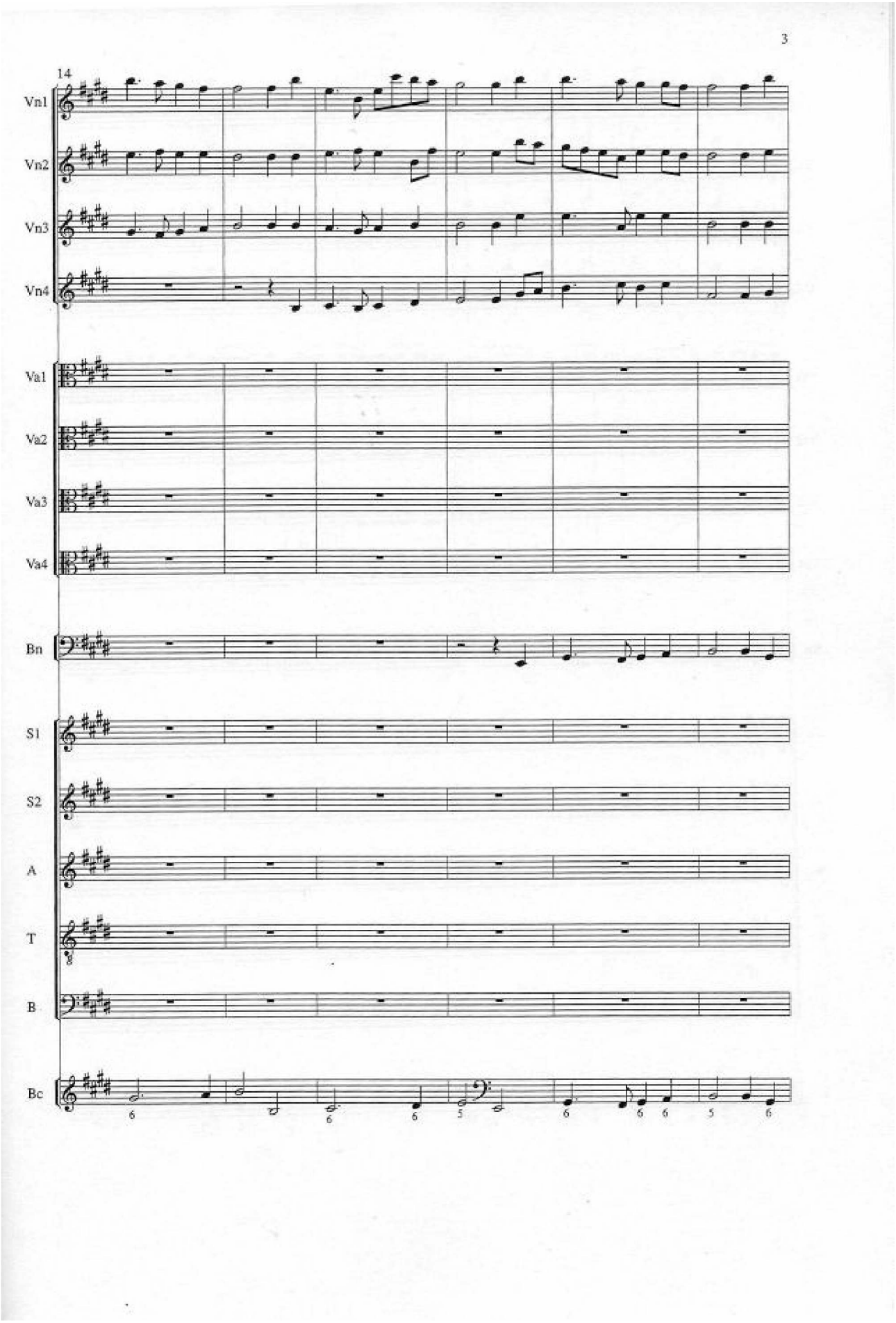
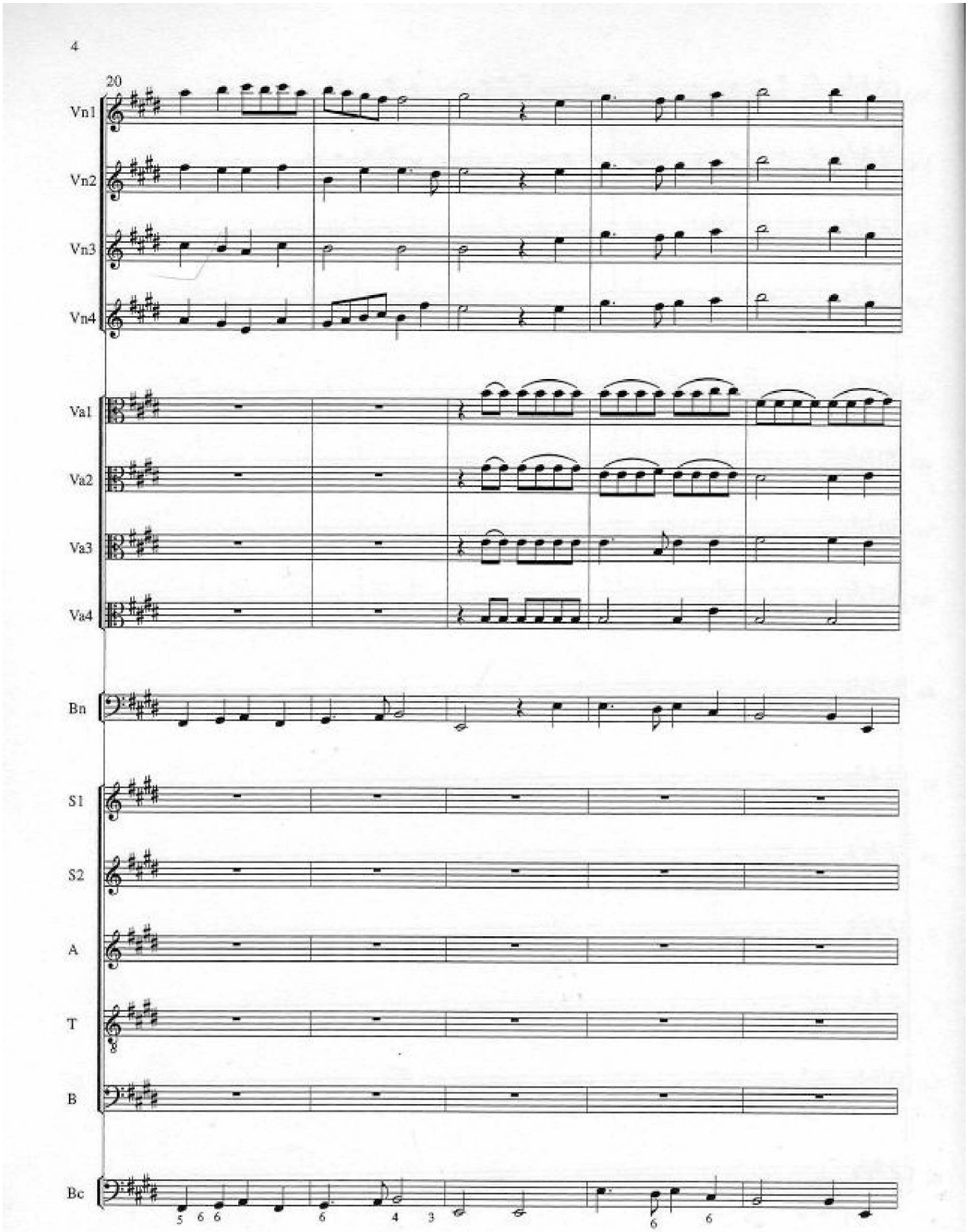
Johann Theile
1646 - 1724

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

8. Kottapélda

10.18132/LFZE.2012.10

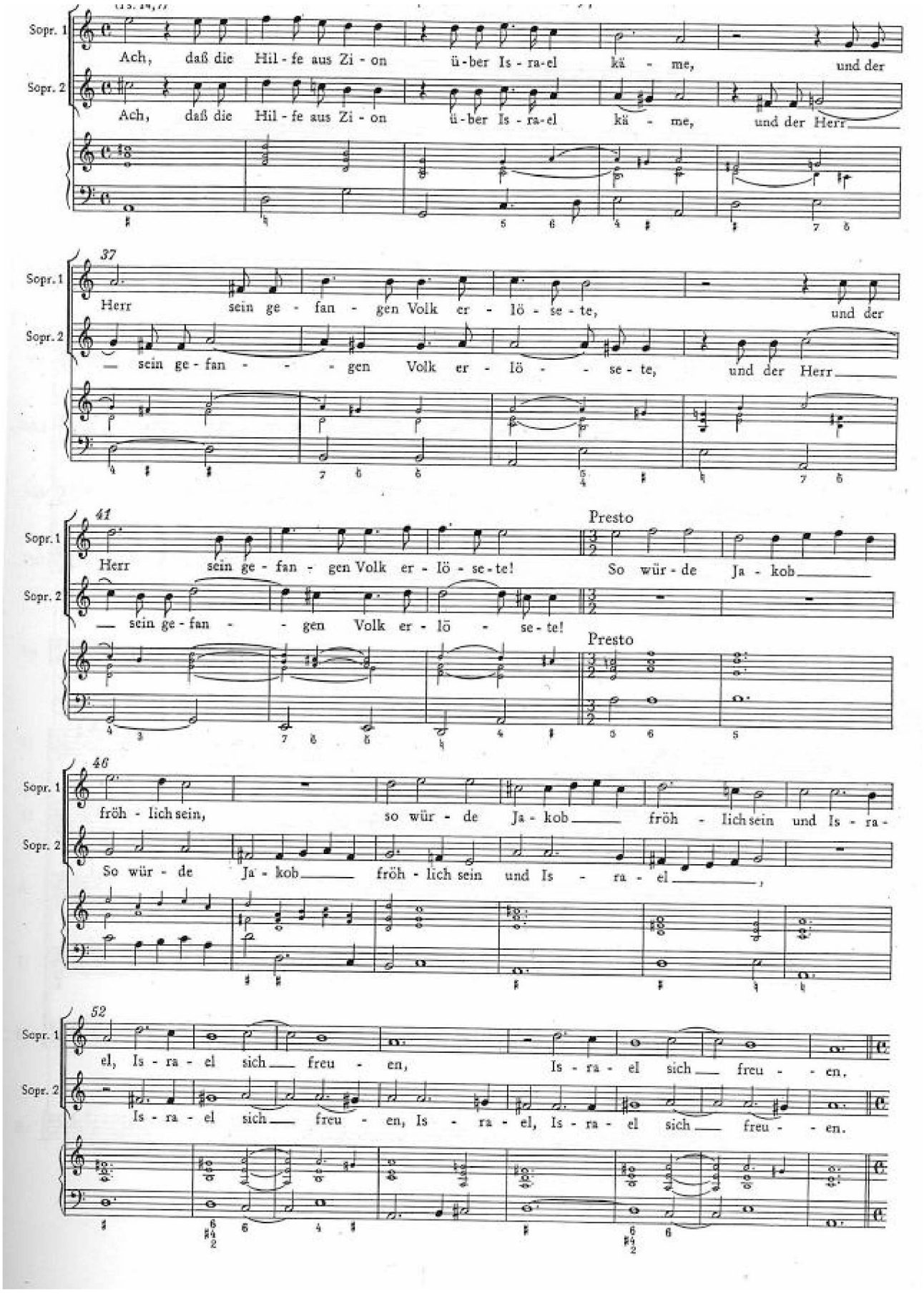
J. Schelle – Christus, der ist mein Leben

© 2000 The King's Consort

Transcribed by Brian Clark

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

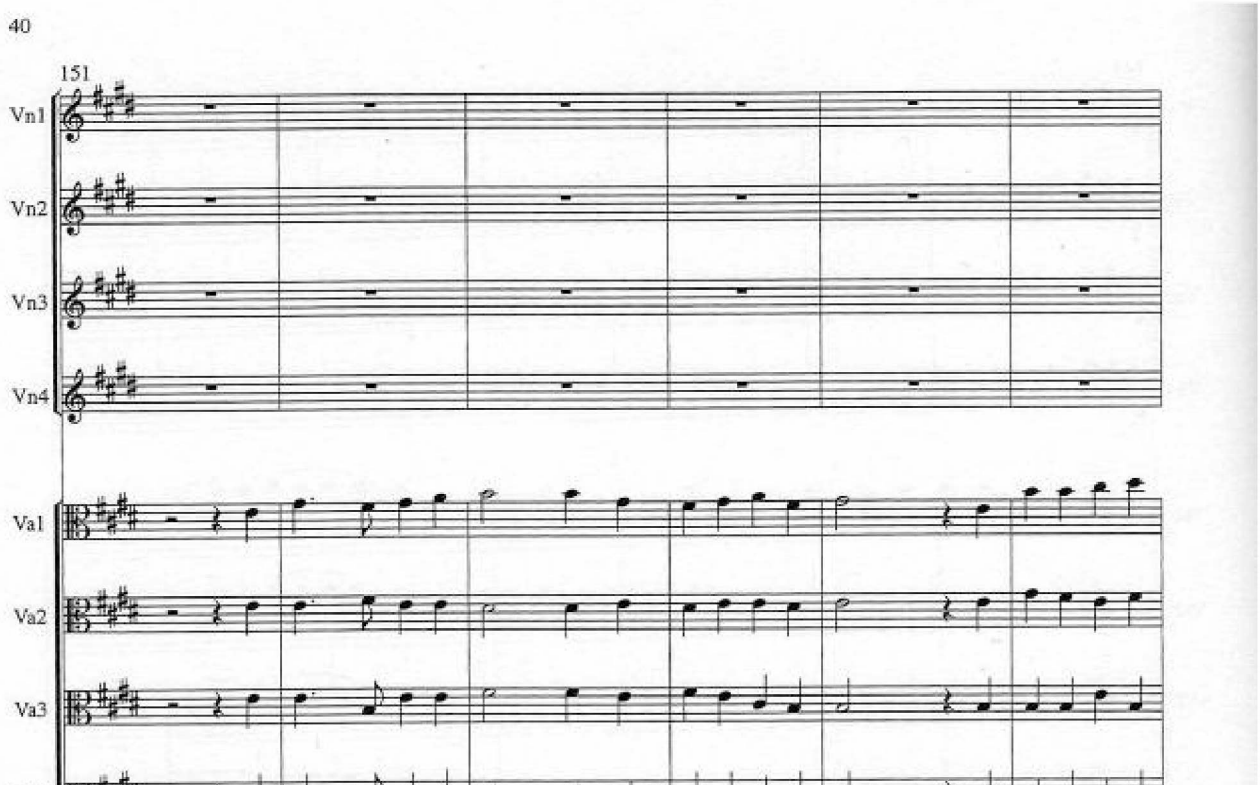
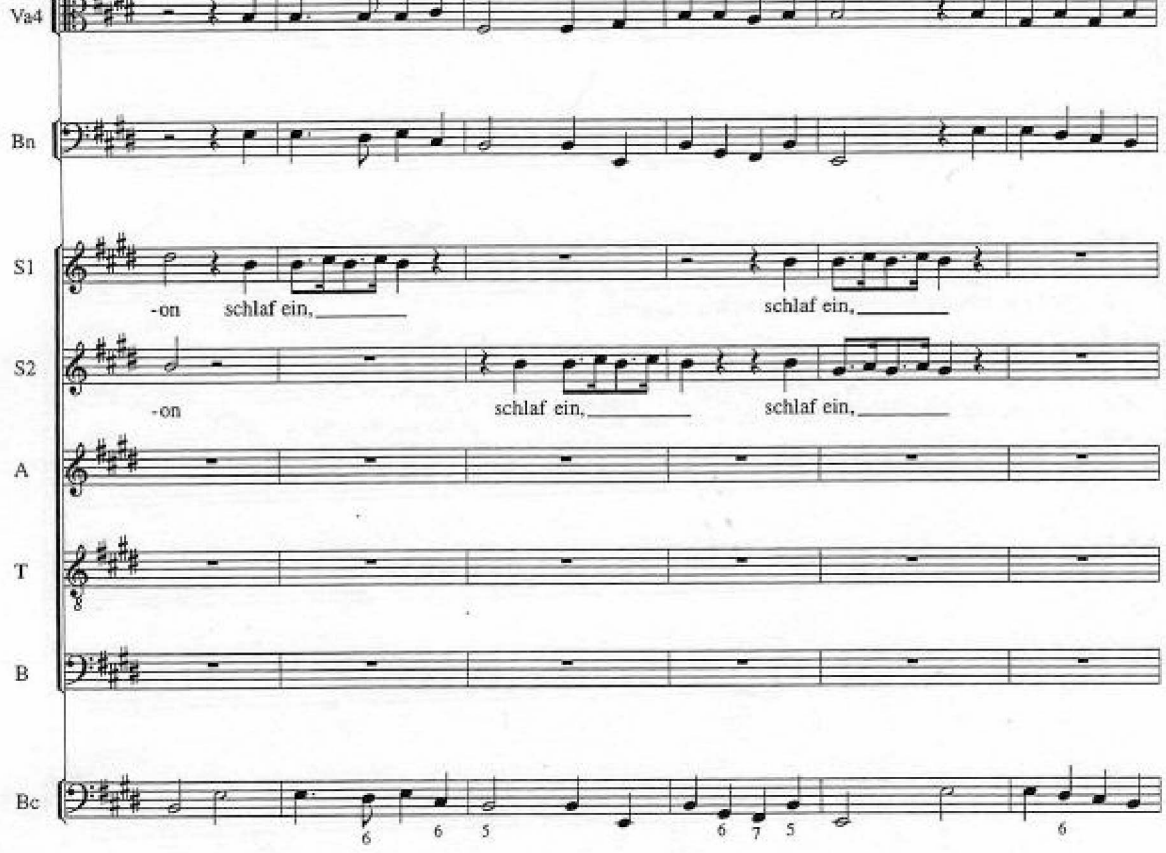
9. Kottapélda

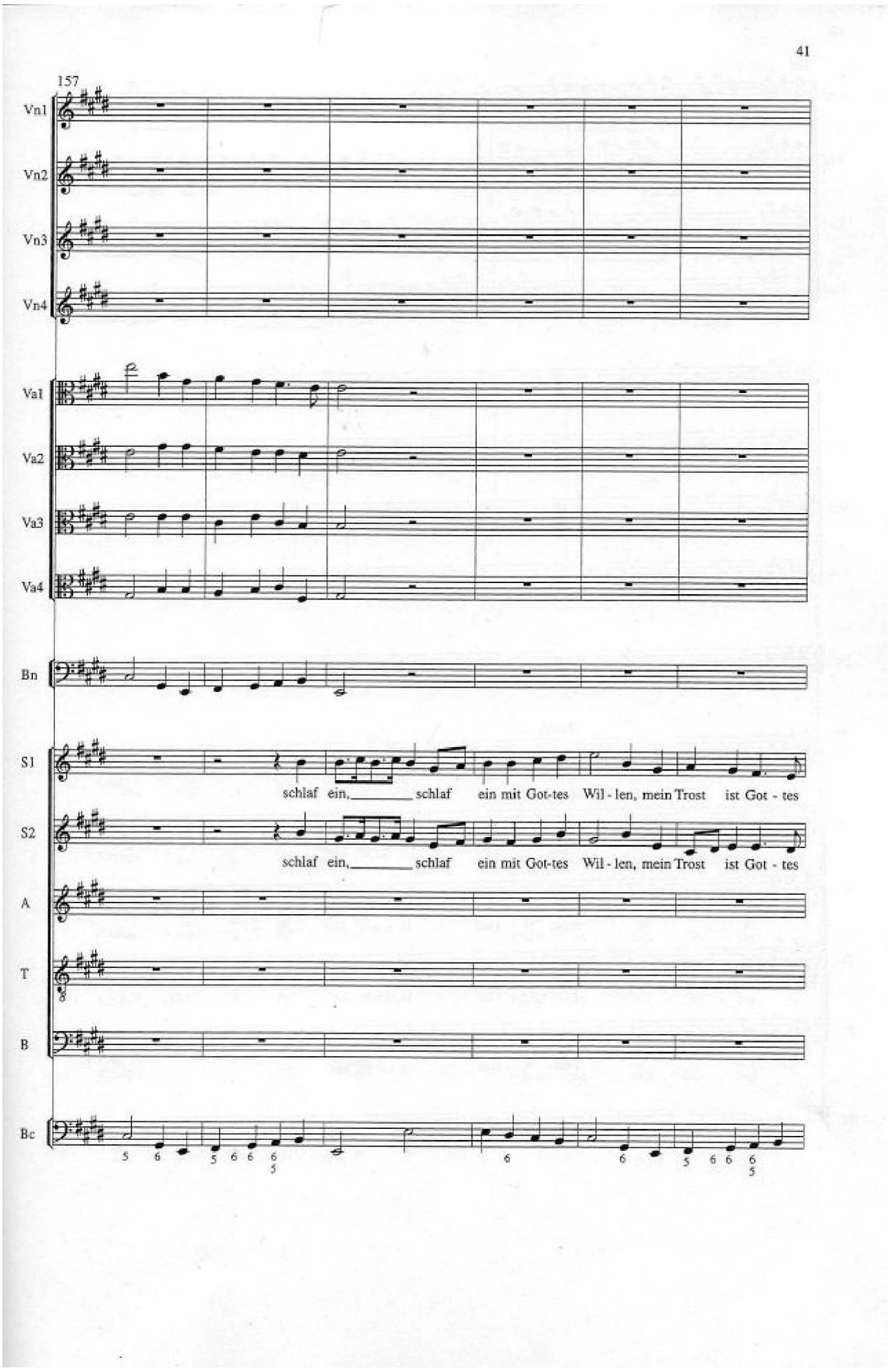
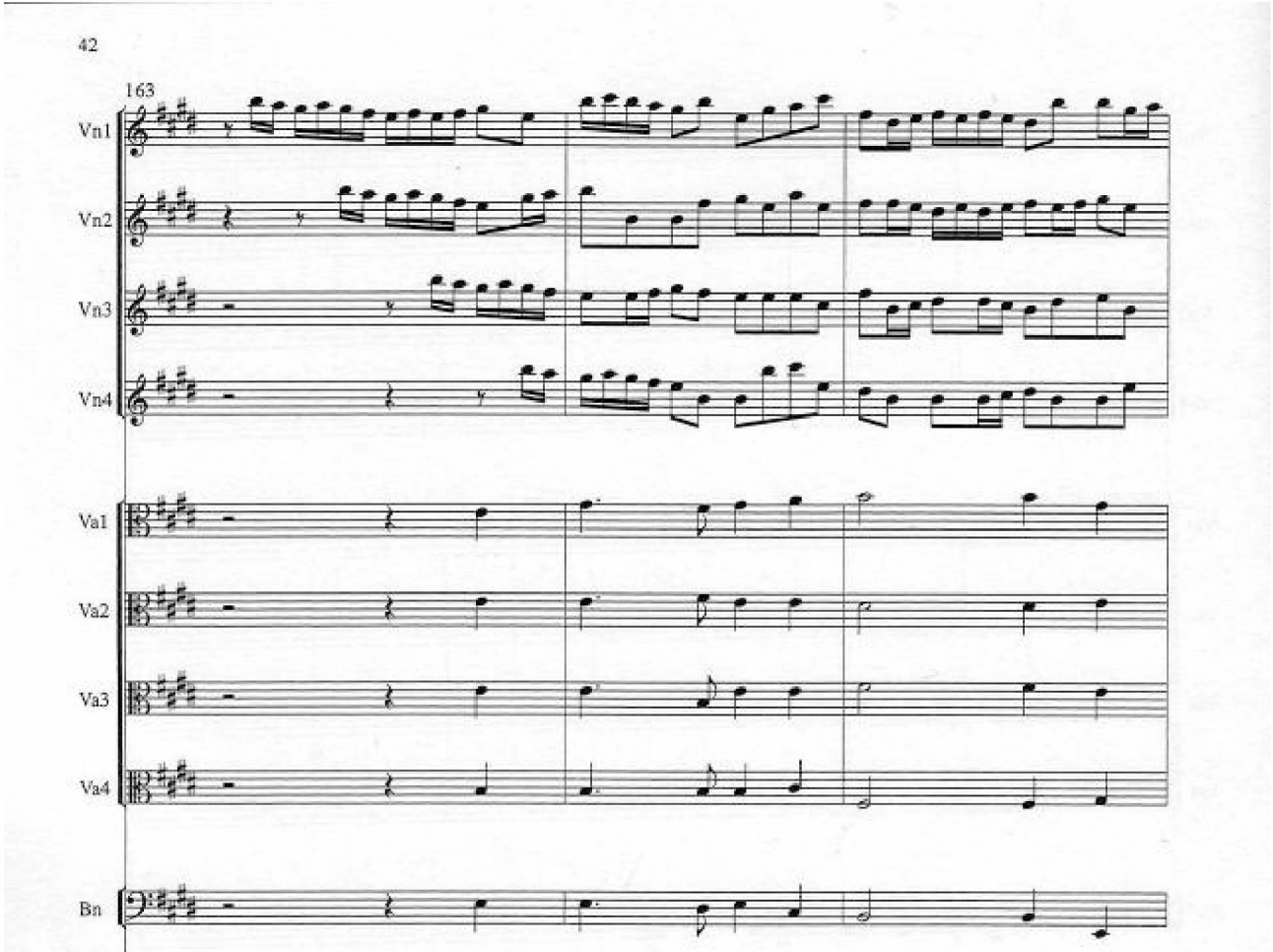
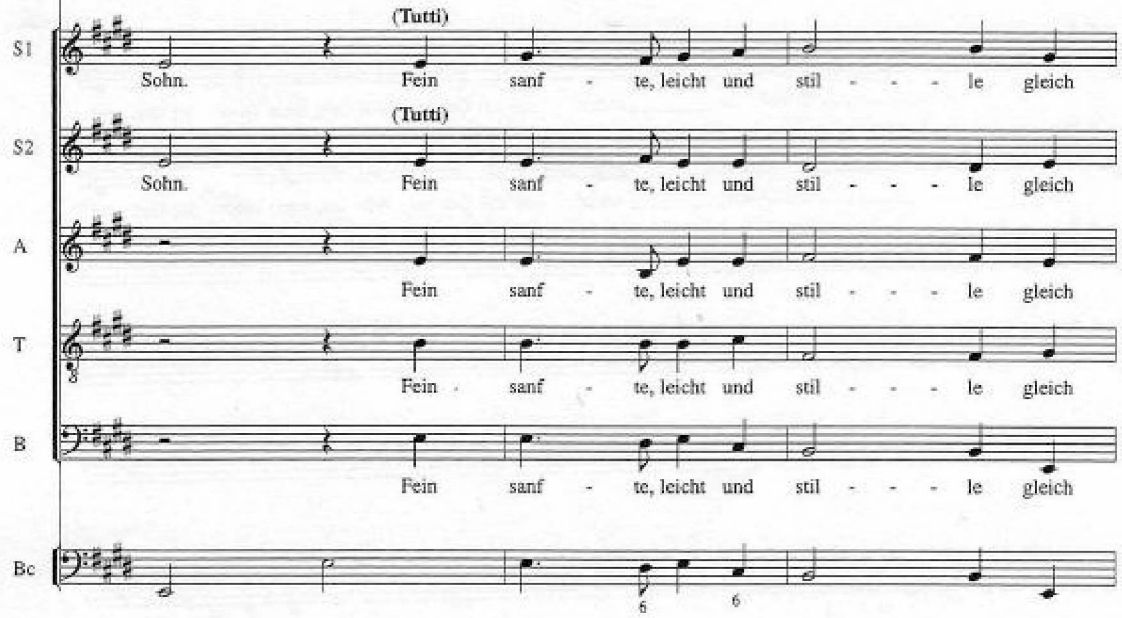
August Pfleger: Heut' freue dich, Christenheit

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10. Kottapélda

J. Schelle: Christus, der ist mein Leben

10.18132/LFZE.2012.10

Va4
Bn
S1
-on schlaf ein,
schlaf ein,
S2
-on
schlaf ein,
schlaf ein,
A
T
B
Bc
6
6
5
6
7
5
6

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

S1
(Tutti)
Sohn.
Fein sanf - te, leicht und stil - - - le gleich
S2
(Tutti)
Sohn.
Fein sanf - te, leicht und stil - - - le gleich
A
Fein sanf - te, leicht und stil - - - le gleich
T
Fein sanf - te, leicht und stil - - - le gleich
B
Fein sanf - te, leicht und stil - - - le gleich
Bc
6
6

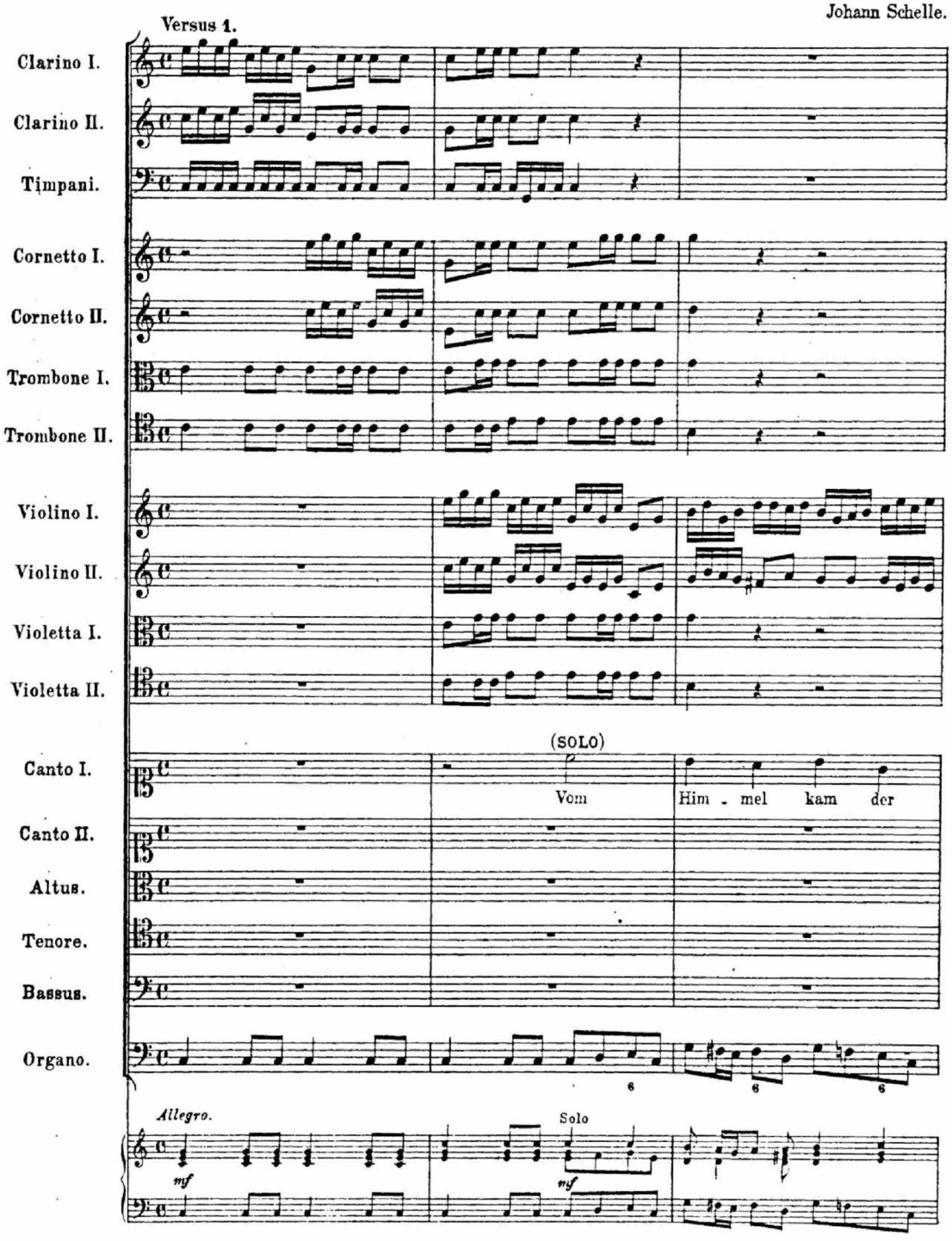
10.18132/LFZE.2012.10

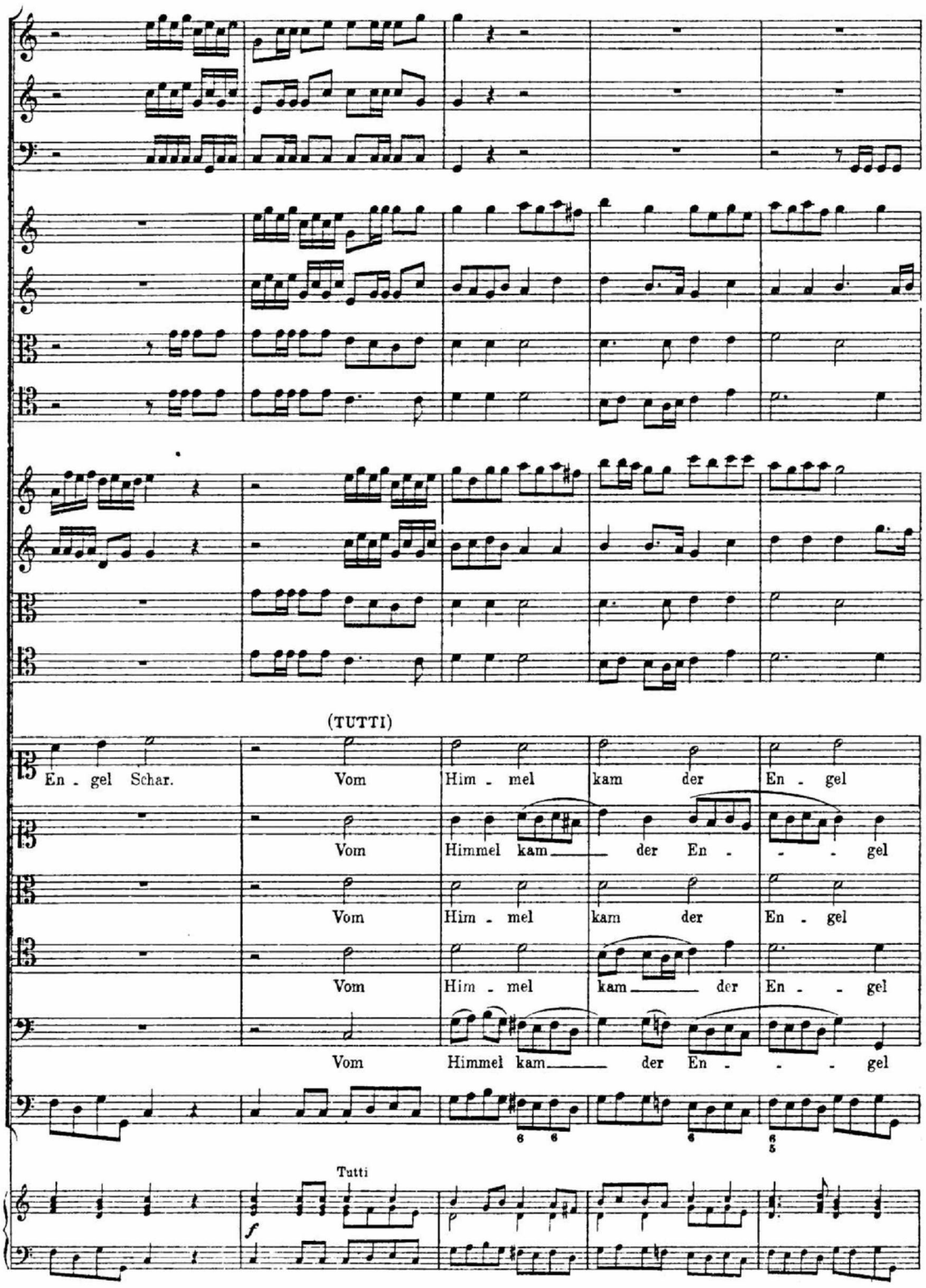
11. Kottapélda

10.18132/LFZE.2012.10

00023273

6.
„Vom Himmel kam der Engel Schar“.

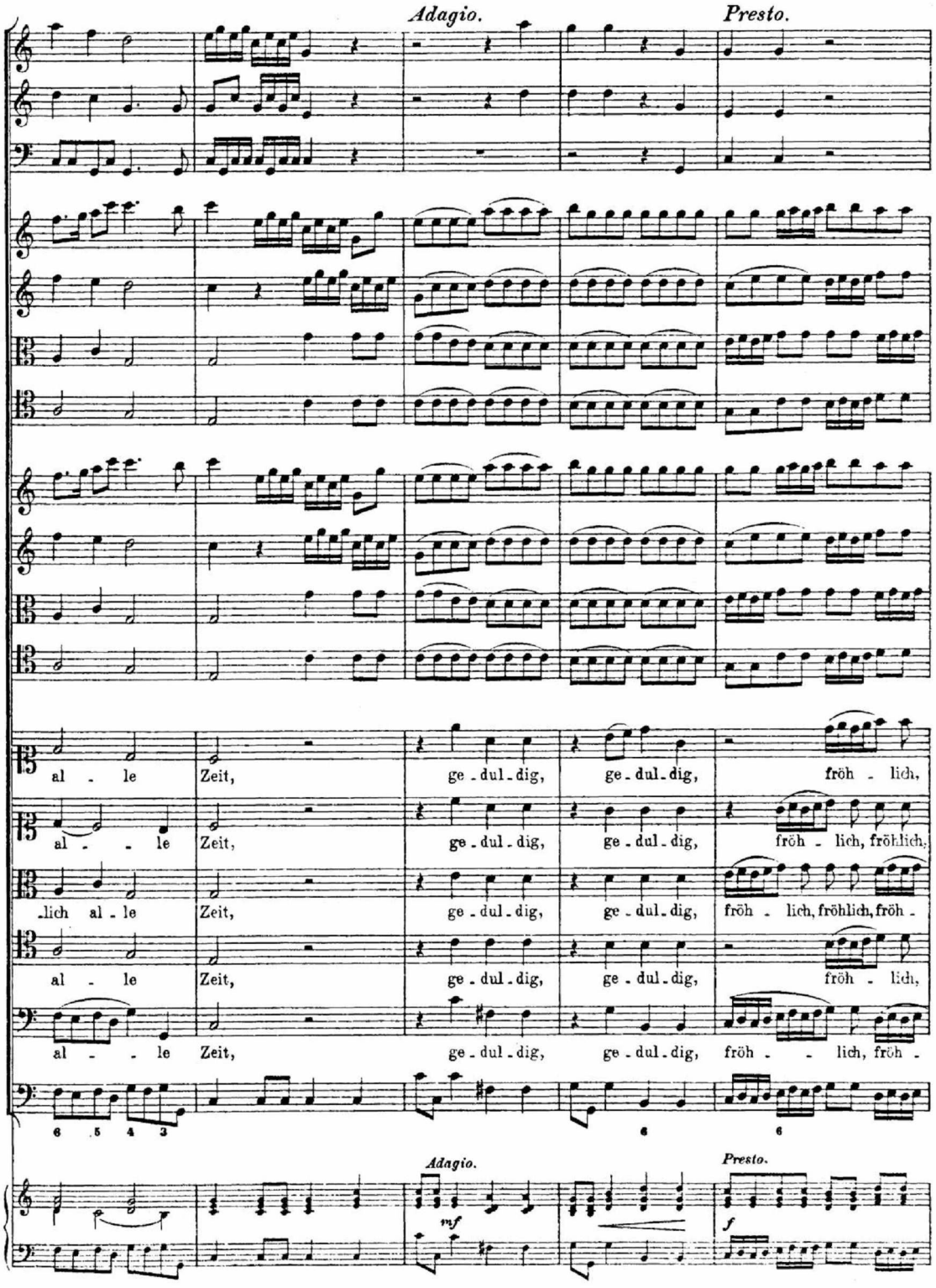
Johann Schelle.

10.18132/LFZE.2012.10

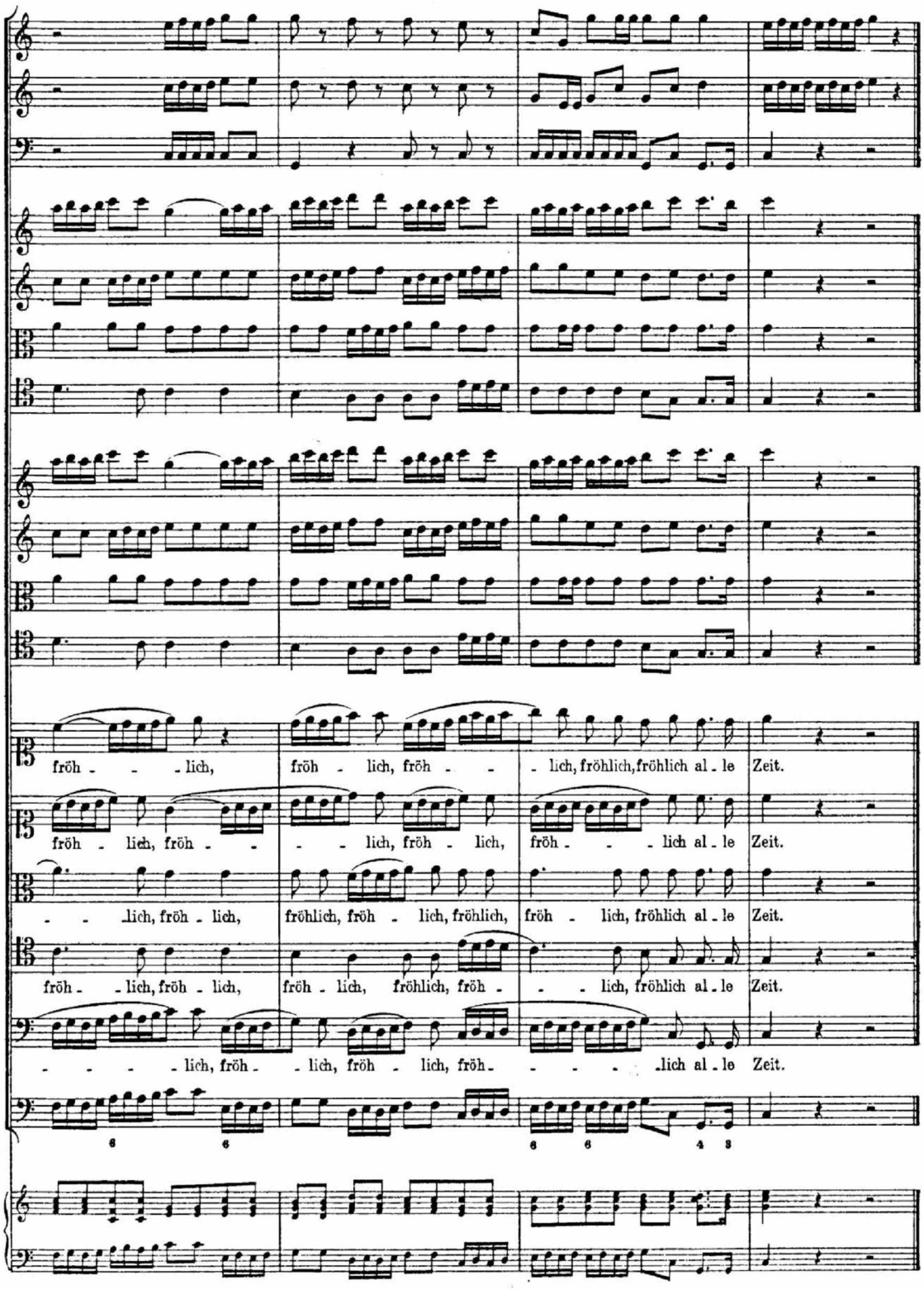
00023273

10.18132/LFZE.2012.10

12. Kottapélda

J. Schelle: Vom Himmel kam der Engel Schar

10.18132/LFZE.2012.10

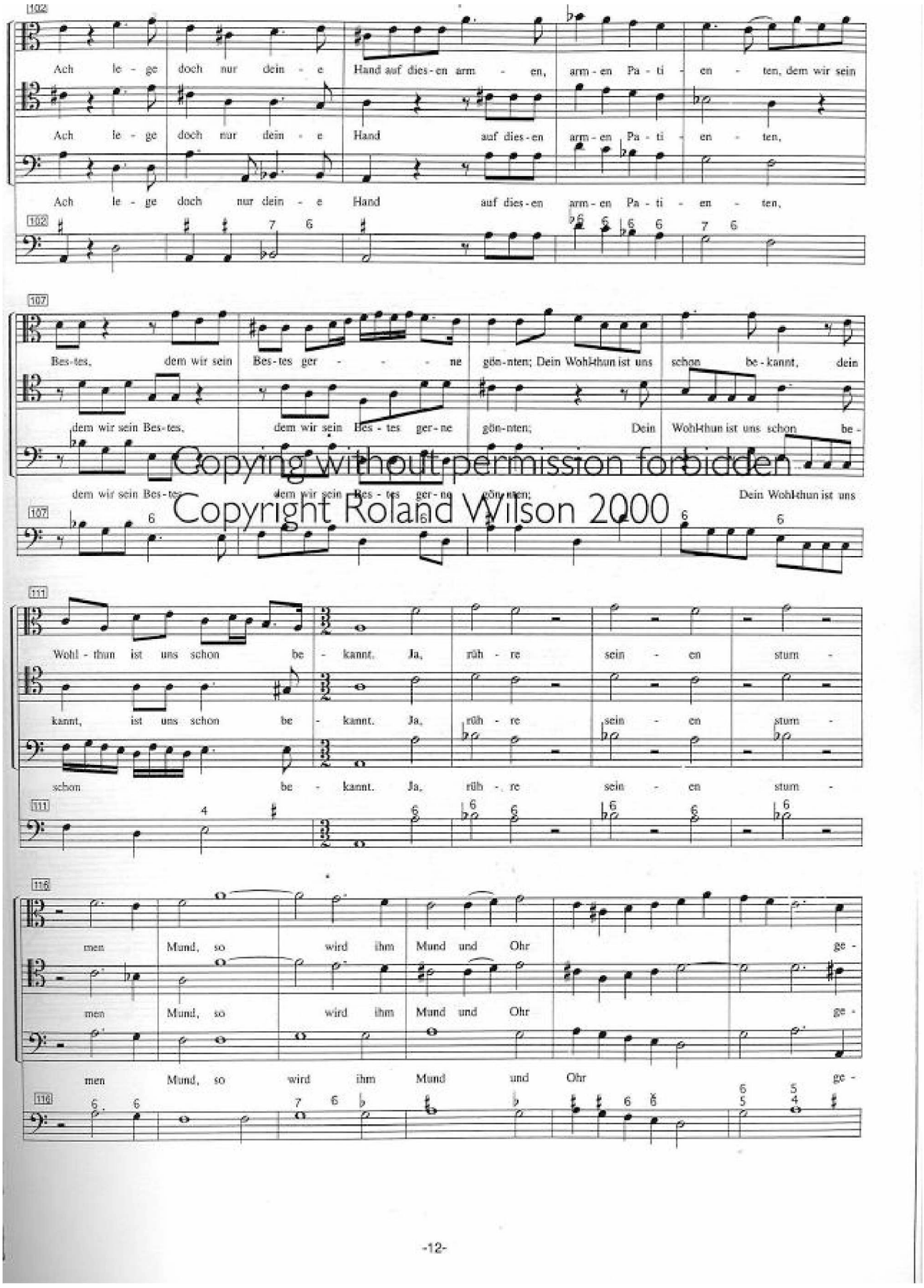
00023273

10.18132/LFZE.2012.10

00023273

10.18132/LFZE.2012.10

13. Kottapélda

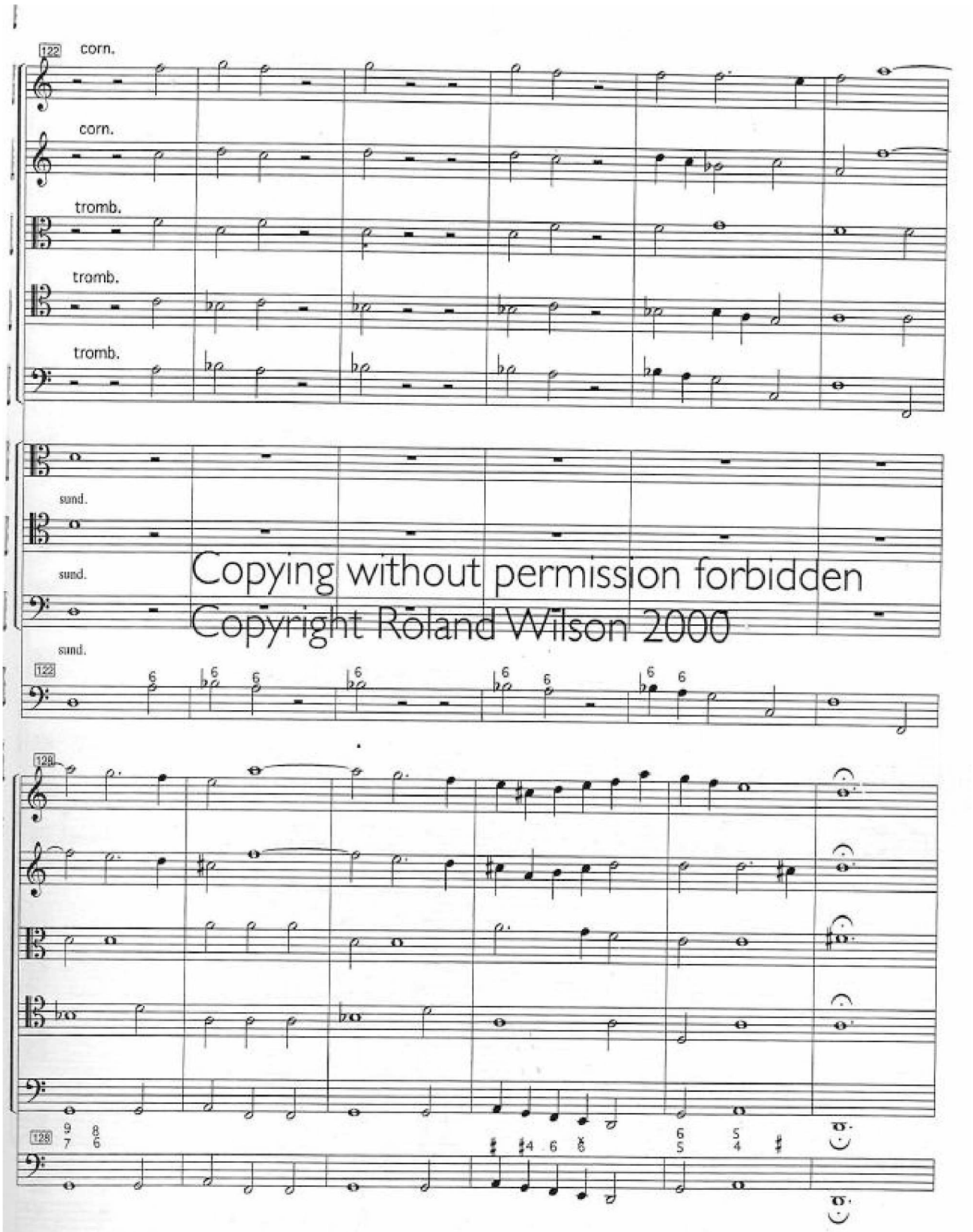
J. Schelle: Durch Adams Fall

10.18132/LFZE.2012.10



Copying without permission forbidden
Copyright Roland Wilson 2000

10.18132/LFZE.2012.10

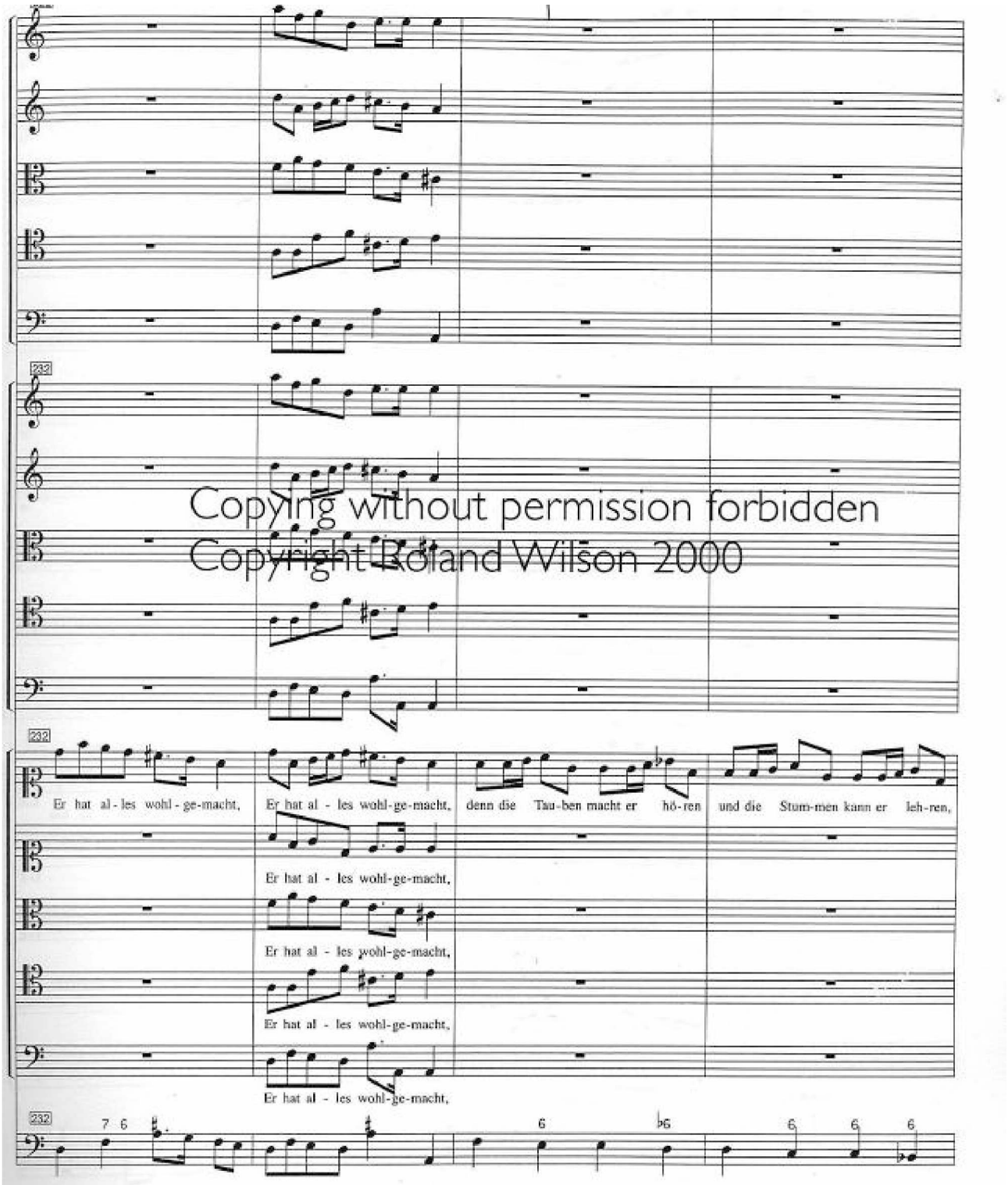


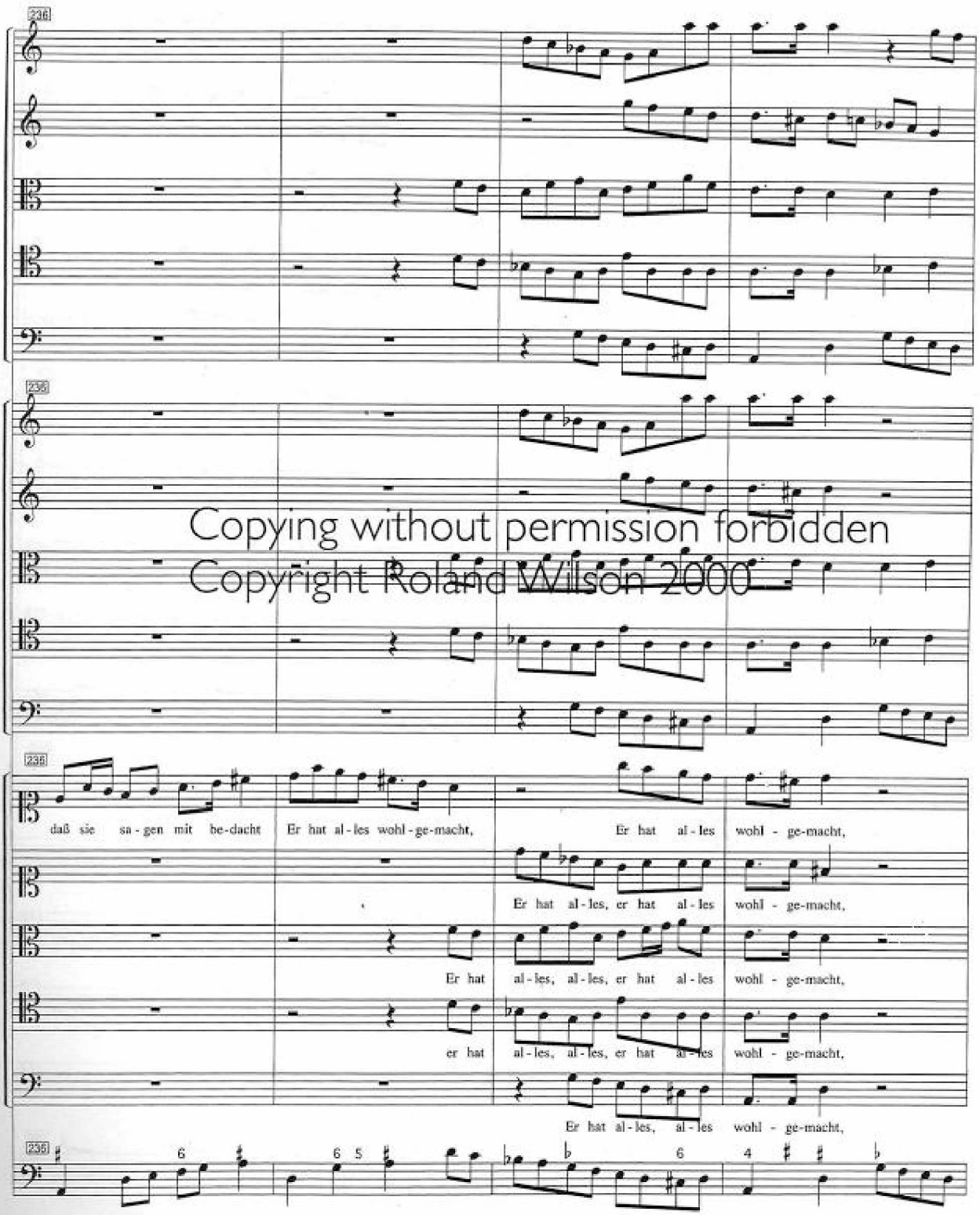
Copying without permission forbidden
Copyright Roland Wilson 2000

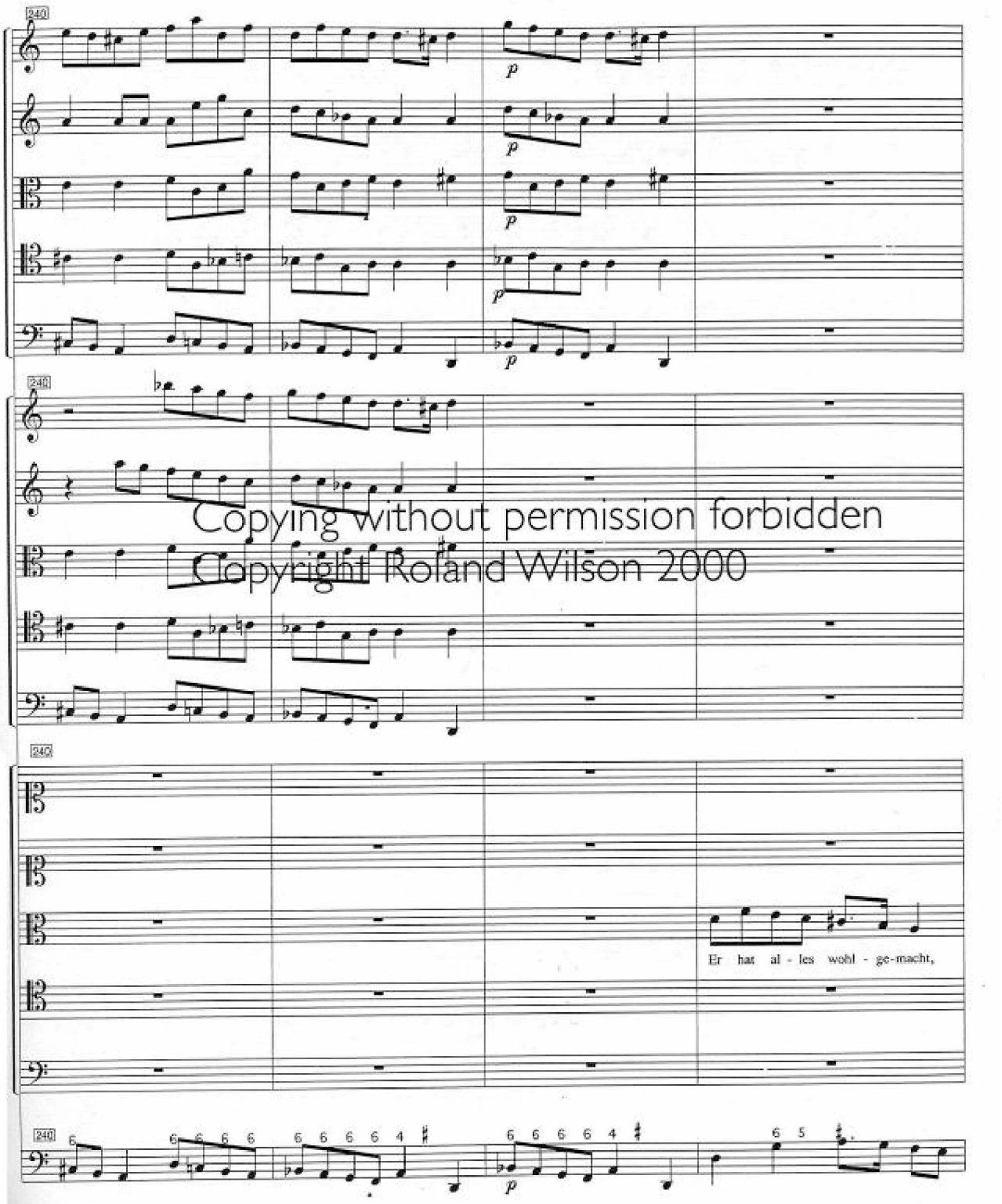
10.18132/LFZE.2012.10

14. Kottapélda

J. Schelle: Durch Adams Fall

10.18132/LFZE.2012.10

Copying without permission forbidden
Copyright Roland Wilson 2000

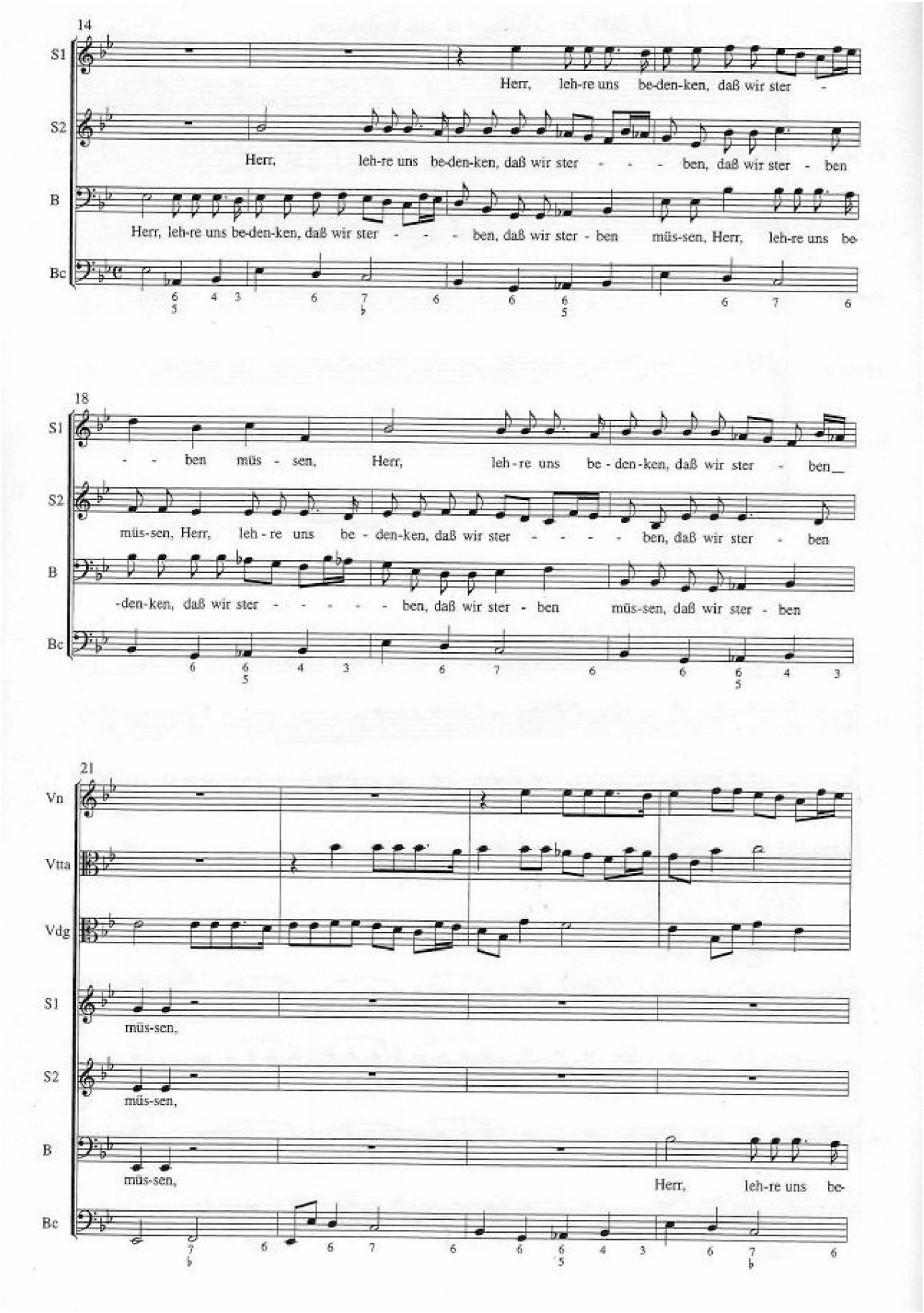
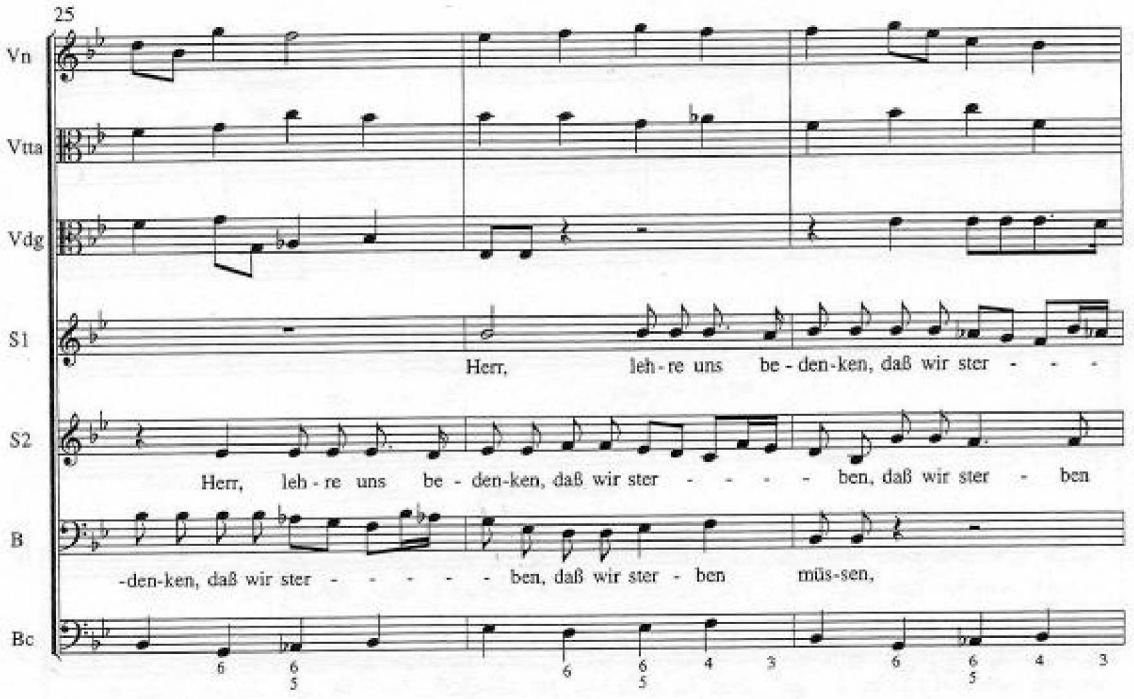
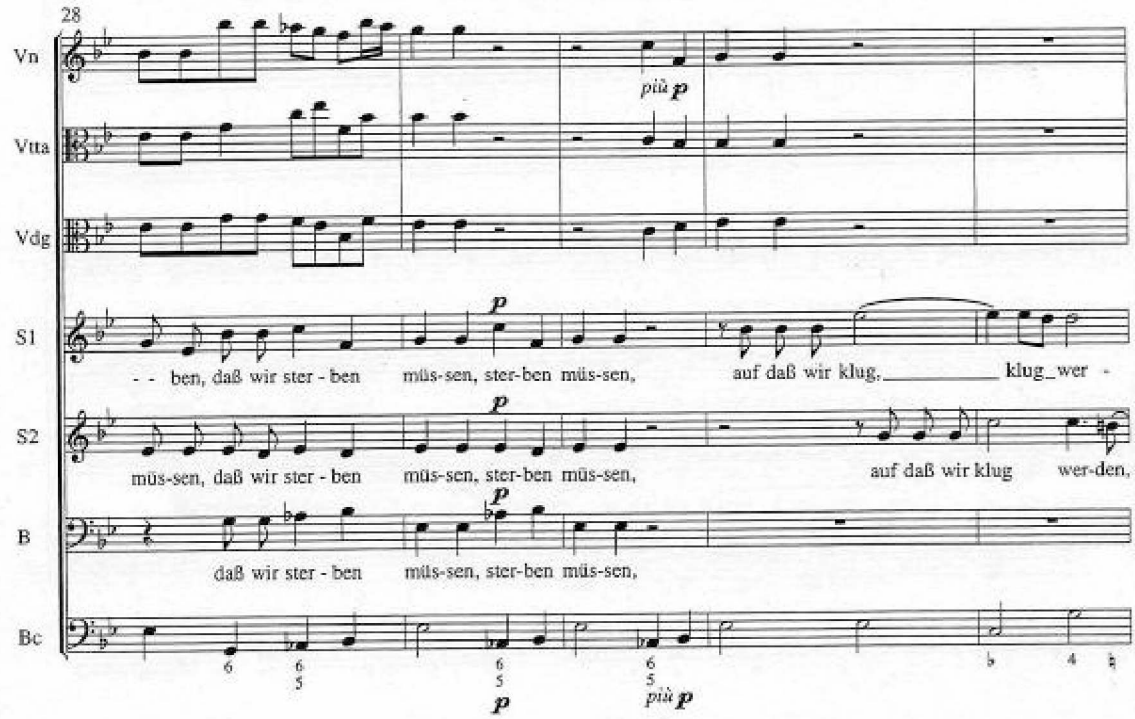
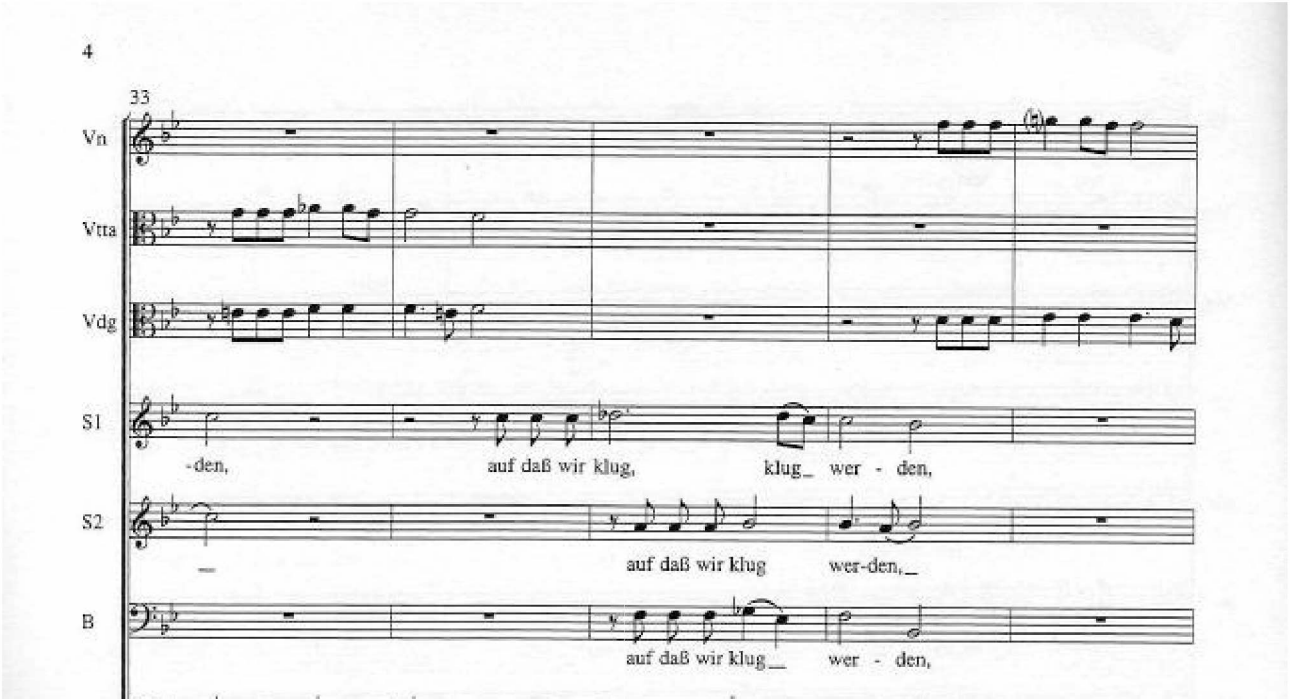
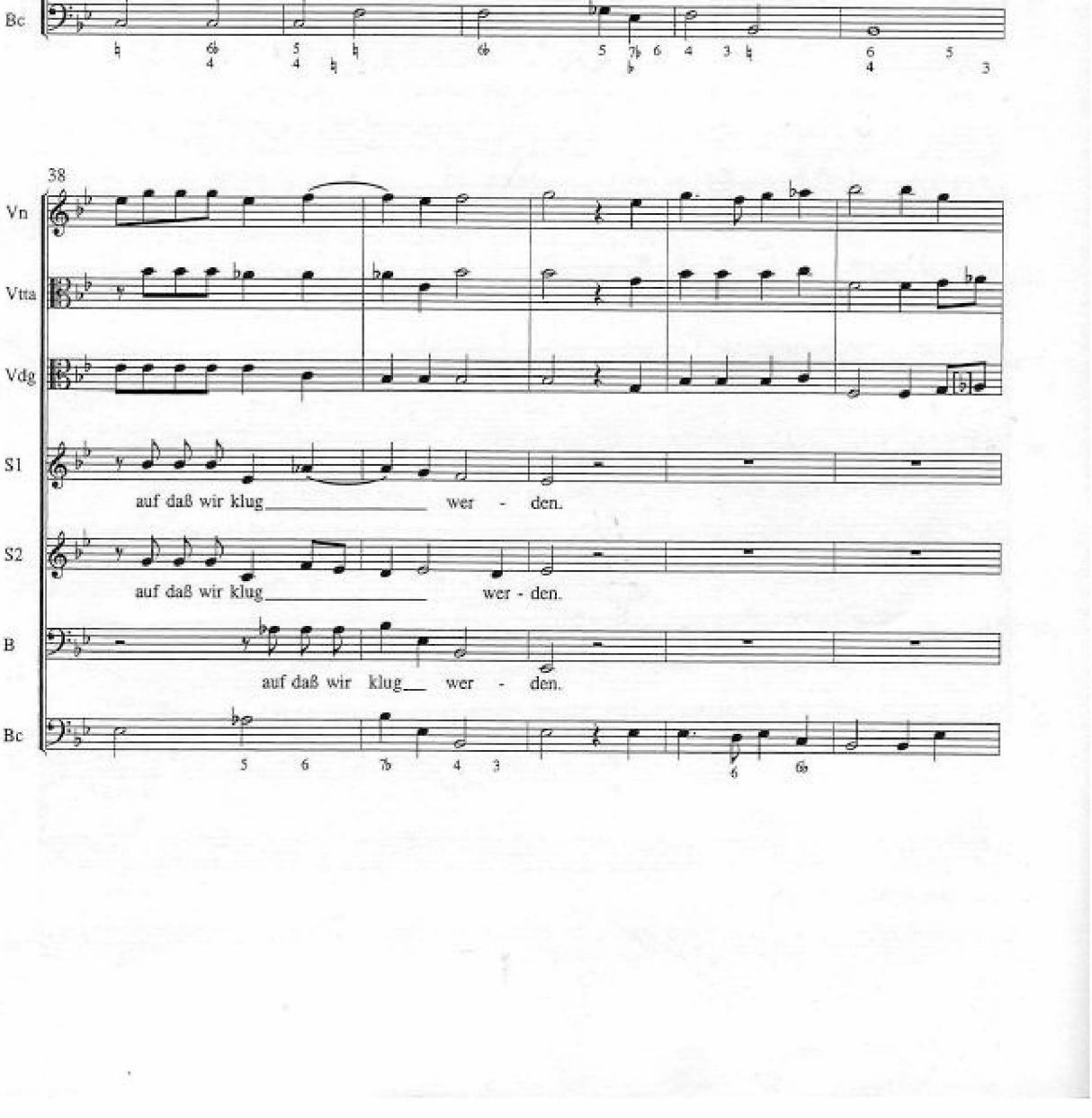
10.18132/LFZE.2012.10

Copying without permission forbidden
Copyright Roland Wilson 2000

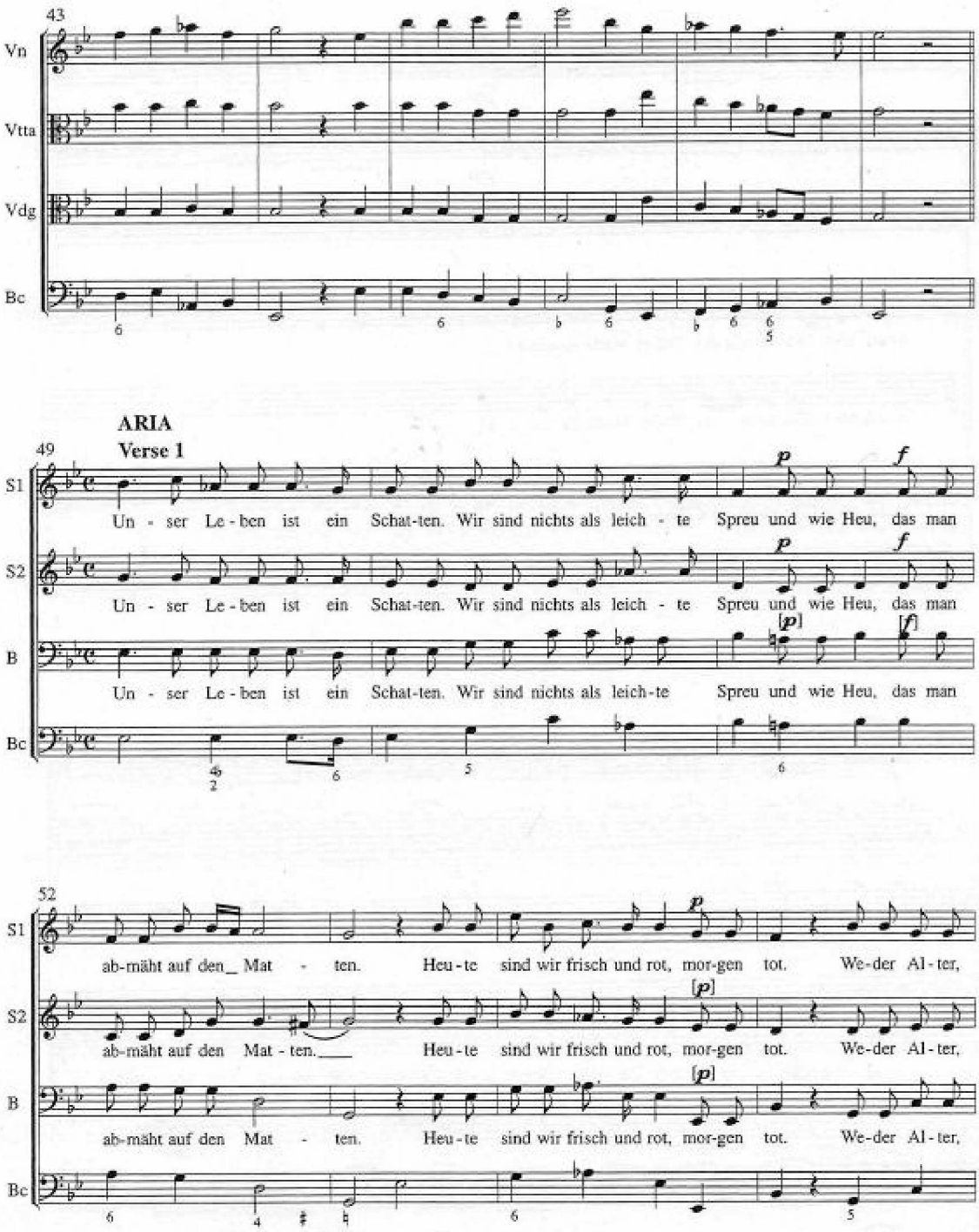
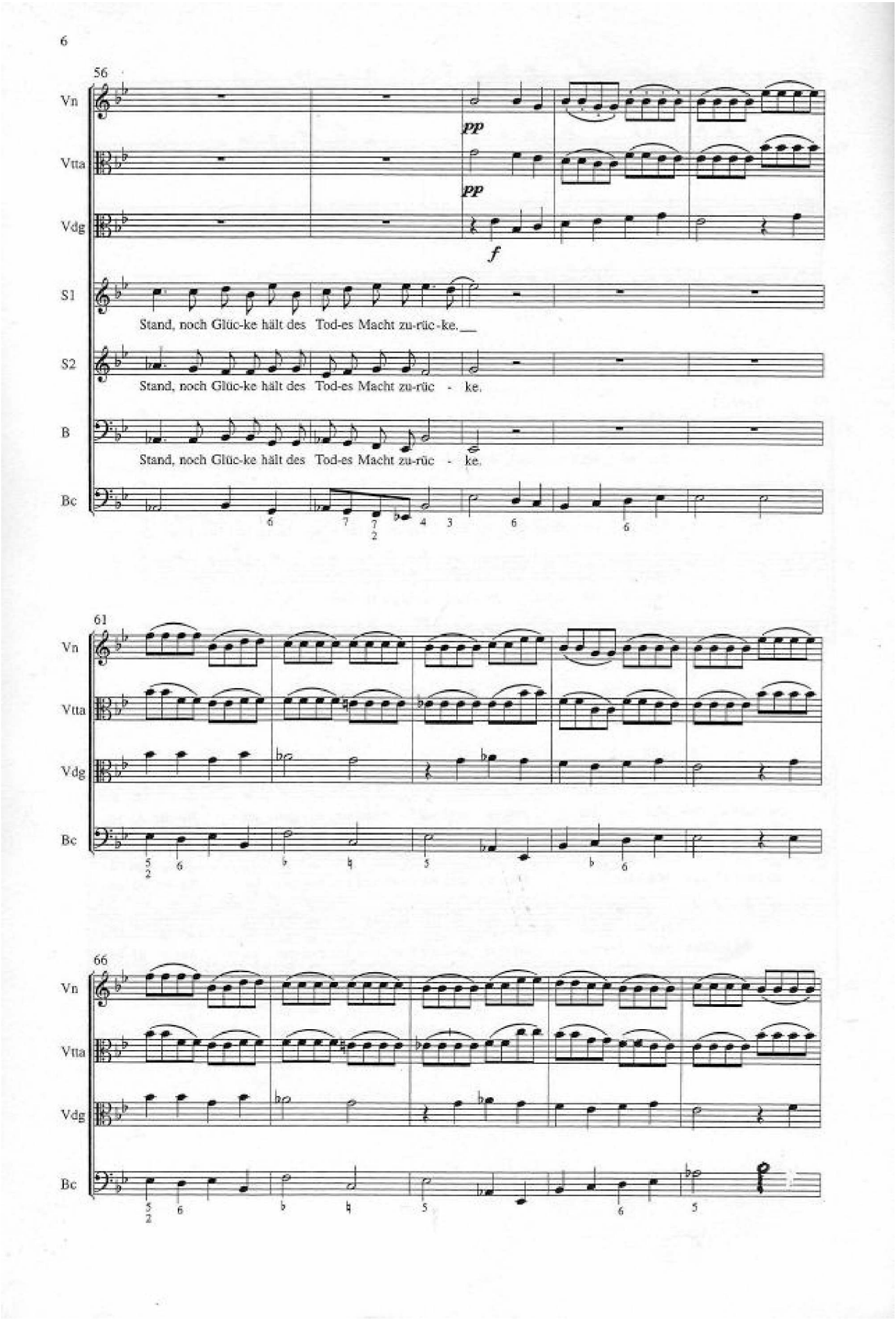
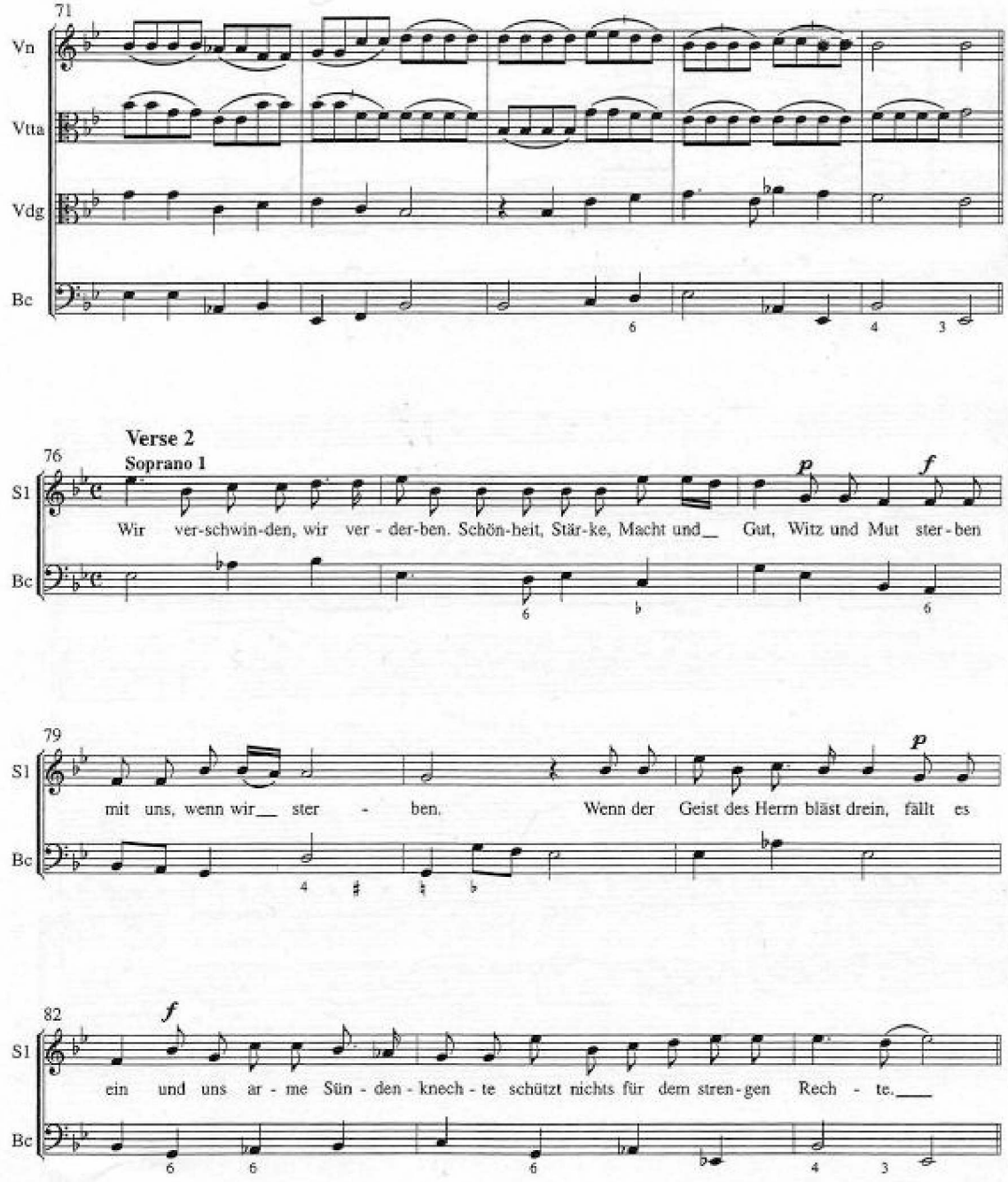
10.18132/LFZE.2012.10

Copying without permission forbidden
Copyright Roland Wilson 2000

10.18132/LFZE.2012.10

15. Kottapélda

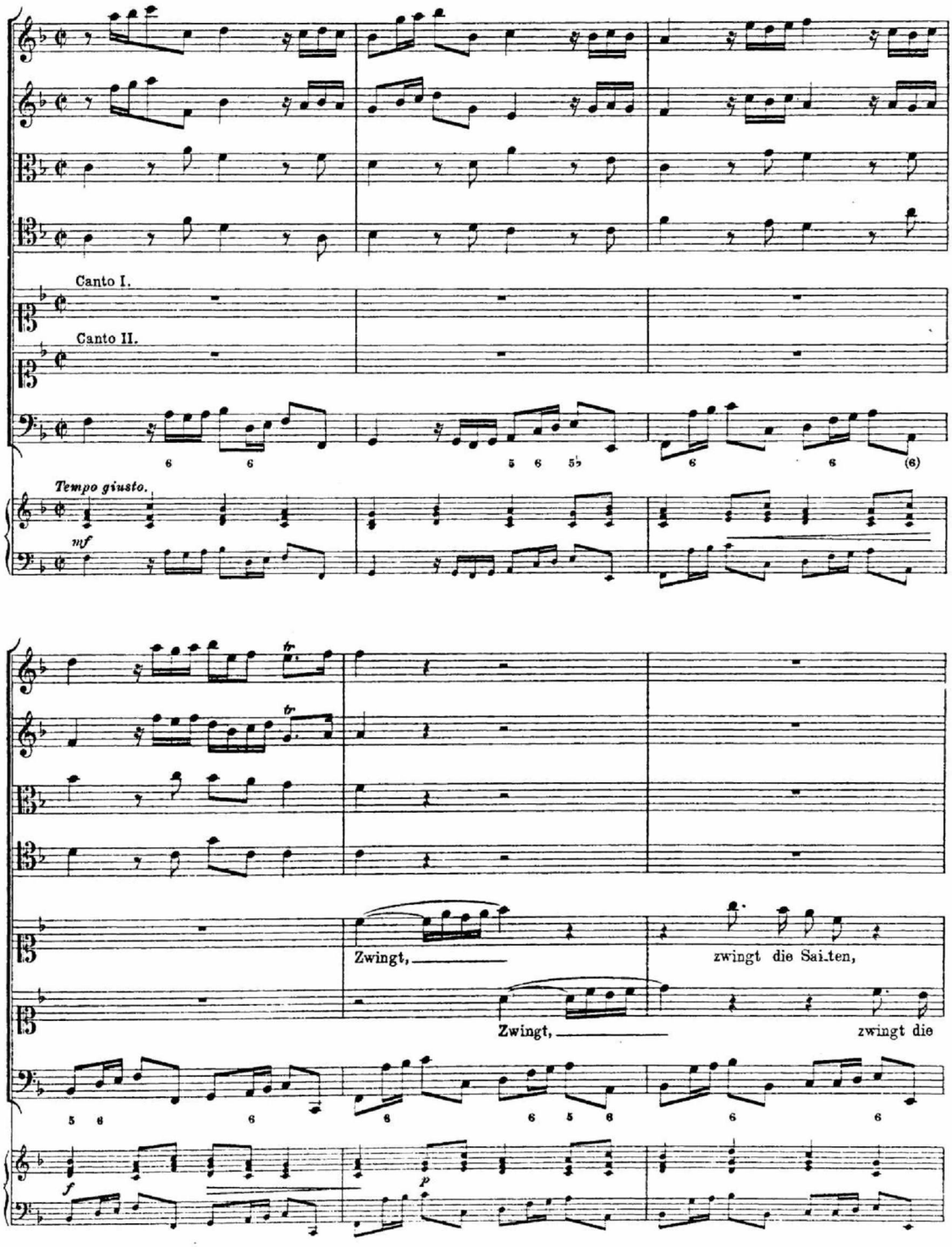
J. Schelle: Herr, lehre uns bedenken

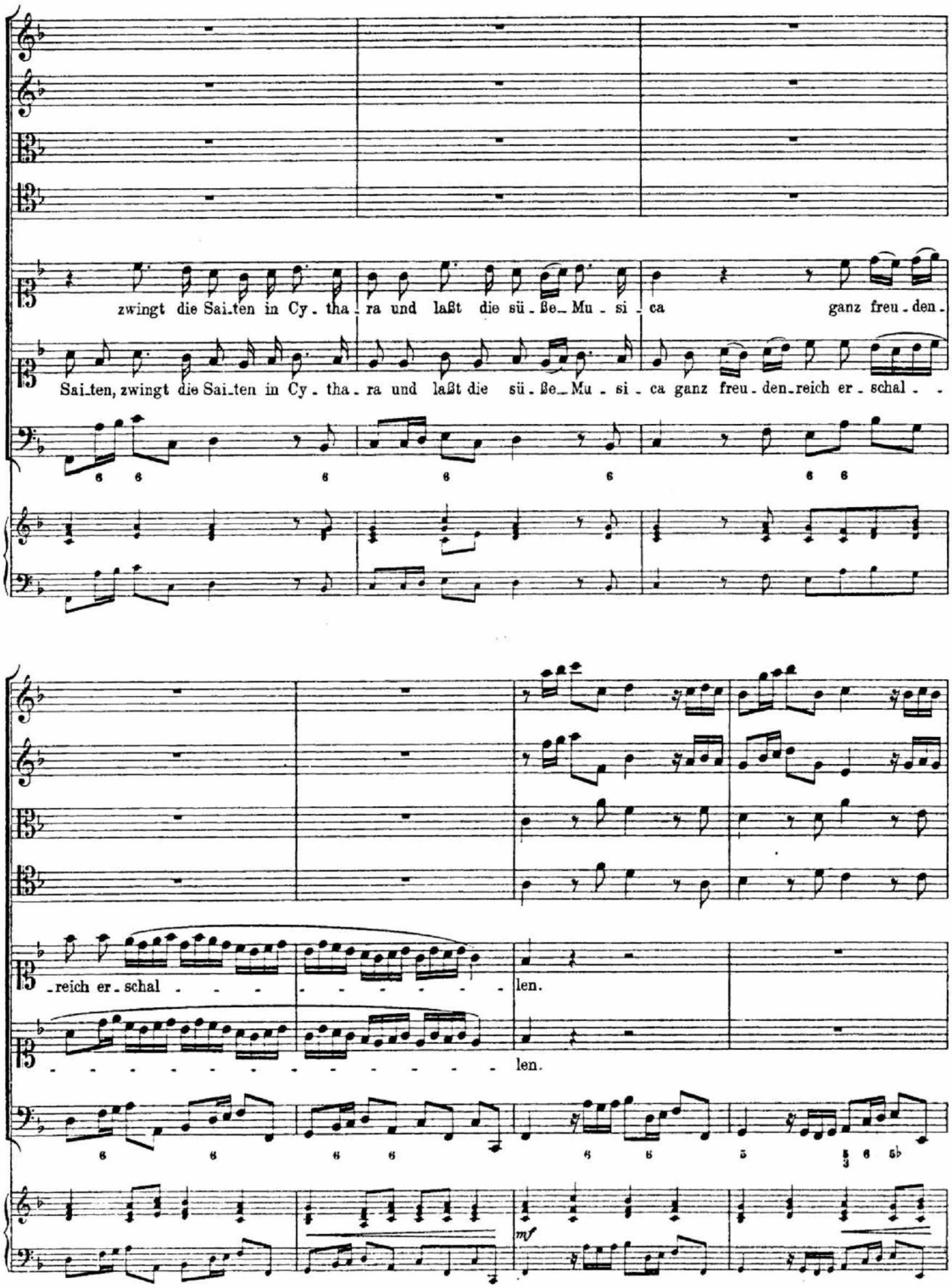
10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

Bc
38
Vn
Vtta
Vdg
S1
auf daß wir klug wer - den.
S2
auf daß wir klug wer - den.
B
auf daß wir klug wer - den.
Bc

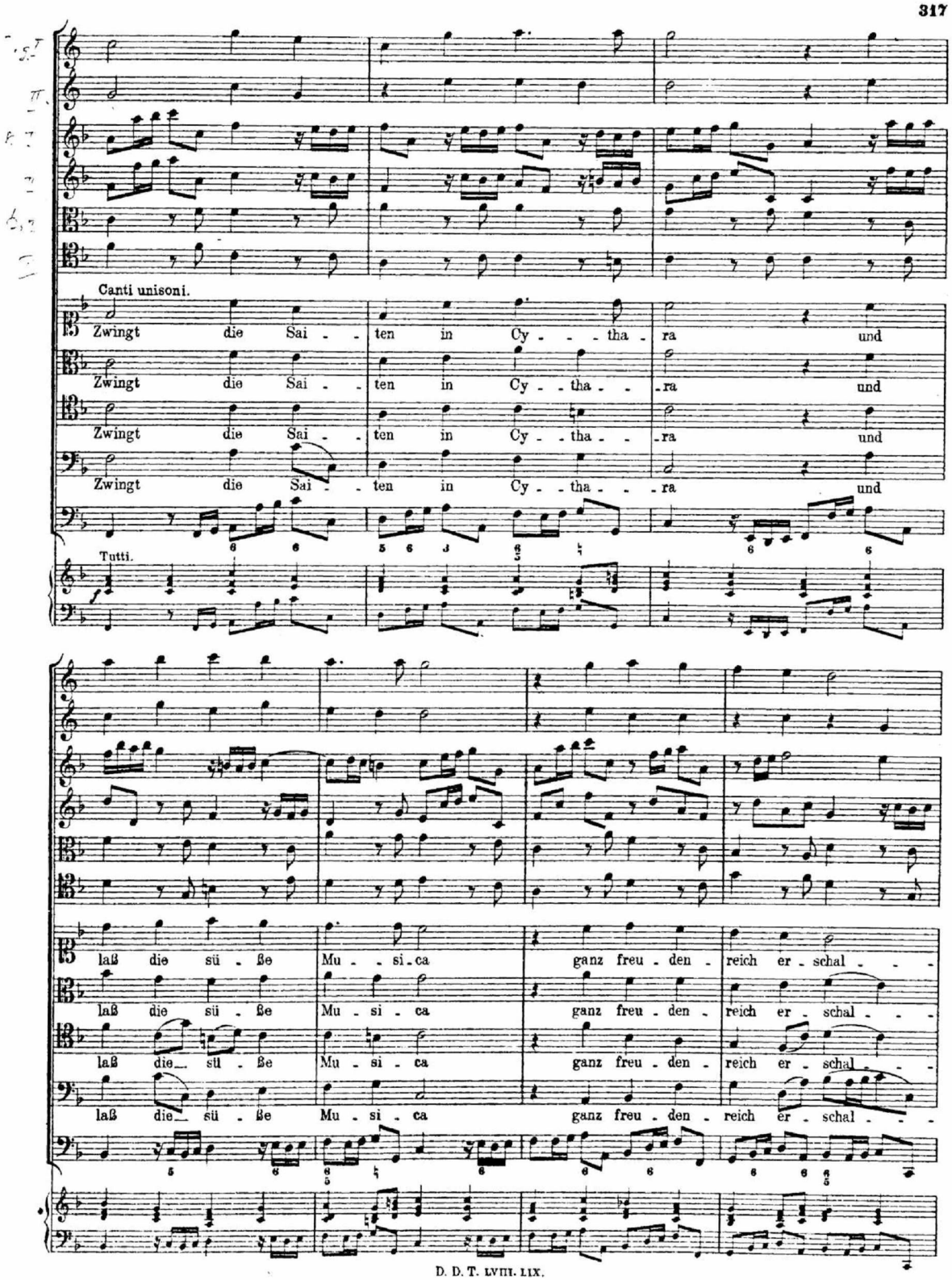
10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

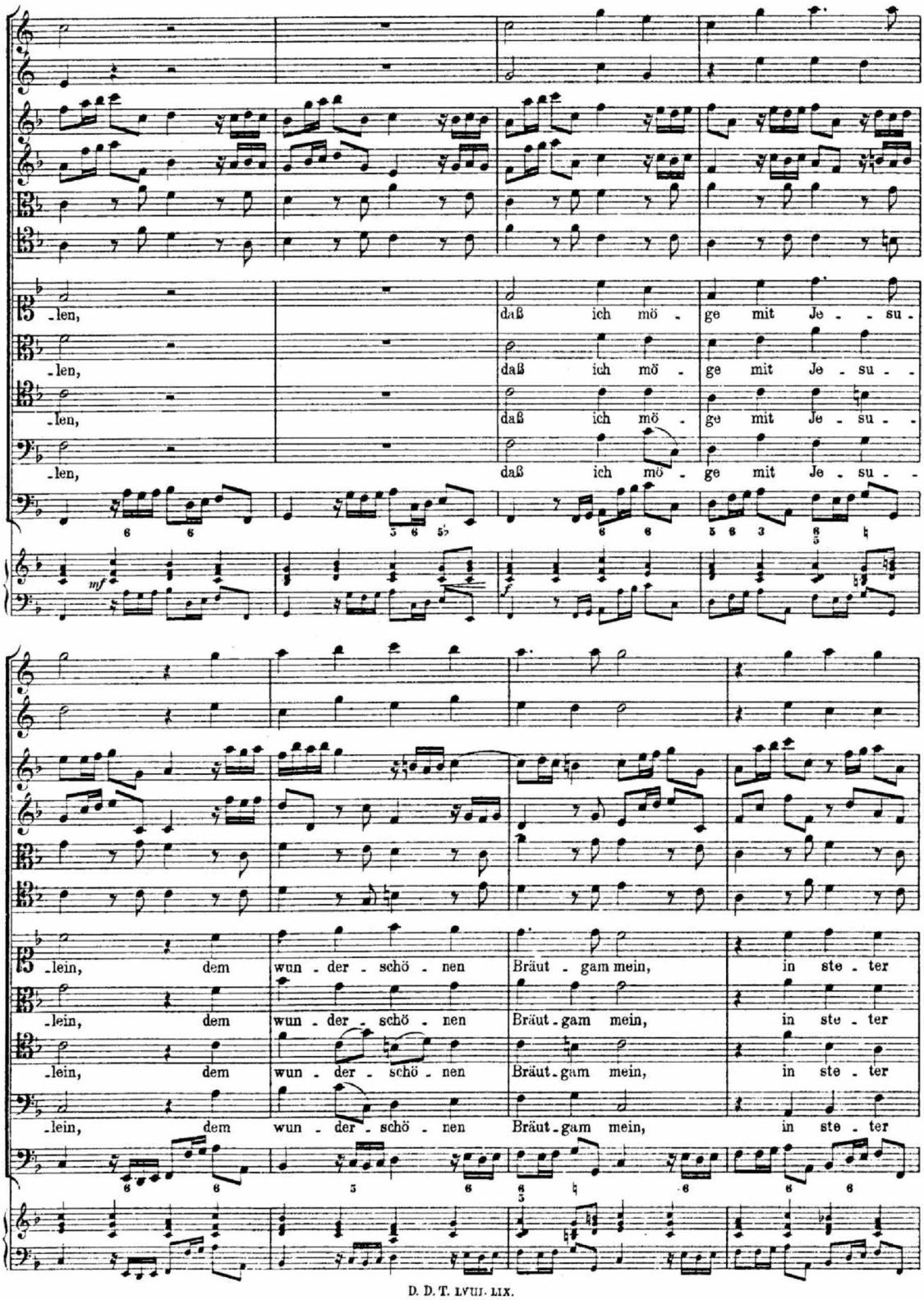
16. Kottapélda

J. Kuhnau: Wie schön leuchtet der Morgenstern

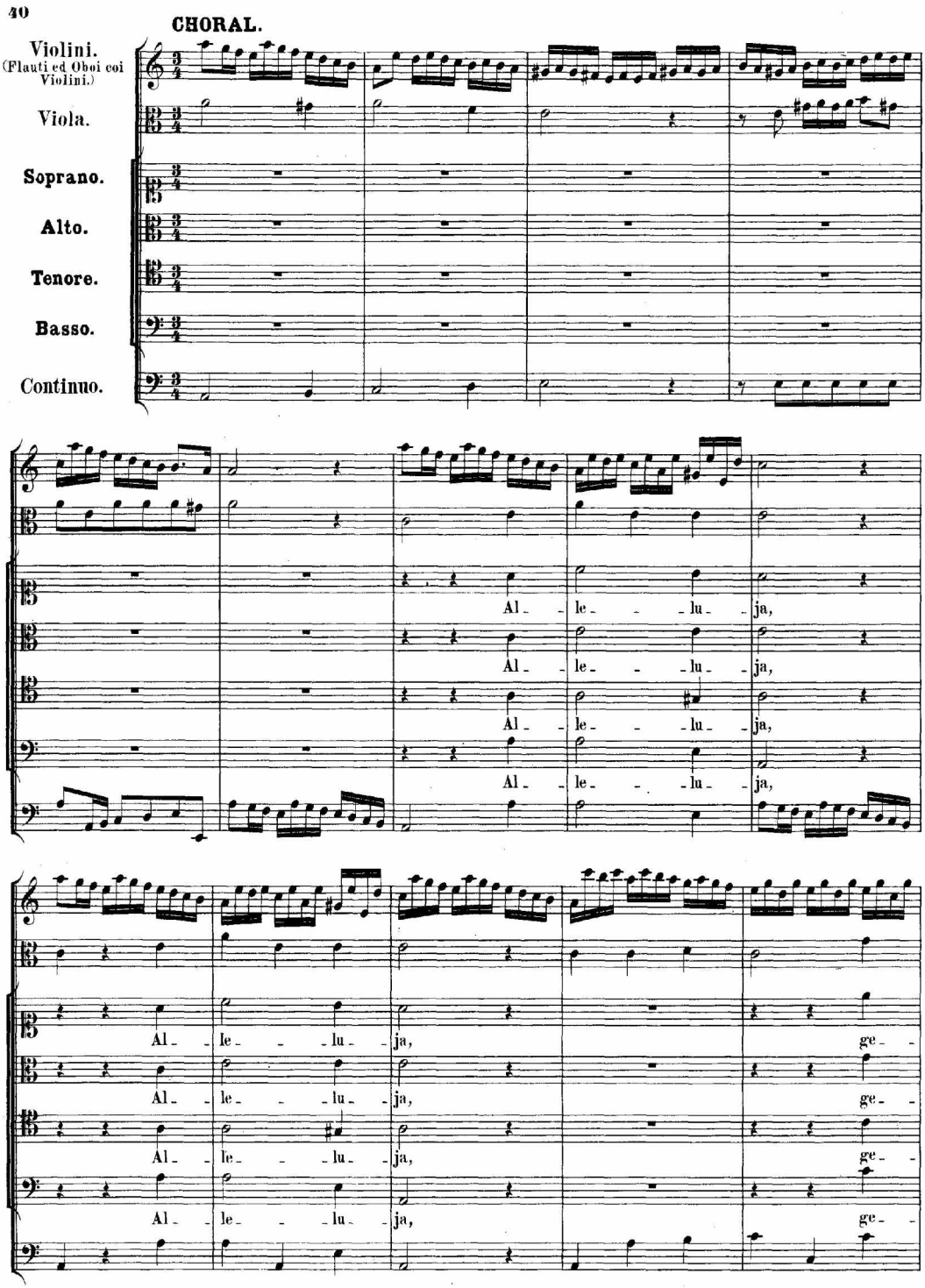
00023273

10.18132/LFZE.2012.10

00023273

10.18132/LFZE.2012.10

00023273

10.18132/LFZE.2012.10

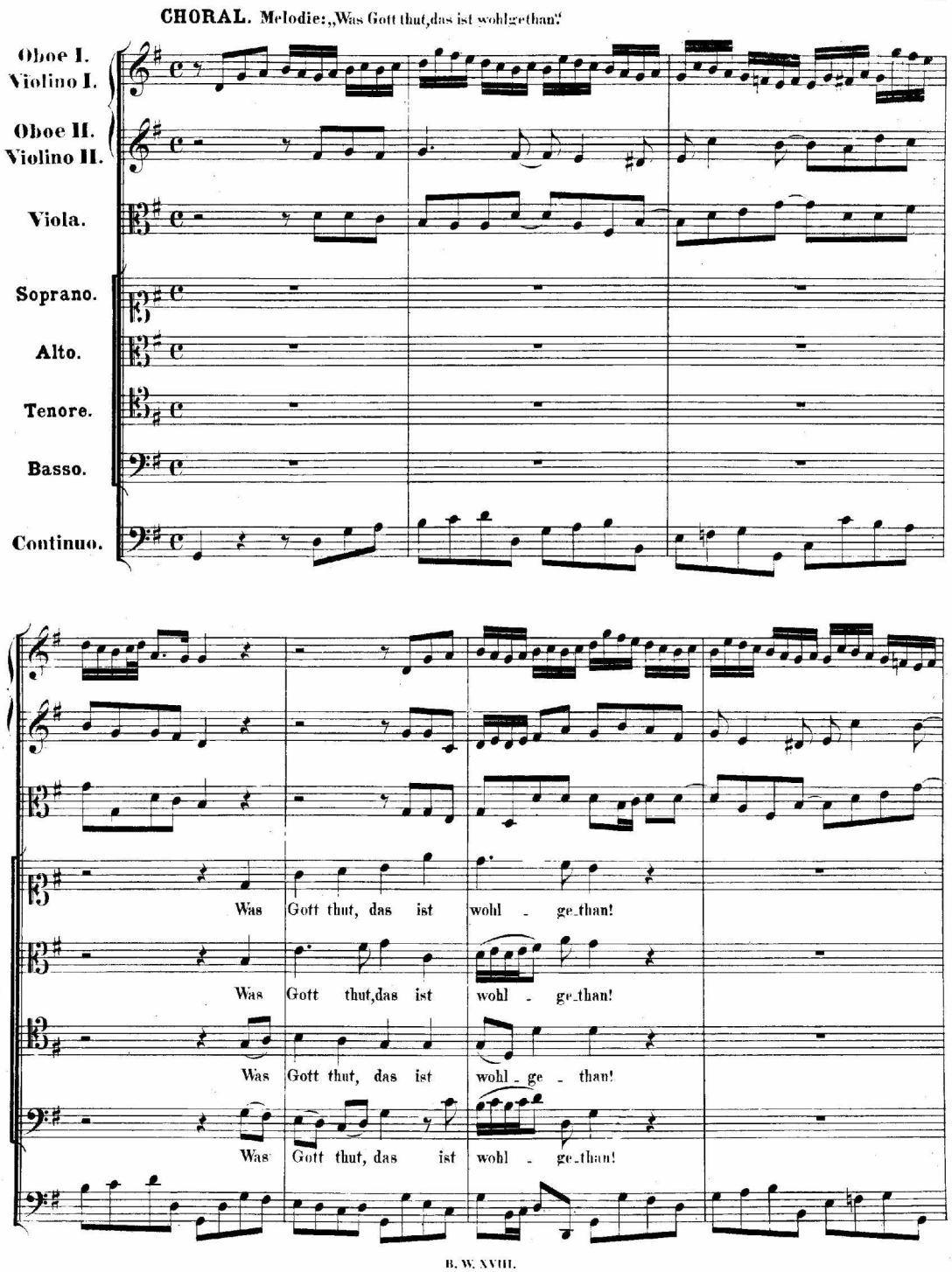
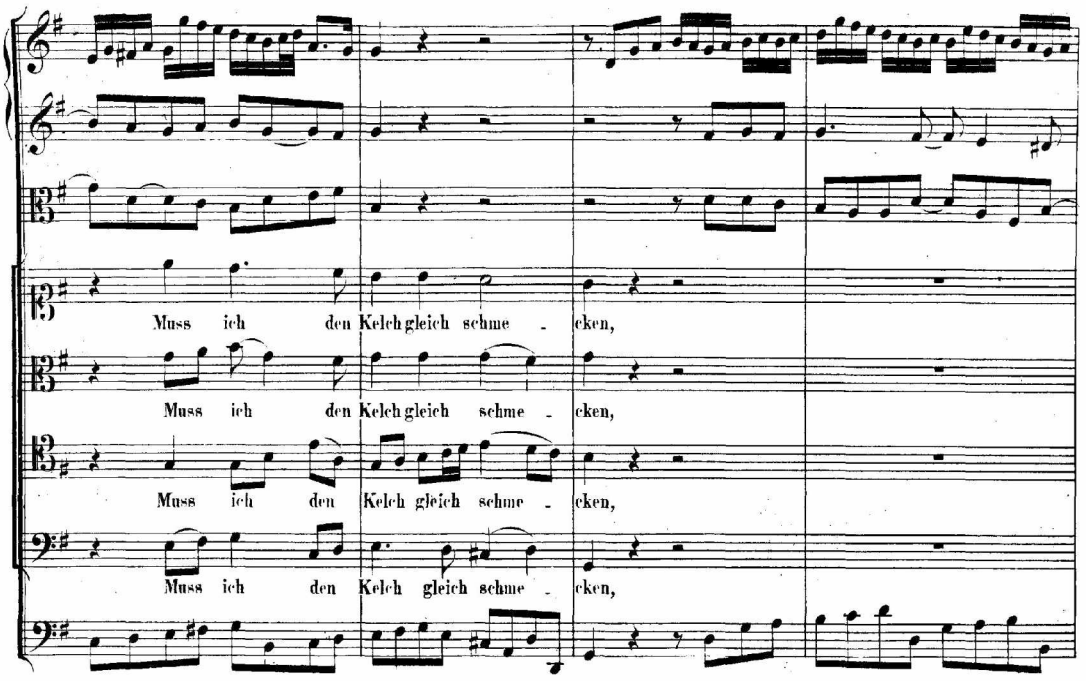
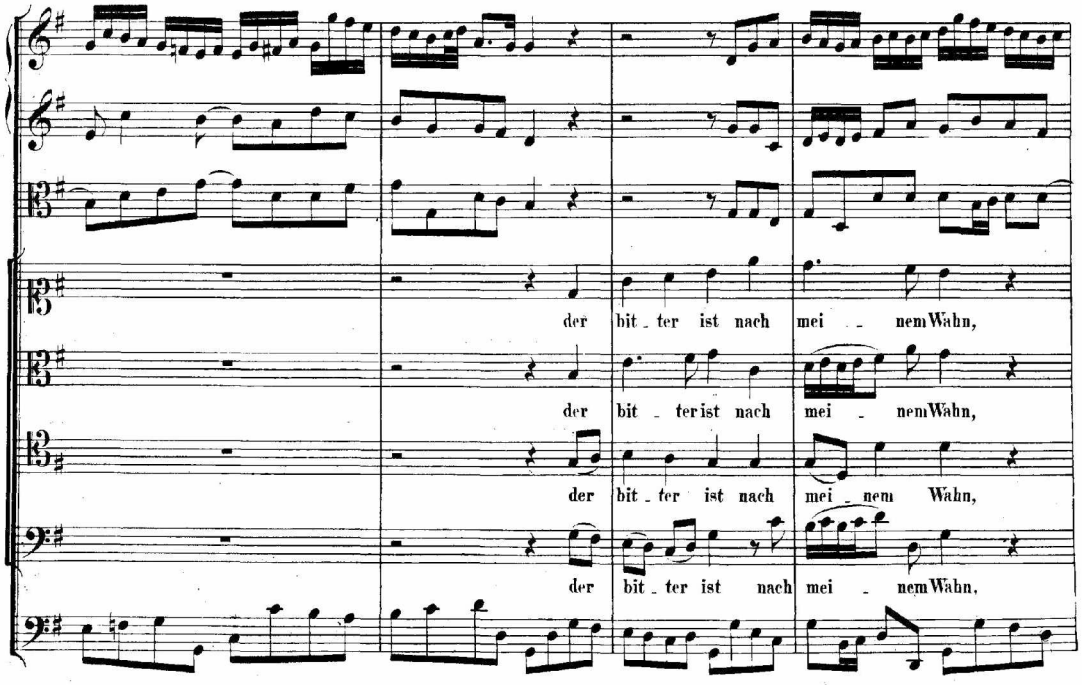
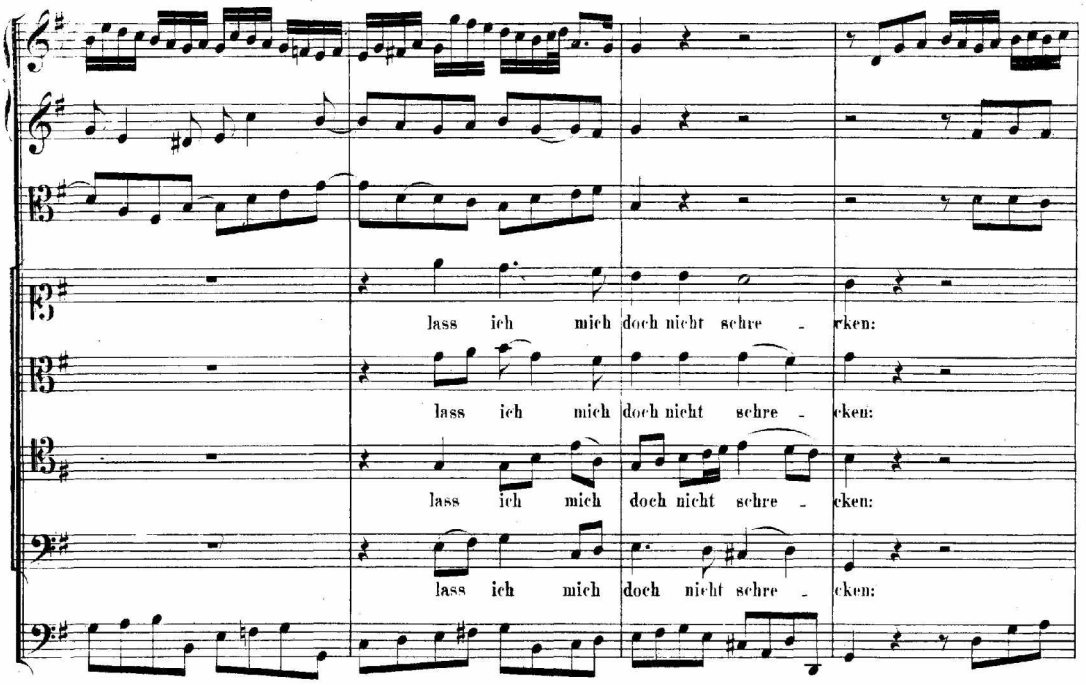
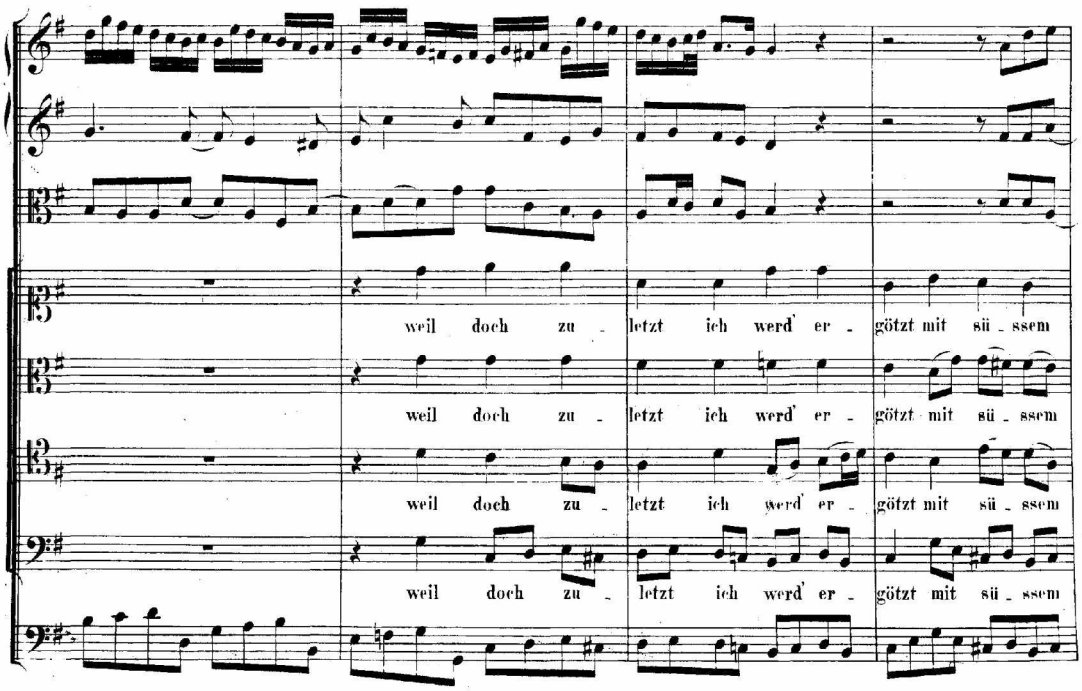
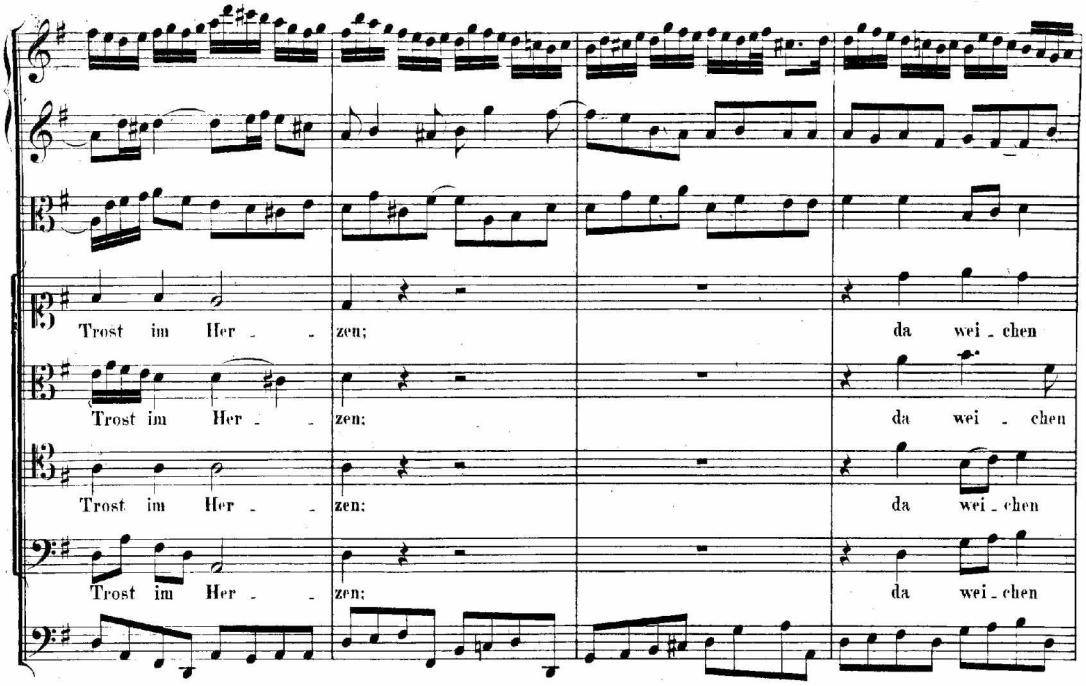
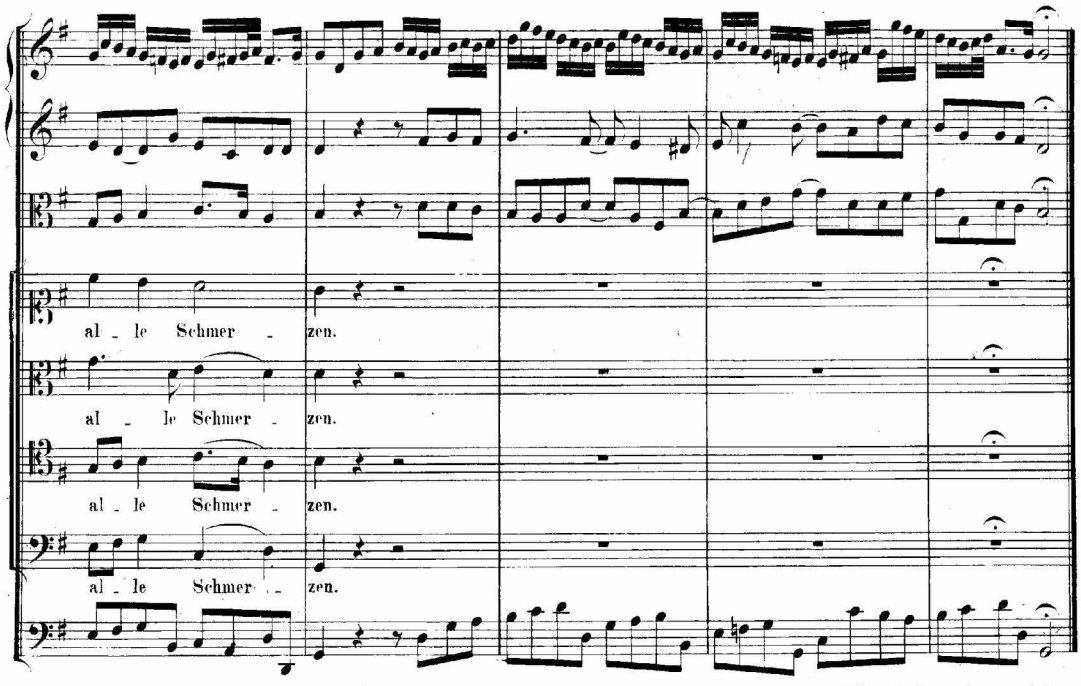
00023273

10.18132/LFZE.2012.10

17. Kottapélda

J. Kuhnau: Uns ist ein Kind geboren

10.18132/LFZE.2012.10

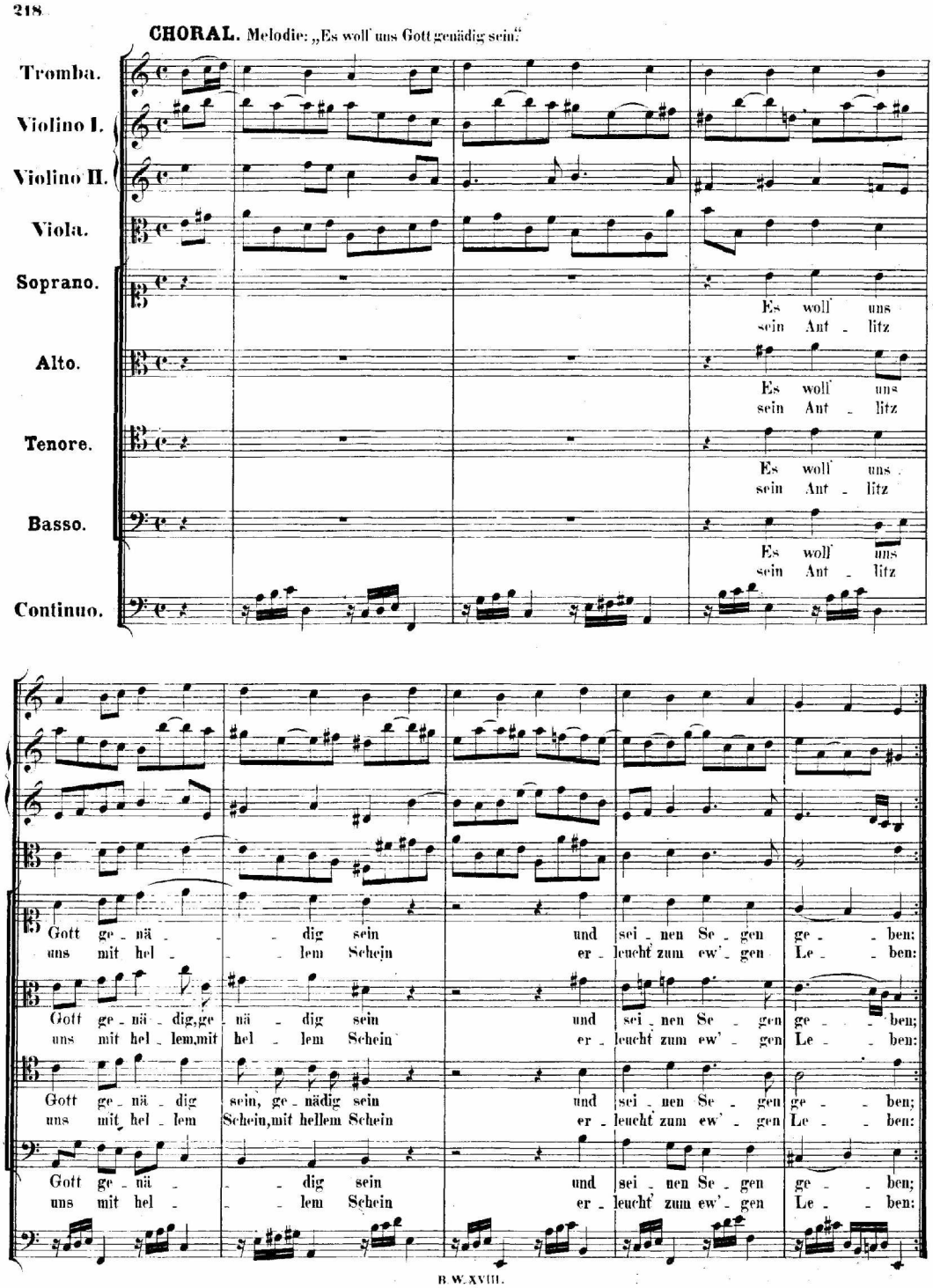
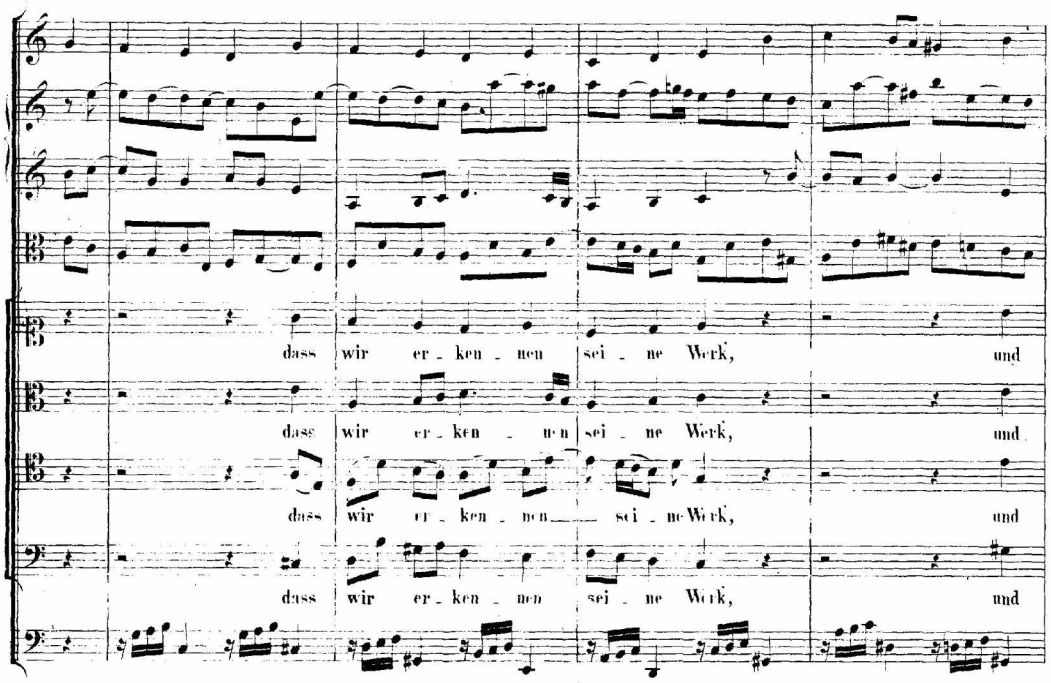
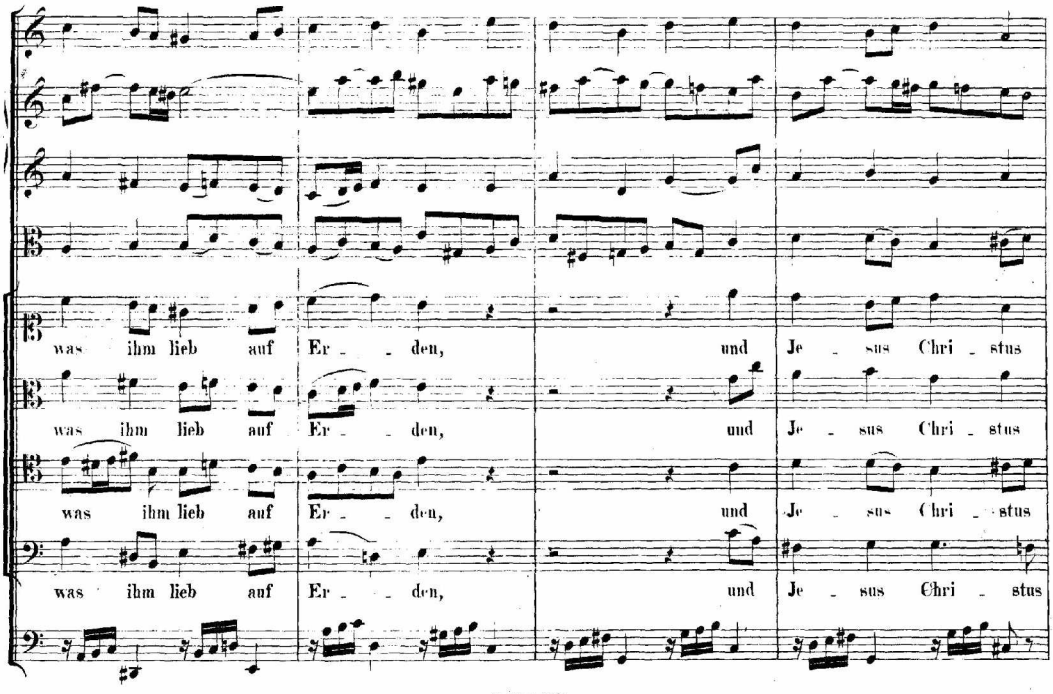
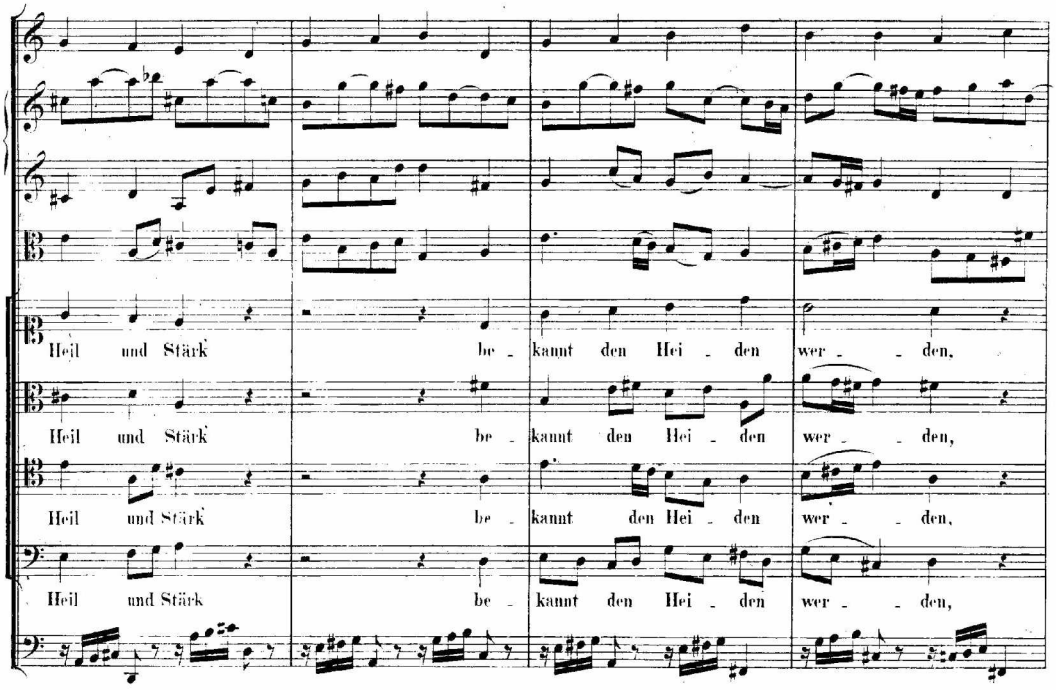
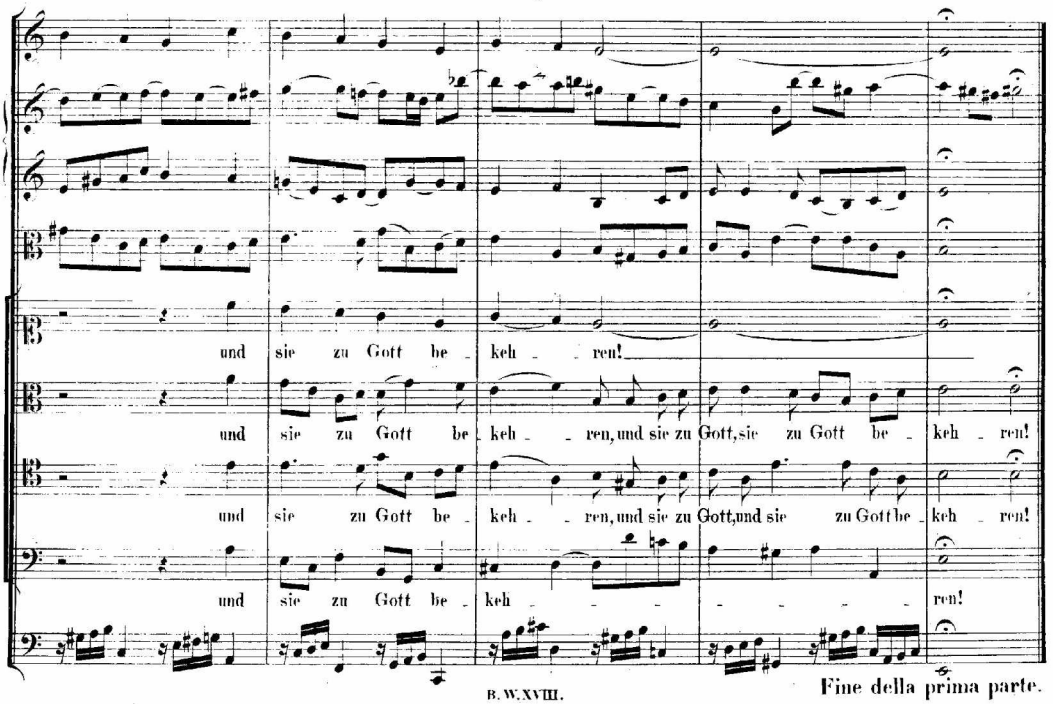
10.18132/LFZE.2012.10

18. Kottapélda

J. S. Bach: Die elenden sollen Essen
BWV 75

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

Fine della prima parte.

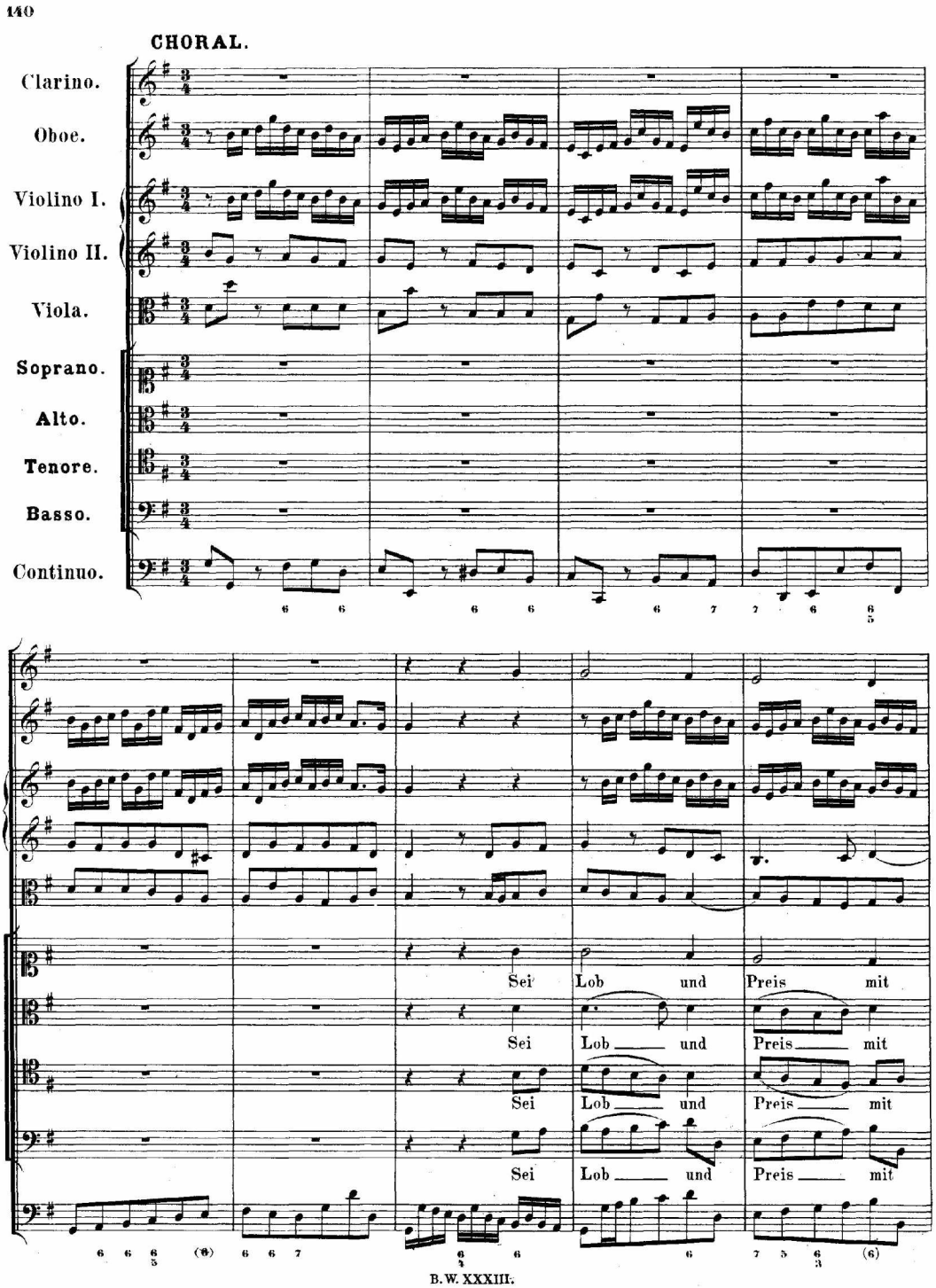
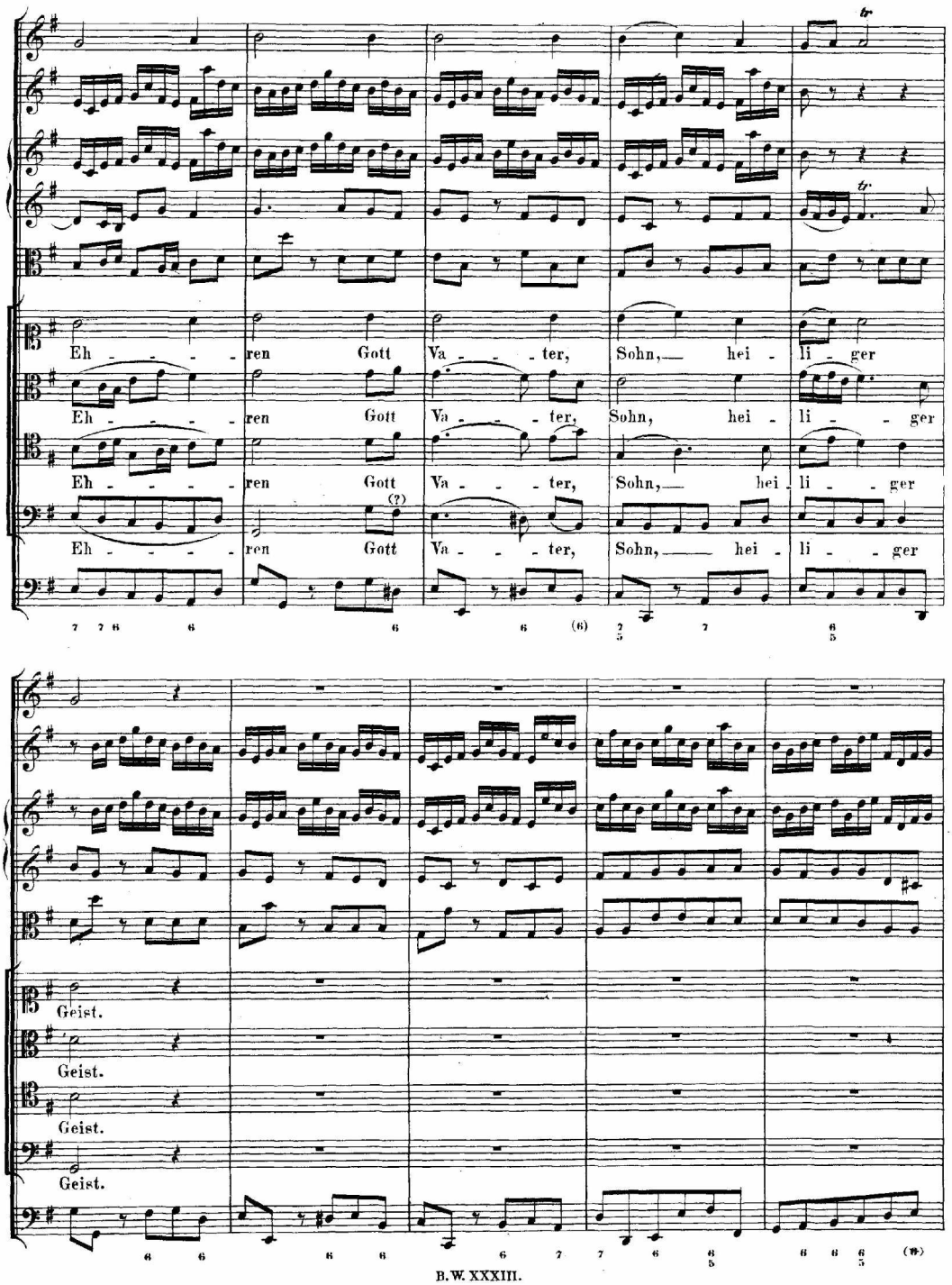
10.18132/LFZE.2012.10

19. Kottapélda

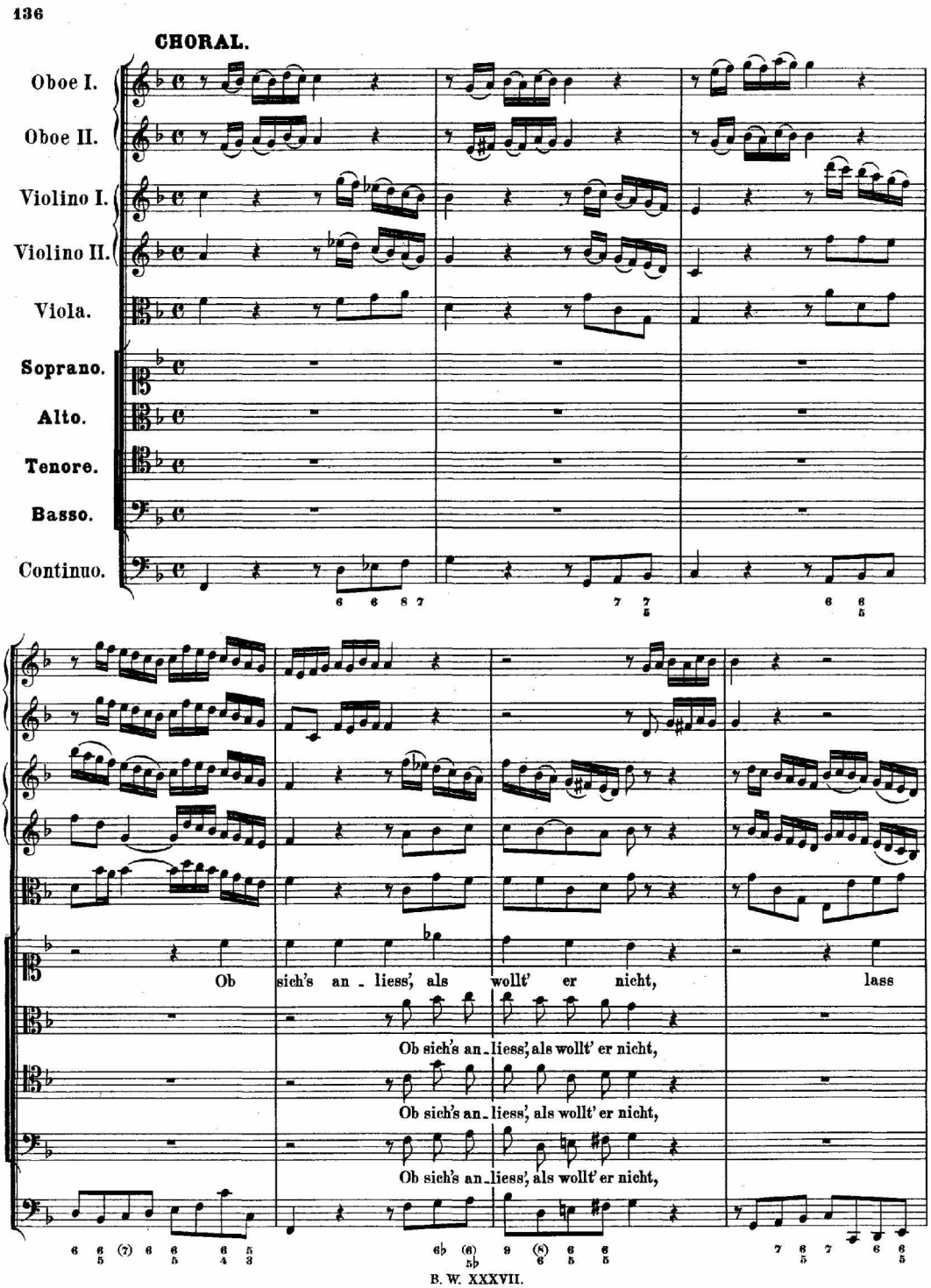
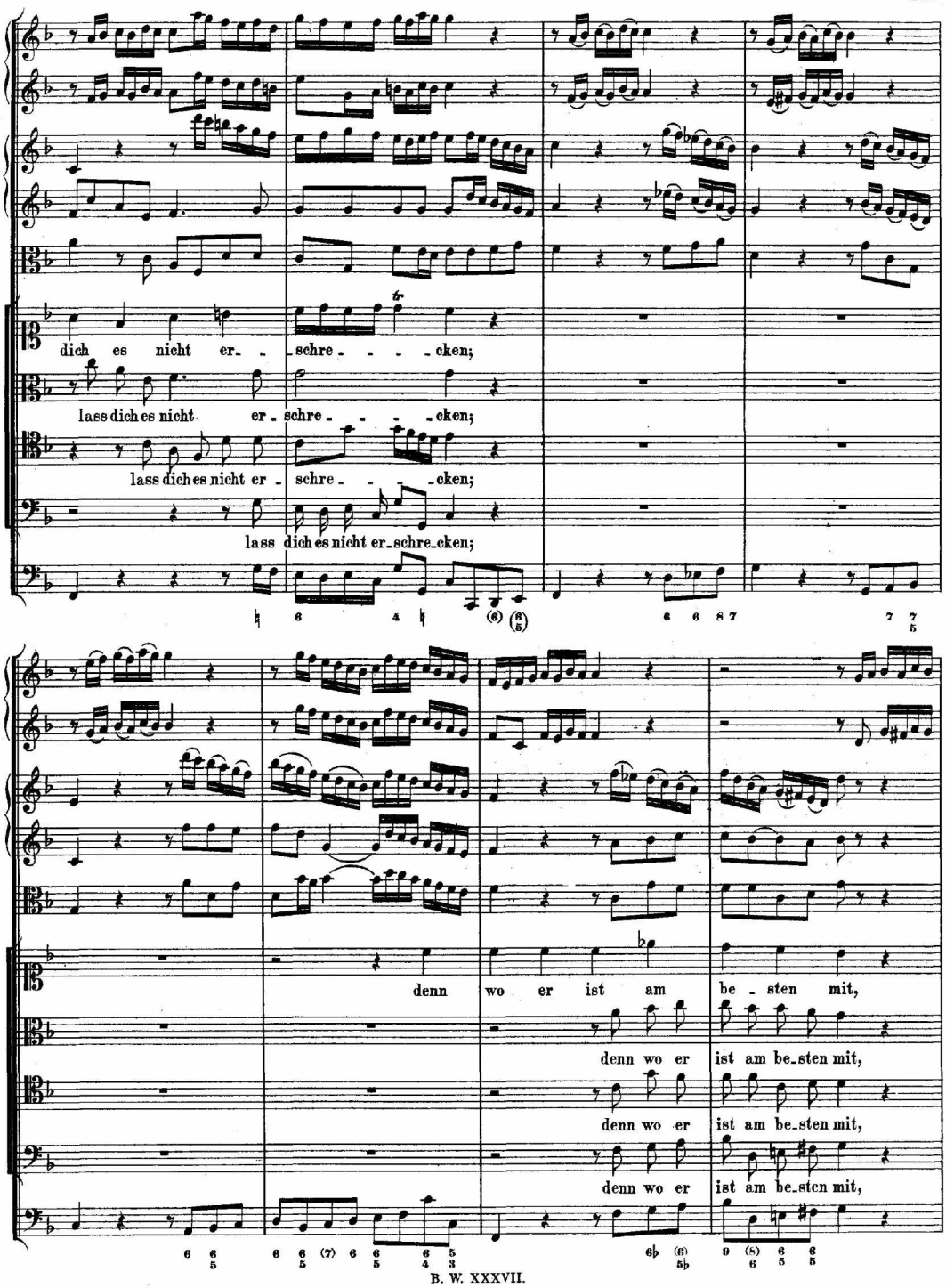
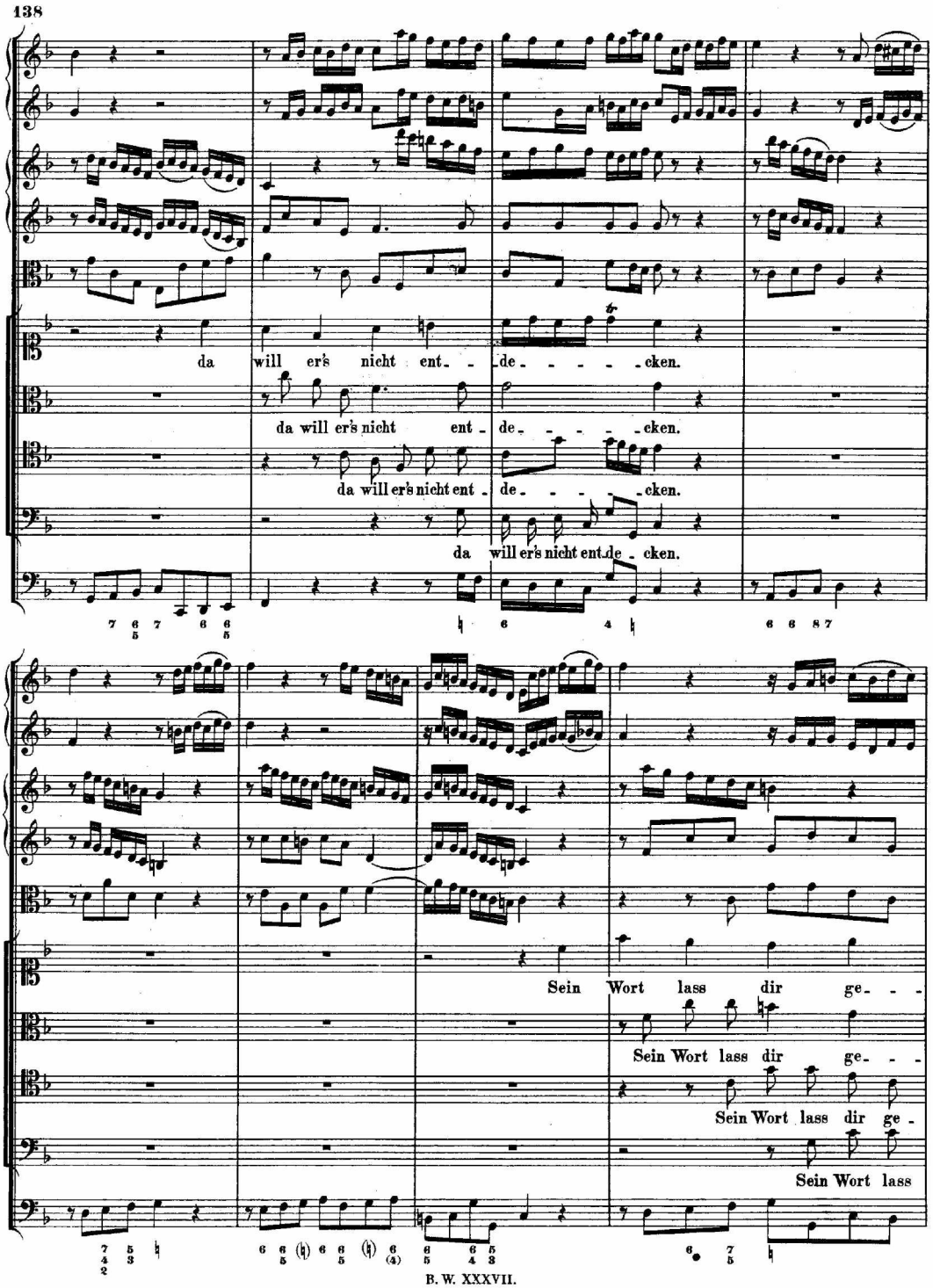
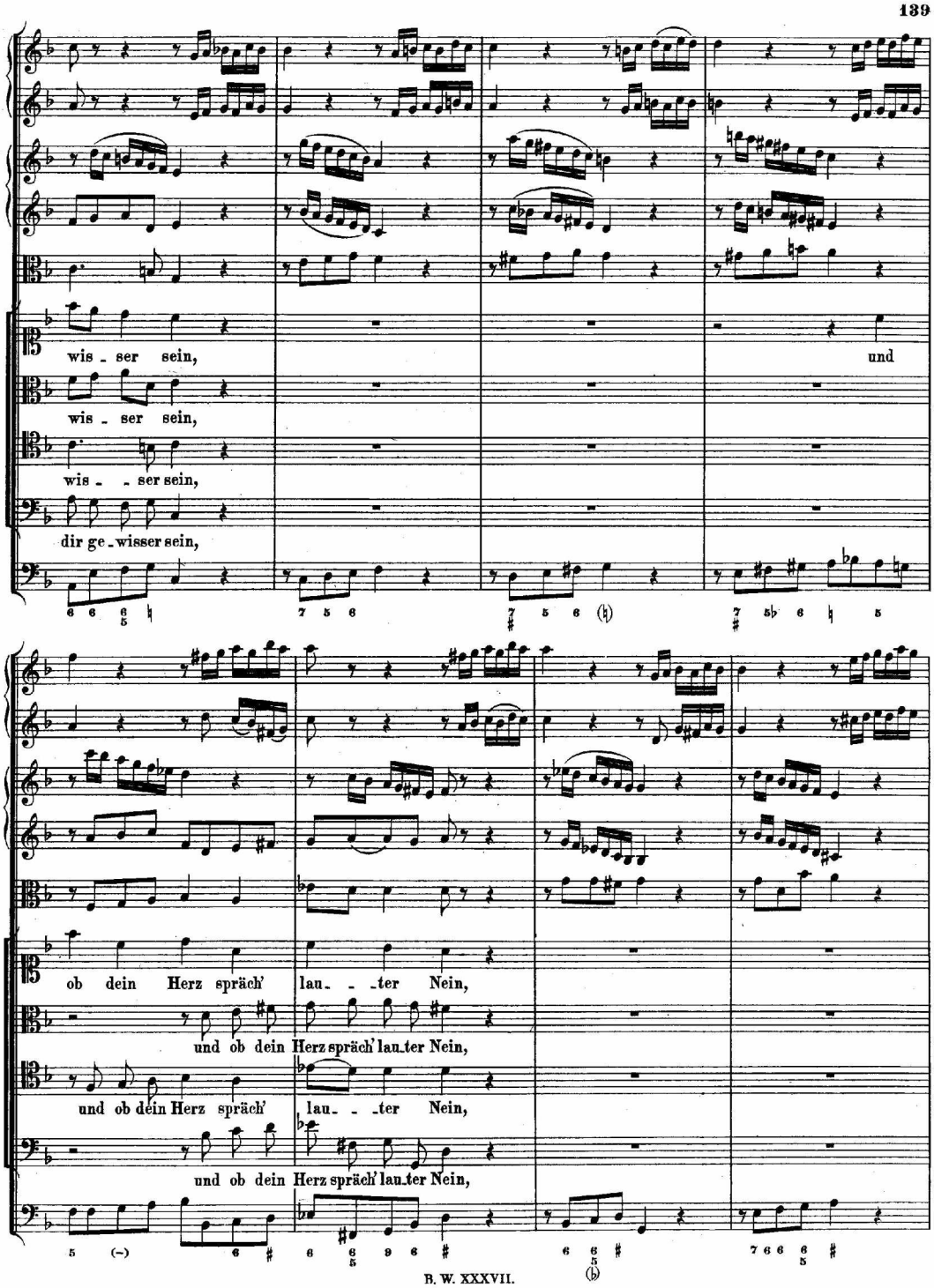
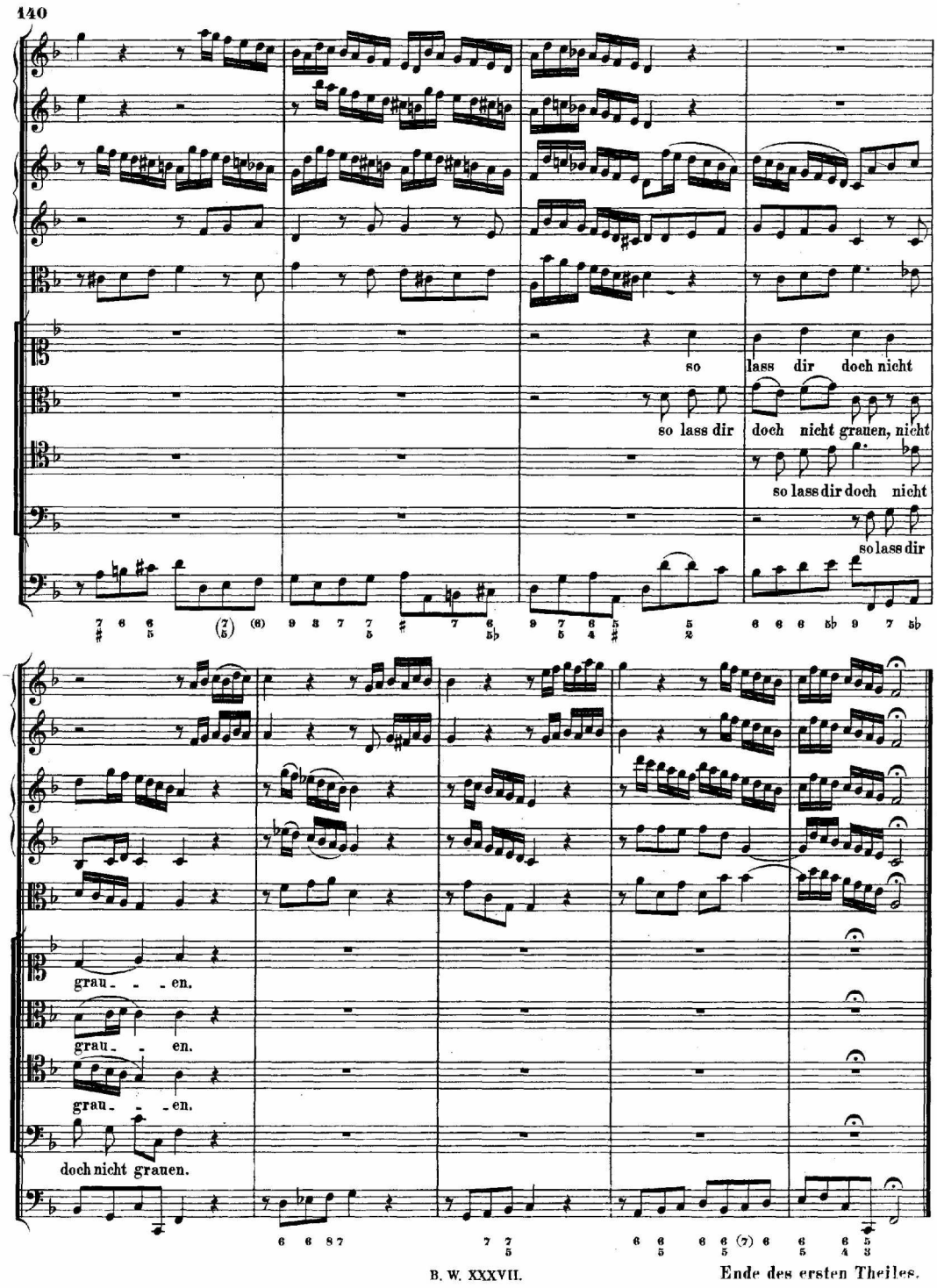
J. S. Bach: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes
BWV 76

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

Fine della prima parte.

10.18132/LFZE.2012.10

20. Kottapélda

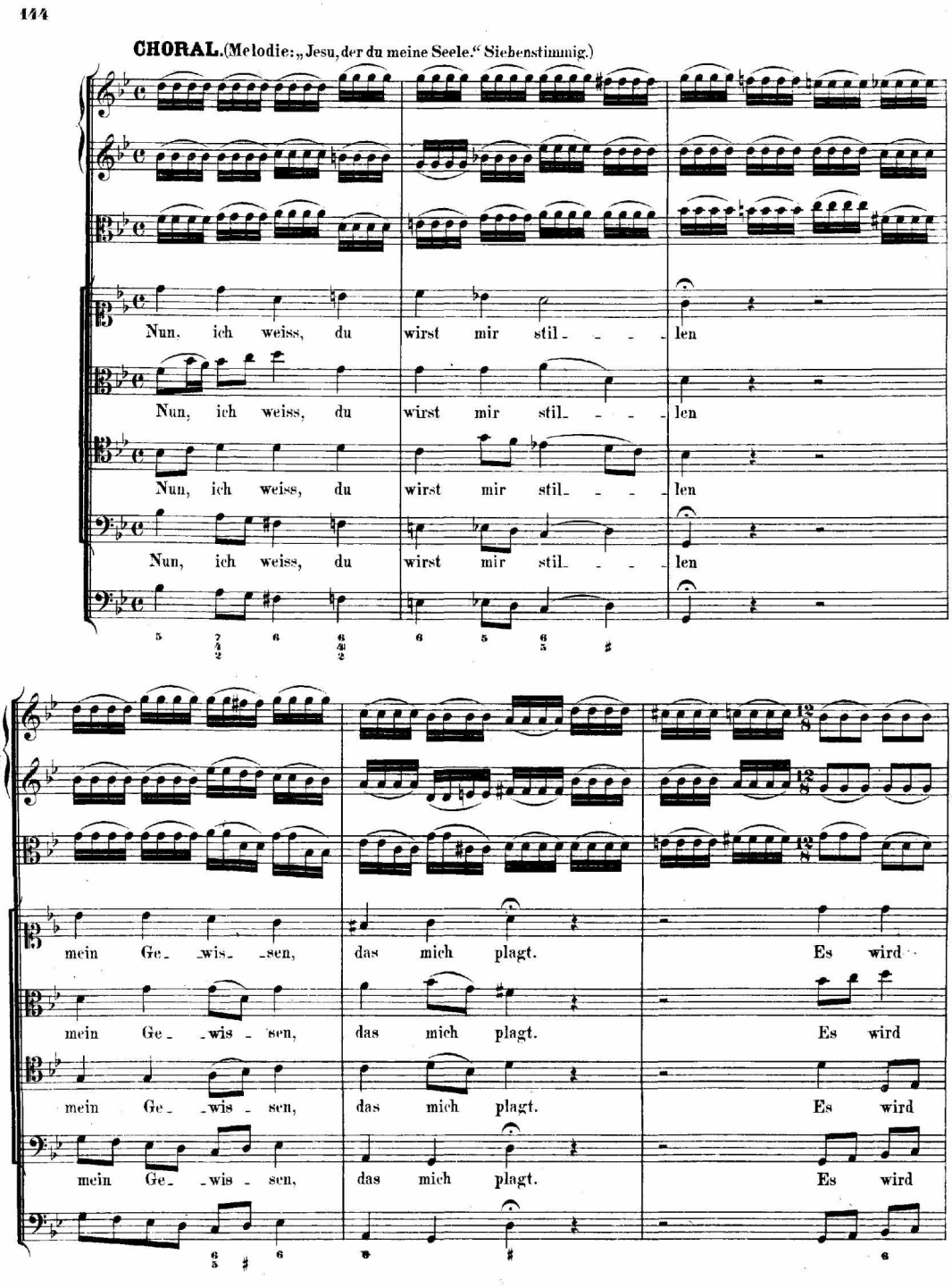
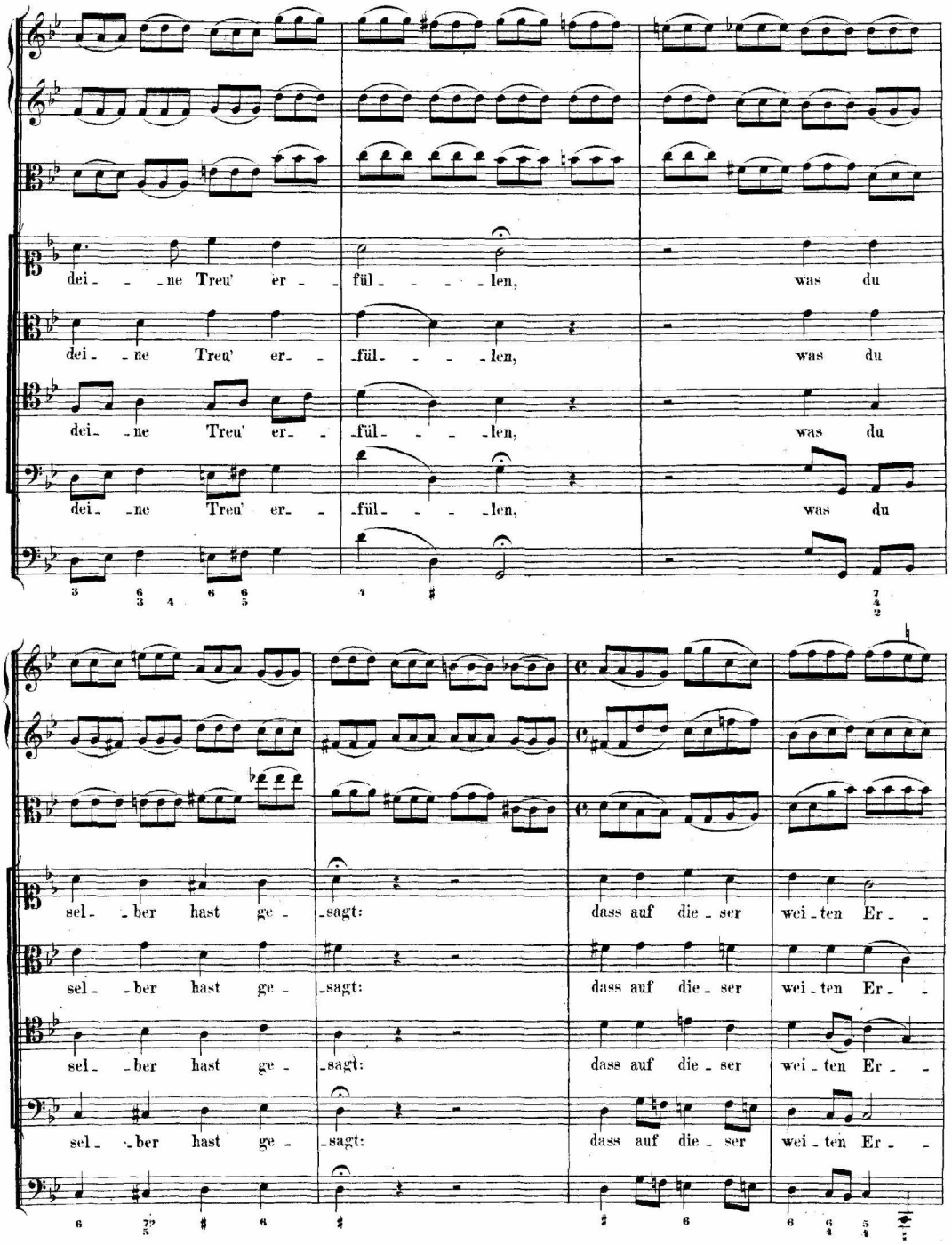
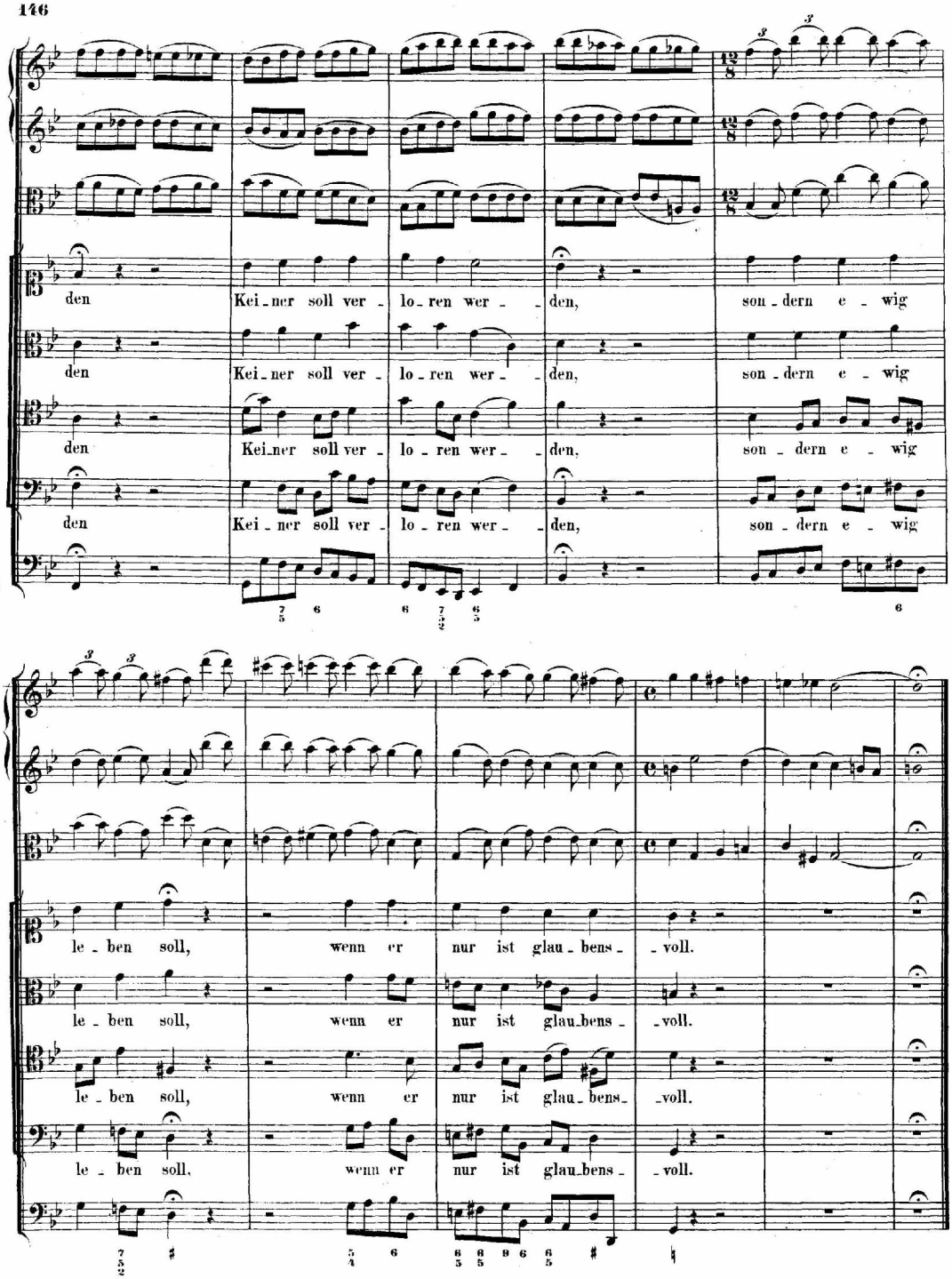
J. S. Bach: Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe
BWV 167

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

21. Kottapélda

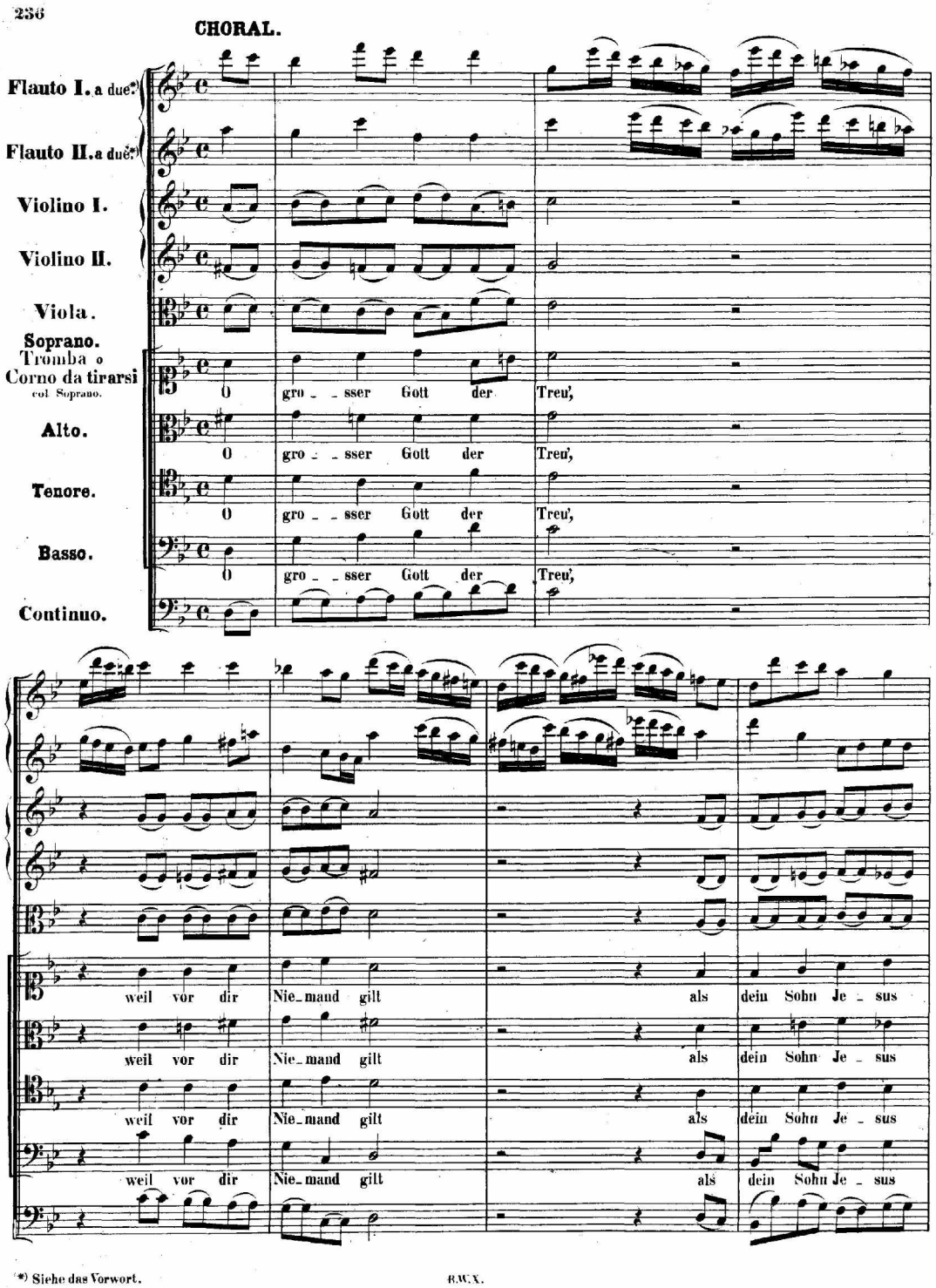
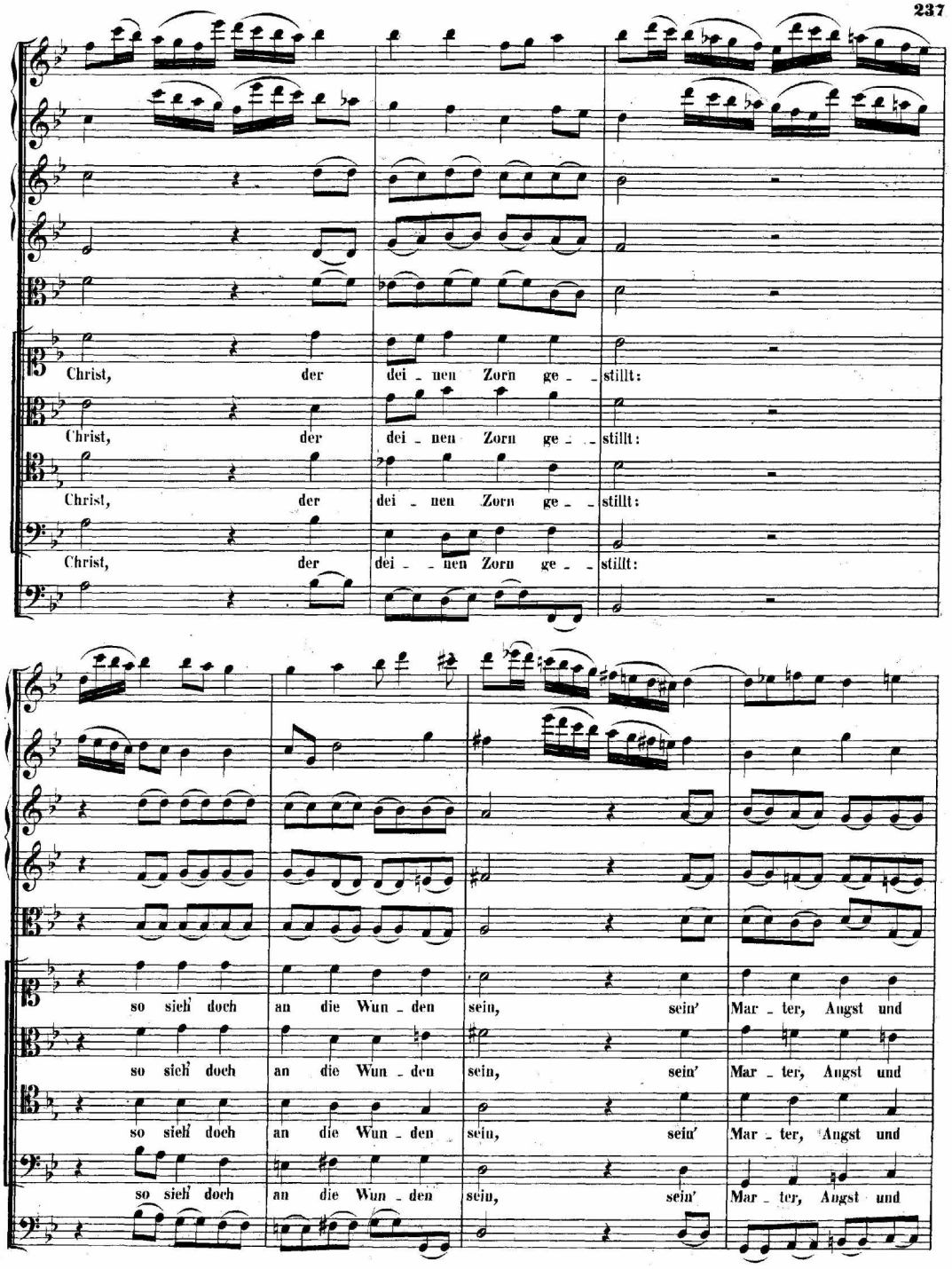
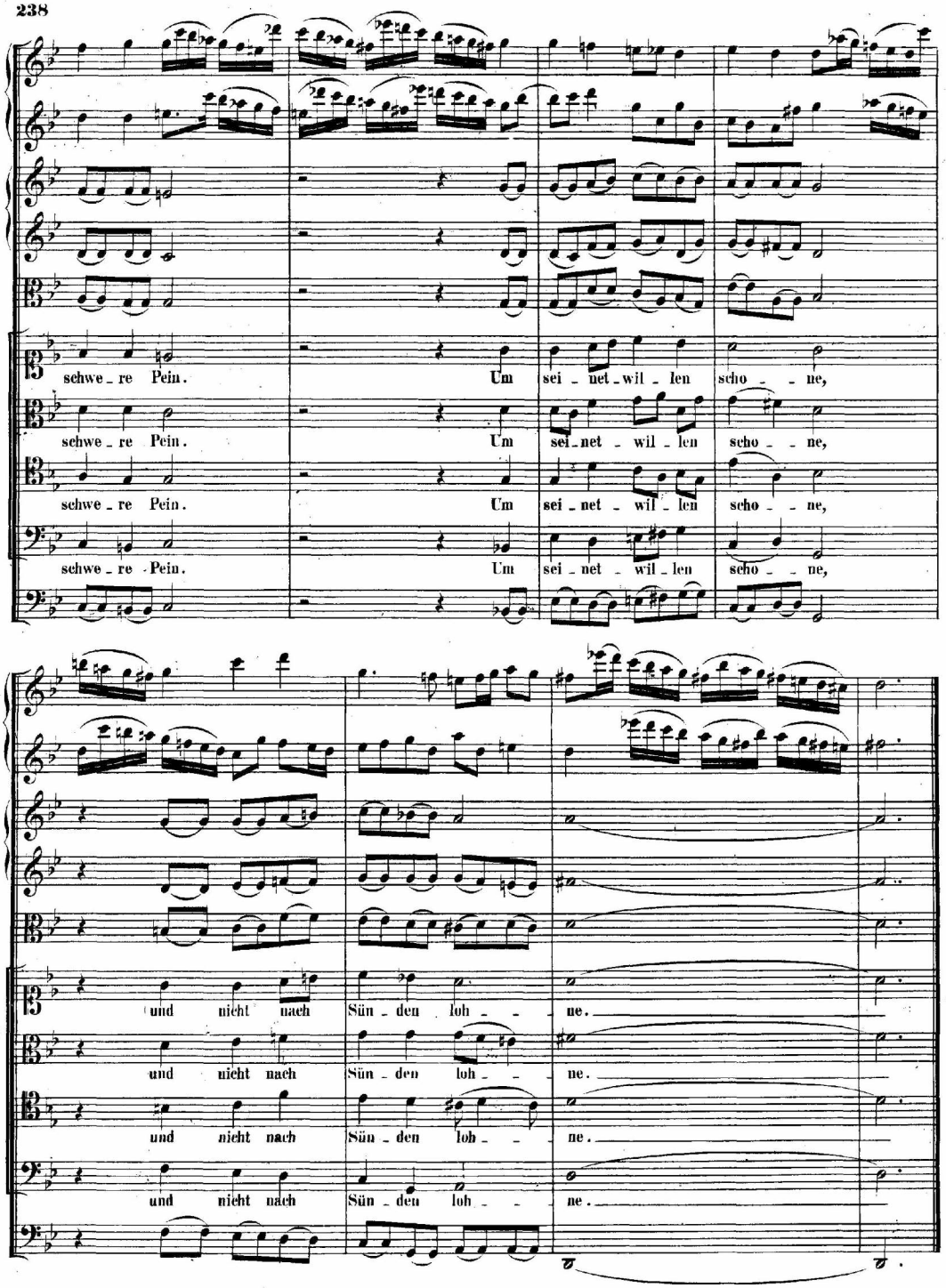
J. S. Bach: Ärgre dich, o Seele, nicht
BWV 186

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

Ende des ersten Theiles.

10.18132/LFZE.2012.10

22. Kottapélda

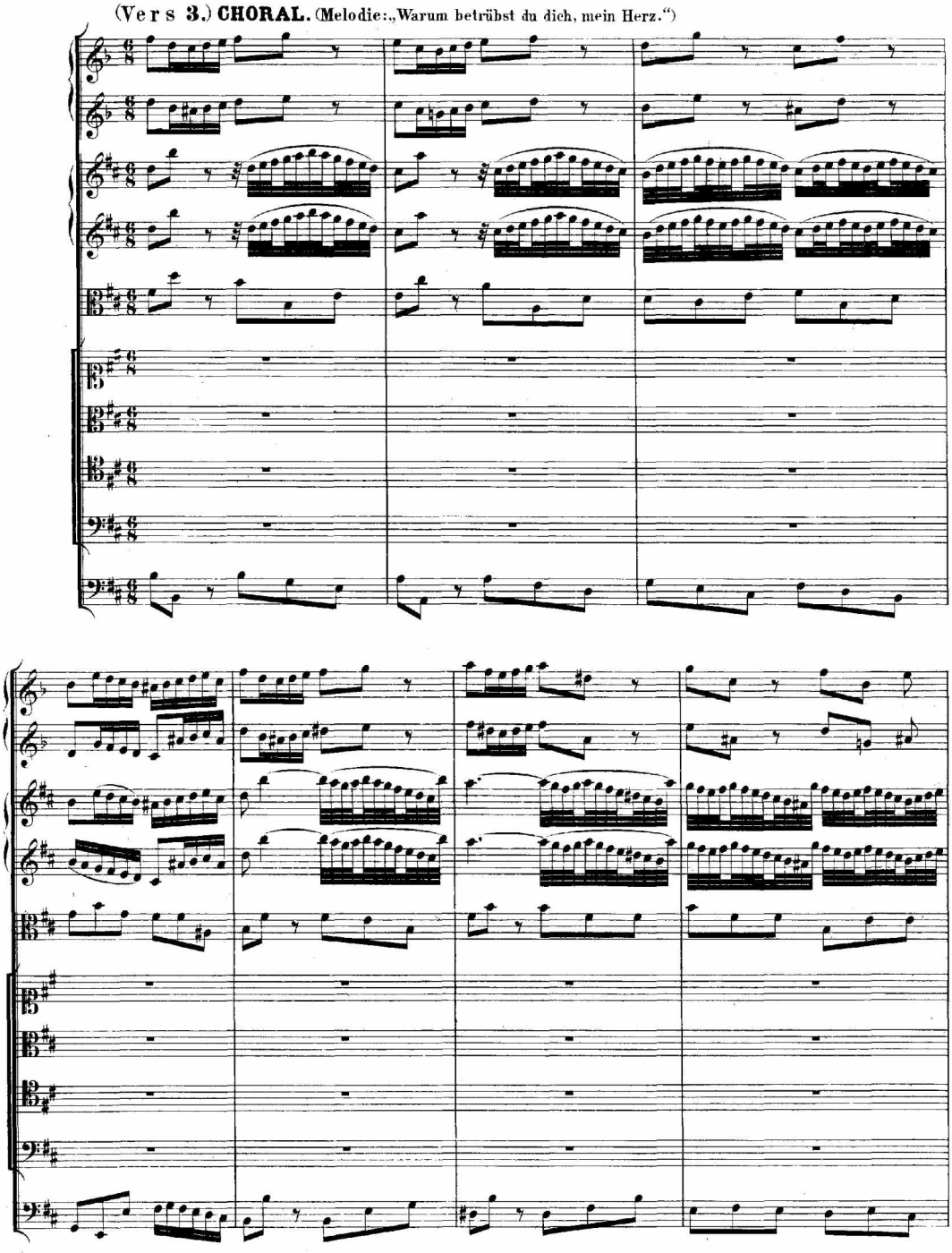
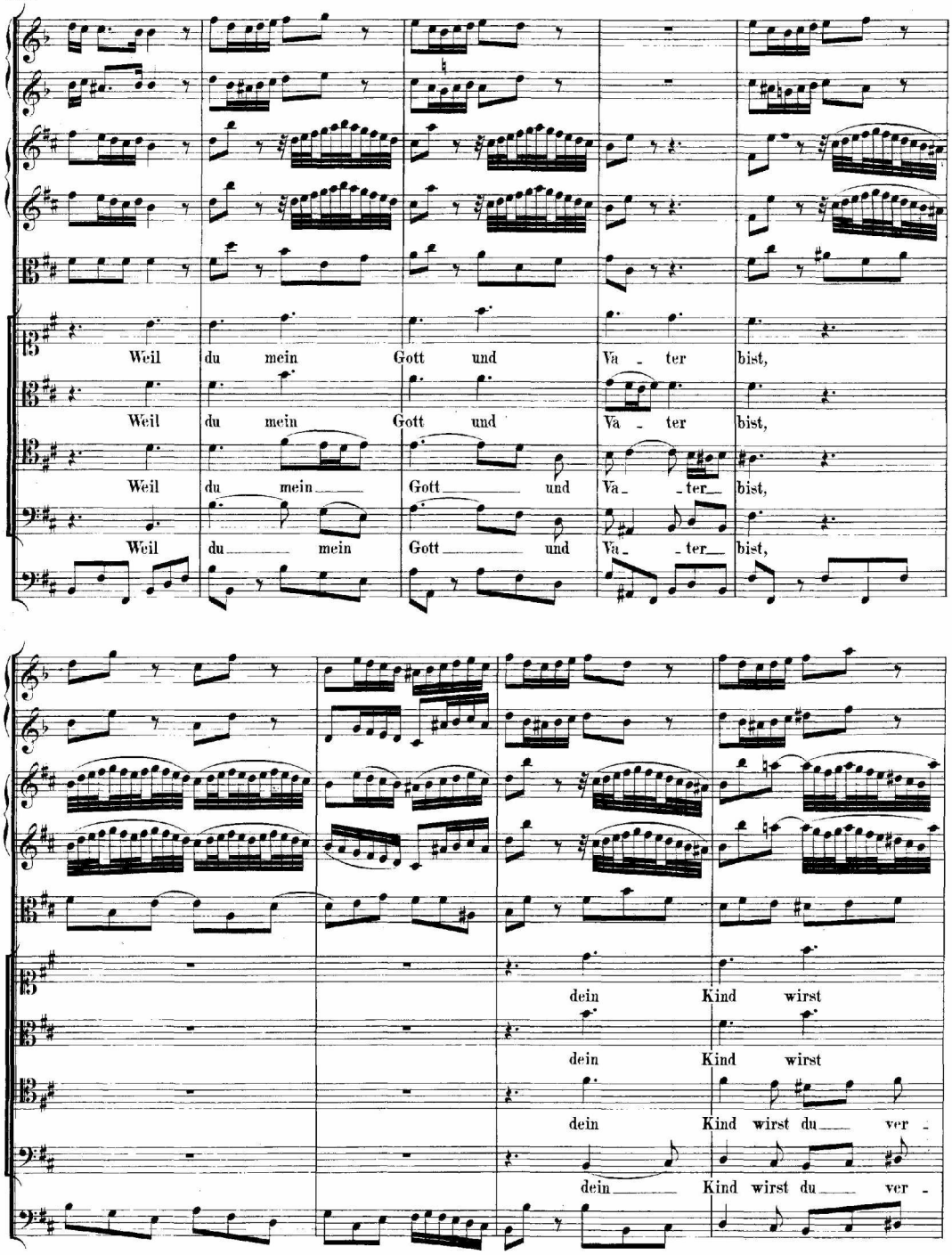
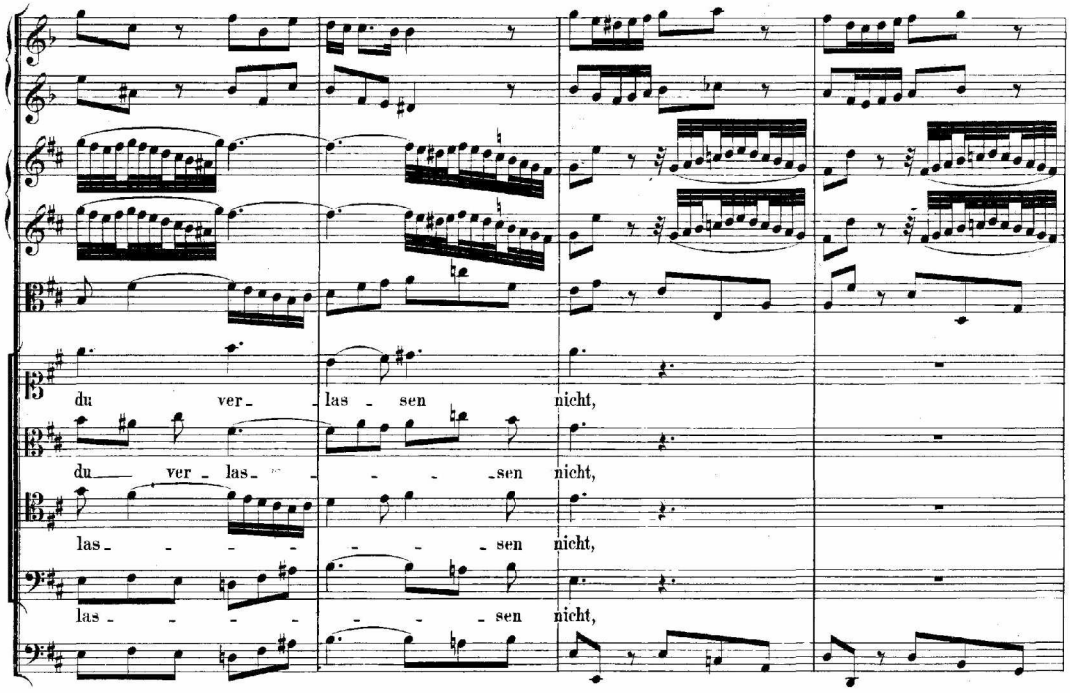
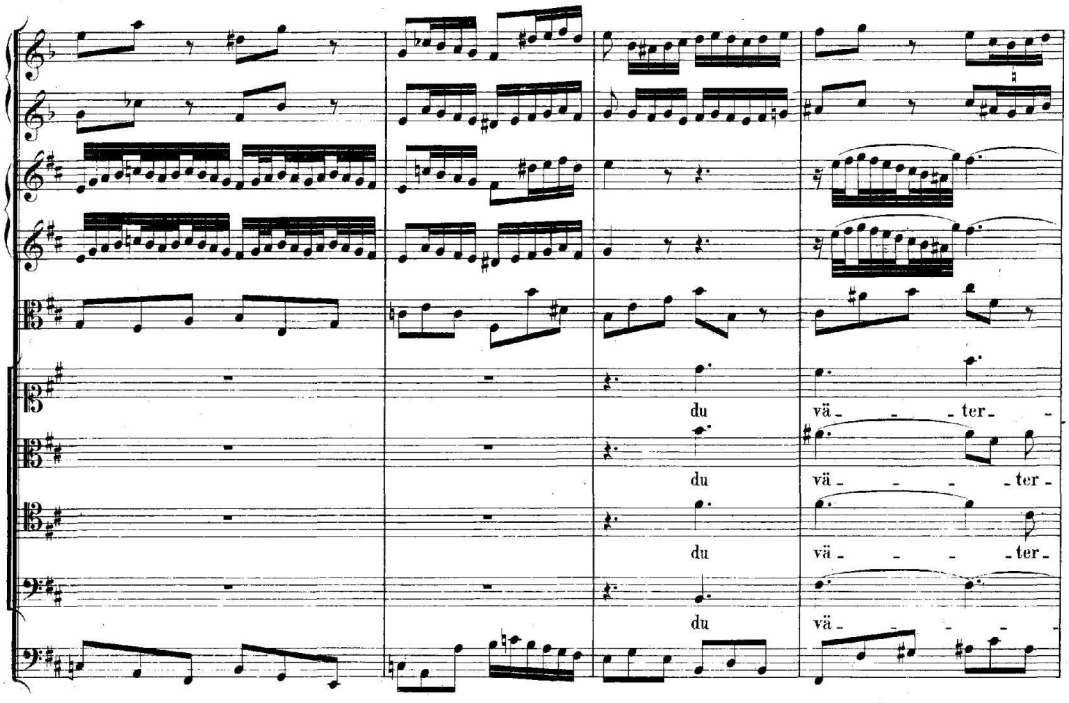
J. S. Bach: Herr, gehe nicht ins Gericht
BWV 105

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

23. Kottapélda

J. S. Bach: Schauet doch und sehet
BWV 46

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

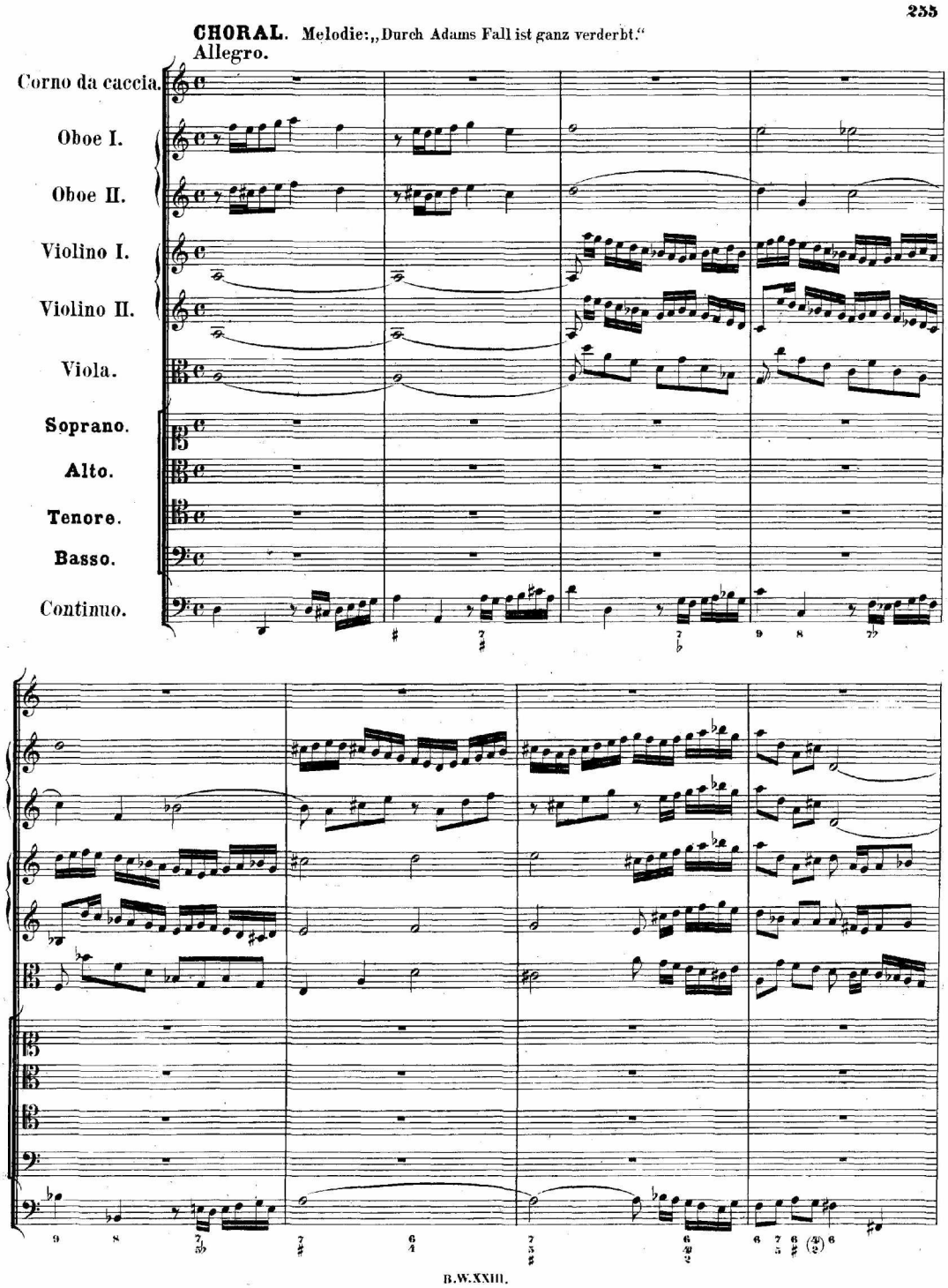
24. Kottapélda

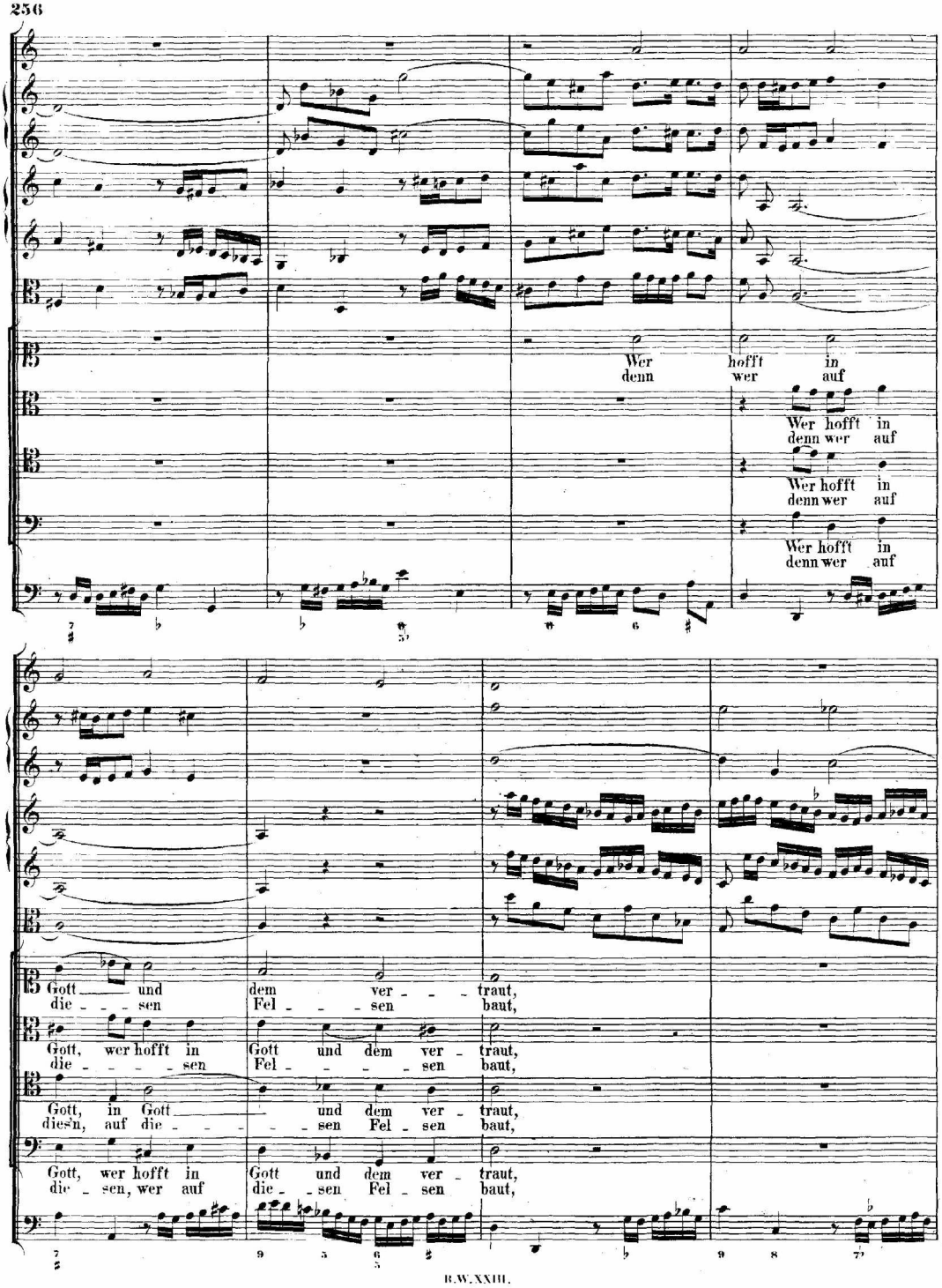
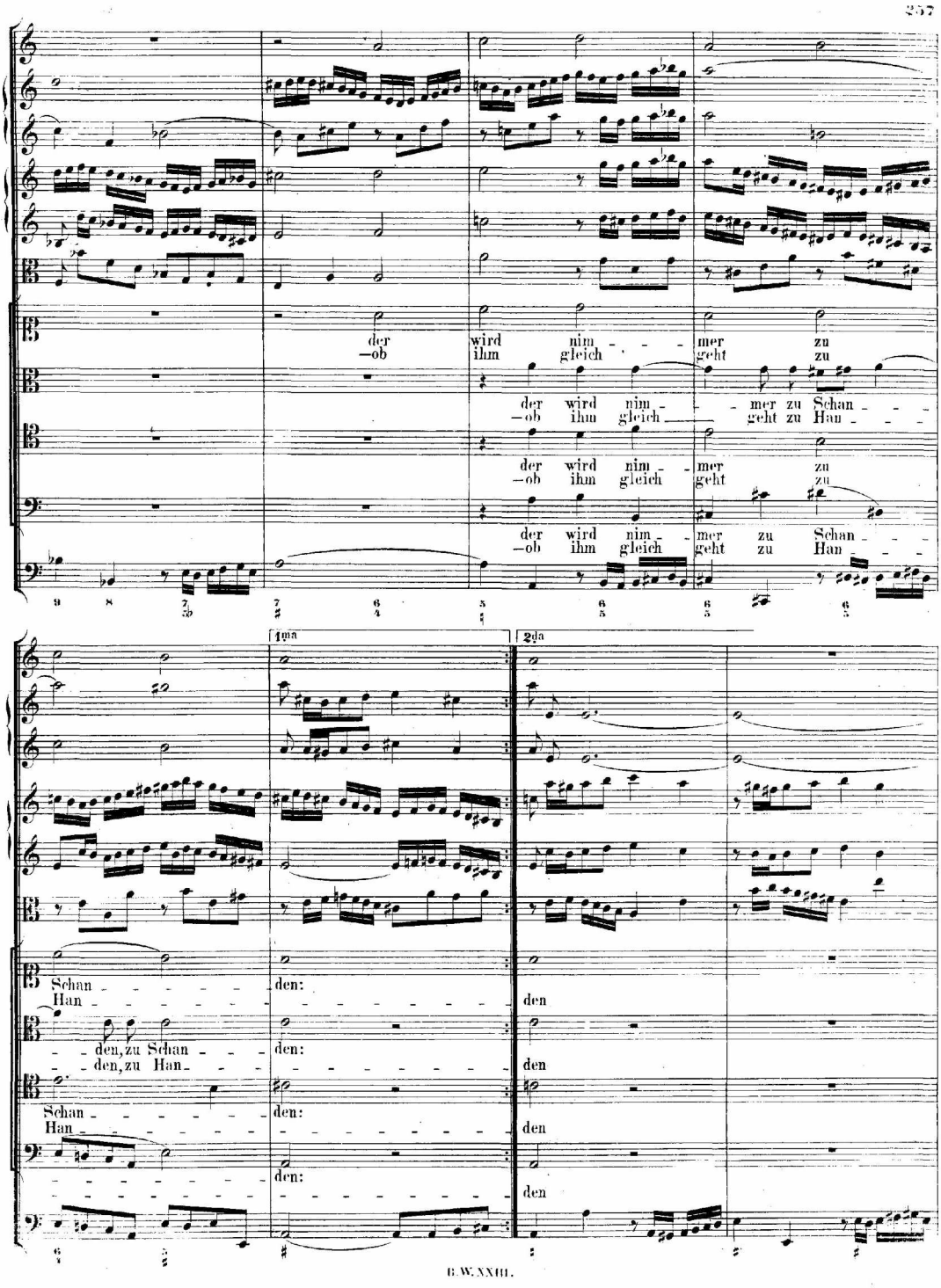
J. S. Bach: Warum betrübst du dich, mein Herz
BWV 138

(Vers 3.) **CHORAL.** (Melodie: „Warum betrübst du dich, mein Herz.")

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

25. Kottapélda

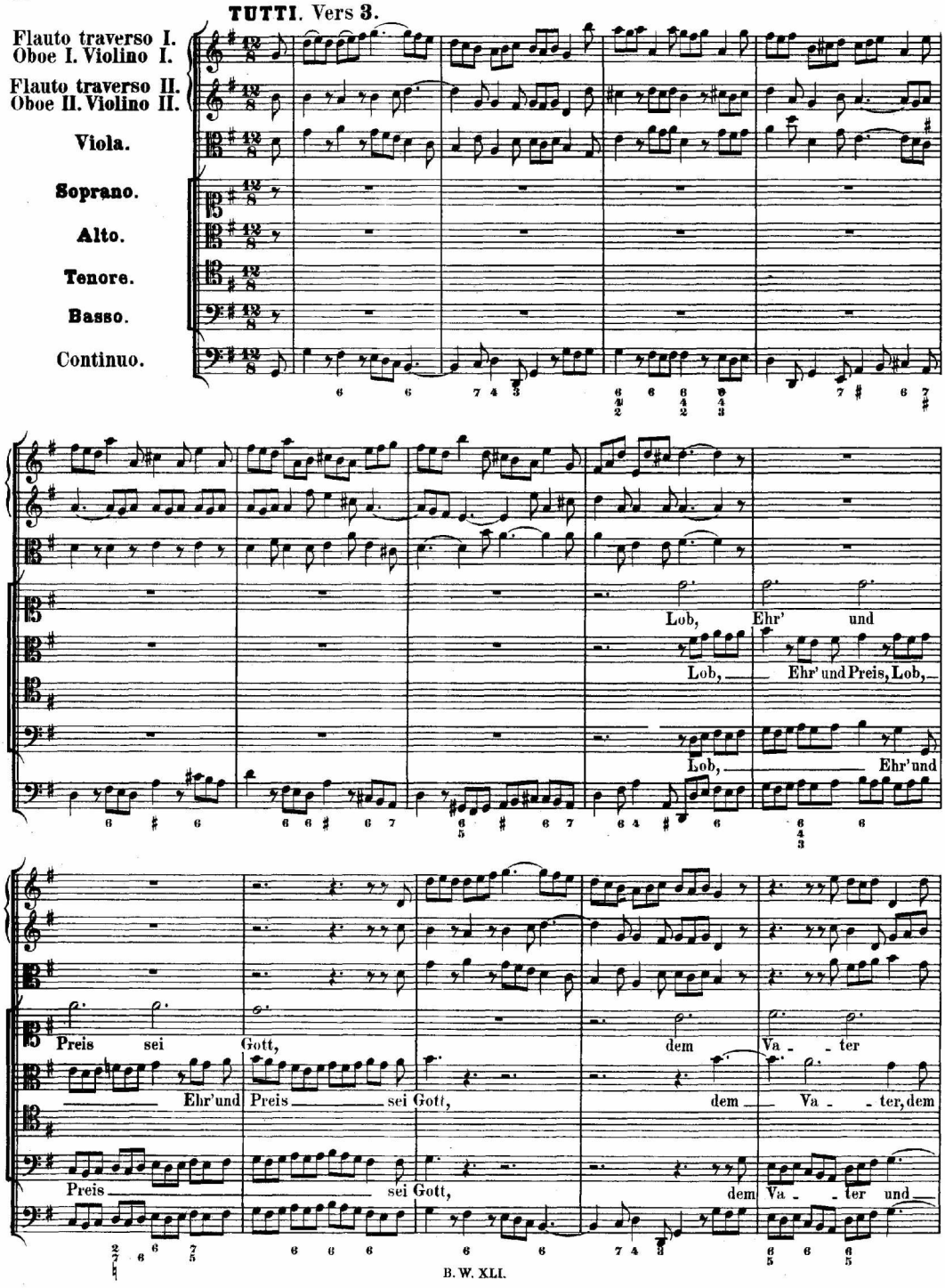
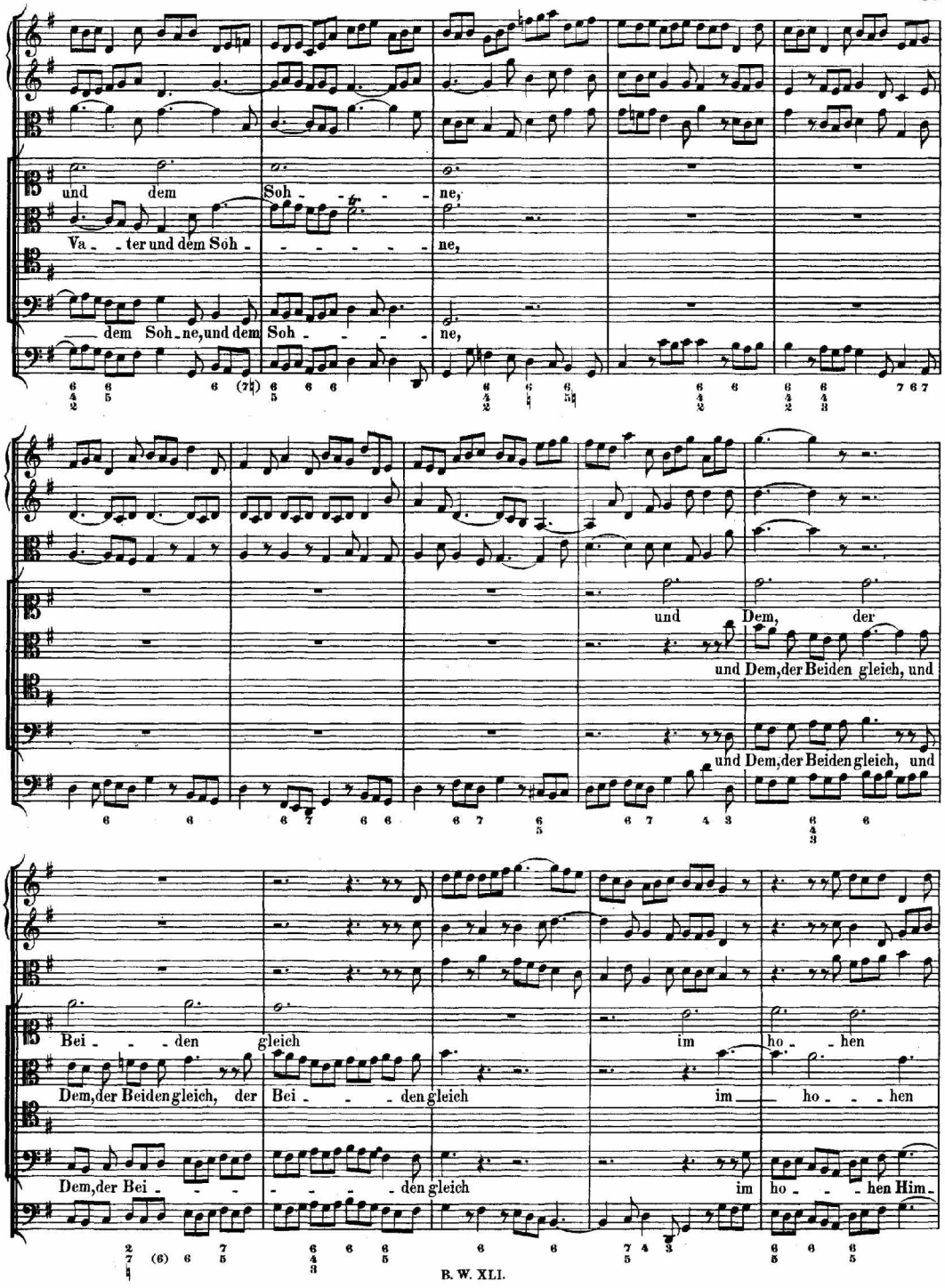
J. S. Bach: Ich glaube, lieber Herr
BWV 109



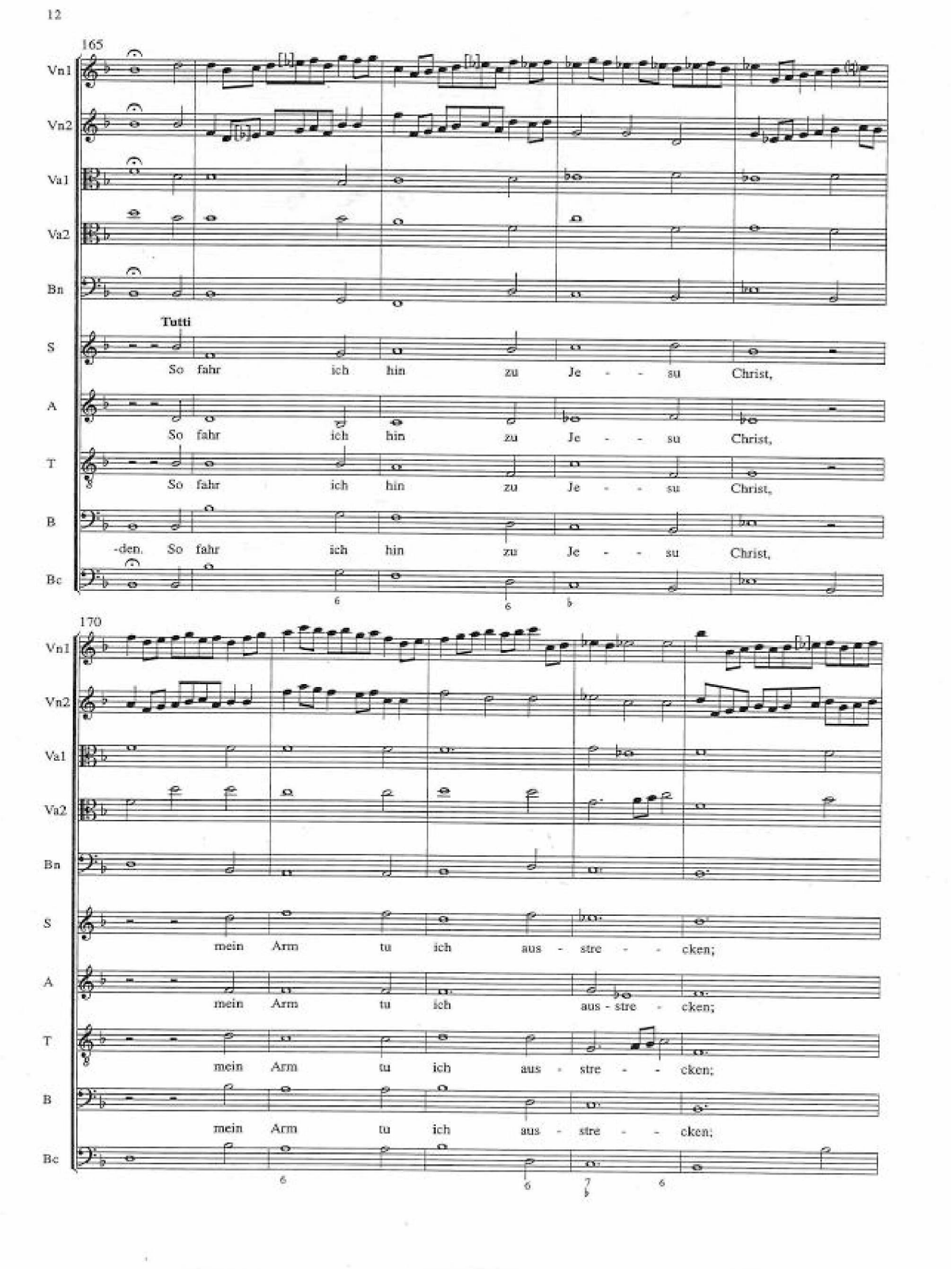
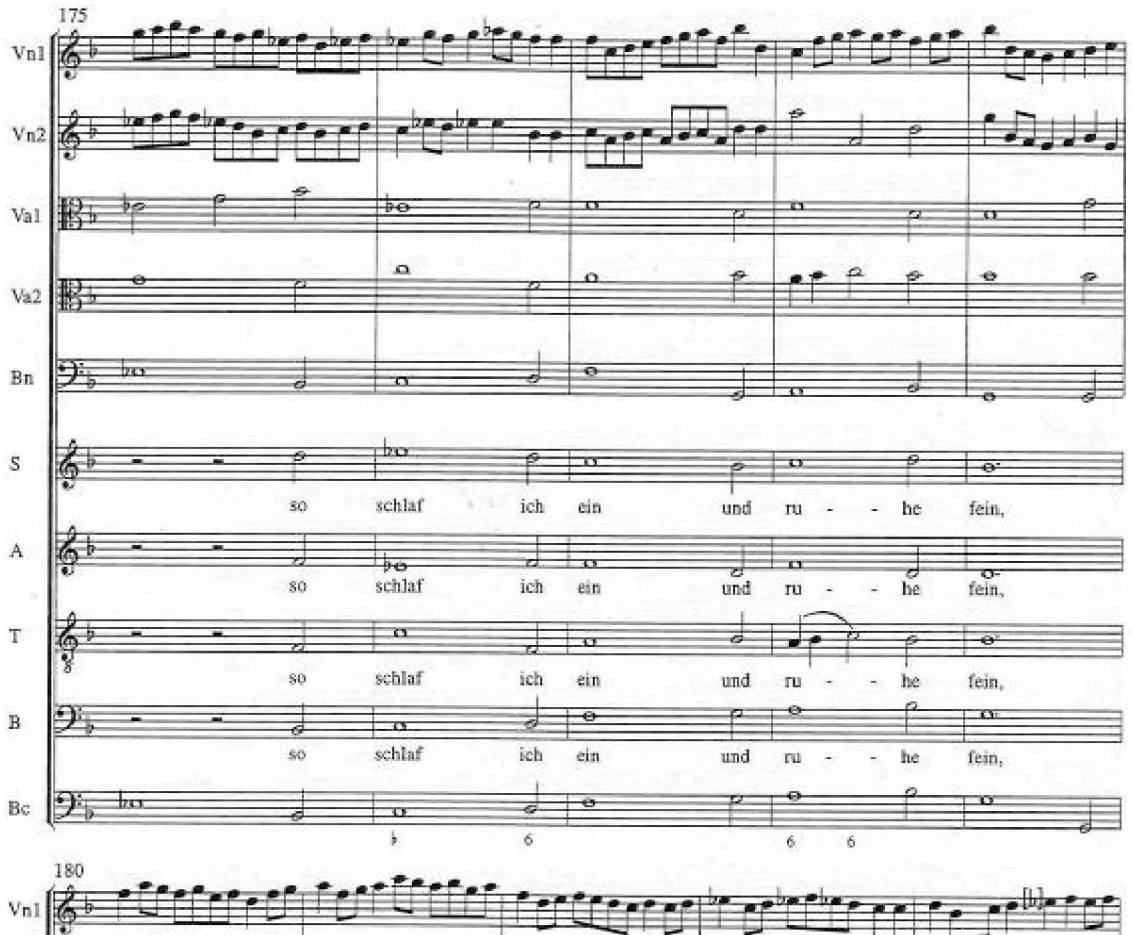
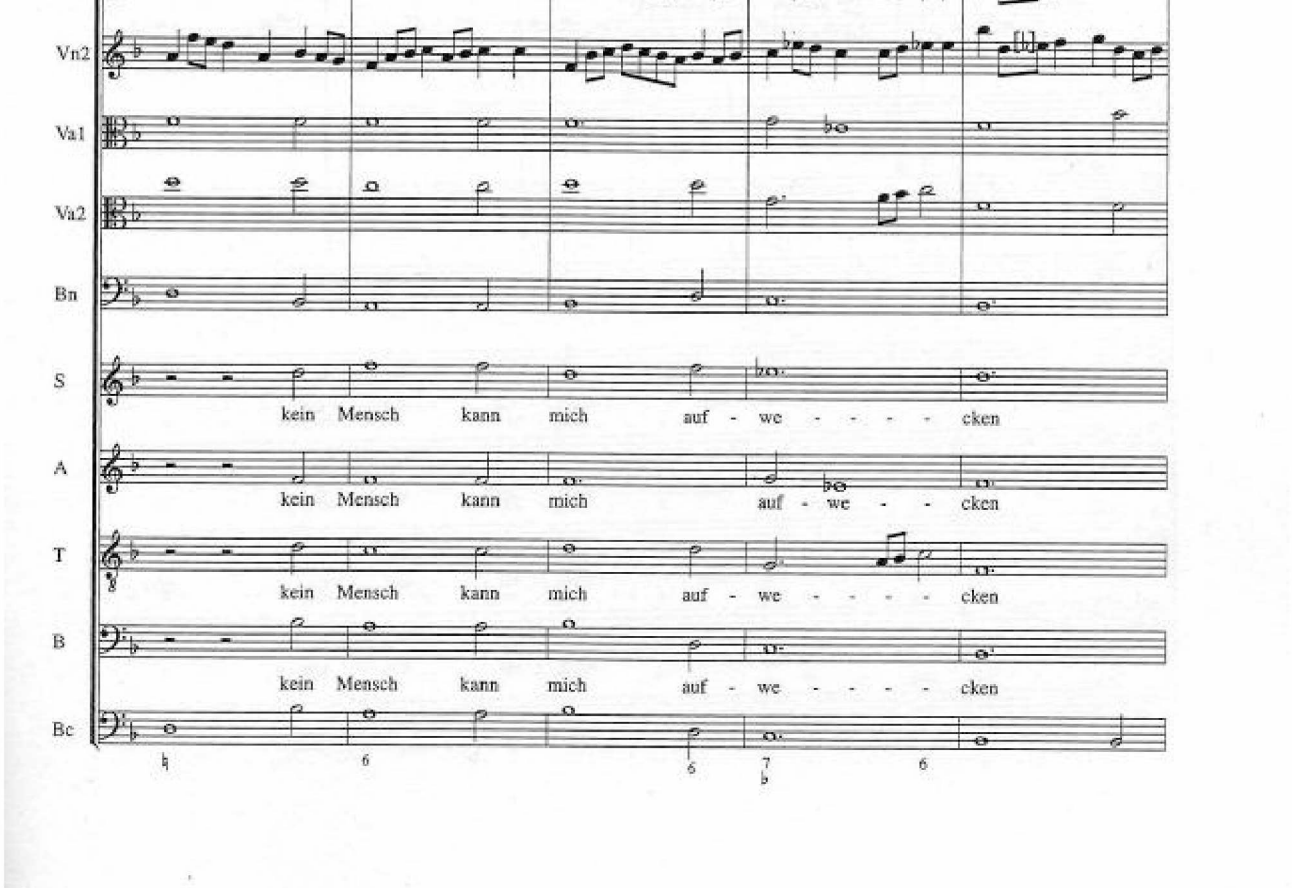
10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

26. Kottapélda

J. S. Bach: Nun danket alle Gott

BWV 192

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

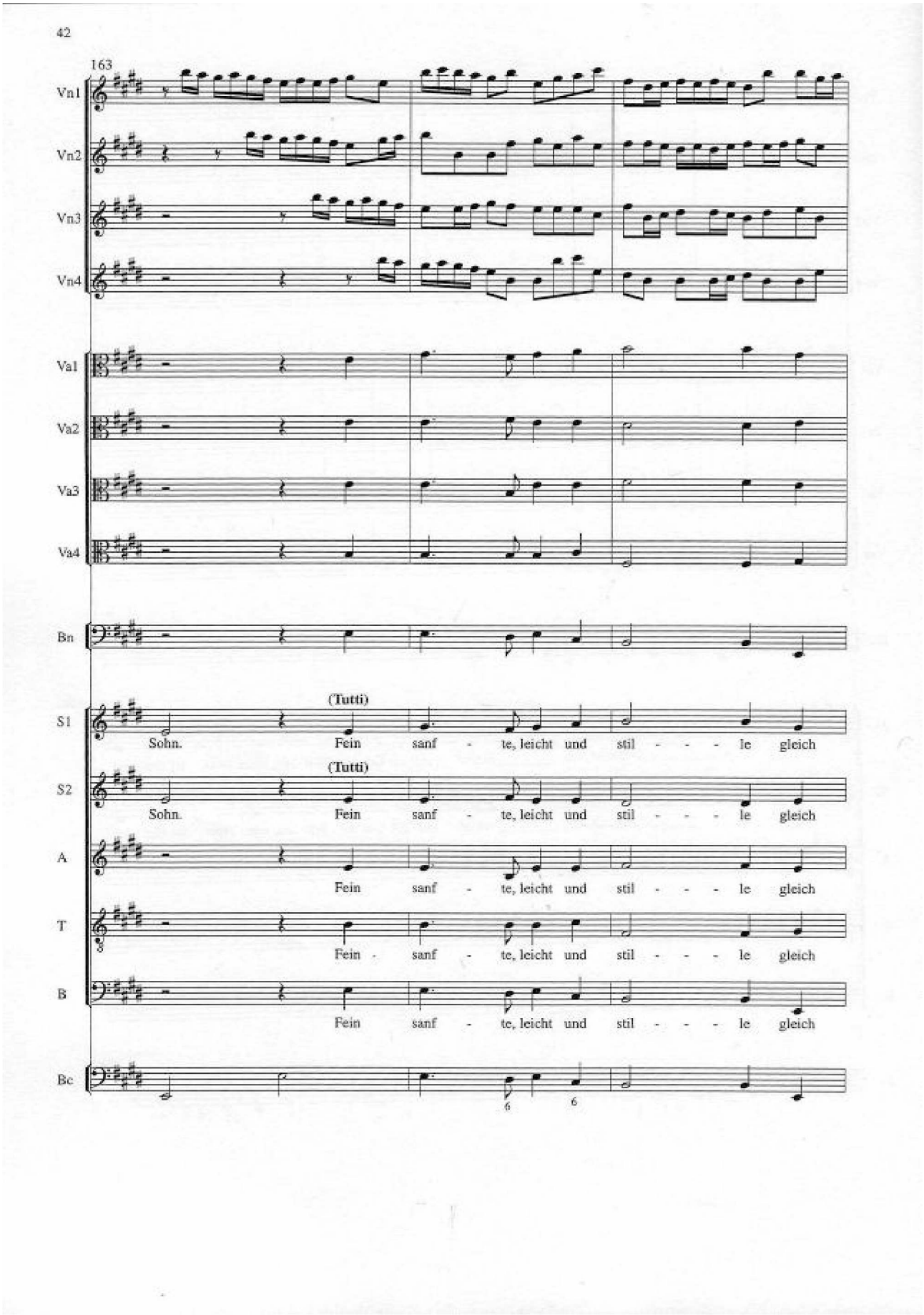
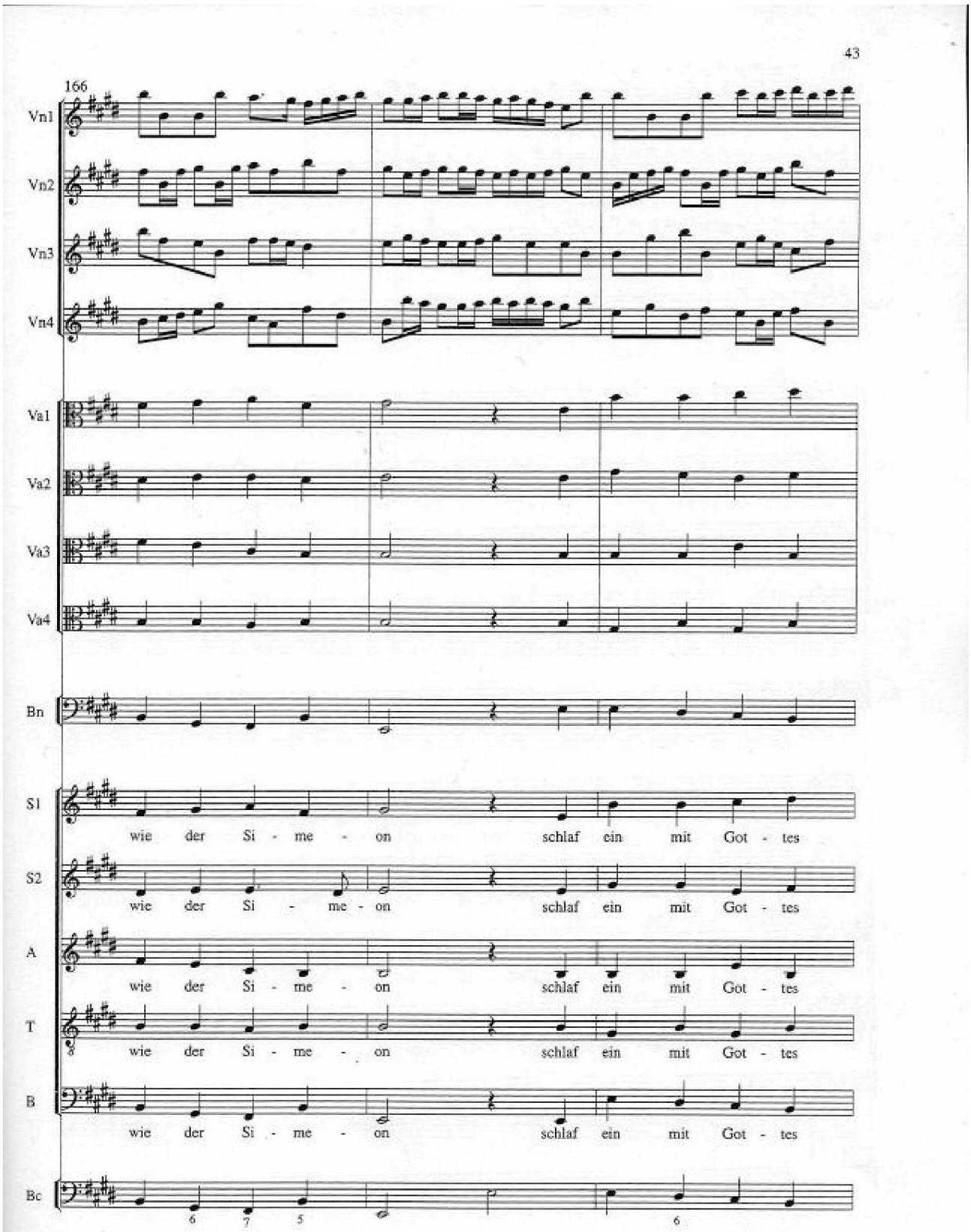
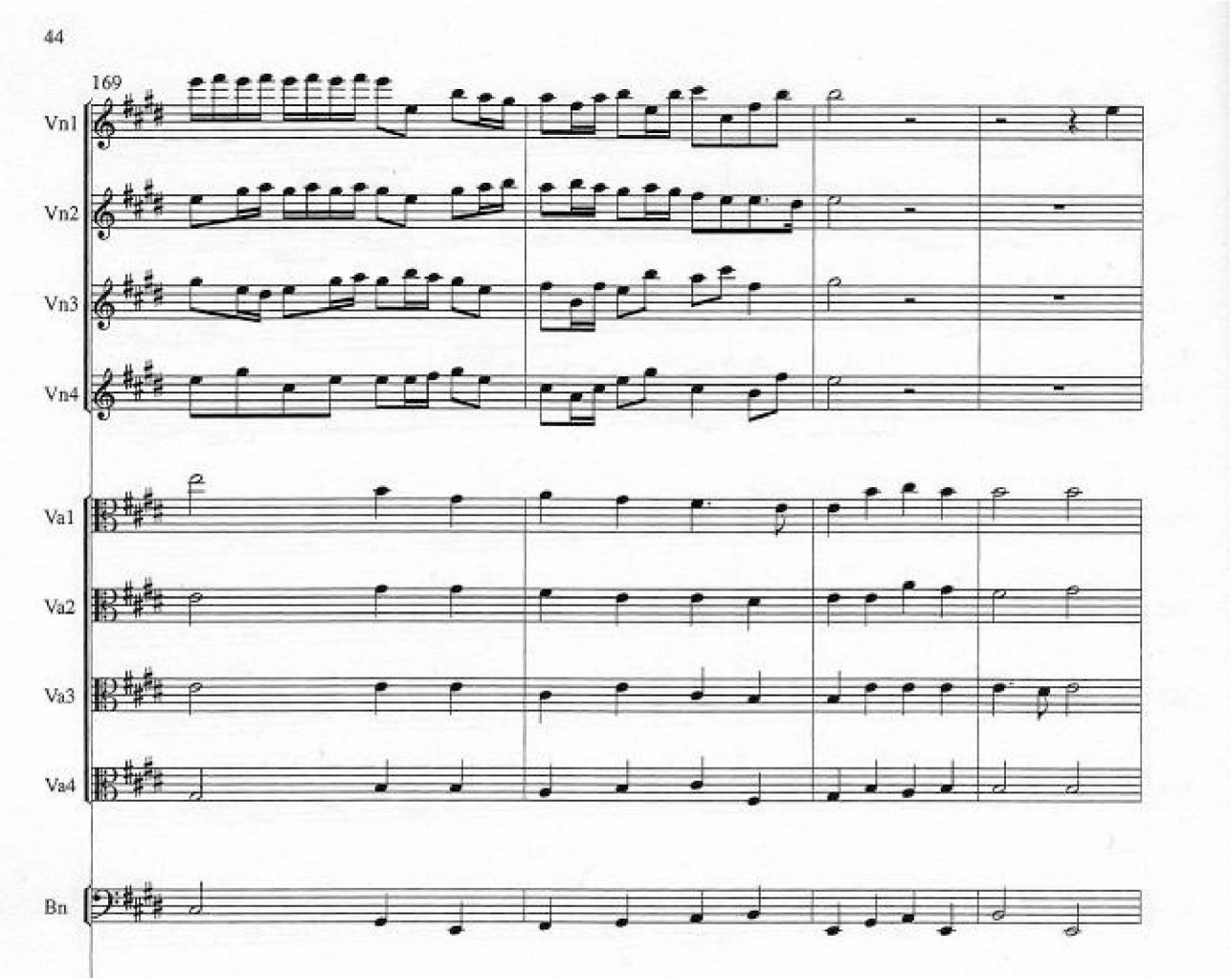
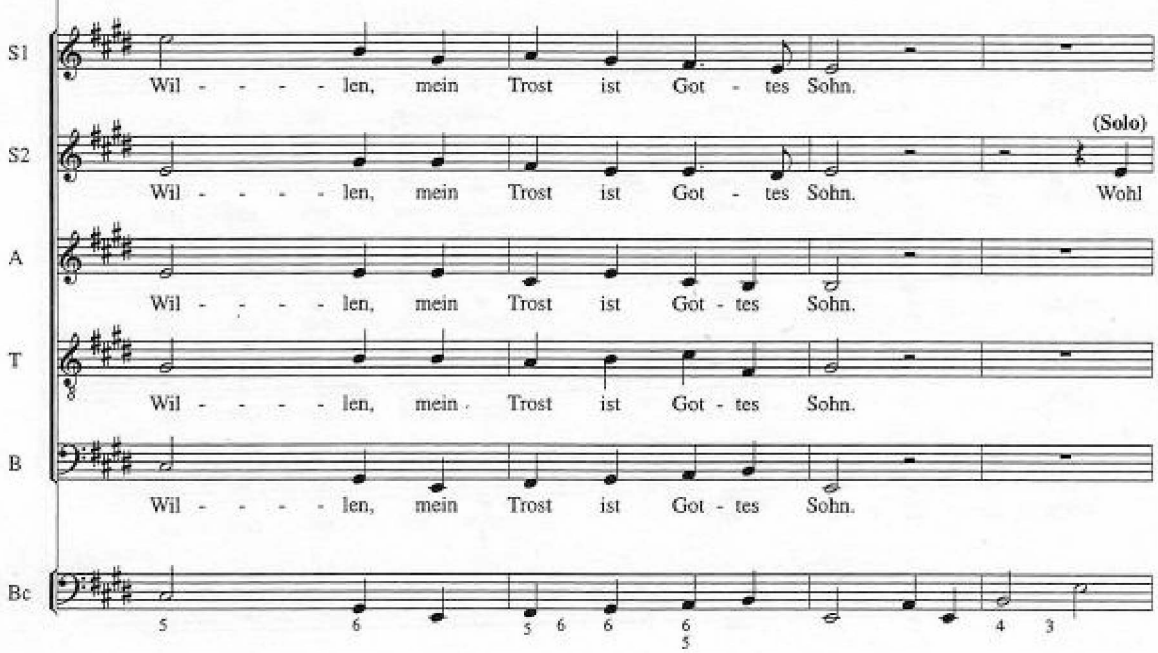
27. Kottapélda

S. Knüpfer: Wenn mein Stündlein vorhanden ist

10.18132/LFZE.2012.10

Vn2
Va1
Va2
Bn
S
kein Mensch kann mich auf - we - - - - cken
A
kein Mensch kann mich auf - we - - cken
T
kein Mensch kann mich auf - we - - - - cken
B
kein Mensch kann mich auf - we - - - - cken
Bc

10.18132/LFZE.2012.10

28. Kottapélda

J. Schelle: Christus, der ist mein Leben

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10


S1
Wil - - - - len, mein Trost ist Got - tes Sohn.
(Solo)
S2
Wil - - - - len, mein Trost ist Got - tes Sohn. Wohl
A
Wil - - - - len, mein Trost ist Got - tes Sohn.
T
Wil - - - - len, mein Trost ist Got - tes Sohn.
B
Wil - - - - len, mein Trost ist Got - tes Sohn.
Bc
5 6 5 6 6 6 5 4 3

10.18132/LFZE.2012.10

29. Kottapélda
J. S. Bach: János-passió
BWV 245

10.18132/LFZE.2012.10

10.18132/LFZE.2012.10

DLA doktori értekezés tézisei

Dinyés Soma

A LIPCSEI TAMÁS-ISKOLA ZENEMŰTÁRÁNAK HATÁSA J. S. BACH LIPCSÉBEN ÍROTT EGYHÁZI KANTÁTÁIRA

(A lipcsei koráltradíció továbböröklődése Bach kantátáiban)

Komlós Katalin

28. számú művészet- és művelődés
-történeti tudományok besorolású doktori iskola

Budapest

2012.

I. A kutatás előzményei

A Bach irodalom végeláthatatlanul terjedelmes tömegéből csupán a közvetlenül a dolgozatomhoz kapcsolódó köteteket szeretném most kiemelni. A Bach kutatás hajnalán (1900-as évek eleje) egyáltalán nem foglalkoztak a publicisták Bach kortársainak művészetével, Bachot mint korát meghaladó zsenit vizsgálták. E szemléletből üdítő kivétel Arnold Schering munkássága. A „Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig" (*Archiv für Musikwissenschaft*, 1918.) című tanulmányában található az a lista a Tamás-templomban egykoron megtalálható kottákból, mely dolgozatom alapötletéül szolgált. A *Musikgeschichte Leipzigs*, 3 kötete (Fr. Kistner&C. F. Siegel, Leipzig) elsőként foglalkozik Lipcse 8 évszázadon átívelő zenei életével, ebben elsőként bemutatva Bachot megelőző és körbevevő zenei kultúrát és Tamáskántor elődeit. Bach korálfeldolgozásainak hagyományairól elsőként Friedhelm Krummacher: „Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen" (*Bach-Interpretationen,* Göttingen, 1969.) című tanulmányában olvashatunk. Ő tételezi fel elsőként a rokonságot Bach és Pachelbel azonos koráldallamot feldolgozó kantátája között. Bach kantátáival foglalkozó legkiemelkedőbb és legalaposabb könyveket, tanulmányokat Alfred Dürr tollából

10.18132/LFZE.2012.10

olvashatjuk a 70-es években: *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs* (Lipcse, Breitkopf, 1977.), *Johann Sebastian Bach kantátái* (Zeneműkiadó Budapest, 1982.). Bach környezetével, az őt ért zenei hatásokkal igazán Andreas Glöckner munkássága jelentett áttörést, aki az 1970-es évek közepétől kezdődően a mai napig sok cikket publikált ebben a témában. Ennek az új irányzatnak az összefoglalása a rám releváns erővel ható, Schmieder-jegyzék alaposságú könyv: Kirsten Beisswenger: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, (Kassel, Bärenreiter, 1992.). Végül pedig, aki minden korábbi irodalmat felhasznál és a legmodernebb, mindenre kiterjedő összefoglaló munkát megírja az Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző* (Budapest, Park Könyvkiadó, 2004.) című könyvében.

A Bachot körülvevő zeneművek irodalmával foglalkozók közül egy sem volt, aki tüzetesebben megvizsgálta volna Bach közvetlen Tamáskántor elődeinek munkásságát. Ez részben köszönhető annak, hogy az egykoron hatalmas kottatárból csak nagyon kevés példány maradt fenn, másrészt Knüpfer, Schelle és Kuhnau műveinek kiadatlansága. Az egyetlen DDT (49-50.) köteten kívül máig nem jelentek meg nagyobb számban e szerzők művei nyomtatásban.

II. Források

Elsődleges forrásom volt Arnold Schering: „Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig" (*Archiv für Musikwissenschaft*, 1918.) című tanulmánya, melyben megtalálható az a több forrásból rekonstruált zeneműlista a Tamás-templomban egykoron megtalálható kottákról, mely nélkül lehetetlen lett volna összehasonlítani a többi kortárs kottatár zenei anyagával. Hasonlóan régi publikáció volt a lüneburgi kottatár listája, Max Seiffert.: „Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit" (SIMG 9, 1908.) című tanulmányában. Egészen újkeletűnek mondható Melamed: „Die alte Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen" (*Bach-Jahrbuch*, 2002.) című tanulmánya, mely szegényes forrásanyaga miatt csekély tartalma ellenére is többrétű összehasonlítást tett lehetővé. A sort Christian Theodor Weinlig, lipcsei Tamáskántor inventáriuma zárja 1823-ból, melyet a Rathausarchiv Leipzig bocsátott a rendelkezésemre, és mindmáig kiadatlan és feldolgozatlan.

A Tamáskántor elődök műveivel való részletes megismerkedéshez a DDT megfelelő kötete kevés lett volna. Hogy dolgozatomhoz találtam mégis kellő alapanyagot, azt az utóbbi évtizedek CD kiadóinak új zeneművek iránti sóvárgásának

10.18132/LFZE.2012.10

köszönhetem, mert így a Világ régizene együttesei rá voltak kényszerítve zenetudományi kutatómunkára. Így történhetett, hogy Robert King és Roland Wilson, az általuk nemrégiben CD-re rögzített Schelle, Knüpfer, Kuhnau művek kottáit a rendelkezésemre bocsáthatták.

III. Módszer

Témám minél teljesebb megvilágításához megpróbáltam szigorú logikai rendet követni. Elsőként be kellett mutatnom, hogy mennyire fontosak voltak Bach ifjúságában azok az impulzusok, melyek a 17. századi zeneszerzőktől érték. Ehhez jó alapot szolgált Bach egykori lehetséges kottatárának megismerése. Tekintve, hogy ma már nem nagyon ismertek e zeneszerzők, ezért csak ezek név szerinti ismertetése, rövid bemutatása után léptem tovább Bach fiatalon írt műveire való konkrét hatásuk vizsgálatára. E környezetből kiemelve külön fejezetet szenteltem a Tamás-iskola kottatárának részletes bemutatásának, melyet Bach fiatalon nem ismerhetett, de szembetűnő hasonlatosságot mutatott lüneburgi iskolájának gyűjteményével. Ezután szűkítettem a témámat a specifikusan német zenei stílusjelenségre, a korálfeldolgozásokra. Miután megvizsgáltam és rendszereztem

Bach lipcsei korszaka előtt és után írott kantátáinak korálfeldolgozásait, bemutattam Bach lipcsei Tamáskántor elődeinek munkásságából több jellegzetes koráltartalmú művet, melyekben a korálfeldolgozás típusaikat jól meg lehetett figyelni. Ezután vizsgáltam meg, hogy Bach Lipcsében írott kantátáiban mennyiben térnek el a korálfeldolgozások a korábbi kantátáitól és hogy ezekben mennyire mutatható ki Knüpfer illetve Schelle hatása. Felfedezvén tehát Bach kantátáiban egy új tételtípust, melyet „lipcsei korálfeldolgozás”-nak neveztem el, kronológikus sorrendben bemutattam, ahogyan első lipcsei kantátaévfolyamában kialakul, majd pedig egyre jelentősebbé válik. Az évfolyam végére pedig további átalakulás után kifejlődik az a zenei forma, mely majd a második kantátaévfolyam meghatározó tételformájává válik. Így hagyományozódik tovább Knüpfer és Schelle, a lipcseiekkel megszerettetett korálfeldolgozási módszere Bach műveiben. Végül bemutatom, hogy Bach lényegesen később komponált oratóriumaiban teszi fel a koronát e műfajra.

10.18132/LFZE.2012.10

IV. Eredmények

Miután 12 évesen megismertem Bach János-passióját, elhatároztam, hogy minden művét, a lehető legnagyobb alapossággal meg akarom ismerni. Ezért gyűjtöttem kora ifjúságom óta minden művét kottában és hanghordozókon egyaránt. Zeneakadémiai diplomamunkámat Bach első lipcsei kantátaévfolyamának kórustételeiről írtam, mely után már csak egy lépés volt kantátaművészetének elődeivel, kortársaival való összehasonlító stilisztikai vizsgálataihoz eljutni. Disszertációmban leírt eredmények revelatívnak mondhatók, hiszen megismerve az erről írott igen terjedelmes német nyelvű Bach-irodalmat is, a viszonylag korai forrásoktól eltekintve (Schering, Krummacher) nagyon kevesen foglalkoznak a korálfeldolgozások stilisztikai vizsgálatával. Disszertációmban elemzett Schelle művek közül nem egyet én vettem először górcső alá, ugyanis a legutóbbi évekig – kiadatlansága miatt – még a kutatók legnagyobb része számára is hozzáférhetetlen volt.

V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó szakmai tevékenység dokumentációja

- Dinyés Soma: „Szöveg és zene kapcsolata Bach első lipcsei kantátaévfolyamának kórustételeiben” *Bach Tanulmányok 8*, Magyar Bach Társaság, 2000.
- J. S. Bach teljes első lipcsei kantátaévfolyamának előadása (54 kantáta) heti rendszerességgel a Bécsi kapu téri evangélikus templomban, 2002. június 2. és 2003. június 15. között. Előadták: Andrejszki Judit, Csereklyei Andrea, Jani Gabriella, Jónás Krisztina, Károlyi Edit, Lax Éva, Csapó József, Drucker Péter, Hámori Szabolcs, Heavy Nigel, Kálmán László, Kutik Rezső, Mizsei Zoltán, Ókovács Szilveszter, a Gabrieli Énekegyüttes, a Discantus Énekegyüttes, a Musica Sacra kórus, az Exsultate fiúvegyeskar és az Ars Longa Kamarazenekar, vezényelt Dinyés Soma.
- További koncertek 2003-2004-ben Bach kantátáinak műsorra tűzésével Magyarország ismert nyári fesztiváljain: Kecskeméti Kodály Fesztivál, Zempléni Napok, Pécsi Tavaszi Fesztivál, Bükki Művészeti Napok

10.18132/LFZE.2012.10

Thesen der DLA-Doktordissertation

Soma Dinyés

DER EINFLUSS DER MUSIKALIENSAMMLUNG DER THOMAS-SCHULE ZU LEIPZIG AUF DIE IN LEIPZIG GESCHRIEBENEN KIRCHENKANTATEN J. S. BACHS

(Die Weitervererbung der Leipziger Choraltradition in Bachs Kantaten)

Katalin Komlós

Franz-Liszt-Akademie Doktorschule DLA

Budapest

2012

10.18132/LFZE.2012.10

I. Die Vorgeschichte der Forschung

Aus der unübersehbar umfangreichen Masse der Bach-Literatur möchte ich jetzt nur die unmittelbar mit meiner Abhandlung verbundenen Bände hervorheben. Bei Beginn der Bach-Forschung (Anfang der 1900er Jahre) haben sich die Publizisten überhaupt nicht mit der Kunst der Bachschen Zeitgenossen beschäftigt, sie haben Bach als seiner Zeit vorausgehendes Genie untersucht. Eine erfrischende Ausnahme von dieser Anschauung bildet das Werk Arnold Scherings. In seiner Studie „Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig" (*Archiv für Musikwissenschaft*, 1918) findet sich jene Liste der einst in der Thomaskirche befindlichen Musikalien, die meiner Abhandlung als Grundidee diente. Die 3 Bände der *Musikgeschichte Leipzigs* (Fr. Kistner & C. F. Siegel, Leipzig) beschäftigen sich als erste mit dem 8 Jahrhunderte umfassenden Musikleben Leipzigs und stellen erstmals die Bach vorangehende und umgebende Musikkultur und seine Vorgänger als Thomaskantoren vor. Von den Traditionen der Choralbearbeitungen Bachs erfahrt man erstmals in der Studie „Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen" (*Bach-Interpretationen,* Göttingen 1969) von Friedhelm Krummacher. Er nimmt als erster die Verwandtschaft der die gleiche

10.18132/LFZE.2012.10

Choralmelodie bearbeitenden Kantate von Bach und Pachelbel an. Die sich mit Bachs Kantaten beschäftigenden herausragendsten und gründlichsten Bücher und Studien stammen aus der Feder von Alfred Dürr in den 1970er Jahren: *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs* (Breitkopf, Leipzig 1977), *Johann Sebastian Bach kantátái* (Zeneműkiadó, Budapest 1982). Bezüglich der Umgebung Bachs, der ihn erreichenden Einflüsse bedeutet das Werk Andreas Glöckners einen echten Durchbruch, der seit Mitte der 1970er Jahre bis heute viele Artikel zu diesem Thema publiziert hat. Die Zusammenfassung dieser neuen Richtung ist das auf mich mit überzeugender Kraft wirkende und die Gründlichkeit des Schmieder-Verzeichnisses besitzende Buch *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* von Kirsten Beisswenger (Bärenreiter, Kassel 1992). Und schließlich ist Christoph Wolff zu nennen, der mit seinem Buch *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző* (Park Könyvkiadó, Budapest 2004) die gesamte frühere Literatur verwendet und das modernste, auf alles eingehende zusammenfassende Werk verfasst.

Keiner von denen, die sich mit der Literatur der Bach umgebenden Musikwerke beschäftigten, hat das Werk der unmittelbaren Vorgänger Bachs als Thomaskantor untersucht. Das liegt einerseits daran, dass von der einst riesigen Notensammlung

10.18132/LFZE.2012.10

nur sehr wenige Exemplare erhalten blieben, und andererseits an der fehlenden Herausgabe der Werke von Knüpfer, Schelle und Kuhnau. Außer in dem einzigen DDT-Band (49–50) erschienen bis heute die Werke dieser Autoren nicht in größerer Zahl im Druck.

II. Quellen

Meine erstrangige Quelle war Arnold Scherings Studie „Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig“ (*Archiv für Musikwissenschaft*, 1918), die die aus mehreren Quellen rekonstruierte Werkliste der in der Thomaskirche einst befindlichen Notensammlung enthält, ohne die es unmöglich gewesen wäre, den Vergleich mit dem musikalischen Material der Notensammlung der übrigen Zeitgenossen vorzunehmen. Eine ähnlich alte Publikation war die Liste der Lüneburger Notensammlung in Max Seifferts Studie „Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit“ (SIMG 9, 1908). Ganz neuen Datums ist die Studie „Die alte Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen“ von Melamed (*Bach-Jahrbuch*, 2002), die trotz des geringen Inhalts auf Grund des ärmlichen Quellenmaterials einen mehrschichtigen Verglich ermöglichte. Die Reihe wird von dem Inventar aus dem Jahre 1823 des Leipziger Thomaskantors Christian Theodor Weinlig

10.18132/LFZE.2012.10

abgeschlossen, das mir das Rathausarchiv Leipzig zur Verfügung stellte und das bis heute unveröffentlicht und unaufgearbeitet ist.

Um die Werke der Vorgänger als Thomaskantor genauer kennenzulernen, hätte der entsprechende DDT-Band nicht gereicht. Dass ich dennoch genügend Grundmaterial für meine Abhandlung fand, verdanke ich dem Verlangen der CD-Herausgeber der letzten Jahrzehnte nach neuen Musikwerken, weil dadurch die Ensembles der alten Musik in der Welt gezwungen waren, musikwissenschaftliche Forschungsarbeit zu treiben. So konnte geschehen, dass Robert King und Roland Wilson mir die Noten der von ihnen unlängst auf CD gespielten Werke von Schelle, Knüpfer und Kuhnau zur Verfügung stellten.

III. Methode

Um mein Thema möglichst vollständig zu beleuchten, versuchte ich, strenge logische Ordnung zu befolgen. Zuerst musste ich zeigen, wie wichtig für Bach in seiner Jugend jene Impulse waren, die ihn von den Komponisten des 17. Jahrhunderts erreichten. Dafür bot die Kenntnis der einstigen möglichen Notensammlung Bachs eine gute Basis. Da diese Komponisten heute nicht mehr sehr bekannt sind, ging ich nach ihrer Namensnennung und kurzen Darstellung über zur Untersuchung ihres konkreten Einflusses auf Bachs Jugendwerke. Aus diesem

10.18132/LFZE.2012.10

Umfeld herausgehoben widmete ich der detaillierten Darstellung der Notensammlung der Thomasschule, die Bach in seiner Jugend nicht kennen konnte, die aber offensichtliche Ähnlichkeit mit der Sammlung seiner Lüneburger Schule aufweist, ein eigenes Kapitel. Danach verengte ich das Thema auf die speziell deutsche musikalische Stilerscheinung, auf die Choralbearbeitungen. Nachdem die Choralbearbeitungen der vor und nach der Leipziger Periode Bachs geschriebenen Kantaten untersucht und systematisiert waren, stellte ich mehrere typische Werke mit Choralinhalt der Vorgänger Bachs als Thomaskantoren vor, in denen die Typen der Choralbearbeitung gut zu beobachten waren. Danach untersuchte ich, worin sich die Choralbearbeitungen in den Kantaten, die Bach in Leipzig geschrieben hat, von denen seiner früheren Kantaten unterscheiden und wie weit sich in ihnen der Einfluss Knüpfers bzw. Schelles nachweisen lässt. Indem ich also in Bachs Kantaten einen neuen Satztyp entdeckte, den ich „Leipziger Choralbearbeitung“ nannte, habe ich in chronologischer Reihenfolge dargestellt, wie diese im ersten Leipziger Kantatenjahrgang entsteht und dann zunehmend bedeutender wird. Und bis zum Ende des Jahrgangs entwickelt sich nach einer weiteren Umgestaltung jene musikalische Form, die dann im zweiten Kantatenjahrgang zur bestimmenden

10.18132/LFZE.2012.10

Satzform wird. So wird die von den Leipzigern geschätzte Choralbearbeitungsmethode von Knüpfer und Schelle in Bachs Werken weitertradiert. Zum Schluss zeige ich, dass Bach in seinen wesentlich später komponierten Oratorien dieser Gattung die Krone aufsetzt.

IV. Ergebnisse

Nachdem ich als Zwölfjähriger Bachs Johannespassion erlebte, beschloss ich, dass ich alle seine Werke mit größter Gründlichkeit kennenlernen wolle. Deshalb sammelte ich seit meiner frühen Jugend alle seine Werke in der Partitur und auf Tonträgern. Meine Diplomarbeit an der Musikakademie schrieb ich über die Chorsätze von Bachs erstem Leipziger Kantatenjahrgang, von wo es dann nur noch ein Schritt war, zu den vergleichenden Stiluntersuchungen seiner Kantatenkunst mit den Vorgängern und Zeitgenossen zu kommen. Die in meiner Dissertation beschriebenen Ergebnisse können revelativ genannt werden, denn in Kenntnis auch der sehr umfangreichen deutschsprachigen Bach-Literatur beschäftigen sich abgesehen von den relativ frühen Quellen (Schering, Krummacher) sehr wenige mit der Stiluntersuchung der Choralbearbeitungen. In meiner Dissertation gibt es unter den analysierten Werken Schelles mehrere, die von mir als erstem untersucht worden, denn

10.18132/LFZE.2012.10

bis in die letzten Jahre waren sie – weil unveröffentlicht – selbst für den größten Teil der Forscher unerreichbar.

V. Dokumentation der fachlichen Tätigkeit in Zusammenhang mit dem Sachbereich der Dissertation

– Soma Dinyés: „Szöveg és zene kapcsolata Bach első lipcsei kantátaévfolyamának kórustételeiben" (Die Verbindung von Text und Musik in den Chorsätzen von Bachs erstem Leipziger Kantatenjahrgang). *Bach Tanulmányok 8*, Magyar Bach Társaság, 2000.

– Aufführung von J. S. Bachs vollständigem ersten Leipziger Kantatenjahrgang (54 Kantaten) mit wöchentlicher Regelmäßigkeit in der lutherischen Kirche am Wiener Torplatz zwischen dem 2. Juni 2002 und dem 15. Juni 2003. Vortragende: Judit Andrejszki, Andrea Csereklyei, Gabriella Jani, Krisztina Jónás, Edit Károlyi, Éva Lax, József Csapó, Péter Drucker, Szabolcs Hámori, Nigel Heavey, László Kálmán, Rezső Kutik, Zoltán Mizsei, Szilveszter Ókovács, Gabrieli-Gesangsensemble, Discantus-Gesangsensemble, Musica Sacra-Chor, Gemischter Knabenchor Exsultate und Kammerorchester Ars Longa, Dirigent: Soma Dinyés.

– Weitere Konzerte 2003–2004 mit Aufführung von Bachkantaten bei bekannten Sommerfestivals in Ungarn: Kecskeméter Kodály-Festival, Zempléner Tage, Pécser Frühlingsfestival.