

10.18132/LFZE.2023.3

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

KORÁLELŐJÁTÉKOK J. S. BACH
KLAVIERÜBUNG III. KÖTETÉBEN

NÉMETH ZSUZSA

TÉMAVEZETŐ: Dr. Habil. SZABÓ BALÁZS

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

TARTALOMJEGYZÉK

Tartalomjegyzék.....	I
Köszönetnyilvánítás.....	III
Bevezetés	IV
Rövidítések	VII
1. Praeludium.....	1
1. 1. A címlapról	2
1. 2. A Klavierübung sorozat.....	4
2. Előzmények és hatások.....	7
2. 1. Elhelyezkedés a Bach életműben.....	7
2. 2. Zenei előzmények	9
2. 3. A koráljáték művészi lehetőségei a barokk korban.....	10
2.3.1. Retorika.....	11
2.3.2. Számszimbolika.....	13
2. 4. Enciklopédikus gondolkodás	15
2. 5. Luther Márton hatása	16
3. A Klavierübung III. gyűjtemény.....	18
3. 1. A kötet tartalma	18
3. 2. A kötet nyomtatása	20
3. 3. A kötet szerkezete.....	22
3. 4. Szabad darabok	25
3.4.1. Praeludium pro Organo Pleno (BWV 552/1)	25
3.4.2. Duettek.....	27
3.4.3. Fuga à 5 con Pedale pro Organo pleno (BWV 552/2).....	28
4. Korálfeldolgozások.....	31
4.1. Kyrie.....	31
4.1.1. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit korál.....	31
4.1.2. Pedaliter sorozat (BWV 669–671).....	33
4.1.3. Manualiter sorozat	47

4.2. Gloria.....	53
4.2.1. Allein Gott in der Höh sei Ehr korál.....	53
4.2.2. Gloria-ciklus?	56
4.2.3. BWV 675	57
4.2.4. BWV 676	61
4.2.5. BWV 677	64
4.3. Tízparancsolat	67
4.3.1. Dies sind die heiligen zehn Gebot korál	67
4.3.2. BWV 678	70
4.3.3 BWV 679	79
4.4. Hitvallás	83
4.4.1. Wir glauben all an einen Gott korál	83
4.4.2. BWV 680 Wir glauben all an einem Gott.....	85
4.4.3. BWV 681	93
4.5. Miatyánk	96
4.5.1. Vater unser im Himmelreich korál.....	96
4.5.2. BWV 682	99
4.5.3. BWV 683	113
4.6. Kereszttség	117
4.6.1. Christ unser Herr, zum Jordan kam korál	117
4.6.2. BWV 684	120
4.6.3. BWV 685	126
4.7. Bűnvallás.....	130
4.7.1. Aus tiefer Not schrei ich zu dir korál.....	130
4.7.2. BWV 686	132
4.7.3. BWV 687	138
4.8. Úrvacsora	143
4.8.1. Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt	143
4.8.2. BWV 688	145
4.8.3. BWV 689	150
5. Összegzés.....	154
Bibliográfia	155

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönettel tartozom mindenekelőtt konzulensemnek, dr. Szabó Baláznak. Hálával gondolok vissza a BA stúdium alatt tartott orgonaórákra, amelyeken inspiráló hozzáállásával figyelmemet Johann Sebastian Bach művészetének alapos tanulmányozása felé fordította. Köszönöm továbbá, hogy a disszertációm készülését is végigkísérte, munkámat segítette és ellátott javaslataival, meglátásaival.

Köszönöm Dalos Annának a doktorszeminárium keretei között átadott tanácsait, melyek a formai követelményektől kezdve a stilisztikai árnyalásokig mindenre kiterjedtek. Hálás vagyok Füstös Kata segítségéért, aki a doktori titkárságról mindig figyelmeztetett a közeledő határidőkre, és készséggel válaszolt az összes kérdésemre.

Külön köszönöm Németh Szabolcs evangélikus lelkésznek a kezdeti időszak gondolatébresztő beszélgetéseit, majd a közelmúltban a dolgozat elolvasását és annak teológiai aspektusaira történő korrigáló javaslatait.

Köszönettel tartozom Enno Haaksnak, aki lehetővé tette számomra, hogy Lipcsében hosszabb kutatómunkát folytassak. Egyúttal köszönöm a lipcsei Bach-Archiv munkatársainak, hogy egyedülálló munkakörülményeket biztosítottak, valamint kéréseimet, kérdéseimet gyorsan és precízen megválaszták.

Köszönöm páromnak a kifogyhatatlan biztatást és szakmai támogatást, családomnak és barátaimnak pedig a sok-sok türelmet és megértést.

Németh Zsuzsa

Budapest, 2023. január 9.

BEVEZETÉS

Johann Sebastian Bach művei közül elsőként a prelúdium és fűgák, vagy esetleg a triószonáták jutnak a legtöbb orgonista eszébe. Sok időt töltöttem ezen művek alapos gyakorlásával, és bár rendszeresen kántorkodtam istentiszteleti alkalmakon, a korálelőjátékok éveken keresztül sokadrangú szerepet töltöttek be az életemben. Hosszú időbe telt annak a elhatározása, hogy doktori értekezésemet a szerző *Klavierübung III.* kötetének, méghozzá elsősorban a benne található korálfeldolgozásoknak szeretném szentelni. Ezen az úton vezettek tanárain az egyetemi éveim alatt, akik nélkül minden bizonnyal más irányba indultam volna el.

Fontos hatás volt számomra MA tanulmányaim idején Komlós Katalin tanárnő analízis órája. Az ő egyszerre elméleti és gyakorlati megközelítése, előadói karizmatikussága és egyáltalán a zene iránti elkötelezett szeretete meghatározó és követendő példát jelentett. Ezeken az órákon ismerkedtem meg közelebbről zene és szöveg elválaszthatatlan egységével, az affektustan és figuratan billentyűs zenében is meghatározó szerepével.

Megközelítőleg ebben az időszakban kezdtem el látogatni Kamp Salamon tanár úr egyházzene tanszakon tartott óráit. Az ő zenei és mély teológiai ismeretei revelációként hatottak, személye megnyitotta számomra azt a látásmódot, hogy Bach zenéjét a szerző hitének tükrében érdemes vizsgálni.

A döntő elhatározást végül a diplomakoncertemre való felkészülés jelentette, melyen műsorra tűztem a BWV 552-es Esz-dúr prelúdium és fűgát. Tudtam, hogy ez keretezi a *Klavierübung III.* gyűjteményt, de annak tételeit ekkor még nem ismertem. Az olykor Fassang László, máskor pedig Szabó Balázs által tartott orgonaórák mindig új szempontokkal gazdagították a készülésemet, lenyűgözött a mű komplexitása. Végül egy alkalommal kottával a kezemben végighallgattam a teljes sorozatot. Az első benyomásom az volt, hogy ezzel még foglalkoznom kell. Éreztem, hogy csak töredékét fogadom be a műnek – mindamellet, hogy rendkívül felkeltette az érdeklődésemet.

A doktoriskolai éveim alatt sok bizonytalanság volt bennem, hogy jól választottam-e témát. Hamar fel tudtam mérni, hogy a magyar nyelvű szakirodalom szűk a témakörhöz, átfogó értekezés a *Klavierübung III.*-ről pedig egyáltalán nem készült. Annál gazdagabb viszont az idegen nyelvű szakirodalom, melynek nem csak az elolvasása, hanem egyáltalán

a beszerzése is lehetetlen feladatnak tűnt. Megerősítette azonban a téma iránti elkötelezettségemet, hogy a korábbi koncertéttel ellentétben egyre gyakrabban láttam magyar orgonisták műsorán a kötet valamely tételét, és így éreztem a fontosságát, hogy anyanyelvünkön is lehessen olvasni az egyes tételek zenei elemzéséről, teológiai háttéréről.

Dolgozatom célja elsősorban a kötet korárelőjátékainak vizsgálata. Ezek zenei aspektusait vetem össze a hozzájuk kapcsolódó liturgikus funkcióval vagy a katekizmusához kötődő tartalommal, első sorban Luther Márton műveiből kiindulva. Töreksem képességeimhez mérten az alapos és objektív zenei elemzésre, azt egészítem ki egyéb kapcsolódási pontokkal, legyen az szövegfestés, szimbolikus tartalom vagy teológiai összefüggés.

Munkámat nagyban segítette Albert Clement *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach* című kötete. A szerző alapos utánajárással elvégezte a létező szakirodalom összegyűjtését, és bár értelemszerűen ő sem idézte a korábbi elemzések valamennyi megállapítását, bibliográfiai jegyzéke megkönnyítette elindulásomat. Clement 1999-ban kiadott könyve után kis számban készültek tanulmányok a témáról, azokat az Österreichische Nationalbibliothek katalógusainak segítségével már könnyű volt feltérképezni.

A munkafolyamat első részeként igyekeztem átfogóan megismerni a szakirodalmat, tehát nem az egyes művek elemzésével foglalkoztam. Fontos volt a tájékozódáshoz, hogy rendszerezem, miként hatottak egymásra a különböző tanulmányok, ez alapján elkezdtem foglalkozni a gyűjtemény keletkezéstörténetével és szerkezetével. Közben Luther Márton teológiai munkásságát tanulmányoztam, nagy hangsúlyt helyezve a Kátéra és a fennmaradt prédikációkra. A munkafolyamat ezen szakaszában eltökélt voltam, hogy minél több konkrét kapcsolódást keressek az egyes Kátétételek és a hozzájuk kapcsolódó korálfeldolgozások között. Végül ez az irány némely esetben módosult, megtapasztaltam ugyanis, hogy a korálok szövege milyen intenzíven formálja az orgonaművek zenei szerkezetét és karakterét.

Az egyes tételek esetében először a szakirodalom hatásaitól mentesen, pusztán Luther tanulmányozásának tükrében foglalkoztam a különböző témákkal. Saját zenei elemzéseimben rengeteget segített, hogy DLA tanulmányaim közben jártam Fazekas

Gergely *Musikalisches Opfer* kurzusára. Bár a disszertációba végül helyhiány miatt alig illesztettem be részletes szerkezeti ábrázolást, az órákon látott alapossággal, elemző táblázatok segítségével próbáltam értelmezni a művek formáját, felépítését. Sok esetben ennek köszönhettem, hogy nem vesztettem el a zenei kifejezőeszközök rengetegében, hanem sikerült jobban megértenem a struktúrát. A következő fejezetek műelemzéseit kísérő táblázatok ezek jelentősen egyszerűsített formái.

Saját zenei és teológiai vizsgálataim után rendszerint kronologikus sorrendben olvastam az általam elérhető szakirodalmat. Szinte mindig új gondolatokat ébresztettek bennem az egymásnak is ellentmondó vélemények: sokszor rácsodálkoztam, mennyire felületesen közelítettem meg egy darabot, máskor örültem azon felfedezéseimnek, amiket esetleg nem találtam más szerzőknél.

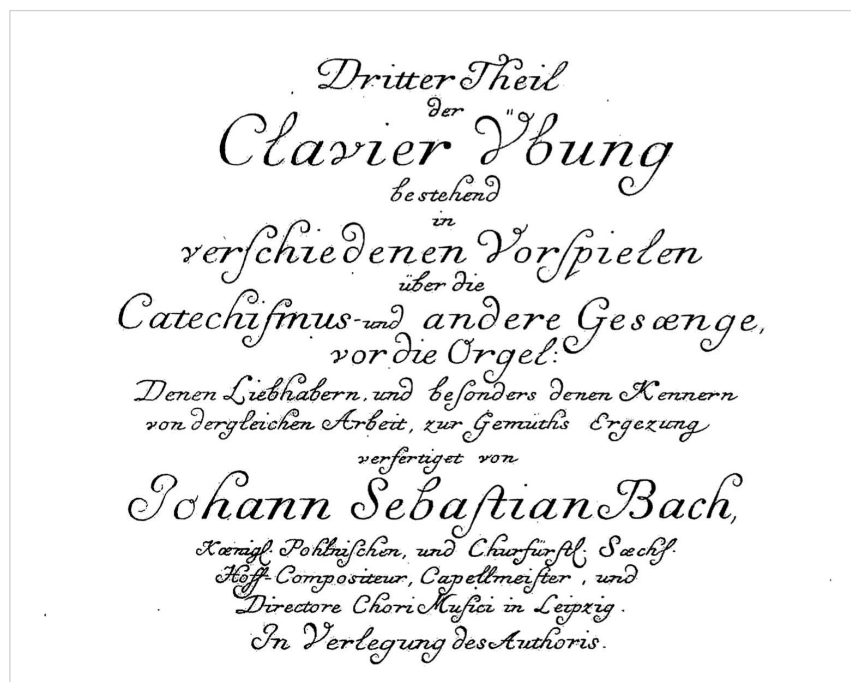
Elsősorban angol és német nyelvű szakirodalomra támaszkodtam. Amely idézeteknél nem jelzek forrást a hivatkozásban, ott saját fordításomat közöltem. A német korálok teljes szövegét eredeti nyelven illesztettem be – fontosnak tartottam, hogy megfelelő hangokhoz a szerző által ismert és használt szövegszakaszok kapcsolódjanak. Az elemzés követhetőségéhez szükséges helyeken nyersfordítást helyeztem el a hivatkozásban.

Bár a tárgyalt téma a Bach-irodalom legtöbb területéhez képest szerényebb terjedelemben van jelen, valószínűleg így is elkerülte a figyelmemet néhány tanulmány. Ismereteim szerint a kutatás története szempontjából legfontosabb művek közül egy sem maradt ki. Rengeteget gazdagodtam a már létező teológiai és zenei tanulmányoknak köszönhetően, ezek folyamatosan újabb gondolatokra sarkallottak. Az ismert szakirodalom legfontosabb megközelítéseit és saját felfedezéseimet foglaltam össze doktori disszertációmban. Bízom benne, hogy a hazai orgonisták számára könnyebbéget jelentenek majd a magyar nyelvű és az eddigieknél jelentősen könnyebben hozzáférhető információk.

RÖVIDÍTÉSEK

<i>BD II.</i>	Hans-Joachim Schulze – Werner Neumann (szerk.): <i>Bach-Dokumente II. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750</i> . Kassel: Bärenreiter, 1969.
<i>BJ</i>	<i>Bach-Jahrbuch</i> . (1904–) Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1904–1950.; Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1953–1991.; Lipcse: Evangelische Verlagsanstalt, 1992–
<i>BWV</i>	Bach-Werke-Verzeichnis – J. S. Bach műveinek jegyzékszámja.
<i>EÉ</i>	<i>Evangelikus Énekeskönyv</i> . 1982.
<i>EG</i>	<i>Evangelisches Gesangbuch</i> . 1993.
<i>Grove</i>	Stanley Sadie (szerk.): <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 1–29</i> . London: Macmillan, 2001.
<i>Liederkunde</i>	<i>Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 1–29</i> . Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 2000–2022.
<i>MGG</i>	Ludwig Finscher (szerk.): <i>Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1–10. Personenteil 1–17</i> . Kassel: Bärenreiter, 1994–2008.
<i>MuK</i>	<i>Musik und Kirche</i> . (1929–) Kassel: Bärenreiter.
<i>WA</i>	<i>Martin Luthers Werke</i> – Weimarer Ausgabe.
<i>Walther Lexicon</i>	Walther, Johann Gottfried: <i>Musikalisches LEXICON Oder Musikalische Bibliothek</i> . Leipzig, Lipcse: Wolfgang Deer, 1732.

1. PRAELUDIUM



*Dritter Theil / der / Clavier Übung / bestehend / in / verschiedenen Vorspielen / über
die / Catechismus- und andere Gesænge, / vor die Orgel: / Denen Liebhabern, und
besonders denen Kennern / von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung /
verfertigt von / Johann Sebastian Bach, / Koenigl. Pohlnischen, und Churfürstl.
Sæchs. / Hoff-Compositeur, Capellmeister, und / Directore Chori Musici in Leipzig. /
In Verlegung des Authoris.*

A fenti címlappal és a hozzá tartozó 77 oldalas kottagyűjteménnyel az 1739-es Mihály napi vásáron (szeptember 29.) találkozhattak először Lipcse városának lakói.¹ Ezen a napon jelent meg nyomtatásban Johann Sebastian Bach első olyan összeállítása, mely orgonaműveket tartalmaz. Egy korábbi levélváltás tanúskodik arról, hogy a szerző eredetileg húsvétra tervezte a kötet megjelentetését,² de az elhúzódó nyomdai munkálatok ezt megakadályozták. Az azonban bizonyosan fontos lehetett a mélyen lutheránus Bach számára, hogy az előkészületek még az adott évben befejeződjenek.³

¹ Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II.* (Cambridge: University Press, 1980.) 175.

² Az 1739. január 10-én kelt, Bach unokaöccse, Johann Elias Bach és Johann Wilhelm Koch között váltott levél részlete: „Mein Herr Vetter einige Clavier Sachen, die hauptsächlich vor die Herrn Organisten gehören und überaus gut componiert sind, heraus wird geben, welche wohl auf kommende Oster Messe mögten fertig werden und bey 80 Blatten ausmachen.” *BD II.* 335.

³ Robin A. Leaver: „Bach’s »Clavierübung III«: Some Historical and Theological Considerations.” In: *The Organ Yearbook* 6 (1975.): 17–32. 17.

Az 1739-es év kiemelt jubileum volt Lipcsében, két fontos évfordulót is tartogatott a reformáció hagyományos októberi ünnepén kívül: 200 évvel korábban, 1539. május 25-én tartotta Luther Márton első lipcei prédikációját a Tamás-templomban,⁴ valamint ugyanebben az évben, augusztus 12-én írták alá Lipcse vezetői az Ágostai Hitvallást, így tehát hivatalosan is felvették a lutheránus hitet.⁵ A *Klavierübung III.* tartalmát és felépítését tekintve nem más, mint tisztelgés a reformátor munkássága előtt.

1. 1. A címlapról

Ha a Bach-korabeli olvasó figyelmesen tanulmányozta a címlapot, számos érdekességet megfigyelhetett – jórészt egészen másokat, mint ami a mai vizsgálódónak szembeötlő.

- a) A *Clavier Übung* cím rendkívül elterjedt volt a 18. század első felében, értelmezése legfeljebb napjaink zenészeinek okoz fejtörést. A terminust elsőként Johann Kuhnau használta nyomtatásban 1689-ben, csembalóra írt, hat partitájának közreadásánál.⁶ A következő években számtalan szerző alkalmazta ezt a címet, meglehetősen különböző gyűjteményekhez.⁷ A német *Clavier* szó ebben időszakban nem egy adott hangszert jelentett, közösen használták a billentyűs hangszercsaládra: csembalóra, klavikordra, orgonára, stb.⁸ Az *Übung* szó sem fordítandó szó szerint, nem jelentett gyakorlatokat a mai játéktechnikai értelmezés szerint, sokkal inkább tekinthető egyfajta gyűjtőfogalomnak kompozíciók sorozatára.⁹
- b) A tartalmat körülíró *Vorspielen über die Catechismus und andere Gesaenge vor die Orgel*¹⁰ megjelölés egyértelműsítette a vásárlóknak, hogy a gyűjtemény gerincét orgonára írt korárelőjátékok alkotják, egyúttal utalt arra, hogy a kötetben központi szerepet töltenek be a katekizmusének-feldolgozások. A címlap nem említi a koráloktól független darabokat.¹¹

⁴ I.h.

⁵ Günther Stiller: *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit.* (Kassel & Basel: Bärenreiter, 1970.) 48. és 54.

⁶ Komlós Katalin: „Johann Sebastian Bach: Klavierübung III.” [=Bach tanulmányok I.] (Budapest: Magyar Bach Társaság, 1993.) 16–20. 16.

⁷ I.h.

⁸ Sven Hiemke: „Clavier.” In: Michael Heinemann (szerk.): *Das Bach-Lexikon* [=Bach-Handbuch. Band 6.] (Laaber: Laaber-Verlag, 2000.) 156–157.

⁹ Andreas Jacob: „Bachs Klavierübungen zwischen Stil, Gattung und Werk” In: Martin Geck, Klaus Hofmann (szerk.): *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposion 1998.* (Dortmund: Klangfarben-Musikverlag, 1999.) 219–240. 222.

¹⁰ „Előjátékok a katekizmusához és más énekekhez, orgonára.”

¹¹ Lásd: 3.2. A nyomtatásról c. fejezet.

- c) *Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit*¹² – ez a megjelölés a címlap leginkább meglepő pontja. A *Klavierübung* I. és II. részét a szerző egyértelműen műkedvelőknek (*denen Liebhabern*) ajánlotta, a harmadik kötet az egyetlen, ahol bővült a célközönség, és kiemelt szerepet kaptak a kollégák, szakmabeliek. Önmagában ez nem túl szokatlan, hiszen a korszakban elterjedt volt az olyan típusú formula, melyben mindkét potenciális vásárlócsoporthoz megszólításra került.¹³ Egyediséget kölcsönöz azonban a megfogalmazásnak a *besonders* (különösen) szó betoldása, mely jelenlegi ismereteink szerint egyedülálló a korban.¹⁴ Ezen a ponton Bach tesz egy diszkrét utalást műve komplexitására és sokrétűségére, melyet természetesen vizsgálhat és interpretálhat minden érdeklődő, azonban a tanult és komponálásban járatos kollégák összefüggések, utalások és szimbólumok rengetegét fedezhetik fel alapos tanulmányozás folyamán. Elképzelhető, hogy a magabiztos játéktechnikai felkészültséget igénylő darabok (pl. BWV 682) jelenlétére is utalni kívánt a szerző.¹⁵
- d) Bach tisztségeinek felsorolásánál kitűnik, hogy ezen gyűjteménye kiadásakor már elnyerte a Választófejedelmi Szász és Királyi Lengyel Udvari *Compositeur* címet.¹⁶ Elsőként viseli nyomtatott kiadásban az új titulust, mely minden bizonnyal imponálóan hatott vásárlói körére.
- e) Az ajánlás zárómondatából minden olvasó számára kiderül, hogy a kiadás önköltségen készült, tehát üzleti kockázatvállalással járt együtt. Ugyanakkor jelzi a függetlenséget is, nem történt megrendelés, azaz minden a szerző intenciójának megfelelően alakult a gyűjtemény összeállításakor.¹⁷

¹² „műkedvelőknek, és főleg azoknak, akik járatosak efféle munkában”

¹³ *Sonaten für Kenner und Liebhaber*. – Az ehhez hasonló ajánlások gyakoriak, Carl Philipp Emanuel Bach például szóról szóra megegyező módon alkalmazza a formulát.

¹⁴ David Humphreys: „Und besonders für Kenner von dergleichen Arbeit – a Study of the Symbolic Aspects of Bach's Dritter Theil der Clavierübung.” In: *The Organ Yearbook* 24 (1994.): 41–64. 41.

¹⁵ 1750-ben Andreas Sorge írja saját gyűjteményének előszavában: „Bach lipcsei karnagynak a katekizmusénekekhez írt előjátékai [...] megérdemlik az őket övező hírnevet”, csak hogy „annyira nehezek, hogy a fiatal kezdők szinte semmi hasznukat nem vehetik, hiszen híján vannak az előadásukhoz szükséges, meglehetősen nagy jártasságnak.” Christoph Wolff: *Bach, a tudós zeneszerző*. (Budapest: Park Kiadó, 2009.) 432.

¹⁶ Wolff, *Bach*, i.m., 425.

¹⁷ Christoph Wolff: „Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke” In: Martin Geck (szerk.): *Bach-Interpretationen*. (Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1969.) 144–167. 144.

1. 2. A *Klavierübung* sorozat

Az 1739-ben megjelent orgonakötet egy nagyívű sorozat harmadik részeként került a közönség elé, valószínűsíthető, hogy sokan már várták a megjelenését. A monumentális *Klavierübung* sorozathoz hasonló vállalkozást egyetlen másik zeneszerző sem tudhatott magáénak, felépítése tükrözi Johann Sebastian Bach rendszerező gondolkodását.¹⁸ A teljes sorozat komponálása jelentős szerepet töltött be a szerző életének lipcsei szakaszában.

1726 őszén első alkotóelemként kiadásra került a BWV 825-ös B-dúr partita, a következő bejelentés kíséretében:¹⁹

Anhalt-Köthen Hercegének karnagya és Director Chori Musici Lipsiensis, Johann Sebastian Bach Úr klavírszvittek gyűjteményét szándékozik kiadni, melyek közül az első Partita már megjelent, és apródonként a továbbiak is napvilágot látnak, amíg a mű teljessé nem válik, s illetéknéppen meg nem ismerhetik a klavírmuzsika kedvelői. Tudassék, hogy művének kiadója maga a szerző.²⁰

1730-ig öt hasonló kiadvány következett egy-egy partitával, a címlapon minden esetben *Clavier-Übung* megjelöléssel.²¹ Bach gondosan felügyelte a kiadványok terjesztését, és miután kiderült, hogy nagy érdeklődés övezi az önálló darabokat, előkészítette a teljes sorozat kiadását.²²

1731-ben jelent meg a hat partitát tartalmazó *Clavier-Übung OPUS I.* – jelezve, hogy további kötetekre lehet számítani. Négy évvel később következett a második rész – *Zweyther Theil der Clavier Übung* –, amely tartalmazta a különböző nemzeti stílusokat szembeállító *Olasz koncertet* és *Francia nyitányt* (BWV 971 és 831). További négy évvel később jelent meg az ezúttal orgonadarabokat közreadó, harmadik kötet.²³

Feltűnő az első három kiadás szoros kapcsolata (lásd: 1. táblázat). Megegyezik az időbeli tagolás (négyévente), valamint világosan látszik a hangszerigény folyamatos bővülése, hiszen minden kötet egy manuállal nagyobb billentyűs hangszert igényel, mint az azt megelőző. Érdeemes megfigyelni a tételszámok alakulását: az első kötetben Bach

¹⁸ Az ún. enciklopédikus gondolkodás meghatározó volt Bach számára. Lásd: 2.4. fejezet.

¹⁹ Albert Clement: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach*. (Middleburg: AlmaRes, 2017.) 5.

²⁰ Németül lásd: *BD II.* 160–161. Székely János fordításában megjelent: Wolff, *Bach*, i.m., 429.

²¹ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 5.

²² Wolff, *Bach*, i.m., 429.

²³ Wolff, *Bach*, i.m., 430.

egyértelmű szignót jelez 41 tétellel, majd hasonlóképp, a második kötetben 14 tétellel.²⁴ Az ezt követő harmadik rész 27 tétele a két korábbi kötet tételszámának különbsége.²⁵

Kötet	Kiadás	Hangszer	Tételszám	Hangnemek
I.	1731	egymanuális csembaló	41 tétel	B – c – a – D – G – e
II.	1735	kétmanuális csembaló	14 tétel	F – h
III.	1739	kétmanuális és pedálos orgona	27 tétel	Esz keret
IV. (?)	1741	kétmanuális csembaló	32 tétel	G

1. táblázat: A *Klavierübung* sorozat.

Következetes rendszer határozza meg a hangnemek szerkezetét: az első kötet hangnemeinek tölcésrszerű nyitása továbbvezet a második kötet kezdőhangnemére.

I. kötet	II. kötet
B-dúr	F-dúr
c-moll	e-moll
a-moll	G-dúr
D-dúr	

2. táblázat: Az első kötet hangnemeinek tölcésrszerű elrendezése és továbbvezetése.

A második kötetben a különböző karakterű itáliai és francia muzsika szembeállítását hangsúlyozza a dúr-moll hangnemválasztás ellentéte, valamint a tritónusz (F – h) hangtávolság alkalmazása. A két műben alkalmazott, egymástól jelentősen eltérő stilisztikai jegyeket egyesíti a szerző a harmadik kötetet nyitó Esz-dúr prelúdiumban. A világi hatalmakhoz kapcsolódó zenei elemek harmonikus összeillesztése előrevetíti, hogy a következő kötet tartalma azok felett áll, és az Isten dicsőségét hirdető gyűjtemény egységbe tudja foglalni az egyébként feloldhatatlannak tűnő ellentéteket.

Mindezen összefüggések után a sorozat zárása látványosan elhagyja a kapcsolódások további fejlesztését. Az új Bach összkiadásban a *Klavierübung* IV. köteteként megjelent variációsorozat (ún. *Goldberg-variációk*, BWV 988) számos kérdést felvet. Az 1741-es első kiadás címlapján a következő olvasható: *Clavier Übung bestehend*

²⁴ Ha a betűk helyére a korban elterjedt szám-abc szabályai szerint számokat helyettesítünk (A=1, B=2, C=3, stb), akkor J S B A C H = 41, valamint B A C H =14. John Butt: „Clavier Übung III.” In: Siegbert Rampe (szerk.): *Das Bach-Handbuch [in sieben Bänden] 4. Bachs Klavier- und Orgelwerke: Teilband. 2.* (Laaber: Laaber-Verlag, 2008.) 906–930. 913. Bővebben lásd a 2.3.2. *Számszimbolika* c. alfejezetben.

²⁵ Valamint egyúttal a J és S betűk összege is.

in einer ARIA mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen [...].

Itt tehát semmi nem említi, hogy ez a korábbi sorozat 4. kötetének tekinthető. A Bach halála után készült, többek között műveit is listázó *Nekrológ* sem utal rá ekképpen.²⁶

1. Erster Theil der Clavier Uebungen [...]
2. Zweyter Theil der Clavier Uebungen [...]
3. Dritter Theil der Clavier Uebungen [...]
4. Eine Arie mit 30 Variationen [...]

A negyedik kötet a korábbi szerkezeti összefüggések szempontjából önálló életet él. Számos kutató tekinti úgy, hogy az első három kötet alkotja azt a nagy egységet, melyet Bach enciklopédikus gondolkodásának megnyilvánulásaként tartunk számon.²⁷ Egyházi és világi darabok bemutatása, különböző nemzetek zenei sajátosságainak felvonultatása, táncjátékok, korálfeldolgozások és szabad darabok kidolgozása, régi és új stílusok szembeállítása, sőt kombinálása mind-mind megtalálhatóak e nagyívű mesterműben.

Ugyanakkor a zenetudósok többsége máig egyértelműnek tartja, hogy az 1741-ben megjelent BWV 988 szerves részét képezi a műfajok felsorakoztatását megcélzó terjedelmes gyűjteménynek, hiszen így válik teljessé a sokszínűség: ez a kötet mutatja be a variációsorozat műfajának kompozíciós lehetőségeit. Christoph Wolff a következőképp fogalmaz monográfiájában: „Az úgynevezett *Goldberg-variációk* [...] kezdettől fogva a *Clavier-Übung* koncepciójába illeszkedtek, s ezt a sorozatot zárják le grandiózus fináléként.”²⁸ Megközelítését erősíti a variációsorozat rendkívül összetett belső szerkezete, ahol Bach a kánon műfaját is új szintre emeli – talán szándékos visszautalásképp a *Klavierübung III.* bonyolult kánonszerkezeteire.

Jelen disszertációnak nem feladata eldönteni, hogy a BWV 988-as variációsorozat a *Klavierübung* sorozat IV. kötetének tekinthető-e. Az megállapítható, hogy a négy kötet átfogó képet ad Bach billentyűs muzsikához való hozzáállásáról és páratlan ötletgazdagságáról. Ezen túlmenően látható, hogy a harmadik kötet egyfajta csúcspontja az első három kiadás szoros kapcsolatának. Arról, hogy a szerző már a BWV 825-ös partita első kiadásánál megtervezte-e a *Klavierübung* sorozat rendjét és összeállt-e képzeletében a teljes gyűjtemény íve, ismereteink alapján csak találgatni tudunk.

²⁶ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 6.

²⁷ Rudolph Stephan: „J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus.” In: *BJ* 59 (1973.): 39–52. 42. Későbbiekben hasonló véleményen volt: Robert L. Marschall, Markus Schiffner, Albert Clement.

²⁸ Wolff, *Bach*, i.m., 432.

2. ELŐZMÉNYEK ÉS HATÁSOK

2. 1. Elhelyezkedés a Bach életműben

Johann Sebastian Bach 1723-ban költözött Lipcsébe, amikor elvállalta a Tamás-templom zenei igazgatói posztját.¹ Ettől az évtől kezdve elsősorban oratorikus művek komponálásával foglalkozott: az év minden vasárnapjára és egyéb ünnepnapjára kantátát komponált (kivéve a böjti és adventi időszakot).² Hamar elkészültek más nagyszabású művek: 1723-ban a *Magnificat*, 1724-ben a *János-passió*, majd 1727 nagypéntekére a *Máté-passió*. Bach fő feladata Lipcsében nem az orgonálás volt, mégis aktív billentyűs szerző és előadó maradt ezekben az években, több feljegyzés említi különböző vendégfellépéseit a környék városaiban.³ 1729-től vette át a lipcsei *Collegium Musicum* zenei vezetését, így ezentúl nem csak alkalmanként dolgozott a város legképzettebb muzsikusaival, hanem hétről-hétre kétórás koncertműsort adtak elő a híres Zimmermann kávézóban.⁴ Joggal feltételezhetjük, hogy a *Klavierübung* első két kötetének darabjai megszólaltak ezeken az alkalmakon, hiszen a csembalón történő muzsikálás fontos alkotóeleme volt az esti hangversenyeknek.⁵

1733-ra elkészült a BWV 232-es h-moll mise Kyrie és Gloria tétele. A szerző művét az új szász választófejedelemnek és lengyel királynak, III. Ágostnak ajánlotta,⁶ és egy mellékelt levélben kérte, hogy a főméltóság adományozzon neki zeneszerzői titulust munkája elismeréseképp.⁷ A nagyszabású latin nyelvű mise eme első verziója sok tekintetben párhuzamba állítható a *Klavierübung III.* gyűjteménnyel.⁸ Fontos jellemzőjük, hogy bár nagyon szorosan kapcsolódnak az istentisztelethez, egyiket sem lehet teljes egészében liturgiába illeszteni.⁹ Hasonlóság továbbá olyan kompozíciós technikák alkalmazása, melyek a szerző korábbi műveiben nem voltak gyakoriak.¹⁰

¹ Christoph Wolff: *Bach, a tudós zeneszerző*. (Budapest: Park Kiadó, 2009.) 277.

² Három megközelítőleg teljes kantátaévfolyam maradt ránk, a többi jórészt elveszett. A Nekrológ összesen öt évfolyamot említ, de ez napjainkban vitatott. I.m., 311.

³ Lipcsei orgonahangversenyéről nem maradt fenn említés. I.m., 362–363.

⁴ I.m., 402–404.

⁵ I.m., 410.

⁶ I.m., 418–420.

⁷ 1736-ban megkapta a „szász választófejedelmi és lengyel királyi udvari komponista” címet.

⁸ Hermann Keller: „Die Orgel-Messe im »Dritten Teil der Klavier-Übung« von J. S. Bach.” In: *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. Roma 1950*. (Tournai, 1952.) 345–355. 355.

⁹ Alátámasztja ezt a két kompozíció terjedelme. A *Klavierübung III.* esetében továbbá a BWV 669–671-es sorozat: nem elképzelhető, hogy a Kyrie-ének mindhárom strófáját hosszú korálelőjáték előzze meg. Christoph Wolff: *Bach's Musical Universe*. (New York: W. W. Norton & Company, 2020.) 177.

¹⁰ Például *stile antico* szerkesztésmód. Lásd: 4.1.2 Kyrie és 4.7.2. *Aus tiefer Not* fejezetek.

A *Klavierübung III.* megjelenése előtti időszakból fontos kiemelni a híres vitát, melynek során a fiatal Johann Adolf Scheibe támadta az akkor már általános tiszteletnek örvendő, középkorú Bachot.¹¹ 1737-ben egy újságban megjelent fiktív levél formájában a feltörekvő zenekritikus egyszerű *musicant*nak, azaz „zenecsinálónak” nevezte az akkor már ismert komponistát.¹² Scheibe megfogalmazása szerint a szerző nagyszerű művész lenne, ha „műveiben a természetes elemeket nem feledtetné azzal, hogy dagályos, zavaros stílusba öltözteti őket”.¹³ Gúnyos írásában nem titkolta továbbá, hogy ő az újfajta, zenei irányzatok kedvelője: mindenek elé helyezte az egyszerűséget és a könnyen érthetőséget, így a zene szépségéhez a fülnek kellemes dallamokat és azok kísérettől való világos elkülönülését érezte szükségesnek. Mélységesen elzárkózott a bonyolult harmóniamenetektől és a szövevényes kontrapunktikától.¹⁴ Az erőteljes támadás minden bizonnyal bántotta Bachot, ugyanakkor egy időre válasz nélkül hagyta. Helyette egy évvel később Johann Abraham Birnbaum¹⁵ adta közre részletes válaszát, melyben alaposan kifejtette, mennyire nem illeti a zeneszerzőt a lealacsonyító kifejezés.¹⁶

Bizonyos, hogy Bach a hatása alá került ennek a disputának, és a *Klavierübung* sokszínű harmadik kötetének összeállításakor szempontnak tekintette, hogy mindenfajta zenei irányzat és stílus szerint közöljön tételeket.¹⁷ Talán tudatos visszavágásnak szánta, hogy pont az akkoriban divatos gáláns stílus jellegzetességeit használó BWV 682-es tétel tekinthető a gyűjtemény egyik legsűrűbb, legnehezebben befogadható művének. A komponista azon célja, hogy Scheibe vádjait megcáfolja, mindenképp sikeresnek tekinthető, kiderül Lorenz Christoph Mizler 1740-ben írott kritikájából:

A szerző itt újra bizonyította, hogy a komponálás e fejezetében gyakorlottabb és szerencsésebb is sok más embernél. Senki sem múlhatja felül, és utánozni is csak nagyon kevesen tudják majd. A mű fényesen cáfolja azokat, akik vették a merészséget és bírálni kezdték az Udvari Zeneszerző Úr kompozícióját.¹⁸

¹¹ Wolff, *Bach*, i.m., 15.

¹² „Der Herr ist endlich in der Vornehmste unter den Musicanten.” *BD II.* 286.

¹³ Németül lásd: *BD II.* 286. Széky János fordításában megjelent: Wolff, *Bach*, i.m., 15.

¹⁴ Karsten Mackensen: „Johann Adolph Scheibe.” In: *MGG. Personenteil 14.* (Kassel: Bärenreiter, 2005.) 1203–1205.

¹⁵ Birnbaum (1702–1748) a lipcsei egyetem retorikatanára és magisztere, egyben Bach közeli barátja.

¹⁶ *BD II.* 296–306.

¹⁷ Werner Breig: „Bachs »Orgel-Missa« und der III. Teil der Clavierübung.” In: Peter Tenhaef – Walter Werbeck (szerk): *Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 12. Messe und Parodie bei Johann Sebastian Bach.* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.) 197–213. 199.

¹⁸ Németül lásd: *BD II.* 387. Széky János fordításában megjelent: Wolff, *Bach*, i.m., 431–432.

2. 2. Zenei előzmények

Istentiszteleti célokra szánt gyűjtemények gyakran kerültek kiadásra a barokk korban – noha többnyire nem *Klavierübung* megjelöléssel ellátva. Zenei szempontból több előzmény is mintául szolgálhatott Bach munkájához, a kor legfontosabb liturgikus gyűjteményei ugyanis saját könyvtárában megtalálhatóak voltak.¹⁹

Cím	Kiadás éve
Samuel Scheidt: <i>Tabulatura Nova</i>	1624
Girolamo Frescobaldi: <i>Fiori Musicali</i>	1635
Nicolas de Grigny: <i>Livre d'Orgue</i>	1699
Daniel Vetter: <i>Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit</i>	1709
Georg Friedrich Kaufmann: <i>Harmonische Seelen Lust</i>	1733–1740
Johann Gottfried Walther: <i>Variationen über „Allein Gott in der Höh sei Ehr“</i>	1738

3. táblázat: Liturgikus orgonakotta-gyűjtemények Bach könyvtárában.

Bach ugyan egész életét Tübingiában, illetve annak szűk vonzáskörzetében töltötte, Európa fő zenei stílusaival és irányzataival tökéletesen tisztában volt. Scheidt kötete betekintést enged a 17. századi német-alföldi stílusba, a protestáns korálfeldolgozás különböző módozataiba. Frescobaldi és Grigny műve két ízig-vérig katolikus gyűjtemény, melyek a mise és a vesperás különböző tételeihez nyújtanak válogatást, elsősorban alternatim előadáshoz. Mindkét kötet olyan stílust képvisel, mely meglehetősen idegen Bach környezetének német orgonaépítészétől: Frescobaldi kizárólag *manualiter* darabokat közöl a kor itáliai hangszereihez, míg Grigny a klasszikus francia orgonakultúra stilisztikai sajátosságait jeleníti meg. Ezekkel szemben Vetter, Kaufmann és Walther művei a német kortársak művészetét tükrözik.

A *Klavierübung III.* összeállításában meghatározó szempont volt Bach számára, hogy az elődök mintájából kiindulva adjon közre liturgikus gyűjteményt. Szerkezetét tekintve teljesen egyedülálló alkotást hozott létre, a darabok szintjén viszont közvetlen kapcsolat figyelhető meg egyes tételek és az említett szerzők tollából származó valamely előkép között. A pedalliter Kyrie-sorozat Frescobaldi Kyrie verzettóit idézi,²⁰ a BWV 680

¹⁹ Kirsten Beißwenger: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. [=Catalogus Musicus XIII.]* (Kassel: Bärenreiter, 1992.) 216–219.

²⁰ Christoph Wolff: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk. [=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 6.]* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1968.) 97.

ostinato szerkezete pedig egy ricercaret a *Fiori musicali* kötetből.²¹ A pedálos *Allein Gott* tétel konkrét tematikus egyezéseket mutat Walther azonos című korálfeldolgozásával.²² A BWV 678-as *Dies sind die heiligen zehn Gebot* és a BWV 684-es *Vater unser* szerkezetileg Grigny ötszólamú tételeire emlékeztet,²³ a BWV 686 hatszólamúsága és duplapedál alkalmazása pedig Scheidt *Tabulatura Nova* kötetének két tételéből táplálkozik.²⁴ Bach mintának használta a rendelkezésére álló repertoárt, saját stílusához igazította és kreatívan formálta az általa ismert kompozíciókat.

Ahogy azt már Lorenz Mizler is megállapította az 1739-ben kiadott gyűjteményről, annak sokrétűsége és összetettsége messzemenően túlszárnyalja az elődök és kortársak alkotásait. Bach egy kötetben belül felhasználja a hosszú évek alatt gyűjtött tapasztalatait: az elődök zenei stílusának ismeretét, mélyreható teológiai tudását, illetve kompozíciós jártasságát és találékonyságát saját korának különböző stílusaihoz kapcsolódóan. Szükséges tehát feltárnunk, hogy milyen zeneszerzői eszközök és egyéb korabeli hatások inspirálhatták a szerzőt az alkotófolyamatban, illetve mely szempontok segítségével vizsgálhatja és értelmezheti a mai kor embere az egyes zeneműveket.

2. 3. A koráljáték művészi lehetőségei a barokk korban

Johann Sebastian Bach közeli jó barátja, Georg Andreas Sorge²⁵ számtalan elméleti munkát hagyott az utókorra. Témánk szempontjából egy kottás gyűjteményének előszava érdekes, mely tükrözi a korálelőjáték műfajához való 18. századi hozzáállást:

A generálbasszus ismerete mellett, amelyre komponálásban tanító mesterem elegendő és részletes magyarázatot adott, egy organista számára nincs is szükségesebb, mint hogy képes legyen az énekekre prelúdiumot alkotni természetüknek megfelelően, azok többféle tartalmát ügyesen kifejezve. Buzdítsa ezzel a templomi gyülekezetet, hogy a következő éneket illő ájtatossággal énekeljék.²⁶

²¹ „*Recercar con obligato del Basso.*” Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II.* (Cambridge: University Press, 1980.) 186.

²² Gregory G. Butler: „Borrowings in J. S. Bach’s *Klavierübung III.*” In: *Canadian University Music Review* 4 (1983.): 204–217. 210–211.

²³ Albert Clement: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach.* (Middleburg: AlmaRes, 2017.) 123. és 134.

²⁴ Williams, *The Organ Music*, i.m., 219.

²⁵ G. A. Sorge (1703–1778) élete nagy részében Thüringiában dolgozott udvari és városi organistaként, mellette zenetudományi tanulmányokat írt. 1747-től tagja annak a Lorenz Mizler által alapított zenetudós társaságnak, melynek Bach is.

²⁶ Georg Andreas Sorge: *Erster Theil der VORSPIELE vor bekannten Choral-Gesängen ins 3 stimmiger reiner Harmonie gesetzt [...].* (Nürnberg, 1750.)

A zenei bevezető szerepe tehát a lutheránus istentiszteleten nem csupán a tonalitás érzékeltetése és az ének első sorának dallami felidézése volt. A korálelőjáték felkészítette a gyülekezetet az adott ének hangulatára és tartalmára, szerves egységként illeszkedett a liturgia folyamatába, és éppúgy hatással volt a figyelmes hallgató érzéseire és értelmére, mint ahogyan a prédikáció, vagy egy közösen elmondott imádság. A templomi zene egyenrangú volt a prédikációval, ennél fogva kifejező tartalommal kellett rendelkeznie.²⁷

A kor zenei esztétikája számtalan lehetőséget nyújtott egy komponista számára, hogy a nyilvánvalóaktól kezdve az egészen elrejtett, akár csak szemmel látható utalásokkal mélyítse művének tartalmát.²⁸ Johann Sebastian Bach természetesen tisztában volt elődeinek és saját korának eszköztárával, ő maga a legmagasabb fokig kihasználta ezeket a lehetőségeket, sőt kísérletező kedvének és hozzáértésének köszönhetően jelentős mértékben gyarapította azokat. Találón foglalja ezt össze 1976-ban írt tanulmányában William Young:

Hogy megértsük a *Clavierübung* (III. rész) valódi jelentőségét, szükséges a Bach korabeli zenei esztétika megismerése a barokk időszak nemzeti jellegzetességeivel együtt, továbbá Bach lutheránus örökségének megértése éppúgy, mint a számszimbolika alapfokú vizsgálata. Kétségtelen, hogy mindezen tényezők befolyásolták a zeneszerző munkásságát.²⁹

A kérdés, hogy melyek azok az eszközök, melyek a 18. század első felének zeneszerzői számára magától értetődőek voltak, mára azonban bizonyos mértékig feledésbe merültek.

2.3.1. Retorika

A barokk zenét több szempontból is áthatotta a retorika. A latin iskolák és az egyetemek egyaránt hangsúlyt fektettek a szónoklás művészetének oktatására, ez az általánosan elterjedt műveltség pedig jelentősen meghatározta a zeneszerzők munkásságát.³⁰ A következőképpen fogalmazta meg a jelenséget a 20. századi zenetudós, Georg Buelow, *Rhetoric and Music* című lexikon szócikkében:

²⁷ Ulrich Leisinger: „Affekte, Rhetorik und Musikalischer Ausdruck.” In: Christoph Wolff (szerk.): *Die Welt der Bach Kantaten. Band 1.* (Stuttgart: J. B. Metzler, 1996.) 199–211. 200.

²⁸ Az ún. *Augenmusik*, azaz „szemnek való zene” kifejezés írja le azt a jelenséget, amikor egy szimbolikus utalás pusztán hallás után nem értelmezhető, hanem a kotta vizsgálata teszi egyértelművé.

²⁹ William Young: „J. S. Bach’s *Clavierübung*, Part III. ... a testament of faith.” In: *Music. Journal of the American Guild of Organists* 10 (1976.): 39–42. 39.

³⁰ Georg J. Buelow: „Retorika és zene.” In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 2.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1987.) 30–39. 31.

A 17. századtól kezdődően a retorika és a zene analógiái átjárták a zenei gondolkodás minden szintjét, lett légyen szó akár stílusok, formák, a kifejezés vagy kompozíciós eljárások meghatározásáról, akár az előadói gyakorlat különféle kérdéseiről. [...] szinte minden olyan zenei alkotóelem, amit tipikusan barokknak tekinthetünk, közvetlenül vagy közvetve retorikai fogalmakkal függ össze, akár olasz, akár német, francia vagy angol zenéről van szó.³¹

Két fontos fogalom kapcsolódik a retorika megjelenéséhez, a hangulatilag általános affektus és a retorikailag konkrét figura.³²

Az affektus egy érzést, lelkiállapotot kíván kifejezni, és a hallgatóban azt mesterségesen létrehozni.³³ A barokk korban fontos szerepet játszó retorika tanítása az ókor nagy mesterének, Quintilianusnak a megközelítéséből merített. A Bach idejében még általánosan ismert és tisztelt szerző *Szónoklattan* című műve bemutatja azon eszközöket, melyek képessé teszik a szónokot, hogy affektusokat, azaz szenvedélyeket és indulatokat ébresszen hallgatóiban.³⁴ Ezek az eszközök kerültek át a zenei megformálásba, és inspirálták a komponistákat.³⁵

A figura ezzel szemben tipizálható zenei alakzat, mely ábrázolhat vagy utánozhat egy szövegrészletet, hanghatást, illetve képzetet. Nyilvánvaló példa erre, amikor a *Himmel und Erden* szöveg ábrázolása érdekében gyors tempóban skáláznak vagy ugranak magas hangok mélyre.³⁶ Affektus és figura összekapcsolódhatnak, de ez nem szükségszerű: olykor külön-külön kerülnek elő egy zeneműben, máskor teljes átfedésben.

A Bach-kutatás 20. század eleji fellendülésének idején több neves elméletíró feltételezte, hogy létezik egy átfogó, rendszerezett tan, mely az egyes zenei alakzatokhoz (affektusokhoz és / vagy figurákhoz) saját, konkrét jelentéstartalmat kapcsol. Mára bizonyítottá vált, hogy ilyen nem volt a korabeli zeneszerzők és elméletírók gondolkodásában, s bár léteztek elterjedt toposzok, azok folyamatosan változtak, és két szerzőnél vagy elméletírónál ugyanaz a fogalom akár teljesen más értelmezésben is megjelenhetett.³⁷ A téma összetettségét ábrázolja, hogy Mattheson már a *Klavierübung III.* megjelenése előtti években megkísérelte teljes részletességgel összegyűjteni és jellemezni

³¹ I.m., 32.

³² Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig.* (Budapest: Typotex, 2009.) 325.

³³ I.h.

³⁴ Buelow, *Retorika és zene*, i.m., 30.

³⁵ I.h.

³⁶ Eggebrecht, *A nyugat zenéje*, i.m., 326.

³⁷ Buelow, *Retorika és zene*, i.m., 36.

az egyes affektusokat, és azoknak különböző mértékeit, fokozatait, illetve keverékeit. Végül a következő megállapításra jutott:

Az affektusok azt a különös benyomást keltik, mint a végtelen tenger; akármilyen nagy fáradtsággal próbál az ember valami befejezett egészet létrehozni belőlük, csak igen keveset tud formába önteni, miközben végtelenül sok dolog marad kimondatlanul, és minden egyes ember a saját természetes tapasztalataira kell, hogy hagyatkozzon.³⁸

Bach nem csak vokális műveinek szövegábrázolásában használta mesteri fokon az affektustan és a figuratan lehetőségeit, hanem szóló hangszeres műveiben is.³⁹ Így fogalmaz egyik tanítványa, Johann Gotthilf Ziegler:⁴⁰

Ami a koráljátékot illeti, tanítómesterem, Bach karmester úr arra tanított, hogy a gyülekezeti énekeket ne csak úgy akárhogyan, hanem a szöveg érzelmi tartalmának megfelelően játsszam.⁴¹

1737-ben, amikor Johann Adolph Scheibe Bach zenéjének zavarosságát támadta, Johann Abraham Birnbaum retorikai alapokból kiindulva védte meg őt válaszában.⁴²

2.3.2. Számszimbolika

Friedrich Blume már 1963-ban felhívta a figyelmet egy cikkében, hogy az affektustan és a figuratan mellett jelentősen segíti Bach műveinek megértését a számmisztika.⁴³ Kétségtelen, hogy nem ő volt az első a 20. század folyamán, aki a témával foglalkozott: hivatkozik Arnold Schmitz és Friedrich Smend írásaira,⁴⁴ ezek azonban némely helytálló megállapítás mellett erősen spekulatív irányba indították el a számszimbolika témakörét – így az '60-as évekre képzett tudósok szemében túlonként misztikus és kevésbé kézzelfogható

³⁸ Németül lásd: Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. (Hamburg: Christian Herold, 1739.) 19. Nádori Lidia fordításában megjelent: Eggebrecht, *A nyugat zenéje*, i.m., 333.

³⁹ Harmut Grimm: „Affektenlehre.” In: Michael Heinemann (szerk.): *Das Bach-Lexikon [=Bach-Handbuch. Band 6.]* (Laaber: Laaber-Verlag, 2000.) 35–40. 39.

⁴⁰ Idézi: Alexander Fiseisky: „Clavierübung III. of J. S. Bach. Theology in Notes and Numbers. Part 1.” In: *The Diapason*. (2010. Oktober): 22–25. 23.

⁴¹ Németül lásd: *BD II.* 423. Magyarul megjelent: Bartha Dénes: *Johann Sebastian Bach*. (Budapest: Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1956.) 71.

⁴² Isolde Ahlgrimm: „Retorika a barokk zenében.” In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 2.* (Budapest: Zeneműkiadó. 1987.) 40–49. 45.

⁴³ Friedrich Blume: „Umriss eines neuen Bach-Bildes.” In: Martin Ruhnke (szerk.): *Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften I.* (Kassel: Bärenreiter, 1963.) 466–479. 474.

⁴⁴ Arnold Schmitz: *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*. (Mainz 1949.) és Friedrich Smend: *J. S. Bach, bei seinen Namen gerufen*. (Kassel 1950.)

szintre süllyedt.⁴⁵ Blume volt az egyetlen komoly zenetudós, aki vizsgálatra érdemesnek tartotta a számok szimbolikus jelentéstartalmát, megközelítése forradalminak számított ebben az időszakban.⁴⁶

Mai ismereteink alapján megállapítható, hogy a számok és a matematika a 17. század folyamán és az azt megelőző időszakban teljes mértékben áthatották a zenéről való gondolkodást. Elég csak a hangolások tökéletesítésével foglalkozó bonyolult számításokra gondolni, de ide tartoznak a hangközökhöz kapcsolódó arányok, illetve ritmusok, lüktetések és proporcióváltások is. Bachról tudjuk, hogy alapvetően nem bocsátkozott elméleti okfejtésbe, nem hagyott magyarázó leírást ezirányú gondolkodásáról. Műveinek szerkezete, a különböző arányok kifinomult használata azonban egyértelművé teszi, hogy jelentős érdeklődést tanúsított a komponálás efféle megközelítése felé – ahogyan tették ezt a Mizler által alapított *Societät der Musicalischen Wissenschaft* további tagjai is.⁴⁷

Nyitva kell hagyni azt a kérdést, hogy pontosan mely jeleket érdemes számszimbolika alapján értelmezni egy-egy műben. Ide tartozhat a tételek vagy darabok száma egy összeállításban, egy szólam vagy egy teljes partitúra ütemeinek száma, az egyidejűleg muzsikáló hangszerek és énekesek száma, az ő felosztásuk több kórusra vagy hangszercsoportra.⁴⁸ Egyesével kell megvizsgálni elemzés folyamán, hogy a hangjegyek különböző csoportosításai (pl. egy szólamhoz vagy témához tartozó hangok száma) hordoznak-e szimbolikus jelentést.⁴⁹ Előfordul, hogy jelentéstartalommal bír a témabelépések száma és az ütemmutató.⁵⁰

Mindemellett megállapítható, hogy az ortodox lutheranizmus képviselőjeként Bach elhatárolódott a számok spekulatív, Luther által el nem fogadott használatától, – már csak azért is, mert betöltött hivatalából bizonyosan elbocsátották volna, ha erre sor kerül.⁵¹ A rejtvénykánonok komponálása, a matematika és a természetes szám-abc segítségével elrejtett tartalmak az intellektuális kihívás miatt foglalkoztatták, mely játékok szerves részét képezték a Mizler által alapított tudós társaság működésének is.

⁴⁵ Ruth Tatlow: *Bach's Numbers. Compositional Proportion and Significance*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2015.) 5.

⁴⁶ Blume, *Umriss eines neuen Bach-Bildes*, i.m., 474.

⁴⁷ Bach 1747 júniusában lépett be a zenetudós társaságba, 14. tagként. Wolff, *Bach*, i.m., 481–482.

⁴⁸ Michael Heinemann: „Zahlensymbolik.” In: Michael Heinemann (szerk.): *Das Bach-Lexikon [=Bach-Handbuch. Band 6.]* (Laaber: Laaber-Verlag, 2000.) 578–580. 579.

⁴⁹ I.h.

⁵⁰ I.h.

⁵¹ Ruth Tatlow: *Bach and the Riddle of Number Symbolic*. (Cambridge: Cambridge University Press 1991.) 46–49 és 126–129.

2. 4. Enciklopédikus gondolkodás

A kor szellemiségéhez szorosan hozzákapcsolódott egyfajta rendszerező gondolkodás, mely napjaink több kutatója szerint magyarázatot ad a *Klavierübung III.* identitására.⁵² Az enciklopédikus megközelítés különösen jellemző volt a lipcsei tudós társaságra, teret adott egy téma szisztematikus feltérképezésére, legyen szó zenéről, irodalomról, vagy bármely tudományterületről.

Az egyik legátfogóbb és leghíresebb példa erre Johann Heinrich Zedler lexikonja (*Universal-Lexicon*), mely épp Lipcsében került kiadásra. A szerző nem kisebb célt tűzött ki, mint hogy 12 kötetbe belefoglaljon minden addig ismert emberi tudást. Projektjét 1731-ben kezdte el, végül 1754-ig 64 kötetre bővült a sorozat.⁵³ Zenei példák közül Bach számára egészen közelről ismert volt az unokaöccse, Johann Gottfried Walther által kiadott *Musikalisches Lexicon*, mely a muzsika területén törekedett hasonlóan átfogó ismeretanyag rendszerezésére és közreadására.⁵⁴

Nem tudhatjuk, hogy Bach már a *Klavierübung* sorozat elkezdésekor ezekből az inspirációkból indult-e ki, vagy később, a munkafolyamat közben hatott rá az őt körülvevő szellemiség. Annyi bizonyos, hogy a sorozat túlzás nélkül tekinthető a billentyűs hangszerre történő komponálási lehetőségek szisztematikus tárházának, hiszen benne a kor összes fontos műfaja és technikája bemutatásra kerül. A megközelítés abban az esetben is helytálló, ha a *Klavierübung III.* kötetét önmagában vizsgáljuk, hiszen példatárnak tekinthető a liturgikus orgonazene legkülönbözőbb formáira: találhatóak benne végigvezetett *cantus firmus* feldolgozások, különböző fúgaszerkezetek, kánonok, ritornell-forma, dupla kontrapunkt, és korálparafrázis. A szerkezetek változatosságát színesíti a sokféle szólamszám (kettő és hat szólam között), a manualiter és pedaliter tételek váltogatása és a különböző nemzeti stílusok alkalmazása.

⁵² Christoph Wolff: „Zum Dritten Teil der Klavierübung.” In: Christian Kabis (szerk.): *57. Bachfest der neuen Bachgesellschaft. Bach und die Barockkunst.* (Würzburg: Universitätsdruckerei, 1982.) 131–135. 131.

⁵³ John Butt: „Clavier Übung III.” In: Siegbert Rampe (szerk.): *Das Bach-Handbuch [in sieben Bänden] 4. Bachs Klavier- und Orgelwerke: Teilband. 2.* (Laaber: Laaber-Verlag, 2008.) 906–930. 908.

⁵⁴ I.h.

2. 5. Luther Márton hatása

A lutheránus hit és vallásgyakorlat olyan mértékben szőtte át Johann Sebastian Bach életét gyermekkorától fogva, melyet mai szemmel nehéz elképzelni. Életének első tíz évét szülővárosában, Eisenachban töltötte, melynek falai a reformáció számtalan emlékét megőrizték generációról generációra. A reformátor előtt tisztelgett mindenekelőtt Bach lakhelye, a Lutherstraße; a város fölé emelkedő Wartburg híres vára, ahol az első német nyelvű biblia készült; sőt, az ifjú Bach tanulmányai kezdetén épp abba a latin iskolába járt, melyet kétszáz évvel korábban Luther is látogatott.⁵⁵

A *Lateinschule zu St. Georg* híres volt nivójáról. Falai között fontos szerepet töltött be a keresztény hit biblián keresztül történő tanítása, a katekizmus, a gyülekezeti éneklés és a kórusmuzsika.⁵⁶ Különösen szorosan összefonódott a katekizmus és a gyülekezeti énekek tanítása, ezt az 1673-ban megjelent *Neues Eisenachischer Gesangbuch* is alátámasztja, melyet nem csak istentiszteleten forgattak, hanem iskolai tanórákon.⁵⁷ Az énekeskönyvben a katekizmusénekek fejezetét egy impozáns rézmetszet vezette be, rajta különösen kifejező képpel, ami felnőttkorig kísérő emlék lehetett.⁵⁸ Másik fontos forrás, mely Bach első tanuló éveiben meghatározónak tekinthető, az Andreas Reyhers által írt *Christliche Cathechismus-Übung* (1687), mely Luther kis katekizmusának egy áttekintője, magát a katekizmust a biblia rövid és magvas kivonatának tekinti.⁵⁹

Bach a szülei halála után Ohrdrufban folytatta tanulmányait. Az oktatás a *Lyceum illustre Ordruviense* falai között is jelentősen teológiai megközelítésű volt, azonban kevésbé a katekizmuson, mint inkább bibliai szövegek tanulmányozásán alapult.⁶⁰ Gyakran használt tankönyv volt továbbá a szigorúan ortodox lutheránus Leonhard Hutter 1610-es *Compendium locorum theologicum* c. műve.⁶¹

Lüneburgban, a lutheránus ortodoxia egyik fellegrárában, Bach még magasabb szintű tanulmányokat végezhetett. Tehetséges, jó tanulóként jellemezték tanárai, és az évek

⁵⁵ Günther Stiller: *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*. (Kassel & Basel: Bärenreiter, 1970.) 158.

⁵⁶ Martin Petzold: *Bachstätten. Ein Reiseführer zu Johann Sebastian Bach*. (Frankfurt am Main & Leipzig: Insel Verlag, 2000.) 66.

⁵⁷ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 451.

⁵⁸ Clement nézete szerint jelentőséggel bír, hogy a rézmetszet 3+3-as tagolása egyezik a *Klavierübung III.* katekizmus énekeinek tagolásával. Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 114–116.

⁵⁹ Martin Petzold: „Messe und Katechismus im Gottesdienstlichen Leben der Bachzeit.” In: Ulrich Prinz (szerk.): *Johann Sebastian Bach, Messe h-moll „Opus ultimum”, BWV 232: Vorträge der Meisterkurse und Sommerakademien J. S. Bach 1980, 1983 und 1989*. (Kassel: Bärenreiter, 1990.) 18–47. 37.

⁶⁰ Stiller, *Johann Sebastian Bach*, i.m., 158–159.

⁶¹ Stiller, *Johann Sebastian Bach*, i.m., 159.

folyamán sokszor a legmélyebb és legnehezebb hitkérdéseken gondolkodhatott neves teológusok vezetésével.⁶² Nem meglepő, hogy eme hajlamai életének hátralevő részét meghatározták, és zeneszerzői munkásságában is megmutatkoztak.

Bach felnőtt életéről elmondható, hogy az ortodox lutheránus gondolkodás hatotta át saját vallásgyakorlatát és szolgálati területeit egyaránt. Mindig szeme előtt lebegett a „jól szabályozott egyházi zene” ideája, amely elérésében körülményei sokszor nehezítették.⁶³ Utolsó szolgálati helyére kerüléskor tűnt ez először megvalósítható célnak.

Lipcse ebben az időszakban az egyik leghagyománytisztelőbb város volt Tübingiában. Itt a pietizmus és a modern megközelítések nem formálták át a gyülekezeti éneklést, hanem továbbra is a Luther által meghagyott alapokon nyugodott az istentiszteleti rend és az énekválasztás.⁶⁴ Szülővárosához, Eisenachhoz hasonlóan, központi szerepet töltött be a katekizmus, gyakorlatilag „formálta a város életét”.⁶⁵ Minden nap tartottak valamelyik templomban katekizmus órát, vasárnap reggelente pedig a kántor dolga volt a Kis Káté tanítása a Tamás-iskolában. A heti rendszerességű vasárnap esti vesperának szintén szerves része volt a katekizmus olvasása és magyarázása.⁶⁶

Kétségtelen, hogy Bach a *Klavierübung III.* összeállításával Luther katekizmusára kívánt utalni. Kézzelfogható bizonyíték erre a kiadás dátumának jubileumi jelentősége.⁶⁷ Figyelemre méltó továbbá, hogy a szerző által válogatott énekek jelentős részét Luther Márton művének tekintették a 18. század első felében.⁶⁸ A szerkezet kialakításának mintáját pedig a Kis Katekizmus nyújtja, annak tematikus sorrendjét követik a tételek.⁶⁹ Az evangélikus identitás alappillérét képező hat katekizmustétel megjelenítése Bach fő céljai közé tartozhatott.⁷⁰

⁶² I.h.

⁶³ Wolff, *Bach*, i.m., 294–295.

⁶⁴ Stiller, *Johann Sebastian Bach*, i.m., 95–96.

⁶⁵ Robin A. Leaver: „Bach’s »Klavierübung III«: Some Historical and Theological Considerations.” In: *The Organ Yearbook* 6 (1975.): 17–32. 18.

⁶⁶ I.h.

⁶⁷ 1739-ben volt a 200. évfordulója Luther első lipcsei prédikációjának, valamint ebben az évben vette fel a város a lutheránus hitet. Lásd: 2. oldal.

⁶⁸ Andreas Marti: „Bach und die Theologie.” In: *Musik und Gottesdienst. Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik*. 45/2 (1991/2.): 54–61. 55.

⁶⁹ I.h.

⁷⁰ Peter Williams: „The Musical Aims of J. S. Bach’s *Klavierübung III.*” In: Ian Bent (szerk.): *Source Materials and the Interpretation of Music: a Memorial Volume to Thurston Dart*. (London: Stainer & Bell, 1981.) 259–278. 262.

3. A KLAVIERÜBUNG III. GYŰJTEMÉNY

3. 1. A kötet tartalma

A huszonhét tételt tartalmazó gyűjtemény összetétele egyedülálló a zeneirodalomban. Bach eltér elődeitől a *Klavierübung* szó alkalmazásával, tekintve, hogy nem egy választott műfaj vagy formai séma határozza meg a tartalmat. Művészi és liturgikus megfontolások együttese irányítja a tételtípusok kiválasztását, azok elrendezését és a teljes szerkesztési munkát.¹

Bár az összeállítás többségében korálelőjátékokat tartalmaz, benne szabad darabok is helyet kapnak. Újdonság továbbá a szerző korábbi korálgyűjteményeihez képest (*Orgelbüchlein*, *Tizenhét korál*, később *Schübler-korálok*), hogy itt nem az egyházi év vagy valamilyen konkrét alkalom tételeit helyezi a középpontba. Ezúttal időszaktól független kompozíciókat kínál a hét minden napjára: a vasárnapi istentisztelet állandó tételeit és a hat munkanap katekizmusalkalmaihoz kapcsolódó énekfeldolgozásokat.² Ezt tükrözi a címlap megfogalmazása: *verschiedene Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge*. A közölt felirathoz képest fordított sorrendben helyezkednek el a korálfeldolgozások, őket követik a harmadik csoportot képező duettek. A három részt keretezi a gyülekezeti énektől szintén független Esz-dúr prelúdium és fuga.

Prelúdium	
Mise	Kyrie – Christe – Kyrie (x2) Gloria (x3)
Katekizmus	Tízparancsolat (x2) Hitvallás (x2) Miatyánk (x2) Keresztség (x2) Bűnbánat (x2) Úrvacsora (x2)
Duettek	(x4)
Fuga	

4. táblázat: A *Klavierübung III.* szerkezeti áttekintése.

¹ Markus Schiffner: „Werk – Sammlung – Zyklus: Bachs Klavierübung Teil III.” In: *Beiträge zur Bachforschung* 9/10. *Johann Sebastian Bach Schaffenskonzepion, Werkidee, Textbezug: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zur VI. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 64. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, 11–12. September 1989.* (Leipzig: Peters, 1991.) 77–84. 78.

² Christoph Wolff: *Bach's Musical Universe.* (New York: W. W. Norton & Company. 2020.) 176.

Az összeállítás sajátossága, hogy minden korálhoz legalább két feldolgozás található: egy rövidebb és egy hosszabb kompozíció. Az előbbi általában manualiter darabokat jelent, az utóbbi pedig olykor különösen bonyolult feldolgozásokat, melyek előadásához rendszerint két manuális, pedálos orgonára van szükség. A tételpárok rendezőelve alól egyetlen kivétel az *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* szövegkezdetű *Gloria* ének, melyhez három feldolgozás készült.

Elterjedt a nézet, hogy a manualiter és pedaliter tételek szembeállításával Bach Luther Márton *Kis* és *Nagy Katekizmusának* kettősségét kívánta megjeleníteni.³ A kátéénekek tételpárjainak formai megjelenése valóban párhuzamot mutat, tartalmilag azonban ennél összetettebb a kapcsolat.⁴ Semmiképp sem lehet kijelenteni, hogy egyik típus könnyen érthető, másik pedig bonyolult megfogalmazásban közelíti meg ugyanazt a témát.⁵ Luther két kátéjának esetében jelentős a terjedelem és a megfogalmazás komplexitásának különbsége, ami a korálfeldolgozások esetében nem jelenthető ki ilyen egyértelműen.⁶ Tovább árnyalja a képet, hogy a *Nagy Káté* nem tartalmaz bűnvalláshoz kapcsolódó fejezetet, az öt fő tétel után Luther csupán egy rövid magyarázatot közöl a gyónásról. A két káté felépítése tehát eltérő, míg Bach következetesen alkalmaz tételpárokat mind a hat korálhoz.

A kötet ugyanakkor egyértelműen utal a reformátor életművére. Az énekek tematikus rendje tükrözi a *Kis Káté* felépítését, és Bach egy kivételtől eltekintve Luther-énekeket választ a korálfeldolgozások alapjául.⁷ A gyűjtemény tehát egy tisztelgés a reformátor munkássága előtt az 1739-es jubileumi évben.

El lehet vetni azt a korábban főleg Magyarországon népszerű tézist, hogy a kötet „német orgonamise”.⁸ A gyűjtemény teljes tartalma nem alkalmas istentiszteleti használatra. Terjedelmén kívül erről árulkodik szerkezete: a vasárnapi (mise) és hétköznapi (katekizmus) istentiszteleti tételek együttes közlése, és a Kyrie-sorozat minden

³ Albert Schweitzer, Robin A. Leaver, stb.

⁴ Finta Gergely: „Luther katekizmusénekei és feldolgozásai J. S. Bach Klavierübungjában.” In: Szabó Lajos (szerk.): *Teológia és oktatás. Az Evangélikus Hittudományi Egyetem oktatóinak tanulmánykötete.* (Budapest: Luther Kiadó, 2015.) 93–122. 94.

⁵ Bár előfordul ilyen eset is: a Miatyánk-ének feldolgozásai esetében igaz a hosszú-bonyolult és rövid-könnyű tételek szembeállítása. Másképp alakul ez a keresztség, a bűnvallás vagy az úrvacsora témájánál.

⁶ Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II.* (Cambridge: University Press, 1980.) 179.

⁷ Olyan éneket, melyet Luther Márton szerzeményének tekintettek 18. században.

⁸ Részletesen érvel az istentiszteleti funkcióról Ehmann. Megközelítése szerint erre utal az énekválasztás, a duettek pedig *sub communio* alkalmazandóak. Wilhelm Ehmann: „J. S. Bachs »Dritter Theil der Clavier Uebeung« in seiner gottesdienstlichen Bedeutung und Verwendung.” In: *MuK* 5/2 (1933.): 77–87. 81–82.

szakaszához rendelt saját korálelőjáték.⁹ Ellenben reflektál a felépítés a Bach által tartott orgonakoncertek rendjére, melyek két órán át tartottak, *organo pleno* prelúdium és fuga keretezte őket, s köztük a mester bemutatta a korálok legkülönbözőbb módon történő feldolgozásának művészetét.¹⁰

3. 2. A kötet nyomtatása

Mivel kézirat nem maradt fenn a *Klavierübung III.* tételeiről, az első kiadás tekinthető az elsődleges forrásnak.¹¹ Ez jelentősen megnehezíti a kompozíciós folyamat megismerését, Gregory Butler 1990-ban megjelent átfogó tanulmánya azonban sok homályost kérdést és korábbi tévedést tisztázott.

Megállapítható, hogy a művek kizárólag ehhez a kötethez készültek és a kompozíciós időszak a *Klavierübung II.* kiadása után kezdődhetett, akár már 1736–37 körül.¹² Erre utal, hogy a kötet egyes tételein világosan követhetők olyan hatások, melyek 1735 közepétől kezdve érték Bachot.¹³ Butler a nyomdai véső eszközök és technikák tanulmányozásával, valamint a papírok korszerű vizsgálatának segítségével kiderítette, hogy a ma ismert összeállítás több fázisban készült, és végleges alakját a nyomdai munkák közben érte el. Megállapította továbbá, hogy nem egy rézmetsző dolgozott a kiadványon, hanem Lipcsében és Nürnbergben egyaránt készültek szakaszok.¹⁴

Nagyon valószínű, hogy Bach első körben a lipcsei Johann Gottfried Krügnert kérte fel a nyomdai munkálatok előkészítésére, akivel már több alkalommal dolgozott együtt.¹⁵ Krügner azonban rendkívül elfoglalt volt a kiadást megelőző években: 1733 és 1736 között Georg Friedrich Kaufmann nagyszabású *Harmonische Seelen Lust musikalischer Gönner und Freunde* gyűjteményén dolgozott, valamint lekötötte a Schemelli-énekeskönyv előkészítése.¹⁶

⁹ Wolff, *Bach's Musical Universe*, i.m., 177.

¹⁰ Peter Williams: *J. S. Bach. A Life in Music*. (Cambridge: University Press, 2007.) 225.

¹¹ John Butt: „Clavier Übung III.” In: Siegbert Rampe (szerk.): *Das Bach-Handbuch [in sieben Bänden] 4. Bachs Klavier- und Orgelwerke: Teilband. 2.* (Laaber: Laaber-Verlag, 2008.) 906–930. 906.

¹² Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bachs Klavierübung. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe*. (Leipzig: Peters, 1984.) 16.

¹³ Gregory G. Butler: *Bach's Clavier-Übung III. The Making of a Print*. (Durham: Duke University Press, 1990.) 4–20.

¹⁴ Butler: *Bach's Clavier-Übung III.* i.m., 21–37.

¹⁵ Krügner részt vett az 5. és 6. partita önálló kiadásainak nyomdai munkálataiban, valamint a *Klavierübung I.* elkészülésében. Butler: *Bach's Clavier-Übung III.* i.m., 31–32.

¹⁶ I.h.

Így a *Klavierübung III.* kiadása változatos utat járt be, és a teljes gyűjtemény összesen három fázisban készült el. Az ismert tények alapján Bach eredetileg tizenöt tétel nyomdai munkálatával kereste fel a lipcsei Krügnert, ez tartalmazta a kilenc misetételt és a hat pedaliter katekizmus feldolgozást. E tételeket 1735 és 1737 között komponálta, a dátum valószínűségét erősíti, hogy sok stilisztikai hasonlóság figyelhető meg az időszak egyéb alkotásaival.¹⁷ Krügner nyomdája (főleg asszisztensének köszönhetően) az elfoglaltságok ellenére elkészült a *Klavierübung III.* első tervezetének vésésével. Bonyolította a helyzetet, hogy Bach ezt követően még változtatásokat szeretett volna eszközölni a BWV 672 és 674 tételeken, valamint bővíteni a sorozatot. 1738 folyamán született meg ugyanis a keretező prelúdium és fuga ötlete, továbbá hogy a katekizmus énekek szintén rendelkezzenek manualiter feldolgozással.¹⁸

Ismert adat, hogy Balthasar Schmid, nürnbergi rézmetsző az 1739-es húsvéti vásár alkalmából Lipcsébe érkezett, a további tételek pedig már az ő műhelyében készültek.¹⁹ Valószínű, hogy Krügner egyéb munkái mellett nem tudta vállalni a kötet bővítését és módosítását, így Bachnak jól jött a nürnbergi Schmid jelenléte. A szerző a munkafolyamat utolsó pillanatában, 1739. május–június folyamán illesztette be a duettekét.²⁰

A *Klavierübung III.* első, 15 tételes verziója koherens és zárt formát alkot: kilenc misetétel található benne 3+3+3 elosztásban, valamint hat katekizmusének 3+3 tagolódással.²¹ Nincs információnk arra vonatkozóan, hogy mi indíthatta a szerzőt a bővítésre. Biztos azonban, művészi intuíciók is hajtották, aminek köszönhetően egy rendkívül sokrétű struktúrát sikerült kialakítania: a tételek önálló életet élnek és nem tekinthetők a klasszikus értelemben vett ciklusnak; mégis, olyan erőteljesen fonódnak össze, utalnak egymásra és alakítanak ki kisebb csoportokat, mely egészen egyedülálló – különösen egy műfajokban és technikákban ilyen gazdag és heterogén gyűjtemény esetében.

¹⁷ Butler: *Bach's Clavier-Übung III.* i.m., 83–84.

¹⁸ I.h.

¹⁹ Butler: *Bach's Clavier-Übung III.* i.m., 85.

²⁰ I. h.

²¹ Werner Breig: „Bachs »Orgel-Missa« und der III. Teil der Clavierübung.” In: Peter Tenhaef – Walter Werbeck (szerk.): *Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 12. Messe und Parodie bei Johann Sebastian Bach.* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.) 197–213. 211.

3. 3. A kötet szerkezete

A gyűjtemény felépítésében meghatározóak a tételek közötti különböző összefüggések, legyen szó szerkesztésmódról, hangnemről, szólamszámról vagy teológiai kapcsolódásról.

Mindenekelőtt álljon itt a teljes tartalom:

BWV 552	<i>Praeludium</i>	<i>pro Organo pleno</i>	Esz
BWV 669	<i>Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit</i>	<i>stile antico</i> , C.f. in S	G-fríg
BWV 670	<i>Christe, aller Welt Trost</i>	<i>stile antico</i> , C.f. in T	G-fríg
BWV 671	<i>Kyrie, Gott heiliger Geist</i>	<i>stile antico</i> , C.f. in B	G-fríg
BWV 672	<i>Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit</i>	manualiter, 3/4	E-fríg
BWV 673	<i>Christe, aller Welt Trost</i>	manualiter, 6/8	E-fríg
BWV 674	<i>Kyrie, Gott heiliger Geist</i>	manualiter, 9/8	E-fríg
BWV 675	<i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i>	manualiter, trió	F
BWV 676	<i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i>	trió	G
BWV 677	<i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i>	manualiter, trió	A
BWV 678	<i>Dies sind die heiligen zehn Gebot</i>	<i>Cantus firmus in Canone</i>	G-mixolíd
BWV 679	<i>Dies sind die heiligen zehn Gebot</i>	manualiter	G-mixolíd
BWV 680	<i>Wir glauben all an einem Gott</i>	<i>in Organo pleno</i>	d
BWV 681	<i>Wir glauben all an einem Gott</i>	manualiter	e
BWV 682	<i>Vater unser im Himmelreich</i>	<i>Cantus firmus in Canone</i>	e
BWV 683	<i>Vater unser im Himmelreich</i>	manualiter	d
BWV 684	<i>Christ, unser Herr, zum Jordan kam</i>	<i>Cantus firmus in Pedal</i>	c
BWV 685	<i>Christ, unser Herr, zum Jordan kam</i>	manualiter	d
BWV 686	<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i>	<i>in Organo pleno</i>	E-fríg
BWV 687	<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i>	manualiter	fisz-fríg
BWV 688	<i>Jesus Christus, unser Heiland, der von uns</i>	<i>Cantus firmus in Pedal</i>	d
BWV 689	<i>Jesus Christus, unser Heiland, der von uns</i>	manualiter	f
BWV 802	<i>Duetto I</i>	3/8	e
BWV 803	<i>Duetto II</i>	2/4	F
BWV 804	<i>Duetto III</i>	12/8	G
BWV 805	<i>Duetto IV</i>	2/2	a
BWV 552	<i>Fuga</i>	<i>pro Organo pleno</i>	Esz

5. táblázat: a *Klavierübung III.* tételei.

A kötet egyik fő rendezőelve a hármas szám, melynek szimbolikus tartalma vitathatatlan: a Szentháromság dicsérete.²² A szám a teljes összeállítás tartópillére, erről

²² Williams, Peter: „The Musical Aims of J. S. Bach’s *Klavierübung III.*” In: Ian Bent (szerk.): *Source Materials and the Interpretation of Music: a Memorial Volume to Thurston Dart.* (London: Stainer & Bell, 1981.) 259–278. 262.

tanúskodik a bővítésekkel elért 27-es összesített tételszám. A tudatos szerkesztés nyilvánvaló: a 27-es szám pontos különbsége a *Klavierübung* sorozat I. és II. kötetében található összes tételszámnak,²³ ezen kívül számmisztikai megjelenítője a J és S betűk összegének.²⁴ További jelentősége, hogy a korabeli számszimbolikai értelmezés szerint a teljességet és a tökéletességet is kifejezi, hiszen $3 \times 3 \times 3 = 27$.

Három csoportot alkotnak a prelúdium és a fuga között elhelyezkedő tételek: misetételek, katekizmustételek, majd duettek. A miseének-feldolgozások (BWV 669–677) 3x3-as elrendezése szintén a Szentháromságra utal. Az első Kyrie-Christe-Kyrie sorozat két manuálos és pedálos orgonára készült, a második sorozat rövid manualiter tételekből áll, majd őket követi a három darab háromszólamú *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* feldolgozás. A választott korálok szövege is a Szentháromság dicséretét helyezi a középpontba.

A katekizmusénekek száma a tizenkét tanítványra utal. A Kyrie tételekkel ellentétben itt nem egybefüggően találjuk a „kis” és a „nagy” sorozatot, hanem énekenként egymás után következnek. Minden esetben a pedálos tételt követi az adott korálhoz kapcsolódó manualiter feldolgozás. Ez utóbbi műveket összeköti, hogy minden esetben fúgaszerkesztésben készültek – bár rendszerint rövidebb fughettként jelennek meg, és csak az utolsó képez valódi fűgát. Az énekek sorrendje reflektál Luther Márton 1531-ben megjelent *Kis Katekizmusára*.

A hármas szám minden egyéb csoportosításban is uralkodó: 21 korálfeldolgozást tartalmaz a kötet és 6 szabad darabot. A 21 *cantus firmus*hoz kapcsolódó tétel közül 12 alkalommal kerül bemutatásra a korál teljes dallama, 9 alkalommal nem. Összesen 15 manualiter és 12 pedaliter tétel található a gyűjteményben. Mindemellett a hármas szám több esetben uralja az egyes tételek szerkezetét, például a keretet képező Esz-dúr prelúdium és fűgában három b előjegyzést alkalmaz a szerző, továbbá mindkét tételben három témát alkalmaz. A kötetet záró hármas fűga az egyik leghíresebb és leginkább érzékletes ábrázolása a Szentháromságnak: egy Isten, három személyben.

Hangnemek szempontjából fontos megfigyelés, hogy a korálok jelentős része régies, modális dallamon alapszik, melyre Bach reflektál harmóniakezelésével – így ezek

²³ CÜ1 = 41 tétel (J S B A C H); CÜ2 = 14 tétel (B A C H). $41 - 14 = 27$

²⁴ Ruth Tatlow: *Bach and the Riddle of Number Symbolic*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1991.) 133.

nem konvencionálisan tonális és nem is nyíltan modális tételek.²⁵ Fontos szerepet töltenek be a duettek a teljes összeállítás hangnemrendjében: szekundonként emelkedő tonalitásuk visszautal a manualiter Kyrie-sorozat és az azt követő *Allein Gott* feldolgozások hangnemeire (E – F – G – A), belső szimmetriát kölcsönözve ezáltal a kötetnek (5. táblázat). A négy duett önmagában is szimmetriára törekszik: két moll hangnemű kompozíció keretez két dúr hangneműt.²⁶

A sorozat többi részén is figyelmet érdemel a kisebb csoportok szintjén elhelyezkedő, belső szimmetria. Az ordinárium-tételek háromszor hármas csoportjából kiemelkedik az *Allein Gott*, melynek esetében két manualiter feldolgozás keretezi a pedaliter tételt.²⁷ Megtalálható a szimmetrikus építkezés a katekizmus koráloknaál is: a hat „nagy” tétel két hármas csoportra tagolódik, mindkettő középpontjában egy *organo pleno* feldolgozással. Az első csoportban ezt két ötszólamú tétel keretezi, melyekben a koráldallam kánonban jelenik meg, a második csoportban pedig két pedál *cantus firmus* végigvezető kompozíció.²⁸

BWV 678 <i>Cantus firmus in Canone</i>	BWV 684 <i>Cantus firmus in Pedale</i>
BWV 680 <i>in Organo pleno</i>	BWV 686 <i>in Organo pleno</i>
BWV 682 <i>Cantus firmus in Canone</i>	BWV 688 <i>Cantus firmus in Pedale</i>

6. táblázat: A pedaliter katekizmus korálfeldolgozások felépítése.

Helytálló Marti megfigyelése, mely szerint a szerkezettípusokon túlmenően tartalmi összetartozás erősíti a szimmetrikus formát: a pedál *cantus firmus* tartalmazó tételek Krisztus személyéhez, az ő megváltó munkájához kapcsolódnak (BWV 684 és 688), a károntételek bibliai szövegeket hordoznak (BWV 678: Tízparancsolat Mózes könyvéből, BWV 682: Miatyánk Máté evangéliumából), míg a két *organo pleno* tétel az ember megnyilvánulásait ábrázolja, a hitben és bűnbánatban történő szilárd kitartást (BWV 680 és 686).²⁹

²⁵ David Schulenberg: *The Keyboard Music of J. S. Bach*. (New York: Routledge, 2006.) 366.

²⁶ Christoph Wolff: „Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke” In: Martin Geck (szerk.): *Bach-Interpretationen*. (Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1969.) 144–167. 151.

²⁷ Wolff, *Ordnungsprinzipien*, i.m., 150.

²⁸ I.h.

²⁹ Andreas Marti: „Bach und die Theologie”. In: *Musik und Gottesdienst. Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik*. 45/2 (1991/2.): 54–61. 56.

3. 4. Szabad darabok

A gyűjtemény szerkezetének vizsgálata során kiderült, hogy a szabad darabok fontos szerepet töltenek be az architektúrában. A keretező prelúdium és fuga hozzájárul, hogy zárt formaként érzékeljük a közrefogott tételket. Ezen túlmenően a prelúdium és a fuga egyaránt a korálfeldolgozások által közvetíteni kívánt tartalomra helyezi a hangsúlyt, kiemelt szerepet kap bennük a hármas szám megjelenítése.

A duettek szintén jellegzetes formáló erővel rendelkeznek, hangnemrendjüknek köszönhetően erősítik azt a szimmetriát, melyre a kerettételek törekednek. Az utolsó pillanatban történő beillesztésüket indokolja továbbá, hogy így érte el a szerző a már bemutatott, sokrétű szimbolikus tartalommal bíró 27-es tételszámot.

Bár a kötet gerincét egyértelműen a korálfeldolgozások alkotják, mindegyik szabad darab sokrétű mondanivalóval rendelkezik. Dolgozatom fő témája a korálfeldolgozások vizsgálata, a szabad darabok esetében elsődlegesen a kötetben betöltött szerepük és az ismert szakirodalom legfontosabb megfigyeléseinek bemutatására törekszem.

3.4.1. *Praeludium pro Organo Pleno* (BWV 552/1)

Az Esz-dúr prelúdium szerkezetét tekintve visszautal a *Klavierübung* sorozat előző gyűjteményére. A második kötet tartalma az itáliai stílusú *Concerto*, valamint a francia stílusjegyeket bemutató *Ouverture*. Azok karakterbeli és szerkezeti különbségeit hangsúlyozza választott hangnemük: az F-dúrt a tritónusz távolságú h-moll követi. A folytatásként megjelenő *Klavierübung III.* nyitó prelúdiuma megalkotja a két eltérő nemzeti stílus jellegzetességeinek szintézisét: a francia nyitány elemeit egy ritornell struktúrának köszönhetően kombinálja szerző az itáliai concerto műfaj sajátosságaival.³⁰ A két világi hatalom szimbólumát összeegyeztető kompozíció előrevetíti, hogy a következő kötetben a földi ellentétek felett álló téma fog előtérbe kerülni.

Mindez kiegészül a Szentháromság egységét ábrázoló szimbólumok intenzív jelenlétével. A játékos számára látványos a három *b* előjegyzés és a háromféle artikulációs jelzés.³¹ A tétel egymástól jól elkülöníthető zenei anyagok váltakozásából épül fel, melyek szimbolikus tartalma gyakran szerepel a szakirodalomban: a francia nyitányok

³⁰ John Butt, „Clavier Übung III.” In: Siegbert Rampe (szerk.): *Das Bach-Handbuch [in sieben Bänden] 4. Bachs Klavier- und Orgelwerke: Teilband. 2.* (Laaber: Laaber-Verlag, 2008.) 906–930. 914.

³¹ Butt, *Clavier Übung III.*, i.m., 915.

méltóságteljes stílusát idéző első ritornell jeleníti meg az Atyát (A), a leszálló motívumra és *forte-piano* váltásokra épülő első epizód szimbolizálja Krisztus személyét (B), – itt szinkópák és intenzív modulációk segítségével megjelenik a passió –, a harmadik epizód gyors tizenhatodai pedig a Szentlélek ábrázolását szolgálják.³²

1. ritornell	1. epizód	2. ritornell	2. epizód	3. ritornell	3. epizód		4. ritornell
A	B	A	C	A	B	C	A
1–32	32–51	51–71	71–98	98–111	111–130	130–174	174–205

7. táblázat: BWV 552/1 – szerkezet.

A Szentháromság teológiai lényegét megragadja, ahogyan a szerző mindhárom szakasz kezdőmotívumát ugyanabból a zenei eszközből, a lefelé haladó tizenhatod skálából alakítja ki. Közös dallami motívum, mégis három eltérő megjelenés, és három teljesen különböző karakter: ábrázolja az egy Istent, aki három személyben van jelen.³³

The image displays three musical excerpts from BWV 552/1, each illustrating a different manifestation of the descending ten-note scale motif.
 A) The first ritornell (measures 1-32), showing the motif in the right hand starting on G4 and descending to G3.
 B) The first episode (measures 32-51), showing the motif in the right hand starting on G4 and descending to G3, with a more complex harmonic setting in the left hand.
 C) The third episode (measures 111-130), showing the motif in the right hand starting on G4 and descending to G3, with a more complex harmonic setting in the left hand.

1. kottapélda: BWV 552/1, témák

³² Albert Clement: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach*. (Middleburg: AlmaRes, 2017.) 26.

³³ David Humphreys: *The Esoteric Structure of Bach's Clavierübung III*. (Cardiff: University College Press, 1983.) 21.

3.4.2. Duettek

A *Klavierübung III.*-ban található négy duett a kötet egyik legvitatottabb pontja. Elhelyezkedésük számtalan kérdést vet fel a Bach-kutatás számára, ezek megválaszolására sok különböző tézis született, melyek gyakran ellentmondanak egymásnak.

A négy tétel beillesztése a kiadás munkálatainak utolsó pillanatában történt, így a címlap nem tesz róluk említést.³⁴ Bach művei közül stilisztikailag az invenciókhoz állnak közel, ugyanakkor magukon viselik Nicolas de Grigny duó tételeinek hatását.³⁵ Feltételezhető, hogy miként a korálalapú tételeknél jelen volt a tételpárok manualiter-pedaliter rendezőelve, úgy a duettek az Esz-dúr prelúdium és fuga pedál nélküli ellenpólusának tekinthetők.³⁶ Kiadói szempontból Bach valószínűleg tudatosan figyelt rá, hogy ne csak templomi orgonisták tudják használni nyomtatott gyűjteményét, hanem elegendő tételt kínáljon házi muzsikálásra is.³⁷ A szerző pontos intenciójának megállapítása lehetetlen, a leginkább elterjedt nézetek áttekintésével szeretném a tételek már-már misztikus homályba burkolódását bemutatni.

A 20. század elején sokan vallották a nézetet, hogy a duettek tévedésből kerültek a gyűjteménybe.³⁸ Ennek több dolog is ellentmond: legfőképp a 27 tétel átgondolt elrendezése, valamint ma már tudjuk, Bach igen gondosan felügyelte a kiadást. A négy tétel hangnemrendje visszautal a manualiter Kyrie-sorozatra és az *Allein Gott* tételekre – ez minden bizonnyal tudatos szerkesztés eredménye.

Ehmann „orgonamise” funkciót lát a kötetben, és mivel a duettek az úrvacsorai ének után helyezkednek el, *sub communione* szerepük mellett érvel.³⁹ Megközelítőleg vele egy időben jelenik meg elsőként az a nézet, hogy a négy duett a négy fizikai elemet jeleníti meg,⁴⁰ és annak ellenére, hogy ennek semmi tematikus kapcsolata nincs a kötetrel, később többen átveszik.

³⁴ Gregory G. Butler: *Bach's Clavier-Übung III. The Making of a Print.* (Durham: Duke University Press, 1990.) 85.

³⁵ Butt, *Clavier Übung III.*, i.m., 928.

³⁶ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 306.

³⁷ Hermann Keller: *Die Orgelwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe.* (Leipzig: Peters, 1948.) 198.

³⁸ Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach.* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1951.) 280.

³⁹ Wilhelm Ehmann: „J. S. Bachs »Dritter Theil der Clavier Uebeung« in seiner gottesdienstlichen Bedeutung und Verwendung.” In: *MuK* 5/2 (1933.): 77–87. 83.

⁴⁰ Steglich, Rudolph: *Johann Sebastian Bach.* (Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1935.) 146.

A század közepén Ehricht tematikus összefüggéseket talál a duettek és egyes tételek között: végül saját előadási sorrend kialakításával komplett ciklust hoz létre a pedál nélküli korálfeldolgozásokból és a duettekéből.⁴¹ További teológiai tartalmak után kutatva jelenik meg az a nézet, hogy a négy duett a négy evangéliumot ábrázolja.⁴² Ezt a gondolatmenetet fejleszti tovább az a megközelítés, hogy a 27 tétel az Újszövetség egyes könyveit jeleníti meg: 21 levél – 21 korál; 4 duett – 4 evangélium; prelúdium és fuga – Apostolok cselekedetei és Jelenések könyve.⁴³

Leaver mutat rá egy újfajta megközelítésre, mely a Kis Katekizmussal való kapcsolatot erősíti: a káté tételek után elhelyezkedő négy rövid imádsággal állítja párhuzamba a duetteket.⁴⁴ Clement az otthoni áhítatokhoz kapcsolja a négy manualiter tételt funkcióját, és egy az ortodox lutheránusok által családi körben gyakran olvasott könyv gondolataival hozza összefüggésbe.⁴⁵

3.4.3. *Fuga à 5 con Pedale pro Organo pleno* (BWV 552/2)

Az ötszólamú fuga monumentális zárása a *Klavierübung* III. kötetének, keretként utal vissza a nyitó Esz-dúr prelúdiumra. A gyűjtemény impozáns kezdését a francia ouverture stílusjegyei biztosítják, a fuga harmadik szakasza pedig a gigue műfaji jellegzetességeire és karakterére emlékeztet. Így olyan, mintha a prelúdium és fuga egy nagyszabású és teljesen rendhagyó szvitet fogna közre.⁴⁶

A prelúdiumhoz hasonlóan a Szentháromság dicsőítését jeleníti meg a fuga több tulajdonsága is. A hármas szám jelenléte ismét áthatja a tételt: három részből áll, ezek mindegyikében új fúgatéma kerül bemutatásra, ugyanakkor visszaidézi a korábbiakat is. A fúgatémák között ezúttal nincs tematikus kapcsolat.⁴⁷

⁴¹ Klaus Ehricht; „Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teils der Klavierübung von J. S. Bach.” In: *BJ* 38 (1949/50.): 40–56. 56.

⁴² John M. Ross: „Bach's Trinity Fugue.” In: *The Musical Times* 115 (1974.): 331–333. 331.

⁴³ Markus Schiffner: „Werk – Sammlung – Zyklus: Bachs Klavierübung Teil III.” In: *Beiträge zur Bachforschung* 9/10. *Johann Sebastian Bach Schaffenskonzepzion, Werkidee, Textbezug: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zur VI. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 64. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, 11–12. September 1989.* (Leipzig: Peters, 1991.) 77–84. 82.

⁴⁴ Robin A. Leaver: „Bach's »Klavierübung III«: Some Historical and Theological Considerations.” In: *The Organ Yearbook* 6 (1975.): 17–32. 28–29.

⁴⁵ A Clement által említett mű: Heinrich Müller: *Dreyhundert Haus und Tisch Andachten.* (Rostock, 1666.), méghozzá annak 194. tétele. Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 307.

⁴⁶ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 32.

⁴⁷ Ennek ellenkezőjét mutatja ki Gebhard, a fúgaszakaszok egyéb motívumait vizsgálva. V.ö. Hans Gebhard: „Zur Orgelfuge Es-dur von J. S. Bach.” In.: *MuK* 50 (1980.): 22–25.

A szakaszok között változik az ütemmutató, az *alla breve* megjelölést 6/4, majd 12/8 követi. A proporcióváltás jellegzetessége, hogy míg az alaplépték folyamatosan felére csökken, addig azok egy ütemben meghatározott száma folyamatosan nő. Az ütemmutatók közötti váltás a kötet elején szereplő manualiter Kyrie-sorozat hasonló megoldására utal vissza.⁴⁸

Terjedelem szempontjából a három rész szimmetrikus elrendeződést mutat: két 36 ütem hosszúságú szakasz fogja közre a 45 ütemes középrészt, szólamszámuk pedig 5, 4, majd 5 szólam. Tovább hangsúlyozza a szimmetriát, hogy az első és a második fuga is két részre tagolódik, az előbbi 20+16, utóbbi pedig 16+20 ütemre.⁴⁹ A középső szakasz centrumában is tagolás található, épp a 23. ütem felénél. Az első fuga témabelépéseinek száma szintén mindig a hármas valamely szorzata.⁵⁰

	Ütemszám	Szólamszám	1. fugatéma belépései
1. rész	36 (3x3x4)	5	12 (4x3)
2. rész	45 (3x3x5)	4	6 (2x3)
3. rész	36 (3x3x4)	5	9 (3x3)
Összesen	117 (3x3x13)		27 (3x3x3)

8. táblázat: BWV 552/2 – szerkezet.

A számokkal való játék maximális kihasználása figyelhető meg a szerkezetben. Az egyes szakaszok ütemszámának számjegyeit ha összeadjuk, mindig kilencet kapunk: 3+6=9, 4+5=9. Igaz ez a teljes ütemeinek vonatkozásában is: 1+1+7=9.⁵¹

Hamar általánossá vált a három szakasz és a fugatémák megfeleltetése az egy Isten három személyével. Elsőként Albert Schweitzer részletezi ezt:

Az első fuga nyugodt és fenséges, abszolút egyenletes mozgás hordozza; a másodikban a téma fátyolszerűen jelenik meg, és csak alkalmanként válik felismerhetővé valódi formájában, mintegy jelezve, hogy az Istentől eredő most földi formát öltött; végül a harmadik [témaforma] tizenhatodik viharában halad, mintha a pütkösdí szélzúgás és morajlás az égből jönne.⁵²

⁴⁸ Butt, *Clavier Übung III.*, i.m., 929.

⁴⁹ Jean-Claude Zehnder: „Zu den Proportionen zu Bachs Es-dur Fuge BWV 552.” In: *Ars Organi* 64 (2016.): 90–92. 90.

⁵⁰ Richard Benedum: „Structure and Symbolism in Bach’s Prelude and Fugue in E-Flat.” In: *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 10/4 (1979.): 19–24. 21.

⁵¹ I.h.

⁵² Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, i.m., 241.

Bár nem minden szerző Atya-Fiú-Szentlélek sorrendben felelteti meg az egyes fűgaszakaszokat, teológiailag és zeneileg semmi sem indokolja a cserét.⁵³ Szép párhuzam továbbá a prelúdium és a fűga között, hogy mindkettőnek a Krisztust ábrázoló középső szakasza csökkenti a szólamszámot ötről négyre azáltal, hogy elhagyja a pedált.⁵⁴

A Szentháromság teológiai lényegét leginkább az első téma használata ragadja meg, amint végighalad a teljes tételen: mindig ugyanaz a dallamvonal, de mindig kicsit más környezetben, a proporcióváltásoknak köszönhetően enyhén módosuló ritmussal. A téma a hármas szám állandó hangsúlyozására törekszik, az első fűgában tizenkét alkalommal hangzik el, utána hat, majd kilenc belépés található. Az összesen 27 (3x3x3) témabelépés, – mely egy és állandó, mégis három különböző közegben –, hirdeti azt, ami a teljes kötet legfőbb célja: a Szentháromság egy Isten dicsőítése.

⁵³ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 28. Vö.: Ross: *Trinity Fugue*, i.m. 331–333.

⁵⁴ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 33.

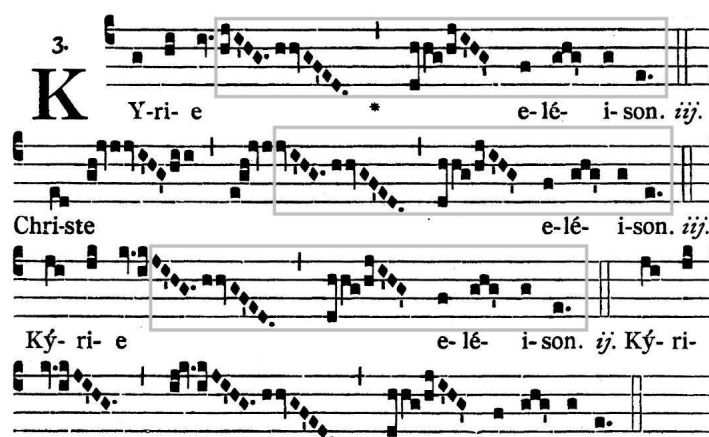
4. KORÁLFELDOLGOZÁSOK

4.1. Kyrie

4.1.1. *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* korál

A *Klavierübung III.* hat *Kyrie* tétele (BWV 669–674) voltaképpen két teljes feldolgozás – azaz *Kyrie-Christe-Kyrie* sorozat – egyazon koráldallamhoz. A 18. század első felében népszerű gyülekezeti ének volt a *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* szövegkezdetű korál, és a mai napig megtalálható a német evangélikus énekeskönyvekben.¹ Felhasználása szorosan kapcsolódik a liturgia rendjéhez, az istentiszteleteken napjainkban is *Kyrie* funkcióban szólal meg.

A korál szövege és dallama egyaránt a latin nyelvű *Kyrie, fons bonitatis* gregorián tételre vezethető vissza.² A mise ordinárium-tételeit nyitja meg, rendkívül melizmatikus zenei formában. Dallamának sajátossága, hogy az egyes sorok önálló témafejjel rendelkeznek, zárásuk pedig minden esetben megegyezik.



2. kottapélda: *Kyrie fons bonitatis*.

A középkor folyamán a hosszú melizmák memorizálásának segítése érdekében alakult ki a szövegi tropizálás hagyománya, mely annyit jelentett, hogy a melizmatikus szakaszokra szöveget illesztettek.³ Rendszerint olyan szöveg-kiegészítésekkel bővítették az eredeti tételt, mely annak teológiai tartalmát részletezi és magyarázza. Az így kialakult szillabikus tételek nagy népszerűsége tettek szert, és hamar elterjedtek. A 10. századtól

¹ EG 178.4

² Joachim Stalman: „178.4. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit.” In: *Liederkunde. Heft 6/7.* 16–19. 16.

³ NB. A tropizálás másik formája a dallami tropizálás: ilyenkor a szöveg változatlan, viszont új zenei szakaszokkal bővül egy tétel. Alejandro Enrique Planchart: „Trope.” In: *New Grove. Volume 25.* (London: Macmillan, 2001.) 777–794. 777.

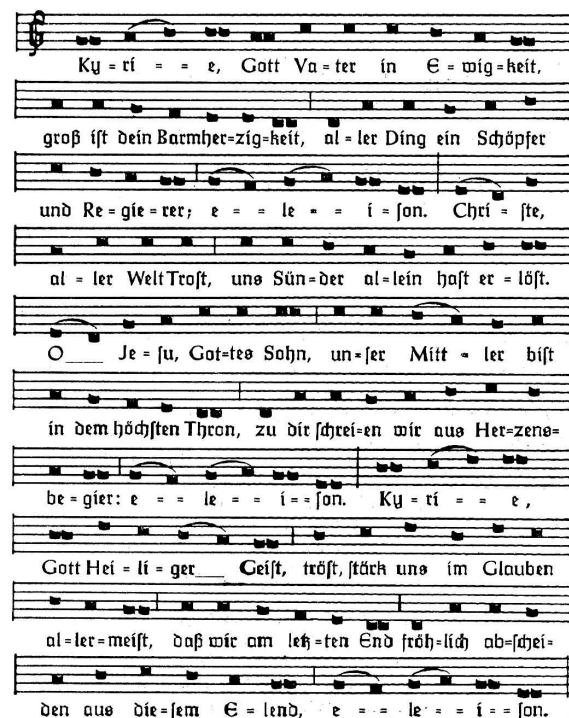
vannak forrásaink a *Kyrie fons bonitatis* tételről, mely a legnépszerűbb tropizált Kyriének számított.

A reformáció idején a *Kyrie fons bonitatis*t többször lefordították német nyelvre, a hagyomány még Luther Mártont is az egyik fordítónak tekinti, noha ennek nincs tudományos alapja.⁴ A legismertebb átköltés 1537-38-ból származik, mely a Nicolaus Medler által kiadott Naumburgi Szertartáskönyvben jelent meg, és *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* szövegkezdettel vált ismertté.⁵ A szerző nincs feltüntetve, így máig ismeretlen.⁶ Az alkotás nem tekinthető szigorú fordításnak: az eredeti latin szöveg lényegi motívumait megragadja ugyan, de nem adja vissza például annak eredeti felépítését, három versszakát. A fordítás eredményeképp különböző hosszúságú szerkezeti egységek jöttek létre, ami ritkaságnak számít Kyrie-énekek esetében.

Kyrie! Gott Vater in ewigkeit!
groß ist deine barmherzigkeit,
aller ding ein schöpfer und regierer;
Eleison!

Christe! Aller Welt Trost!
uns Sünder allein du hast erlöst,
O Jesu! Gottes Sohn!
unser mittler bist in dem höchsten thron,
zu dir schreyen wir aus herzens begier.
Eleison!

Kyrie! Gott Heiliger Geist,
tröst, stärke uns im glauben allermeist,
daß wir am letzten end
fröhlich abscheiden aus diesem elend.
Eleison!⁷



3. kottapélda: *Kyrie Gott Vater in Ewigkeit*.
(Naumburg 1537)

A szöveg szorosan kapcsolódik a Szentháromság dicséretéhez. Egységben, mégis különböző módokon könyörög: elsőként szólítja meg az Atyát, mint Teremtőt és minden

⁴ Theodor Göllner: „Kyrie fons bonitatis – Kyrie Gott Vater in Ewigkeit.” In: Frank Heidlberger, Wolfgang Osthoff, Reinhard Wiesend (szerk.): *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*. (Kassel: Bärenreiter, 1991.) 334–346. 338.

⁵ Stalman, *Kyrie*, i.m., 17.

⁶ Stalman, *Kyrie*, i.m., 18.

⁷ Georg Christian Schemelli: *Musikalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß*. (Lipscse: Breitkopf, 1736.) 248.

jónak adományozóját, második részben a Fiút, akit az Atya küldött, hogy megmentse a világot, végül pedig a Szentlelket hívja segítségül, aki megerősíti hitükben az Őt kérőket. Az egységet erősíti a zenei összetartozás: a német korálban is megtalálható a szakaszok második felének dallami egyezése, mely a gregorián Kyrie-éneket és annak trópusát jellemezte.

A Bach-korabeli lutheránus istentiszteleti rendben a mise ordinárium-tételei közül a Kyrie és a Gloria kapott állandó helyet. Jelen tétel a 18. századi énekeskönyvekben *Kyrie summum* megjelöléssel szerepelt, azaz évközi időszakban énekelték.⁸ Szövegét ebben az időben Luther Márton fordításának tekintették.⁹ Az általános istentiszteleti rend szerint a kezdő Introitus után orgona előjáték következett a Kyriéhez, majd a kórus annak szövegére latin nyelvű motettát énekelt, illetve amelyik templomban a szerényebb képzettségű kórus szolgált, ott a német nyelvű korált.¹⁰

A *Klavierübung III.* kötetben két sorozat Kyrie feldolgozást találunk a *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* kezdetű énekhez. A népszerű korál hangszeres feldolgozása rendkívül ritka a 17-18. században, Bach nem készített hozzá egyéb tételt. Rajta kívül egyetlen szerzőtől, Heinrich Scheidemanntól maradt fenn egy kézirat.¹¹

4.1.2. Pedaliter sorozat (BWV 669–671)

Az első sorozat kétmanuális, pedálos orgonára készült. A *cantus firmus* végighalad a tételeken, lassú, kiegyenlített hangok formájában. A koráldallam vándorol: az első Kyrie a szoprán szólamban mutatja be, a Christe tételben átkerül a tenorba, végül pedig zárásként a basszusba. Szerkesztésmódjukat tekintve, Bach mind a három tétel esetében a reneszánsz vokálpolyfóniát megjelenítő motettastílust alkalmazza.

Ez az úgynevezett *stile antico* – más néven *stylus gravis* – szigorú szerkesztésmódot jelent, mely a reneszánsz idején virágzó templomi kórusok *a cappella* műveinek polifón szerkezetét idézi.¹² Jellegzetessége az *alla breve* ütemmutató, a hosszú ritmusértékek – nyolcadnál semmiképp sincs kisebb érték –, valamint a vokális jellegű szólamvezetés – azaz szekundlépésekben gazdag, hajlékony dallamvonal. Fontos szerepet

⁸ Göllner, *Kyrie*, i.m., 338.

⁹ I.h.

¹⁰ Günther Stiller: *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit.* (Kassel & Basel: Bärenreiter, 1970.) 103.

¹¹ Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II.* (Cambridge: University Press, 1980.) 188.

¹² Stephen R. Miller: „Stile antico”. In: *New Grove. Vol. 24.* (London: Macmillan, 2001.) 390.

tölt be a szigorú kontrapunktika: jellemző a szűk szerkesztésmód, gyakoriak a tükör- és rákfordítási technikák.¹³ Már a 17. században definiálásra került a szerkezet, és mint régi stílust (*prima prattica*), határozottan elkülönítették a barokk irányába mutató, szenvedélyes szövegkifejezésen alapuló új stílustól (*seconda prattica*).¹⁴

A *Klavierübung III.* első Kyrie-sorozata egyértelműen tükrözi a fent leírt stilisztikai sajátosságokat. A választás nem véletlen: a Kyrie-ének a legrégebbi *cantus firmus* a gyűjteményben, gregorián eredete Bach korában is ismert volt, így kézenfekvő volt egy archaikus szerkesztésmód választása.¹⁵ Mindemellett, ha közelebbről vizsgáljuk a három tételt, számos ponton tapasztalható Bach kreatív és újító megközelítése, a hangszerszerűség irányába mutató kompozíciós formálása.¹⁶

Mindhárom tétel hangnemi rendje instabil, ez jelentős mértékben az eredeti korál modális alaphangneméből fakad. Általánosságban elmondható, hogy Bach az *alla breve* stílust leggyakrabban modális énekekhez alkalmazta – mint ahogy a Kyrie fríg dallama esetében is.¹⁷

Érdemes kitekintést tenni a teljes Bach életműre, különös tekintettel az egyéb Kyrie tételekre, mivel azokat a szerző több esetben is összekapcsolja a reneszánsz vokálpolyfóniával – valószínűleg a szöveg ősi eredetének köszönhetően. Legismertebb hasonló kompozíció a h-moll misében található második Kyrie, de példának hozható a BWV 236-os G-dúr mise, illetve a BWV 233-as F-dúr mise nyitótétele is. Ez utóbbi esetében a *Klavierübung* első feldolgozásaihoz hasonlóan *cantus firmus* kapcsolódik a motettaszerkezethez. Sajátos megoldás, hogy a szerző itt nem egy gregorián Kyrie dallamot illeszt a kórus szözlamai közé, helyette a latin Agnus Deiből eredeztethető *Christe, du Lamm Gottes* kezdetű korál hangjai szólnak meg oboákon és kürtökön.

¹³ I.h.

¹⁴ A két stílus elkülönítéséről szóló első részletes leírás Claudio Monteverdi 1605-ben megjelent V. madrigálkötetében található. Christoph Wolff: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*. [=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 6.] (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1968.) 6.

¹⁵ A reneszánsz kórusművek is gyakran gregorián dallamot dolgoztak fel. Albert Clement: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach*. (Middleburg: AlmaRes, 2017.) 55.

¹⁶ Némely szerző Girolamo Frescobaldi *Fiori musicali* c. gyűjteményének *recercar* tételeit tekinti a három pedálos Kyrie előképeknek. Bach ismerte ezeket a műveket, a reflektálás minden kétséget kizáróan tudatos, ugyanakkor Frescobaldi is a *stile antico* jellegzetességeiből merített, saját hangszerének lehetőségeire formálva azt. V.ö. Williams, *The Organ Music of Bach*, i.m., 184. és 188.

¹⁷ Wolff, *Der stile antico*, i.m., 86.

a) *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* (BWV 669)

A sorozat kezdőtétele a korál első szakaszát dolgozza fel. A dallam a felső szólamban hangzik el, külön manuálon a bal kéz kísérőszólamaihoz képest, csekély díszítést alkalmazva. A címből kiderül, hogy az Atya megszólítását ábrázoló szövegszakasz kapcsolódik hozzá.

A *cantus firmus*t öt részre osztja a szerző, ezek a tétel folyamán egyre hosszabbak: 2,5 ütemes egységet két 4 ütemes szakasz követ, majd 6, végül 6,5. Ezzel szemben a közjátékok mindvégig megőrzik a 3-4 taktusnyi terjedelmüket. A hármas szám szerkezeti formáló erővel rendelkeznek: a 42 (14x3) ütemből álló kompozíció során a koráldallam 24 (8x3) ütemben jelenik meg, és 18 (6x3) ütemben egyáltalán nem szerepel.

A tétel a *stile antico* sajátosságait hordozza: lassú mozgás, szűk szerkesztés, tükörfordítások alkalmazása, lineáris szólamvezetés, affektusoktól mentes, objektív zenei megjelenítés jellemzi.¹⁸ A kísérőszólamok alapjául szolgáló témafej a gyülekezeti ének „Kyrie!” felkiáltásának skálamotívumát alkalmazza. A koráldallam első és második sora egyaránt felfedezhető a téma elemeiben.¹⁹



4. kottapélda: BWV 669, téma.

A tétel az indulás pillanatában határozott B-dúr tonalitást kelt, majd jellemzővé válik a hangnemi bizonytalanság. Jól mutatja ezt, hogy a diatonikus skála minden hangjáról indulnak témabelépések, ráadásul különböző alakzatokban. A témák transzformálódnak, és egyre gyakrabban kerül előtérbe modális dallamkezelés.



5. kottapélda: BWV 669, 10. ütemben belépő, modális jellegű pedáltéma.

A koráldallam az abból táplálkozó témáknak köszönhetően gyakorlatilag mindenütt jelen van: ha épp nem hordozza a szoprán, akkor az imitációs szólamok utalnak rá. Young

¹⁸ Ulrich Meyer: „Zum Verständnis der zehn großen Liedbearbeitungen in Bachs »Clavierübung Dritter Theil«.” In: *MuK* 41/4 (1971.): 183–189. 184.

¹⁹ Elsőként megállapította: Hermann Keller: *Die Orgelwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe.* (Leipzig: Peters, 1948.) 200.

ebben az Atya mindent átható jelenlétének („aller Ding ein Schöpfer und Regierer”²⁰) ábrázolását látja.²¹ A témák részletes áttekintése megerősíti hipotézisét, különösképp a 20. ütemben induló tenor imitáció. Egyetlen olyan rész van a feldolgozásban, ahol első ránézésre nem szerepel téma, ez a 23. ütem. A kontextust vizsgálva azonban kiderül, hogy a 20. ütem tenor témájának második feléből egy szekvenciaszerű ismétlést készít a szerző, azaz kibővül a téma. Így az említett 23. ütemben is felcsendül a második korálsorból táplálkozó dallamszakasz – ennek köszönhetően válik valóban mindenhol jelenlévővé a dallam (lásd 6. kottapélda). Az említett belépés épp a tétel centrumában helyezkedik el. Jelentőségét hangsúlyozza továbbá, hogy ez az egyetlen pontja a darabnak, ahol egy időben hangzik el a kiemelt *cantus firmus* (szoprán), egy eredeti témaalak (tenor) és egy tükörfordítás (alt). Így hangsúlyozza a felső szólamban elhangzó dallamban a „Groß ist dein Barmherzigkeit”²² szövegszakaszt, mint központi mondanivalót.

The image displays two musical staves from a keyboard work, BWV 669. The top staff, measures 17-20, features a tenor line with a boxed section labeled 'Kibővített téma' (Expanded theme). The bottom staff, measures 21-24, features a bass line with a boxed section labeled 'Középpont' (Center point). Both staves are in G major and 4/4 time, with the right hand playing chords and the left hand playing a more active line.

6. kottapélda: BWV 669, középpont.

Ezt követően, a 32. és 38. ütemek között előtérbe kerülnek a tükörfordítások. Dallamvonalukat tekintve az őket megelőző *cantus firmus* utolsó hangjait, a 29–31. ütemekben elhangzó, lefelé lépkedő szekundskálát ismétlik. Ide kapcsolódó szöveg a „Regierer” szó, mely a tükörtémáknak köszönhetően így folyamatosan visszhangzik a kísérszólamokban.

²⁰ „Minden dolog Teremtője és Ura.”

²¹ William Young: „J. S. Bach’s Clavierübung, Part III. ... a testament of faith.” In: *Music. Journal of the American Guild of Organists* 10 (1976.): 39–42. 40.

²² „Nagy a te irgalmasságod.”

Meggyőző a témákkal kapcsolatban Albert Clement megközelítése, mely szerint a felfelé lépkedő témafej az Istenhez forduló embert ábrázolja, tekintve, hogy erre az egyszerű, háromhangos dallamra ráénekelhető a Kyrie szöveg.²³ Ezzel szemben a darab második felében előtérbe kerülő tükörtémák Isten válaszát szimbolizálják, amint lehajol az emberhez.²⁴

A 36. ütemben indul a záró korálsor, a „Kyrie eleison” szöveg megjelenítésével. Itt egy pillanatra a bal kéz alsó szólama kilép a megszokott *stile antico* szerkezetből, és mintha elfelejtené pontos feladatát a motettastílus szigorú szabályrendszerében: egy az eddigiekhez képest hosszabb, cirkuláló mozgású nyolcadmenet szólal meg – épp a *cantus firmus* belépésének pillanatában.



7. kottapélda: BWV 669, cirkuláló motívum megjelenése a 36. ütemben.

Nem tart sokáig a stílustól való eltávolodás, a következő ütem első ütésén belépő pedál tükörtémája szinte kijózanító módon tereli vissza a többi szólamot a megszokott keretek közé. A rövid stilisztikai kitérő nem feltűnő, ám annál érzékletesebb ábrázolása Isten óvó gondviselésének, mely alátámasztja Clement megközelítését. A 36. ütem stílusidegen nyolcadmozgása az ember eltévelyedését ábrázolja, aki kísértése közben az Úrhoz fohászkodik segítségért („eleison” szövegszakasz a *cantus firmusban*). A pedálban megjelenő tükörtéma jelképezi Isten odafordulását az emberhez, és ettől a pillanattól kezdve a tétel visszatér a *stile antico* keretei közé: Isten nem hagyja, hogy a hozzá kiáltó tévúton járjon.

A tétel legvégén, a *cantus firmus* hosszan kitartott záróhangja alatt ismét eredeti formában szólal meg a téma, még hozzá alt és tenor szólamban egyszerre. Tekinthetjük torlasztásnak, de a szakirodalom gyakran pontosítja a terminológiát: két külön szólam és

²³ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 57.

²⁴ I.h.

két külön téma kerül itt bemutatásra épp csak egy időben, azaz a *canon sine pausa* jelensége valósul meg.²⁵



8. kottapélda: BWV 669 zárása.

A tétel folyamán ez az utolsó, huszonegyedik témabelépés, a dupla elhangzásnak köszönhetően tehát huszonkétyszer szólal meg a motívum.²⁶ Közülük hét alkalommal tükörfordításban szerepel a téma. Bizonyosan nem véletlen, hogy az utolsó, duplikált forma a 14. normál (*recto*) belépés, mely számot a szerző közismert módon személyes utalásként szokta használni.²⁷ Ezúttal talán válaszként értelmezhető az ezt megelőző tükörtémákra: Isten odafordulása és az ember iránt tanúsított kegyelme egyéni hitvallást vált ki a szerzőből, és az ő fohászával zárul a tétel.

b) *Christe, aller Welt Trost* (BWV 670)

A *cantus firmus* ezúttal a tenor szólamban helyezkedik el, mely fontos szimbolikus kapcsolódás a korál Krisztusról, mint Megváltóról beszélő szövegszakaszához.²⁸ A tétel következetesen folytatja a BWV 669 korábban ismertetett, archaizáló szerkezetét (*stile antico*). Ismét a manuálok elkülönítésével emeli ki a szerző a dallamot, díszítések visszafogott mértékben vannak jelen. A kíséretet képező motettaszerkezet változatlanul három szólamú. Az imitatív téma második fele rendkívül hasonlít az előző tétel témájához, a dallamvonal pedig jelen esetben is a *cantus firmus* hangjaiból kerül kialakításra.

²⁵ Elsőként: Wolff, *Der stile antico*, i.m., 102. Rá hivatkozik később Peter Williams és Albert Clement.

²⁶ Az egyidejű alak számolásától függetlenül is megoszlik a vélemény a témák mennyiségét illetően, Clement például tükörtémának tekinti 4. ütem felütésén az alt szólamban induló motívumot. Mivel az összes többi alkalommal a szerző alkalmazza a téma legalább első nyolc hangját, ezért véleményem szerint ez a három hangból álló skálamotívum nem tekinthető témának. Williams ezzel szemben nem számolja a 4. ütem témafejét, és a 40. ütemben induló duplikált megjelenést is egy témának tekinti. Vö. Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 52.; Williams, *The Organ Music of Bach*, i.m., 189.

²⁷ A BACH betűk numerikus összege 14.

²⁸ *Mittler* szó kettős jelentése: középső (mint szólam) és Megváltó. Ezt a tényt a legtöbb tanulmány nem mulasztja el közölni, legkorábban: Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, i.m., 200.



9. kottapélda: BWV 670 témája, melynek második fele egyezik a BWV 669 téma második felével.

A téma megjelenésének számáról sokszínű képet mutat a szakirodalom: Christoph Wolff nem említ konkrét számot, azonban kizárólag *recto* témáról értekezik,²⁹ Peter Williams 22 témát közöl,³⁰ Albert Clement táblázat segítségével mutatja be az általa vélt 21 témabelépést.³¹ Bonyolítja a tisztánlátást, hogy ez utóbbi szerző kivételével csak találgatni lehet, ki melyik imitációs formákat tekinti témának. Az egyértelmű azonosítást ugyanis nehezíti, hogy a téma olykor nem az ütem hangsúlyos pontján, fél értékben jelenik meg,³² máskor pedig ugyan a belépés határozottan érzékelhető, de csupán a témafej hangzik el.³³ A transzformációk tudatosításának segítségével azonban minden belépés világosan felismerhető, 27 téma illetve témafej szólal meg a tételben.³⁴

A koráldallam nyolc részletben szólal meg, noha az eredeti ének csak hét sorból áll. Plusz tagolást illeszt be a szerző a második sorba, méghozzá az „uns Sünder allein” és a „du hast erlöst” szövegrészek közé.³⁵ Változó, hogy hány ütem hosszúságúak a *cantus firmus* szakaszok, és az előző tétellel ellentétben itt idomul hozzájuk a közjátékok terjedelme. A teljes tétel összesen 61 ütem, szimbolikus tartalommal bír, hogy ebből 33 ütem hordozza a Krisztusról, mint Megváltóról beszélő korált.³⁶

A darab folyamán az előző, objektív Kyrie tételhez képest itt egyre inkább kezd megjelenni a szövegábrázolás. Egyértelmű utalás a második korálsorban megjelenített „Uns Sünder” szövegszakasz összekapcsolása a szoprán szólamban elhangzó, lefelé tartó

²⁹ Wolff, *Der stile antico*, i.m., 103.

³⁰ Williams, *The Organ Music of Bach*, i.m., 190.

³¹ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 59.

³² A 7. ütemben már jelen van a téma átkötött hangként, a 11. és 55. ütemben késleltetés található, az 52. ütemben dallami figuráció díszíti a belépés pillanatát.

³³ 19. ütem felső szólama, 46. pedál, 52. középső szólama, 56. felső szólam.

³⁴ Tizennégy alkalommal hangzik el végig a téma eredeti alakja, egyszer tükörfordításként. Sajátos hely továbbá apró variálással a 32. ütemben egyszerre induló két téma, ezen túlmenően pedig hat alkalommal találunk variációt (jellemzően ritmikai variáció, illetve egy dallami figuráció a téma első hangján). Négy alkalommal fordul elő, hogy csak a témafej hangzik el. Az ilyen mértékű variálódás nem csak a Bach fűgáknak sajátja, de a *stile antico* stílus mintájául szolgáló reneszánsz motettákban is természetes zeneszerzői eszköz.

³⁵ „Minket bűnösöket egyedül” • „Te váltottál meg.”

³⁶ A 33-as szám hagyományosan Jézus életkorára utal, mikor keresztre feszítése történt.

fájdalmas kromatikával.³⁷ Mindez fokozott szimbolikus tartalmat nyer azáltal, hogy épp a 14. ütemben történik.

Szintén szövegfestő elemnek tekinthető a 26–27. ütemben található, kromatikával kombinált szinkópálás (*syncopatio*) – melyek együttese jellemzően a passiót jeleníti meg³⁸ –, majd követi a „Gottes Sohn” szövegszakasz feletti szólamcsere (*heterolepsis*³⁹). Figyelemreméltó tagolás látható a tétel középpontjában: hangsúlyos szerepet kapnak a 30–32. ütemek komplementer módon szinkópáló ritmusai, szokatlan hangközlései. Ez a szakasz a *cantus firmus*hoz viszonyítva az „O Jesu, Gottes Sohn” és az „unser Mittler” szövegrészek között helyezkedik el⁴⁰ – utalva Krisztus kereszthalálára.⁴¹ A 32. ütemben egyszerre indul a téma két szólamban – *canon sine pausa* –, mely az előző tétel legvégén elhangzó utolsó, hasonlóképp duplikált témabelépést idézi. (Lásd 10b kottapélda.)



10a. kottapélda: BWV 670, középpont előkészítése.

A 33. ütemben kezdődik a következő *cantus firmus* szakasz, az „Unser Mittler”, azaz „mi Megváltónk” szöveg hordozója. Másodszor kap hangsúlyt a Jézus életkorára utaló szám, s innentől kezdve a további eseményeknek is meghatározója lesz.

³⁷ A kromatika nem idegen a 17. és 18. század *stile antico* kifejezőmódjától, Bach azonban csak azoknál a szakaszoknál alkalmazza e stílusban, amelyeknél az a szövegi tartalmi ábrázolását szolgálja. Wolff, *Der stile antico*, i.m., 91.

³⁸ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 64.

³⁹ A *heterolepsis* szólamcserét jelent, és Bach művészetében az inkarnáció szimbolikus megjelenítője – ezáltal annak hangsúlyozása, hogy Jézus valóban Isten fiaként jött a földre. I.h.

⁴⁰ „Ó Jézus, Isten Fia” • „mi Megváltónk”

⁴¹ Christian Brückner: „J. S. Bach: Dritter Theil der Clavier Übung.” In: *Musik und Gottesdienst* 3/4 (1973.): 3–19. 6.

31. Középpont

Canon sine pausa

Un ser

34. Mitt ler

10b. kottapéllda: BWV 670, tétel közepe.

A tétel közepén található tagoló pont után, a 34–35. ütemekben jelennek meg az első hosszabb nyolcadmenetek, melyekhez hasonló sem az előző tételben, sem az 1–33. ütemekben nem fordult elő. (Lásd 10b kottapéllda.) Itt azonban mindkét felső szólam egyszerre sűrűsödik össze egy szextpárhuzamban, majd nem sokkal később, a 44. ütemtől gyakorivá válik, hogy a jobb kéz szólamai komplementer módon egészen hosszú nyolcadmeneteket alakítanak ki, végleg kilépve ezzel a *stile antico* hagyományos kereteiből.

43.

11. kottapéllda: BWV 670, *stile antico* szerkezet fellazulása.

A szerkezet a 33. ütemet követően egyre többször szétfeszíti önnön szabályrendszerét – épp úgy, ahogyan Jézus tette korának merev törvényeivel. Isten Fiaként lejött a földre („O Jesu, Gottes Sohn” szövegszakasz a 26–29. ütemekben), kereszthalált szenvedett (30–32. ütem) és Megváltónkká lett („Unser Mittler” szövegszakasz a 33–35. ütemekben). Ezt követően már semmi sem folytatódhat ugyanúgy,

mint előtte. A zsidó törvényeket – azaz a *stile antico* merev és Bach idejében már ódivatú szabályait – felülírja Krisztus műve, és a világ megtapasztalhatja a valódi szabadságot – melyet megjelenítenek a stílustól idegen, burjánzó nyolcadmenetek és szekvenciák a tétel második felében.

Az a megállapítás, hogy „a darab előrehaladásával egyre gyakoribb elemmé válik a kromatika”,⁴² valójában nem helytálló. Ismét egy olyan eszközről van szó, mely a mű centrális szerkezetét hangsúlyozza, a legkülönlegesebb ebből a szempontból is a 30–33. ütem. A középpontig vezet a folyamatos fokozás, később azonban csak elszórtan jelentkezik egy-egy rövid kromatikus szakasz.

Fokozott hangnemi bizonytalanság érezhető a tételen már az első pillanattól. Nem alaphangon indul a téma, így csak a harmadik ütemre kapunk egy viszonylag stabil B-dúr érzetet, és ez is rögtön felborul a 4. ütem elején. A tétel végén sem erősödik meg a fríg zárlat, a két szélső tétellel ellentétben C-tonalításra érkeznek – érzékelteti a szerző, hogy folytatás várható.

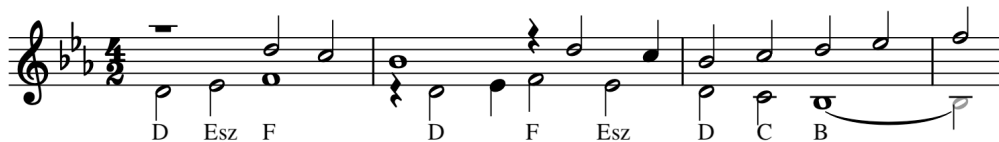
c) *Kyrie, Gott heiliger Geist* (BWV 671)

A *cantus firmus* a pedálba kerül kerül (*Canto fermo in Basso.*), ami lehetővé teszi, hogy a szólamszám ötre nőjön (à 5). A *Cum Organo pleno* beírás jelzi a regisztrációs utasítást, tehát a hangzás is kiteljesedik. A szerkezet egyre inkább szétfeszíti a *stylus gravis* kereteit: általánossá válnak a szövevényes nyolcadmozgások és a stílustól idegen szekvenciák.⁴³ A sűrű harmóniak, a gyakori szekvenciák és a basszus *cantus firmus* együttese megerősíti a tonalitást, ebben a tételben már nincs jelen a korábbi művekre jellemző hangnemi bizonytalanság, valamint a modális dallam- és harmóniakezelés.

Az imitáció alapját képező téma kétszólamú *rectus-inversus* tükörkánon, melynek szólamai közül az alsó mutatja be a koráldallamot eredeti formában. Az egész tétel folyamán minden témabelépésnél együtt jelennek meg a *cantus firmus*ból eredeztetett tükörkánon szólamai.

⁴² Alexander Fiseisky: „Clavierübung III of J. S. Bach. Theology in Notes and Numbers. Part 1.” In: *The Diapason*. (2010. Oktober.): 22–25. 23.

⁴³ Bach motettastílusban készült művei között nincs még egy olyan tétel, mely ennyire intenzíven használná a szekvenciákat. Wolff, *Der stile antico*, i.m., 75.



12. kottapéllda: BWV 671 témája: tükörkánon a *cantus firmus*ból.

A teljes kánon hat alkalommal hangzik el. A témák és a pedálban elhelyezkedő koráldallam egymástól függetlenek, egyedül a második korálsorhoz kapcsolódóan szólalnak meg egyidejűleg.⁴⁴ A tétel közepén hosszabb időre a moll hangnemek válnak uralkodóvá (31–48. ütem), itt nem jelenik meg az eredetileg dúr téma. A pedálban található *cantus firmus* hat részre tagolódik, éppúgy, mint a német korálban. Az összesen 60 ütemből 28 tartalmazza a koráldallamot.

A versszak szövege a Szentlelket szólítja meg. Az előző tétel középső szakaszában Krisztus kereszthalála került ábrázolásra, melyet a *stile antico* szerkezet fellazulása követett. Folytatva a tendenciát, a nyolcadmozgások itt is sűrűsödnek. Jelenlétük hordozza a Lélek fuvallatának ábrázolását – ahogyan azt a szakirodalom gyakran említi.⁴⁵ A tétel folyamán fontos szerepet töltenek be a Schweitzer által „öröm-motívumnak” nevezett *figura corta* ritmusok.⁴⁶ Meyer pontosítja a darab kontextusában a motívum jelentését: nem az életteli vidámság megjelenítője, hanem a Luther által hangsúlyozott *fröhlich und getrost*⁴⁷ gondolatokat hordozza.⁴⁸ A jellegzetes ritmusképlet összekapcsolódik a szekvenciákkal, ezáltal egyre jobban távolodik a feldolgozás a motettastílustól.

A tétel karaktere az eredetileg erősen behatárolt stíluskeretekhez képest meglehetősen heterogén, mivel itt már folyamatos szerepet kap a szövegábrázolás: az egyes szakaszok minden esetben idomulnak az épp hozzá kapcsolódó korálsor szövegi tartalmához.⁴⁹ A kezdés pillanatában a téma kánonszerkezete határozza meg a zenét, ezt a 9. ütemben belépő, „Kyrie” szöveget hordozó korálsor sem töri meg. Az indulás jellege

⁴⁴ Meyer, *Zum Verständnis*, i.m., 186.

⁴⁵ Elsőként: Christoph Albrecht: „J. S. Bachs Clavier Übung. Dritter Theil. Versuch einer Deutung.” In: *BJ* 55 (1969.): 46–66. 47.

⁴⁶ Schweitzernél az „öröm-motívum” definíciója a hosszú-rövid-rövid ritmusképlet. Ezzel szemben a *figura corta* általánosabb fogalom, egy hosszú és két rövid hangot tartalmaz, melyek közül mindegy, hogy a hosszú hang a sorozat elején vagy végén áll. A BWV 671 tételben jelentős kifejezőerővel bírnak a UU– megjelenési formák. Walthernél a fogalom meghatározása: „*Figura corta* aus drey geschwinden Noten, deren eine allein so lang ist, als die übrigen beyde.” Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1951.) 434.; Walther *Lexicon*, 245.

⁴⁷ „boldogan és megvigasztaltan”

⁴⁸ Meyer, *Zum Verständnis*, i.m., 188.

⁴⁹ Williams, *The Organ Music of Bach*, i.m., 192.

megegyezik a korábbi tételek kezdő ütemeivel, azoknak szerves folytatása. Az ének második sora szólítja meg a Szentlelket, itt a 15. ütemben belépő pedáldallamot egyre sűrűbb nyolcadmozgások készítik elő, valamint meghatározóvá válik a *figura corta* ritmus és a rendszeres szekvencia.

13. kottapélda: BWV 671 „Szentlélek Isten” szövegszakasz.

A 24. ütemben lép be a következő korálsor („Tröst, stärk unser Glauben”⁵⁰), melyet a kéz *figura corta* motívumainak tömbszerű mozgása kísér, és látványosan felfelé törekszik akkordjaival. A tétel első drámai pontja az ezt követő szakasz: a „das wir am letzten End”⁵¹ szöveggel együtt megjelennek a keresztállások és szűkített akkordok. Miközben az „End” szó felé haladva a pedál egyre mélyebb hangokra lép, a manualiter szólamok feljebb és feljebb törnek (lásd 14-es kottapélda). A tölcserű nyitás közben nehézkes szinkópákkal éri el az orgona hangterjedelmének jelentős részét felölelő, f-moll zárlatot. Itt található a legnagyobb távolság a két szélső szólam között.

⁵⁰ „Vigasztald és erősítsd hitünket.”

⁵¹ „hogyan a végső [órán]”

34. Daß wir am letz ten

37. End

14. kottapélda: BWV 671, legnagyobb hangterjedelem kihasználása a 37. ütemben.

A „fröhlich abscheiden aus diesem Elend” korálsor belépésének pillanatában (43. ütem) megerősödik az előző f-moll zárlat. Az „abscheiden”, azaz elválni szónál hangzik el utolsó alkalommal az akkordtömbökben haladó *figura corta* motívum, azt követően fellazul a szerkezet és egymást imitáló nyolcadmenetekre vált. A szöveg megjelenítését erősíti a moduláció: a f-mollból visszaérkezik a kezdeti B-dúrba – innen a következő közjáték sem tesz jelentős kitérést.

43. fröhlich abscheiden aus

46. die sem E lend

15. kottapélda: BWV 671, akkordtömbök átalakulása imitációs nyolcadmenetekké.

Ünnepélyes zárlatnak köszönhetően erősödik meg a tonalitás az 54. ütem közepén. Ez a hangsúlyos B-dúr zárlat egyúttal a pedál *cantus firmus* utolsó belépésének pillanata, melyet váratlan fordulat követ. Minden eddigi ünnepélyesség eltűnik, és a manualiter cezúra után egy lassú mozgású, nagyon sűrű, fájdalmas kromatikával telített kíséret erősíti meg a korálsor szövegi tartalmát: „Eleison!”



16. kottapelda: BWV 671, az utolsó korálsor kromatikus kísérete.

A korábbi téma, a nyolcadmozgás és a szekvenciák mind eltűnnek, egy témának alig nevezhető, kis szekund mozgásra épülő és folyamatosan szinkópáló dallamvonal lesz uralkodó. Keresztállások és szólamkereszteződések állandó jelenléte figyelhető meg. Olyan sűrű disszonanciákat, intenzív hatású kromatikát alkalmaz a szerző, melyhez hasonlóval a Bach-kortárs muzikusok és hallgatók aligha találkozhattak.⁵² A hat ütemes, kódaszerű lezárás éles kontrasztban áll a tétel korábbi karakterével. Zárásképp megérkezik

⁵² „„eleison« [hat] keine Parallele in der Musik damaliger Zeit.” Manfred Mezger: „Die Sprache des Choral. Zu J. S. Bachs III. Teil der Klavierübung.” In: Adolf Lang (szerk.): *Bachwoche Ansbach 23. bis 31. Juli 1971. Offizieller Almanach.* (Ansbach: Wiedfeld & Mehl Druck, 1971.) 33–46. 37.

a reményt keltő G-dúr akkordra,⁵³ de nem tudja maradéktalanul feloldani az „Eleison” szövegszakasz kíséretébe sűrített váratlan feszültséget.

A motettastílus és váratlan, kromatikus kóda együttes alkalmazására híres párhuzam a h-moll mise Credójának *Confiteor* tétele. Ez a viszonylag gyors mozgású *alla breve* szerkezet sok tekintetben más felépítésű, ám szintén kettősfüga. Fontos egyezés, hogy a *Confiteor*ban is megjelenik egy *cantus firmus*, a gregorián Credo kapcsolódó szakasza. A *cantus firmus* legkorábban a 71–72. ütemekben jelenik meg alt és basszus közötti kánon formájában. Ezt követően a 92. ütemtől a tenorban, teljes ütem hosszúságú *brevis* hangokkal kerül bemutatásra.

Az orgona korál és a *Confiteor* esetében egyaránt folyamatos fokozás hallható, mely hirtelen beletorkollik egy váratlan és rendkívül fájdalmas, affektusokban gazdag, kromatikus szakaszba. Előbbinél a záró „Eleison” szövegszakasz kíséretéeként, utóbbinál pedig a „Várom a holtak feltámadását” szöveg megjelenítéseként. A h-moll mise alapján itt nincs vége a mondanivalónak, ugyanis vezet tovább a fényes D-dúr szakaszra. Érdekes módon a kórus szövege először változatlan, de tartalma érzékelhetően átlényegül az üdvösség és az örök élet reményében. Ezek alapján nem lehet elvetni azt a gondolatot, hogy Bach a pedaliter Kyrie-sorozat után talán automatikus folytatásnak gondolta a liturgiában is itt következő kegyelemhirdetést és dicsőségmondást. Ebben az esetben egészen természetes a továbbhaladás a pedálos *Allein Gott* hangnemileg is jól illeszkedő, könnyed G-dúr tételéhez.⁵⁴

4.1.3. Manualiter sorozat

A *Kyrie Gott Vater in Ewigkeit* korálhoz tartozó manualiter feldolgozások az előző tételekhez hasonlóan egy egységet képeznek a *Klavierübung* III. kötetében. Teljesen eltérőek a pedaliter tételektől, itt valóban érvényesül, hogy ezek az ún. „kis” tételek, mivel terjedelmüket tekintve jóval rövidebbek, hangszerigényük szerényebb és játéktechnikailag jelentősen könnyebbek. Mégsem mondható, hogy zenei szövetük egyszerűsége törekedne, végig uralkodó a sűrű polifónia.

⁵³ Frig zárlat, v.ö. BWV 669 vége.

⁵⁴ Érdekesség, hogy ha a *Confiteor* *attacca* követő „Amen” szövegszakasz fúgátémáját összevetjük a BWV 676-os *Allein Gott* tétel témájával, akkor erős hasonlóságot találunk. Mindazáltal fontos megállapítani, hogy a kötet megjelenését tekintve már az első tervezetben is a manualiter Kyrie-sorozat követte a BWV 671-es tételt, legfeljebb előadói gyakorlatban kapcsolódhat egymás után a két tétel.

E-frígben készült a sorozat – éppúgy, mint a korálhoz tartozó BWV 371-es, négyszólamú vokális feldolgozás. A tételek többnyire stabil hangnemérzetet biztosítanak, melybe belesimulnak a kromatikus szakaszok. Mindhárom tétel kezdetben dúr tonalitást erősít meg (G / C / G), majd onnan moll hangnemeket érintve érkezik a zárlatra.

Sajátos összetartó erő a darabok között az ütemmutatók változása: 3/4, majd 6/8, végül 9/8. A páros korál hármas lüktetésbe történő áthelyezése a Szentháromságra utal,⁵⁵ amit megerősít a bemutatott korál szövege. Egészen komplex értelmezést közöl Fritz Dietrich: szerinte a tételek ütemmutatói a Niceai hitvallás „qui ex Patre Filioque procedit”⁵⁶ szövegszakaszára utalnak: az első (3/4) és a második tétel (6/8) egyesüléséből jöhet létre a Szentlelket megjelenítő, harmadik feldolgozás (3+6=9).⁵⁷

A tételek szerkezete négyszólamú fúgára emlékeztet. Nem hangzik el teljes korálsor a lutheránus énekből, de annak dallama az imitációs témákat mindenhol áthatja. Összeköti a tételeket a közös kadencia: egy orgonapont felett a mozgó szólamok mindig szűkített akkordra (*e* felett *disz-fisz-c*) vezetnek, majd onnan következik a fríg zárlat. Érdekesség, hogy a három tétel három különböző helyzetű akkorddal zár: először alaphelyzetben, majd kvint-, végül tercállásban.

Meglepően hasonló a tételek hosszúsága: 32, 30, majd 34 ütem. Gregory Butler a kutatásai alapján amellet érvel, hogy ezek a darabok a *Klavierübung III.* első tervezetében közösen alkottak egy kompozíciót, ami három részre tagolódott a proporcióváltásoknak köszönhetően – hasonlóan az Esz-dúr fúgához.⁵⁸

a) *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* (BWV 672)

Négyszólamú, *manualiter* tétel, 3/4-es lüktetéssel. Szüntelen nyolcadmozgás jellemzi a darabot, melyhez sok szekund lépés társul, és így állandósul egy folyamatos, ám nyugodt tempójú mozgás. G-dúr tonalitásban indul, mely a-moll, d-moll majd ismét a-moll érintésével érkezik az E-fríg zárlatra.

A téma és a kontraszsubjektum motívumai a koráldallam első hangjaiból táplálkoznak. A hosszú hangokon felfelé haladó témát nehéz konkrétan megragadni, mivel

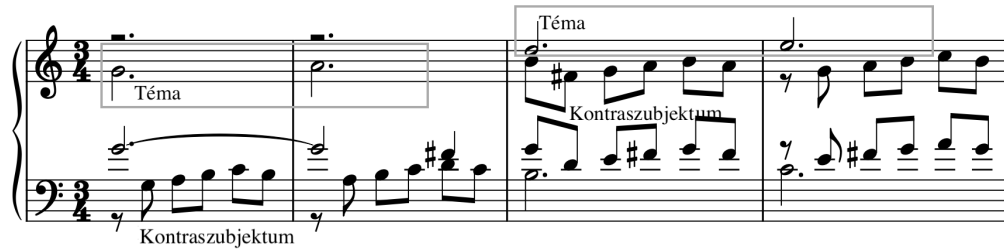
⁵⁵ Robin A. Leaver: „Bach’s »Clavierübung III«: Some Historical and Theological Considerations.” In: *The Organ Yearbook* 6 (1975.): 17–32. 20.

⁵⁶ „aki az Atyával és a Fiúval egylényegű”

⁵⁷ Fritz Dietrich: „Bachs Orgelchoral und seinen geistlichen Wurzeln.” In: *BJ* 26 (1929.): 1–89. 20.

⁵⁸ Gregory G. Butler: *Bach’s Clavier-Übung III. The Making of a Print.* (Durham: Duke University Press, 1990.) 53–54.

nagyon általános zenei toposz. Az ellentéma újra és újra felfelé induló, majd egy lehajlás után mindig megtorpanó, rövid motívumai az első pillanattól kezdve sóhajtozó jelleget kölcsönöznek a témának.



17. kottapélda: BWV 672, téma és kontraszsubjektum.

A téma a kontraszsubjektummal együtt válik csak karakteressé. Ilyen formában összesen hat alkalommal jelenik meg: ötször oktáv távolságra lép be az ellentéma, egy alkalommal pedig (7–8. ütemben) kvint távolságra. A második és a negyedik belépés alkalmával tercmenetet képez mindkét szólam (*canon sine pausa*, lásd 17-es kottapélda). Az alsó szólamokban hangzik el utolsónak téma, a fríg zárlatot készíti elő tükörfordításban.

A téma és az ellentéma szólamai számtalan helyen felbukkannak külön, többnyire egymástól függetlenül mozognak és szinte minden ütemben jelen van valamelyik. Nagy számban előfordulnak tükörfordítások, a kontraszsubjektumhoz pedig egy rák-tükör fordítás is kapcsolódik a 10. ütemben.

Az alapvetően szekvenciákkal és tercpárhuzamokkal gazdagított tételben kevés ettől eltérő sűrűsödési pont található. A feldolgozás karakteréből kiemelkedik az a két szakasz, melyekben előtérbe kerül a kromatika. Ez látható a 8–9. ütemben, ahol az alt majd a szoprán szólamok hosszú hangjai egy transzponált B-A-C-H motívumot alkotnak (cisz-c-disz-d).⁵⁹ Szintén kiemelkedik a tercmenetekre és szekvenciákra épülő zenei szövetből a 24–25. ütem. Itt az alt mutatja be a téma tükörfordítását, miközben a két alsó szólam egymásnak adja át a kontraszsubjektum jellegzetes nyolcadmozgását. Mindezt a legfelső szólam intenzív *passus duriusculus*⁶⁰ motívuma koronázza meg. Meggyőző Clement megközelítése, mely szerint a fájdalmas kromatika az „Eleison” szöveget ábrázolja.⁶¹

⁵⁹ Young, J. S. *Bach's Clavierübung*, i.m., 41.

⁶⁰ Lefelé tartó kromatikus skála. Előszóval alkalmazták a szerzők a fájdalom ábrázolására, Bach művészetében gyakran összekapcsolódik Krisztus szenvedésével, illetve az ember saját bűnei felett való elkeseredésével. Például: BWV 12.1, *Crucifixus* a h-moll miséből. Lásd: 4.5.2. fejezet.

⁶¹ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 79.

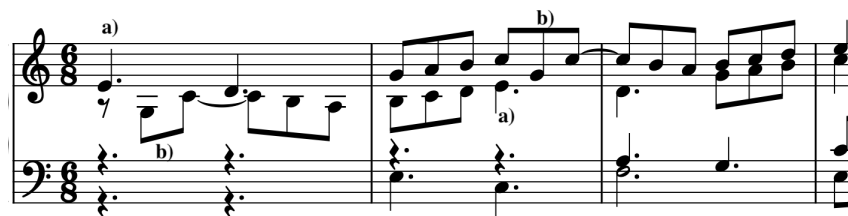
Meglepő ugyanakkor, hogy nem említi azt a személyes hitvallást, mellyel az „eleison” szöveg könyörgése folytatódik: az alt szólam tükörtémája egy B-A-C-H motívumba torkollik,⁶² még összeérve a *passus duriusculus* fájdalmas hangvételével – megjeleníti így az egyéni esedezés küzdelmes útját is.



18. kottapélda: BWV 672, BACH motívum és *passus duriusculus*.

b) *Christe, aller Welt Trost* (BWV 673)

A szöveg második szakaszára épülő feldolgozás témája intenzívebben táplálkozik a koráldallamból, és ezúttal karakteresebb motívumot formál a szerző. Különleges kompozíciós megoldás, hogy a három ütemes téma – méghozzá annak második része – egyben kontraszobjektum benyomását is kelti: ha a témát a) és b) szakaszokra osztjuk, elmondható, hogy míg a felső szólam hagyományos a) – b) sorrendben mutatja be a témát, addig az alt szólam az első pillanattól kíséri azt „önmagával”, csak b) – a) sorrendben.



19. kottapélda: BWV 673, téma.

A későbbiekben világossá válik, hogy valójában egy téma alkotja a darab kiindulópontját, annak belépései hallhatóak ellenszólam nélkül. A kezdetben kontraszobjektumnak tűnő szakasz (b) nem társul rendszeresen a témához, valamint önálló entitásként sem jelenik meg a továbbiakban, kizárólag a téma részeként bukkan fel, és úgy se minden esetben. Ezzel ellentétben az (a) résznek megfelelő témafej rendszeresen elhangzik önállóan.

⁶² Young, J. S. *Bach's Clavierübung*, i.m., 41.

Az első 25 ütemben a téma szinte folyamatosan jelen van, olykor rendkívül rövid időközönként lépnek be a szólamok, sőt, *canon sine pausa* található a két utolsó témabelépésnél – a 20. és a 24. ütemekben. Azt követően teljesen eltűnik a téma, helyét átveszi az elszórtan már korábban is megjelenő, leszálló *catabasis*.⁶³ A további taktusokban ez a motívum kerül előtérbe, ütemenként több alkalommal elhangzik. Bach szövegábrázolásában ez a retorikus figura hagyományosan Krisztus földre jövetelét jelképezi.⁶⁴ A zárlatot szintén e motívumok határozzák meg.

Az első pillanatban kontraszsubjektumként (b) viselkedő zenei motívum mély teológiai összefüggéseket hordoz magában. A Bach életműben nagyon hasonló témával rendelkezik egy másik korálfeldolgozás: a BWV 626-os *Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand* kezdetű korálelőjáték az *Orgelbüchlein* kötetből.⁶⁵ Az ismert Luther korál a húsvéti ünnepkör egyik legnépszerűbb éneke, szövege Krisztus győzelmét hirdeti a bűn és a kereszthalál felett: „Jézus Krisztus, Üdvözítőnk, Haláltól megmentőnk, Életre támadt: Dicsérjük jó Atyánkat! Jézus, irgalmazz nekünk!”⁶⁶ Szoros a teológiai párhuzam a BWV 673-as énekkel: mindkét ének Jézus Megváltó művéről beszél – mely magyarázatot ad a közös téma használatára.⁶⁷ Tovább erősíti a kapcsolatot, hogy a *Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand* a *leis*-énekek közé tartozik, azaz minden strófája „Kyrie eleison!” felkiáltással zárul.

c) *Kyrie, Gott heiliger Geist* (BWV 674)

A téma gyors, cirkuláló motívuma a Szentlélek ábrázolásának tekinthető,⁶⁸ és egyúttal a koráldallam első három hangjának díszített verziója. Ez az egyetlen tétel a sorozatban, mely egy szólamban indul, és szabályosan, sőt, kánonszerűen követik egymást a belépő témák. Hosszú szakaszok ismétlődnek meg hangról-hangra. (20. kottapélda)

⁶³ Lefelé haladó gyors skála. Walther, *Lexicon*. 148.

⁶⁴ V.ö. *Vom Himmel hoch da komm ich her* (BWV 769)

⁶⁵ Dietrich, *Bachs Orgelchoral*, i.m., 20.

⁶⁶ Teljes német szöveg: EG 102. Magyarul megjelent Bodrog Miklós fordításában: EÉ 214.

⁶⁷ A szinkópáló kvartfelugráson alapuló téma egyéb helyeken is szorosan kapcsolódik a kereszthalál és feltámadás témájához, hasonlókat találunk a *Sei gegrüßet* korálpártita 2. és 7. tételében. Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 80–81.

⁶⁸ Bach művészetében gyakori, hogy a Szentlélek megjelenítésére apró értékekben cirkuláló mozgást használ. V.ö. BWV 172.4, BWV 226, BWV 245.1. Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 81–82.



20. kottapélda: BWV 674, téma kánonban.

A 17. ütem tenor szólamában megjelenik egy új forma, melyben a témának csupán a második része hangzik el. Vele egy időben a felső két szólamban elhangzik kánonban a teljes téma. A 20. ütemben indul el utolsó alkalommal, majd helyét átveszi annak második szakasza. Ez a rövidült témamotívum pontosan a tétel felénél jelenik meg először, és innentől kezdve előlép korábbi háttér szerepéből: minden ütemben megtalálható. A rövidített témarészlet tizennégy alkalommal hangzik el, ami a szerző saját szignójának tekinthető. A legutolsó ütemben duplikált formában tűnik fel: egyszerre normál alakjában és tükörfordításban.



21. kottapélda: BWV 674, a tétel második felében gyakorivá váló témarészletek.

A tétel első részében az előző két darabhoz képest ingatag a tonalitás, olykor egy zárlat előkészítését követően váratlanul másik irányba kanyarodik a harmóniamenet (pl. 6. ütem). Ahogy a tétel vége felé közeledve egyre több „a” és „e” orgonapont jelenik meg, segítségükkel világosabb tonális érzetet kapunk. Ez a jelenség szövegen alapul: „tröst, stärk uns im Glauben allerzeit”⁶⁹ – hangzik az énekben.

⁶⁹ „biztass, erősíts minket hitünkben mindenkor”

4.2. Gloria

4.2.1. *Allein Gott in der Höh sei Ehr* korál

Az ének keletkezése a reformáció korai szakaszához köthető, 1525-ben Rostockban jelent meg először, Joachim Slüter *Eyn gantz schone vnde seer nutte gesangk boek* című, kotta nélküli énekeskönyvében.¹ A korál a római mise Gloria tételének parafrázisa, szövegének és dallamának szerzője egyaránt Nicolaus Decius.² Az ő sokrétű tevékenységének – reformatori, tanítói, lelkészi és kántori munkájának – eredménye a lutheránus egyház első három gyülekezeti énekének elkészítése, valószínűleg 1522 nyara és 1523 júliusa között.³ A protestáns istentisztelet ordináriuma alapján készítette énekeit: a Gloria, a Sanctus és az Agnus Dei német nyelvű, gyülekezeti énekké alakításával keletkeztek az *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, a *Heilig ist Gott der Vater* és az *O Lamm Gottes unschuldig* szövegkezdetű énekek.⁴ Munkássága egyértelműen tükrözi a reformáció ezen időszakának zenei törekvéseit: ragaszkodott a latin mise rendjéhez, a szövegek megtartásához, ugyanakkor anyanyelvű, a nép által könnyen énekelhető tételeket kívánt létrehozni. Előfutára Luther Márton később megfogalmazott alapelveinek és énekszerzői munkájának.

Az *Allein Gott* szövege eredetileg délnémet nyelvjárásban íródott,⁵ három versszak terjedelemben, melyek tematikusan követik a latin Gloria szövegi tagolását.⁶ Az első versszak a Lukács evangéliumán alapuló, általános dicsőítő igeszakasz,⁷ a második versszak az Atya, a harmadik pedig a Fiú Isten magasztalása. A záró szakasz hiányzik az eredeti versből, valószínűleg ennek köszönhető, hogy a kiadó, Joachim Slüter, negyedik strófával toldotta meg a költeményt, feltehetően – de nem bizonyítottan – saját kompozícióval.⁸ Ez a záró strófa a Szentlelket megszólító részt kívánja pótolni, ugyanakkor számos tekintetben erőteljes hasonlóságot mutat a harmadik versszakkal: a két strófa egyaránt megszólítással indul („O, Jesu Christ” és „O Heilger Geist”), ugyanúgy Krisztus szenvedéstörténete felé kanyarodnak tartalmilag, valamint ismétlés az „unser

¹ Andreas Marti: „179. Allein Gott in der Höh sei Ehr.” In: *Liederkunde. Heft 6/7.* 32–37. 32.

² I.h.

³ Joachim Stalman (szerk.): *Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. III.* (Kassel: Bärenreiter, 1993.) 139.

⁴ I.m. 73.

⁵ Fekete Anikó: *Luther-kortársak énekei az 1982-es evangélikus énekeskönyvben.* DLA disszertáció. Budapest: LFZE 2015. (Kézirat). 7.

⁶ Marti, *Allein Gott*, i.m., 32.

⁷ „Dicsőség a magasságban Istennek, és a földön békesség, és az emberekhez jóakarát.” Lk 2,14.

⁸ Marti, *Allein Gott*, i.m., 33.

Noth” szövegszakasz.⁹ Mindezek mellett teológiai szempontból lényeges a párhuzam, hogy a két versszak egy-egy könyörgő kéréssel zárul, eltávolodva így a latin *Gloria* dicsőítő befejezésétől. Ezáltal módosul az ének hangsúlya: gyengül liturgiai funkciója, miközben erőteljesen kapcsolódik a Szentháromság magasztalásához.¹⁰

- | | |
|---|---|
| <p>1. Allein Gott in der höh sey ehr,
und dank für seine gnade,
darum, daß nun und nimmermehr
uns rühren kan kein schade,
ein wohlgefalln Gott an uns hat,
nun ist groß fried ohn unterlaß,
all fehd hat nun ein ende.</p> | <p>Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.</p> |
| <p>2. Wie loben, preish, anbeten dich,
für deine ehr wir danken,
daß du, Gott Vater, ewiglich
regierst ohn alles wanken,
ganz ungemessn ist deine macht,
fort g'schicht, was dein will hat bedacht,
wohl uns des feinen Herren.</p> | <p>Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam
gloriam tuam. Domine Deus,
Rex caelestis, Deus Pater omnipotens</p> |
| <p>3. O Jesu Christ, sohn eingebohrn
deines himmlischen Vaters,
versöhner dern, die warn verlohren,
du stiller unsers haders;
lamm Gottes, heiliger Herr und Gott,
nimm an die bitt von unser noth,
erbarm dich unser aller.</p> | <p>Domine Fili unigenite Iesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.</p> |
| <p>4. O heilger Geist, du höchstes gut,
du allerheilsamster tröster,
fürs teufels gwalt fortan behüt,
die Jesus Christus erlöset
durch grosse martr und bitterm tod,
abwend all unser jammr und noth,
darzu wir uns verlassen.¹²</p> | <p>Quoniam tu solus sanctus
Tu solus Dominus,
Tu solus Altissimus, Iesu Christe.
Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris. Amen.¹¹</p> |

Az ének *hochdeutsch* verziója először 1539-ben jelent meg Lipcsében, a Valentin Schumann által szerkesztett énekeskönyvben.¹³ Itt az ének dallamát is közlik, viszont

⁹ Albert Clement: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach*. (Middleburg: AlmaRes, 2017.) 84–85.

¹⁰ Fekete Anikó, *Luther-kortársak énekei*, i.m., 8.

¹¹ *Graduale Triplex*. (Solesmes: La Froidfontaine, 1998.) 712–713.

¹² Georg Christian Schemelli: *Musikalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß*. (Lipce: Breitkopf, 1736.) 246.

¹³ Marti, *Allein Gott*, i.m., 33.

szerzőt nem jelölnek. Decius az alkotómunkája folyamán gregorián tételek szövegeit és dallamait vette alapul, jelen esetben a húsvéti *Lux et origo* mise Gloria tételének első részét.¹⁴ A nép éneklését szem előtt tartva a dallamot nem az elejétől alkalmazta, hanem csak onnan, ahol a pap intonálását követően már a teljes gyülekezet énekelt. Az 1539-es énekeskönyvben – és a későbbiekben is – az ének a Szentháromságról szóló fejezetbe került, köszönhetően tartalmi módosulásának.¹⁵

Érdekesség a reformáció történetében, hogy Luther Márton utoljára 1523-as, *Formula Missae* című, latin nyelvű miserendjében közli a Gloria tételt, három évvel későbbi, német nyelvű miserendjéből teljesen kihagyta.¹⁶ Ez az egyetlen ordinárium-tétel, melyet nem használ istentiszteleti rendjében. Feltételezhetően a Kyrie folytatásaként ahhoz automatikusan hozzákapcsolták, de erre nincs bizonyíték.¹⁷ Mindettől függetlenül a Gloria szerves része maradt az evangélikus istentiszteleteknek, a liturgikus rendek általában választást biztosítanak a gregorián tétel és a Decius-féle népének között.¹⁸

Decius éneke Lutheréval azonos liturgiai megközelítésen alapul, az ének jól illeszkedne a *Deutsche Messe* rendjébe. Mivel Luther saját műveiben semmit sem közöl Decius egyébként sikeres énekei közül, egyértelműnek tűnik a reformátor tudatos döntése. Az oka valószínűleg az, hogy a költő későbbi életében a reformáció genfi ágával szimpatizált, melytől Luther elhatárolódni kívánt.¹⁹

Több forrás igazolja, hogy Johann Sebastian Bach szolgálatának idején is kulcsfontosságú szerepet töltött be a tétel, Lipcsében ugyanis minden vasárnap a teljes közösség énekelt – kivéve az adventi és böjti időszakot, valamint a figurális zenével ellátott nagyünnepeket.²⁰ Az 1539-es lipcsei énekeskönyv szerző nélkül közli ez éneket,²¹ Schemelli ezzel szemben D. Nic. Selnecker nevét adja meg, aki 1539-ben, a lipcsei reformáció évében lelkipásztorként tevékenykedett a városban.²² Megerősítésként szolgálhatott Bach énekválasztásában, hogy a reformáció 200 éves jubileumára kiadott

¹⁴ Marti, *Allein Gott*, i.m., 35.

¹⁵ Fekete, *Luther-kortársak énekei*, i.m., 8.

¹⁶ Marti, *Allein Gott*, i.m., 35.

¹⁷ Hafenscher Károly: *Liturgika. A keresztyén istentisztelet protestáns megközelítésben, ökumenikus szellemben.* (Budapest: Luther Kiadó, 2010.) 56.

¹⁸ Lásd: EG: 178. Hafenscher, *Liturgika*, i.m., 56.

¹⁹ Fekete, *Luther-kortársak énekei*, i.m., 6.

²⁰ Günther Stiller: *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit.* (Kassel & Basel: Bärenreiter, 1970.) 103.

²¹ Marti, *Allein Gott*, i.m., 33.

²² Robin A. Leaver: „Bach's »Clavierübung III«: Some Historical and Theological Considerations.” In: *The Organ Yearbook* 6 (1975.); 17–32. 21.

kötetében, az ismeretei szerint Lipcséhez kötődő éneket helyezzen előtérbe. A feldolgozásokban a szerző kihasználta az ének tartalmi sokszínűségét: egyszerre hangsúlyozta kétféle funkcióját azáltal, hogy beemelte a Szentháromság Isten dicséretét hirdető gyűjteményébe, méghozzá a Kyrie tételek folytatásaként, Gloria funkcióba.

Bach ehhez a korálhoz készítette a legtöbb feldolgozást: orgonaművek a BWV 662–663, BWV 675–677, BWV 715–717 és BWV 711; négyszólamú kórustétel a BWV 260; valamint szerepel a BWV 85, 104, 112 és 128 kantátákban.²³ A *Klavierübung* III. kötetében sajátos szerepet tölt be az ének, mivel az egyetlen, mely nem áll kapcsolatban Luther Márton teológiai és liturgiai megnyilvánulásaival.

4.2.2. Gloria-ciklus?

A kutatások folyamán gyakran felmerül a kérdés, hogy a kötet három Gloria tétele egy ciklust alkot-e.²⁴ Erre zenei szempontból rögtön választ kínál a hangnemrend: a nagy szekundonként felfelé haladó tonalitás semmiképp sem képezhet olyan egységet, mint korábban a két Kyrie-sorozat. Ugyanakkor számtalan elem utal a tételek bizonyos mértékű összetartozására: mindegyik háromszólamú feldolgozás, elrendezésükben a két manualiter tétel szimmetrikusan fogja közre a pedált is igénylő, hosszabb kompozíciót. Mindhárom tétel *abruptio*val²⁵ zárul. A hangnemek fontos szerepet töltenek be a teljes kötet szimmetrikus felépítésében: az előző Kyrie-sorozattal kiegészülve ugyanazt a hangnemrendet mutatják, mint a kötetet záró duettek. Az első tétel témafeje pedig nem csak a koráldallamot idézi, hanem megjeleníti a három tétel hangnemét is.

A korál szövege – bár négy versszakos – a Szentháromsághoz kapcsolódik. Felmerül a lehetőség, hogy minden tétel valamely isteni személyt megszólító versszakot jelenít meg. Számtalan kutató indult ki abból, hogy mivel három feldolgozás található a kötetben, azok bizonyára sorba veszik a Szentháromság-ének tartalmát, így a BWV 675-ös tételt a korál első, általános dicsőítő, illetve második, az Atyát magasztaló versszakával társították. Ennek fényében a BWV 676 kapcsolódott a Krisztushoz fohászkodó harmadik versszakhoz, a BWV 677 pedig a Szentlelket megszólító negyedik strófához.²⁶

²³ Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II.* (Cambridge: University Press, 1980.) 158.

²⁴ David Humphreys: „Und besonders für Kenner von dergleichen Arbeit – a Study of the Symbolic Aspects of Bach's Dritter Theil der Clavierübung.” In: *The Organ Yearbook*. 24 (1994.): 41–64., 46.

²⁵ Zenei figura, mely hirtelen megszakítást jelent, jellemzően frázis végén. Walther *Lexicon*. 22–23.

²⁶ Több példa található erre konkrét elemzés nélkül, pusztán a tétel elhelyezkedése alapján. Legkorábban közli: Hans Leudtke: „Seb. Bachs Choralvorspiele und seine geistliche Wurzel.” In: *BJ* 15 (1918.): 1–96. 76.

Véleményem szerint a három Gloria tétel bizonyos mértékű tematikus összetartozása megkérdőjelezhetetlen, mégsem képeznek olyan értelemben egy ciklust, mint ahogyan korábban a Kyrie-sorozatok, és nem feltétlenül igénylik az egymást követő játékmódot. Ennélfogva nem szükséges arra törekednünk, hogy a három tétel együttesen adja ki a korál négy versszakának szövegét.

4.2.3. BWV 675

A *Klavierübung III.* első Gloria-feldolgozása mellett a következő felirat olvasható: *Allein Gott in der Höh sey Ehr. á 3. Canto fermo in Alto* – azaz három szólamú szerkesztés, melyben középen, alt szólamban helyezkedik el a korál. A koráldallamot a kétszólamú invenciók stílusára emlékeztető, imitativ szólamok keretezik. A manuálok használatára, illetve regisztrációra nincs utalás. Ez az egyetlen alkalom, hogy a szerző F-dúr hangnemben készít feldolgozást az énekhez.²⁷

A keretet képező szólamok rendkívül mozgékonyak és gyakran kánonszerűek. A dallamvezetést fürge skálák és nagy ugrások jellemzik, a ritmikában tizenhatod triolák és duolák gyakori váltakozása figyelhető meg. Ezek az apró és gyors értékek felelnek a tétel mozgalmasságáért, és csak a formai határoknál találunk rövid megnyugvásra. Az apró értékek ritmikai sokszínűségét, valamint a rendszeresen megjelenő szinkópákat és díszítéseket a gáláns stílus jegyeinek tekinthetjük.²⁸ A két szélső szólam témája az indulás pillanatában jól hallható módon idézi az *Allein Gott* korál kezdőmotívumát: három, felfelé skálázó hang szólal meg nyugodt negyed-mozgásban, azt követően veszi kezdetét a tizenhatod triolák és duolák, illetve ugráló nyolcadok játéka.



22. kottapéllda: BWV 675, téma a korál hangjaiból.

²⁷ Andreas Jacob: *Studien zu Kompositionsart Bachs Klavierübungen*. [=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 40.] (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.) 228.

²⁸ Butt, John: „Clavier Übung III.” In: Siegbert Rampe (szerk.): *Das Bach-Handbuch [in sieben Bänden] 4. Bachs Klavier- und Orgelwerke: Teilband. 2.* (Laaber: Laaber-Verlag, 2008.) 906–930. 917.

Ugyanezt az eljárást találjuk a korál *Abgesang* szakaszának kezdetén: itt azonban kis tercet képez a témafejt. A módosítás lehetőséget nyújt távolabbi modulációra és tartalmilag fájdalmasabb karakter ábrázolására. (Lásd 24. kottapélda.)

Kontrasztként jelenik meg a *cantus firmus* az 5. ütemben, melynek mozgását szinte töretlen szekundlépések, valamint kiegyenlített fél és negyed értékek jellemzik. Az eredeti éneket a szerző kissé átalakítja, és a jellegzetes nagy terc ugrással, felütésen induló témát kitölti átmenő hanggal és ütemsúlyon indítja. A korál kezdőhangjai így visszaautalnak a tételt kezdő imitációs szólamokra. Mivel a *cantus firmus* a középső szólamban található, nincs kiemelt szerepben, és kizárólag hosszú ritmusértékeinek köszönheti, hogy elkülönül a szélső szólamoktól.

A népszerű *Allein Gott* éneket számtalan énekeskönyv a Szentháromság dicséretéről szóló fejezetben közli. Az énekhez három feldolgozás készült a kötetben, mindegyik három szólamban. A BWV 675 esetében a hármas szám ezen túlmenően is minduntalan a játékos szemébe ötlük. 3/4-es ütemmutató határozza meg a lüktetést. Különlegességnek számít továbbá, hogy az első kiadás tizenhatod triolái felett az indokoltnál jóval többször jelenik meg a hármas szám, különösen a korál *Abgesang* szakaszában, valósággal elárasztják az egyébként is sűrű kottaképet.



23. kottapélda: BWV 675, részlet az első kiadásból.

Tekintve a korabeli kézírás és nyomtatás egyaránt költséges voltát, fenn kell tartanunk annak a lehetőségét, hogy Bach tudatosan, nem kizárólag zenei megfontolásból akarta hangsúlyozni a szám vizuális megjelenítését.²⁹

A hármasság maximálisan áthatja a tétel szerkezetét is. Összesen 66 ütemből áll a feldolgozás, melyből a két *Stollen* szakasz 36 ütem (18+18), az *Abgesang* pedig 30 ütem. Egy-egy *Stollen* 18 üteméből 9 hordozza a *cantus firmust*, 9 attól független. Az *Abgesang* esetében 12 ütemben szólal meg a koráldallam és 18-ban nem.³⁰ (Lásd 9. táblázat)

²⁹ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 87.

³⁰ Jacob, *Studien zu Kompositionsart*, i.m., 230.

<i>Stollen</i>					<i>Stollen</i>					<i>Abgesang</i>					
c.f.		c.f.			c.f.		c.f.			c.f.		c.f.		c.f.	
4	5	2	4	3	4	5	2	4	3	8	4	3	4	3	4 4
9 + 9					9 + 9					12 + 18					

9. táblázat: BWV 675 – a *cantus firmus* és a közzjátékok ütemeinek száma.

Újra és újra előtérbe kerül az a kérdés, hogy a tétel kapcsolódhat-e konkrét versszak szövegéhez, a szerző alkalmazta-e a szövegfestés jellegzetességeit, társított-e tartalmat a korál hangjaihoz. Az biztos, hogy a hármas szám intenzív jelenléte teret ad annak a megközelítésnek, hogy a tétel – a többi *Allein Gott* feldolgozással megegyező módon – a teljes ének ábrázolására, a teljes Szentháromság magasztalására törekszik.

Emellett érdemesnek szövegi kapcsolaton gondolkodni. Kiindulási pontnak tekintem, hogy a korálfeldolgozás nem törekedett az első versszak ábrázolására. Számtalan kutató fejtette ki ellenkező nézetét a 20. század második felében,³¹ olykor indoklással, máskor alapvetésként. Hermann Keller még konkrét regisztrációt is közöl a tételhez, melyet az első versszakkal való kapcsolatból eredeztet: a Lk 2,14-re történő utalásként értelmezi a feldolgozás apró értékeit, melyeket így (nyilvánvalóan túlzott szubjektivitással) az angylaszárnyak csapkodásaként ír körül.³² A megközelítés ellen szól, hogy a végig elhangzó *cantus firmus*hoz kapcsolódó szöveg, különösen annak második fele teljesen más zenei tartalmat közvetít; az ötödik korálsor pozitív tartalma³³ nagyon távol áll az elkomoruló hangzástól, a váratlan ugrásoktól, és fanyar harmóniáktól.

Kulcsfontosságúnak tartom a negyedik és ötödik korálsor között található hosszabb közzjátékot, mely a két *Stollen* és az *Abgesang* szakaszok határánál jelentős tartalmi változást tükröz. F-dúr zárlat fejezi be a negyedik sor mondanivalóját, majd egészen megrendítően indul el a már jól ismert témafejj, ezúttal nagy terc helyett kis terc alkalmazásával. (Lásd 24. kottapélda.) A hangulati váltás sokkal inkább illeszkedik a negyedik strófa szövegéhez, ahol a zárlat Krisztus megváltó művéről beszél.

³¹ Leudtke, *Seb. Bachs Choralvorspiele*, i.m., 76.; Christian Brückner: „J. S. Bach: Dritter Theil der Clavier Übung.” In: *Musik und Gottesdienst* 3/4 (1973.): 3–19. 7.; Leaver, *Bach's „Clavierübung III”*, i.m., 21.; William Young: „J. S. Bach's Clavierübung, Part III. ... a testament of faith.” In: *Music. Journal of the American Guild of Organists* 10 (1976.): 39–42. 41.

³² Keller, Hermann: *Die Orgelwerke Bachs. Ein Betrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe.* (Lipscse, 1948.) 202.

³³ „ein wohlgefalln Gott an uns hat”, azaz „rajtunk könyörülő Istenünk van.”



24. kottapélda: BWV 675, átvezetés az *Abgesang* szakasz előtt.

Az eddigieknél hosszabb közjáték készíti elő a korál következő sorának tartalmát: „durch grosse Martr und bitterm Tod”³⁴. Néhány ütem erejéig a hangnemi stabilitás is teljesen eltűnik. A 46. ütemben szólamcserével és figurális díszítéssel kerül kiemelésre a „martr” szó (lásd: 25. kottapélda). A „bitterm Tod” lecsengésében megjelenik az azt érzékletesen kifejező, extrém moduláció: bővített és szűkített hangközök kerülnek hangsúlyos helyekre, gyakori a tritónusz alkalmazása.

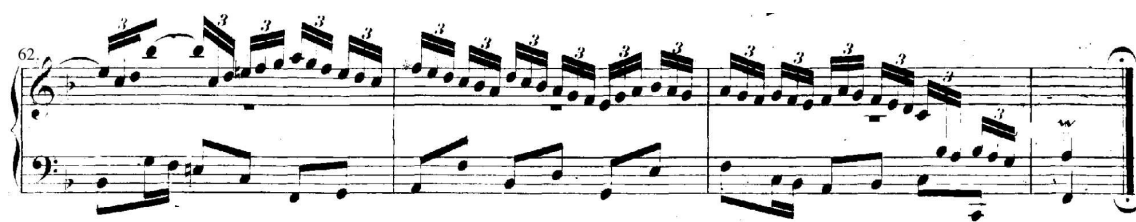


25. kottapélda: BWV 675, ötödik korálsor.

Enyhül a feszültség a következő korálsor belépésével, majd a záró sor „darzu wir uns verlassen”³⁵ szövegével visszakanyarodik F-dúrba. Négy ütem utójáték stabilizálja még a hangnemérzetet, de nem egy diadalmas befejezést kapunk, a szólamok szinte elfogynak a folyamatos lefelé törekvés közben. „Elég neked az én kegyelmem, mert az én erőm erőtlenség által ér célhoz” – hangzik az intés Pál apostol levelében. A lutheri ének zárósorait tükrözi a tétel befejezése, ahol Isten kegyelme az apostol szavainak megfelelően kerül ábrázolásra.

³⁴ „Nagy kínok és keserű halál által.”

³⁵ „Ebben van a mi bizalmunk.”



26. kottapélda: BWV 675 zárata.

Mindezek alapján úgy gondolom, hogy amennyiben szövegi társításra teszünk kísérletet, a 4. versszak illeszkedik legjobban a BWV 675 zenei folyamataihoz.³⁶ A tétel első felében még könnyedséget sugárzó apró ritmusértékek jellemzően a Szentlélek megjelenítői Johann Sebastian Bach életművében, a második rész harmóniai sűrűsége és olykor szokatlan dallamvezetése pedig érzékletesen ábrázolja, hogy a szövegben átkerül a hangsúly Krisztus passiótörténetére, és ezáltal az Atya kegyelmének beteljesülésére.

4.2.4. BWV 676

A kötetben található második *Allein Gott* korálfeldolgozás a lutheránus korál eredeti hangnemében, G-dúrban szólal meg. A szerző két manuálos és pedálos orgonát jelöl meg előadási hangszernek. A teljes *cantus firmus* elhangzik a tétel folyamán, különböző szólamok között vándorolva. A 6/8-os ütemmutató előre átgondolt proporciós kapcsolódás az előző és a következő tételhez. Egyet lehet érteni Peter Williams megfogalmazásával, mely szerint ez a tétel a kötet egyik legkönnyebben befogadható darabja, világos szólamvezetése és áttetsző hangzása Bach kamaraműveire illetve orgonára írt triószonátaira emlékeztet.³⁷

A BWV 676-os korálfeldolgozás első változata készült el leghamarabb, talán még nem is tudatosan a *Klavierübung III.* kötetéhez. A BWV 676a egy Walther tétellel hozható összefüggésbe,³⁸ mely szintén az *Allein Gott* dallamára készült.³⁹ Kézirat egyik Bach változathoz sem maradt fenn, így a keletkezés pontos dátuma nem ismert.⁴⁰

³⁶ „Szentlélek, légy Vigasztalónk, Ha sátán kísért, támad! Te őrizd, védelmezd, te óvd A drágán szerzett nyáját! Megváltónk értünk szenvedett. Legyőzni bajt, inségeket Te adj erőt minékünk!” Fordítás: Túrmezei Erzsébet. In: *EE* 43.

³⁷ A triószonáta-khoz való hasonlóságot jelzi az első kiadásban is három sorban történő lejegyzési forma. Williams, *The Organ Music of Bach*, i.m., 198.

³⁸ Johann Gottfried Walther: *Acht Vorspiel über das Lied: Allein Gott in der Höh se Ehr. Vers 5.*

³⁹ G-dúr hangnem, hármas lüktetés, triós szerkezet, vándorló *cantus firmus*, hasonló harmonizáció. Gregory G. Butler: *Bach's Clavier-Übung III. The Making of a Print.* (Durham: Duke University Press, 1990.) 12.

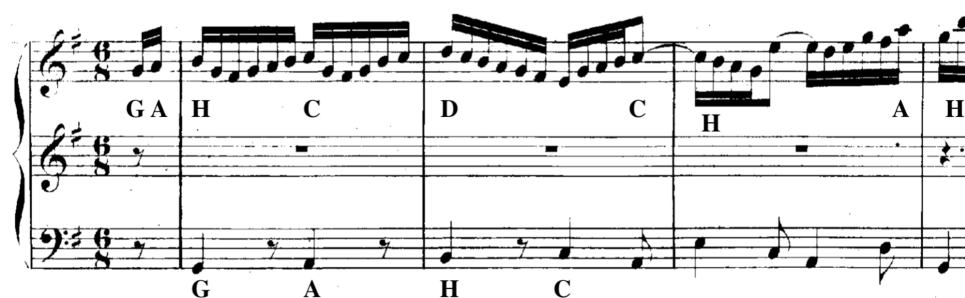
⁴⁰ Williams, *The Organ Music of Bach*, i.m., 198–199.

A *cantus firmus* összesen hét sorból áll, de a tételben az ismétléseknek köszönhetően tizenkét alkalommal jelenik meg. A feldolgozás kezdetén az alt szólamban lép be a dallam első két sora, majd azok ismétlése a szopránban. A korál 5. és 6. sora kánonban hangzik el a kéz valamely szólama és a pedál között. A zárószakasz négy alkalommal szólal meg.

Korálsor	1. sor	2. sor	3. sor	4.sor	5. sor – kánon	6. sor – kánon	7. sor			
Ütem	13.	29.	46.	62.	78–79.	88–89.	99.	104.	114.	118.
S	c.f.		c.f.	c.f.	c.f.		c.f.	c.f.		
A	c.f.	c.f.			c.f.	c.f.				
B			c.f.	c.f.	c.f.		c.f.	c.f.		

10. táblázat: BWV 676 – a *cantus firmus* sorainak megjelenése.

A kísérszólamok közül a két kéz állandóan jelenlévő, hajlékony tizenhatod imitációt alkalmaz – amikor épp nem a koráldallamot hordozza –, míg a pedál jellemzően funkciós basszust biztosít. A témát a jobb kéz első három üteme mutatja be, majd a bal kéz megismétli. Dallamvonala a *cantus firmus* kezdő hangjaira épül és a továbbiakban rendszeresen visszatérő ritornell szerepét tölti be.⁴¹ A pedál szólam kezdő hangjain szintén érezhető a korál hatása.



27. kottapélda: BWV 676, téma.

A tétel világosan elkülönülő formai részekből áll, az egyes szakaszok a korálsoroknak megfelelően tagolódnak. A korál *bár* formájának megfelelően két részre osztható a feldolgozás: első a két *Stollen* szakasz együttese, második pedig az *Abgesang*.

⁴¹ Butt, *Clavier Übung III.*, i.m., 919.

A első részben a főtéma uralja a szabad részeket, tizenkét alkalommal hangzik el. Ez két további szakaszra tagolódik, melyek közül a második valójában egy kiírt ismétlés, a két felső szólam megcserélésével. A második nagy rész (*Abgesang*) szintén tovább osztható két szakaszra. Első felében az ötödik és hatodik korálsor hangzik el, mindkettő kánonban, egy ütemes követési távolsággal. A triós szerkezet ezeken a pontokon lazul, tekintve, hogy a kánon miatt csak egy szólam viszi tovább a folytonos tizenhatod mozgást. Ebben a szakaszban az eredeti téma egyszer sem hangzik el, de a tizenhatod mozgást végző szólamok idézik annak témafejét. A záró szakasz az utolsó korálsorhoz tartozik, annak dallama összesen négy alkalommal hangzik el, különböző szólamokban. Ismét felcsendül a téma, először tükörfordításában az altban, majd eredeti alakban a szopránban.

I. rész: <i>Stollen - Stollen</i>		II. rész: <i>Abgesang</i>	
1–33. ütem	34–66. ütem	66–99. ütem	99–126. ütem
1–2. korálsor altban	3–4. korálsor szopránban	5. korálsor kánonban 6. korálsor kánonban	7. korálsor elhangzik négy alkalommal
Téma hat alkalommal	Téma hat alkalommal	Nincs téma	Téma tükörfordításban és normál alakban

11. táblázat: BWV 676 szerkezete.

Ulrich Meyer fejtette ki elsőként, hogy a tételben meghatározó a 12-es szám.⁴² Tizenkétszer hangzik el az első nagy részben a főtéma, tizenkét ütem hosszúságúak a *cantus firmus* nem tartalmazó szakaszok, tizenkét ütem az átvezetés a koráldallam második feléhez, valamint tizenkétszer hangzik el a korálsorok valamelyike, annak ellenére, hogy eredetileg hét soros az ének. A bibliai alapokon nyugvó számszimbolikai értelmezések szerint ez a szám a tanítványok, illetve az egyház és a gyülekezet megjelenítője.⁴³

A BWV 676a és a *Klavierübung III.* kötetében közölt verziók legjelentősebb különbsége, hogy a záró szakasz bővülésének köszönhetően egy helyett négy alkalommal hangzik el az utolsó korálsor. Ez egyrészt fakadhatott a tétel arányosságának tökéletesítéséből, – így ugyanis a darab I. és a II. fele megközelítőleg azonos hosszúságú, –

⁴² Ulrich Meyer: „Über Bachs Orgelchoralkunst.” In: Walter Blankenburg – Renate Steiger (szerk.): *Theologische Bach-Studien I.* (Neuhausen-Stuttgart: Hässler, 1987.) 7–46. 32.

⁴³ Ruth Tatlow: *Bach and the Riddle of Number Symbolic.* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991.) 4.

másrészt pedig indíttatást jelenthetett a kívánt tartalom megjelenítése. Az, hogy az utolsó *cantus firmus* szakasz az összes szólamban elhangzik, kifejezően ábrázolja a 3. strófa „erbarm dich unser **aller**”⁴⁴ szövegét.

Az előző Gloria tételhez hasonlóan a BWV 676-ról is elmondható, hogy a hármas szám hangsúlyos használata a Szentháromság ábrázolását célozza meg, így a szerző törekedhetett a teljes korálszöveg megjelenítésére. Ugyanakkor a szerkezet és a korál egyes szakaszainak vizsgálata megerősíti, hogy itt is elképzelhető konkrét versszak kapcsolása a feldolgozáshoz. Az imént tárgyalt bővítésen túlmenően néhány további megfigyelés a 3. strófához kapcsolják a tételt.

Az *Abgesang* szakaszban a kánon megjelenése az Istenre hagyatkozást és az Ő akaratának követését jeleníti meg („Lamm Gottes”⁴⁵ szövegszakasz), ahogyan az gyakran előfordul Bach műveiben. A kánonszerkezetben az egyik szólam olyan hűséggel követi a másikat, miként Jézus, az Isten Báránya, Atyjának rendelkezéseit – még a passió történetében is.⁴⁶

Az 6/8-os ütemmutató és a Bach által használt tizenhatod-motívumok megjelennek a h-moll mise Gloria tételében is, méghozzá az ide is kapcsolódó *Qui sedes ad dexteram Patris*ban, melynek szövege az Atya jobbján ülő Fiúhoz könyörög irgalomért. Ez ismét a 3. versszakhoz kapcsolja a korálelőjátékot, tekintve, hogy az adott strófa a latin Gloria ezen szakaszának parafrázisa.

4.2.5. BWV 677

Az utolsó *Allein Gott* tétel ismét egy háromszólamú feldolgozás, ezúttal 4/4-es löktetéssel. *Fugetta [...] manualiter*. – olvasható az első kiadásban, mely műfaji megjelölés helytálló, de igényel némi pontosítást.

Az alig húsz ütemes kompozíció valójában egy kettősfüga. Az első 6,5 ütem bemutat egy háromszólamú imitációt, mely a korál első sorából kialakított témára épül, a 7. ütemben pedig új téma indul a korál második sorára reflektálva. A tétel végén, a 17. ütemben együttesen is megszólal az addig használt két motívum.

⁴⁴ „Irgalmazz nekünk mindnyájunknak.”

⁴⁵ „Isten Báránya”

⁴⁶ Hasonlóan vélekedik a kánon szerepéről Christian Brückner, ezzel szemben Albert Clement a második versszak aktuális szövegrészával állítja párhuzamba a kánont, és Isten akaratának szimbólumaként írja le. Brückner, *J. S. Bach Dritter Theil der Clavier Übung*, i.m., 6.; Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 99–101.

Az első téma hármashangzat-felbontásokra épül, különleges karakterisztikát kölcsönöz neki a nyolcadmozgáshoz illesztett *staccato* jelzés. A kezdő tercugrásoknak köszönhetően ismét a hármas szám kerül hangsúlyozásra. A korálra az ugráló motívum csúcshangjai utalnak.



28. kottapéllda: BWV 677, téma az első korálsorból.

A második téma ritmikai és dallami szempontból is kontrasztot mutat az elsőhöz képest: szinkópák és tizenhatodmozgások, valamint skálamotívumok jellemzik. A téma érdekessége, hogy erősen hasonlít a BWV 547-es C-dúr fuga témájára, ráadásul ütemeken keresztül egyezik annak felső szólamával.⁴⁷



29. kottapéllda: BWV 677, téma a második korálsorból.

A darab első szakaszában összesen négy alkalommal halljuk az első témát, majd öt alkalommal a másodikat, és mielőtt együtt szólalnának meg, még egyszer elhangzik az első téma. Összesen tizenkét témabelépés található, melyek között hat alkalommal fordul elő mindkét téma. A szólamok közötti eloszlásuk is egyenletes, mind a három szólamban négy alkalommal jelenik meg valamely dallamforma.⁴⁸

Ütem	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.
S	T1								T2				T2				T2			
A		T1						T2				T2					T1			
B			T1				T1				T2					T1				

12. táblázat: A BWV 677 témabelépései ütemek és szólamok szerint.

A rövid tételben nem hangzik el a teljes *cantus firmus*, így konkrét szövegi ábrázolásra kevés lehetőség adódik. A hármas szám azonban jelen tételben is intenzíven

⁴⁷ Butt, *Clavier Übung III.*, i.m., 919.

⁴⁸ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 105.

jelen van: háromszólamú a fűgaszerkezet, három kereszt előjegyzés szerepel a kottában, valamint a témákban meghatározó szerepet tölt be a terc hangköz. Figyelemre méltó a két téma kiegyenlítettsége, mindkettő tíz hangból áll, és bár ritmusuk jelentősen eltér, időtartamuk is megegyezik (tíz nyolcad). Az első és második témával azonos kontraszsubjektumot használ a szerző.

Elképzelhetőnek tartom Brückner megközelítését, aki szerint ebben a tételben Bach azért alkalmaz olyan témákat, melyekben nehéz felismerni a koráldallamot, mert ezzel szeretné jelezni, hogy ezúttal nem törekszik konkrét versszak megjelenítésére.⁴⁹ Helyette a szerző a teljes Szentháromság egységét ábrázolja. Az első téma az Atya megjelenítője, kiegyenlítettség és tárgyilagosság jellemzi. A 7. ütemben váratlanul lezuhanó akkordfelbontás Krisztus földre jövetelének szimbóluma, a közvetlenül utána induló második téma szinkópákra épülő karaktere pedig Jézust ábrázolja. A mindkét témánál és azoktól függetlenül is jelenlévő kontraszsubjektum körkörös tizenhatodmozgása ábrázolja a Szentlélek állandó jelenlétét. A kontraszsubjektum mindeközben az első téma folytatása – ahogyan azt a náicei hitvallás szövege megfogalmazza: az Atyától jön és azzal egylényegű.

⁴⁹ Brückner, J. S. *Bach: Dritter Theil der Clavier Übung*, i.m., 7.

4.3. Tízparancsolat

4.3.1. *Dies sind die heiligen zehn Gebot* korál

Luther Márton rendkívül fontosnak tartotta a Tízparancsolat tanítását, *Kis és Nagy Kátét* annak magyarázásával kezdi, méghozzá a többi tételhez képest feltűnően nagy terjedelemben. Megerősíti a téma jelentőségét, hogy ahhoz kapcsolódóan a reformátor két éneket is készített parafrázisként: az itt tárgyalt tizenkét versszakos *Dies sind die heiligen zehn Gebot* korált, valamint a vele egy időben keletkezett, hat versszakos *Mensch, willst du leben seliglich* tételt.¹

Luther 1516 júniusától 1517 elejéig prédikálta végig a Tízparancsolatot, majd 1517 böjtjében a Miatyánk magyarázatával folytatta. Ezekből az igehirdetésekből született két rövid könyvecskéje, a *Tízparancsolat rövid magyarázata* (1518) és *A Miatyánk imádkozásának rövid formája* (1519). E két szöveget kötötte össze 1520-ban az újonnan írt középrésszel, az Apostoli hitvallás magyarázatával. Az így létrejött háromrészes mű mégis egységesnek hat, mert a három magyarázat szövege folyamatosan egymásra utal. [...] Ez a három liturgikus szöveg Luther szerint az egész Szentírás tartalmát röviden magában foglalja.²

A legkorábbi szöveg és dallamforrás az 1524-ben, Erfurtban megjelent énekeskönyvben található, szerző közlése nélkül.³ Luther szerzőként való megjelölése elsőként az 1530 körül, Michael Blum által Lipcsében kiadott énekeskönyvben olvasható.⁴ A szöveg 1524 első hónapjaiban készülhetett.⁵ A dallam híres Jeruzsálem-zarándokénekként élt a korban,⁶ *In Gottes Namen fahren wir* szövegkezdettel. A *Formula Missae*ben és a *Deutsche Messe*ben nincs utalás a Tízparancsolat liturgikus funkciójára, a wittenbergi énekeskönyvek is hosszú ideig a katekizmus fejezetben közlik a tételt. Az ének fő funkciója a tanítás: istentiszteleten, katekizmus órán és otthoni használatban egyaránt.⁷

A *Dies sind* költemény érdekessége, hogy bár Tízparancsolat-énekek már a 12. század óta léteztek, a reformátor egyik ma ismert előzményt sem használta

¹ Gerhard Hahn: „231. Dies sind die heiligen zehn Gebot.” In: *Liederkunde. Heft 20*. 18–22. 19.

² Luther Márton: „Tízparancsolat – Hiszekegy – Miatyánk (1520)” In: Csepregi Zoltán (szerk.): *Luther Márton válogatott írásai 5. Bibliafordítások, vigasztalás, imádság*. (Budapest: Luther Kiadó, 2011.) 155–158. 155.

³ Hahn, *Dies sind*, i.m., 18.

⁴ Ez pedig minden valószínűség szerint az elkallódott 1529-es Josef Klug féle énekeskönyvet vette alapul. Markus Jenny: *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge: Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe*. (Köln: Böhlau-Verlag, 1985.) 55.

⁵ Hahn, *Dies sind*, i.m., 19.

⁶ Egyéb processziós alkalmakon is gyakran énekelték. I.h.

⁷ I.h.

kiindulópontként, hanem teljesen új verset alkotott, az említett zárandokének dallamára.⁸ Amennyiben Luthernek megfontolt választása volt, hogy katekizmus órákon a Tízparancsolatot ezzel a dallammal tanítsa diákjainak, szép összefüggés társul hozzá: az igazi zárandokút maga az élet, az üdvösséget pedig nem kiemelkedő és látványos „zárandoklatokkal” érhetjük el, hanem Isten parancsolatainak mindennapos megtartásával.⁹

Az ének szövege Mózes könyvén alapul. Az első strófa a bevezetés funkcióját látja el, majd a következő kilenc versszak sorban tárgyalja az egyes parancsolatokat. Az utolsó két parancsolat összevonva jelenik meg a tizedik versszakban. A 11. versszak folytatja a tanítást, emlékeztet, hogy a parancsolatok segítenek felismerni és elkerülni a bűnt. A záróstrófa újszövetségi kontextusba helyezi az elhangzottakat, Krisztushoz fohászkodik közbenjárásért. Minden versszak „Kyrieleis” felkiáltással zárul, épp, mint a korábbi *Kyrie Gott Vater in Ewigkeit* szövegkezdetű korál.

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1. Dies sind die heiligen zehn gebot,
die uns gab unser Herre Gott,
durch Mose, seinen diener treu,
hoch auf dem berge Sinai.
Kyrieleis. | |
| 2. Ich bin allein dein Gott und Herr,
kein götter sollst du haben mehr,
du sollst mir ganz vertrauen dich,
von herzensgrund lieben mich.
Kyrieleis. | Én vagyok az Úr, a te Istened. |
| 3. Du sollst nicht brauchen zu unehrn
den namen Gottes, deines Herrn,
du sollst nicht preisen recht noch gut,
ohn was Gott selbst redt und tut.
Kyrieleis. | Ne vedd hiába Istened nevét! |
| 4. Du sollst heiligen den siebnden Tag,
dass du und dein haus ruhen mag,
du sollst von deinm thun lassen ab,
dass Gott sein Werk in dir hab.
Kyrieleis. | Szenteld meg az ünnepnapot! |
| 5. Du sollt ehrn und gehorsam seyn,
dem vater und der mutter dein,
und so dein hand ihnn dienen kan,
so wirst du langes leben han.
Kyrieleis. | Tiszteld atyádat és anyádat! |

⁸ Paul G. Knutz: „Luther und Bach: Ihre Vertonung der Zehn Gebote.” In: Erich Donnert (szerk.): *Europa in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlpford. Band 5. Aufklärung in Europa*. (Köln: Böhlau-Verlag, 1999.) 99–116. 100.

⁹ Jenny, *Luthers Geistliche Lieder*, i.m., 55.

- | | |
|---|---|
| 6. Du sollt nicht tödten zorniglich,
nicht hassen noch selbst rächen dich,
geduld haben und sanften muth,
und auch dem feind thun das gut.
Kyrieleis. | Ne ölj! |
| 7. Dein eh sollt du bewahren rein,
daß auch dein herz kein ander meyn,
und halten keusch das leben dein,
mit zucht und mäßigkeit fein.
Kyrieleis. | Ne paráznáلكodj! |
| 8. Du sollt nicht stehlen geld noch gut,
nicht wuchern jemens schweiß und blut,
du sollt aufthun dein milde hand
den armen in deinem land.
Kyrieleis. | Ne lopj! |
| 9. Du sollt kein falscher zeuge seyn,
nicht lügen auf den nächsten dein,
sein unschuld sollst auch retten du,
und seine schand decken zu.
Kyrieleis. | Ne tégy felebarátod ellen hamis
tanúbizonyyságot! |
| 10. Du sollt deins nechsten weib und haus
begehren nicht noch etwas draus.
Du sollt ihm wünschen alles gut,
wie dir dein herz selber thut.
Kyrieleis. | Ne kívánd felebarátod házát!
Ne kívánd felebarátod feleségét,
szolgálokját, szolgálóleányát, barmát
vagy bármiféle tulajdonát! |
| 11. Die Gbot all uns gegeben sind,
daß du dein sünd, o menschen kind,
erkennen sollst und lernen wohl,
wie man vor Gott leben soll.
Kyrieleis. | |
| 12. Das helf uns der Herr Jesus Christ,
der unser mittler worden ist.
Es ist mit unserm thun verlohnr,
verdienen nur eitel zorn.
Kyrieleis. ¹⁰ | |

A hit útján az ember első lépése, hogy felismerje a törvény által saját gyarlóságát. E folyamat leírása található a reformátor énekének 11. versszakában, részletesebben kifejtve pedig a kátében. Rövid és tömör összefoglalás olvasható a törvényről írott magyarázatában: „A Tízparancsolat tehát arra vezeti rá az embert, hogy ismerje fel betegségét, hogy lássa és érezze, mit kellene tennie és nem tennie, mit képes megtenni és nem megtenni, hogy döbbenjen rá tulajdon bűnös és gonosz voltára.”¹¹ A gondolatmenet természetesen nem áll meg itt: ahogyan a káté és a dogmatika továbbmutat a hitvallásra és

¹⁰ Georg Christian Schemelli: *Musikalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß.* (Lipscse: Breitkopf, 1736.) 282.

¹¹ Luther, *Tízparancsolat – Hiszekegy – Miatyánk*, i.m., 157.

Krisztus közbenjárására, úgy az ének utolsó versszaka is a Megváltóba vetett hit felé fordul.

A katekizmus tanításai meghatározták Johann Sebastian Bach életét. Már gyermekkorában találkozott a Tízparancsolat-énekekkel, nem csak az istentiszteleti használatú énekeskönyvekből, hanem a *Reyerischen Schul=Methodus* alapján, melyből Ohrdrufban tanult.¹² A tanító jellegű korál használata általánosan elterjedt volt a korban, később Lipcsében ő maga is oktatta. Élete folyamán többször feldolgozta a dallamot. Egyszerű, négyszólamú harmonizálásban találjuk a BWV 298-as tételt, továbbá szöveg nélkül, hangszerken szólal meg a Szentháromság ünnepe utáni 13. vasárnapra komponált BWV 77-es kantáta nyitótételében.¹³ Orgonára három feldolgozás készült: a *Klavierübung III.* két tétele mellett az *Orgelbüchlein* BWV 635-ös kompozíciója.¹⁴

4.3.2. BWV 678

A Tízparancsolat-ének első feldolgozása burjánzó sokszínűségének köszönhetően nehezen közelíthető meg, a játékos és a hallgató egyaránt megérti a kötet elején olvasható ajánlás szavait: [...] *und besonders für den Kennern dergleichen Arbeit*. Valószínűleg Bach elsősorban a hosszú és bonyolult katekizmusének-feldolgozások miatt érezte szükségesnek az ajánlás ilyen formáját. Értelmező segítséget sehol nem ajánl a szerző, nem utal szavaival sem a szerkezetre, sem a benne található esetleges szimbolikus tartalomra. Ez a támpont nélküli helyzet ugyanakkor egyfajta szabadságot is ad, „rejtvényfejtésre” invitálja Bach a vizsgálódókat, és mindenekelőtt bizalmat szavaz, hogy az igazán fontos tartalom el fog jutni az arra nyitott érdeklődőhöz. A 21. század emberének nehezebb dolga van, mivel nem az azonos zenei köznyelvben nevelkedett, ugyanakkor számtalan tényező segíti a gondolkodást.¹⁵

Az öt szólamú tétel ihletője Nicolas de Grigny művészete lehetett.¹⁶ Az ismert francia szerző *Livre d'Orgue* kötete megtalálható volt Bach weimari kottatárában,¹⁷ a

¹² Albert Clement: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach*. (Middleburg: AlmaRes, 2017.) 128.

¹³ Az ének beosztás szerint ehhez az ünnephez tartozik, melynek evangéliuma Luk 10,23–27, olvasmánya Gal 3,15–22.

¹⁴ Knutz, *Luther und Bach*, i.m., 114.

¹⁵ Lásd: II.3. fejezet.

¹⁶ Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II.* (Cambridge: University Press, 1980.) 203–204.

¹⁷ Kirsten Beißwenger: „Musical Influences. Other Composer.” In: Robin A. Leaver (szerk.) *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*. (New York: Routledge, 2017.) 237–264. 249.

gyűjtemény fűgaszerkesztésű tételeinek szólamelosztása teljes mértékben megegyezik a BWV 678-as darabban láthatóval.¹⁸ A Bach által közölt felirat a cím után: *á 2 Clav. et Ped. Canto fermo in Canone* – tehát a tétel kétmanuálos és pedálos orgonát igényel. Egyik manuálon elhangzik a koráldallam kánonban, a másikon és a pedálban pedig a kísérőszólamok. Ez a felépítés nem volt megszokott a korabeli tü링iai orgonazenében.

A *cantus firmus* oktávkánonban szólal meg a bal kézben, melyhez képest a jobb kéz két kísérő szólama modern stílust képvisel. Ez utóbbiak teljesen függetlenek a korál dallamától, és olyan benyomást keltenek, mintha egy kantáta vokális tételének *obligat* hangszeres szólamai lennének.¹⁹ Szerkezetükben fontos szerepet tölt be a folyamatos imitáció, az értelmezést azonban megnehezíti a motívumok sokfélesége. A struktúra harmadik típusú szereplője a pedál szólam, mely főleg negyed mozgásban lépked, és *basso continuo* hatását kelti.

A kánon műfaja archaikus jelenségnek számított Bach korában és a legszigorúbb kompozíciós technikaként tartották számon.²⁰ Johann Gottfried Walther a következőképp definiálta a fogalmat 1732-es zenei lexikonjában: „A kánon jelentése: egy szabály, vagy egy törvény, melyre oda kell figyelni.”²¹ Nem meglepő, hogy a szerkezet már a 18. század folyamán összekapcsolódott Isten akaratának, azaz a szentírási törvények követésének gondolatával.²² Ennek szellemében készült például Johann Walter kánonszerkezetű kórusfeldolgozása a Tízparancsolat-énekhez,²³ Johann Hermann Schein két szopránra írott duettje, valamint Bach is többször használta ezt a zeneszerzői eszközt.

A *cantus firmus* kánonban történő végigvezetése nem egyedülálló a *Klavierübung* III. kötetében: a BWV 682-es *Vater unser im Himmelreich* feldolgozás szintén öt szólamú szerkezetben, két manuálon és pedálon alkalmazza ezt az eszközt. Fontos kapcsolódási pont, hogy ez a másik olyan tétel a gyűjteményben, melynek szövege bibliai szakaszon alapul – tudatosságot feltételez, hogy a szerző éppen hozzájuk választotta a kánonszerkesztést.²⁴ Mindkét tételnek sajátossága, hogy az archaikus struktúrát modern

¹⁸ Ugyanez igaz a kötetben belül a BWV 682-re is.

¹⁹ Williams, *The Organ Music of Bach. II.*, i.m., 203.

²⁰ Andreas Jacob: *Studien zu Kompositionsart Bachs Klavierübungen*. [=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 40.] (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.) 201.

²¹ *Canon heisset: eine Regul, oder ein Gesetz, welches man in acht nehmen soll.* Walther *Lexicon*. 132.

²² Hermann Keller: *Die Orgelwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*. (Leipzig: Peters, 1948.) 203. Ezt a nézetet vallják későbbi korok zenetudósai is: Christoph Albrecht, Ulrich Meyer, William Young, stb.

²³ Jenny, *Luthers Geistliche Lieder*, i.m., 56.

²⁴ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 125.

zenei közegbe helyezi, ábrázolva ezzel, hogy a régi szentírási tanításnak helye van a modern környezetben is.

Joggal tekinthetjük tehát a BWV 678 kánonszólamait a Törvényre történő utalásnak.²⁵ Sokféleképp megfogalmazták már az elmúlt száz év kutatói a kánon jelentőségét: az „erős megkötöttség”,²⁶ vagy „merev szabályok”²⁷ szóösszetételek használata elterjedt, idézésük gyakori. Jelen esetben végig oktávkánont alkalmaz a szerző, azaz hangról hangra követik egymást a szólamok.²⁸ Különbséget találunk azonban a belépési sorrendben, hol a felső, hol az alsó szólam kezdi a korálsort – ez egyenrangúságukra utal.

S	Comes	Dux	Dux	Comes	Comes	Dux
A	Dux	Comes	Comes	Dux	Dux	Comes

13. táblázat: A BWV 678 kánonszólamainak belépési sorrendje.

Bach tovább tagolta az eredetileg ötsoros éneket, és a negyedik korálsort két részre osztotta.²⁹ Ez rögtön megcáfolja azt az elterjedt nézetet, mely szerint a kánonban vezetett korál öt-öt sora a Mózes könyvében leírt két kőtáblát ábrázolná.³⁰ A korál tudatos bővítése kétszer hat sorra egyrészt rendelkezhet számszimbolikai jelentéssel (2x6), melyet megerősít a tétel 60 ütem hosszúságú terjedelme is.³¹ Másrészt a szerző kiemeli a kettébontott 4. korálsort és hangsúlyozza annak néhány szavát.

A kánonról megállapítható, hogy az Isten által adott törvényt jeleníti meg. A felső szólamok azonban többféle hipotézist táplált a 20. század folyamán. Schweitzer a világ erkölcsi rendetlenségét és káoszát látja benne (szembe állítva a kánon által szimbolizált Isteni törvénnyel),³² míg Leaver szerint a trió ábrázolja a Szentlelket, mely magába foglalja

²⁵ Érdekes felvetés, hogy esetleg azért indokolt az oktávkánon, mert a két szólam együttesen jeleníti meg az ószövetségi törvényeket, és a Krisztus által újszövetségi kontextusba helyezett szeretet parancsolatot (Mt 22,37–40). Nem lehet elvetni a gondolatot, ugyanakkor az ének szövegében erre nincs utalás. William Young: „J. S. Bach's Clavierübung, Part III. ... a testament of faith.” In: *Music. Journal of the American Guild of Organists* 10 (1976.): 39–42. 41.

²⁶ Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*. (Lipce: Breitkopf & Härtel, 1921.) 695.

²⁷ Hans Leudtke: „Seb. Bachs Choralvorspiele und seine geistliche Wurzel.” In: *BJ* 15 (1918.): 1–96. 44.

²⁸ Padre Martini 1757-ben zeneelméleti tankönyvében ezt a tételt hozza példának az oktávkánonra.

²⁹ Ugyanígy szerepel a BWV 298-as négyszólamú kórustételben, pedig szövegileg nem indokolt.

³⁰ Arnold Schering: „Bach und das Symbol, insbesondere die Symbolik seines Kanons.” In: *BJ* 22 (1925.): 40–63. 48. Ez a nézet még a 20. század második felében is közkedvelt volt.

³¹ A hatos szám a bibliában a teremtés hat napjára szokott utalni, ugyanakkor Bach korának terminológiájában *numerus perfectus*-ként is számontartották, tekintve, hogy 1+2+3=6 és 1x2x3=6. Ruth Tatlow: *Bach's Numbers. Compositional Proportion and Significance*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2015.) 102–103.

³² Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1951.) 428.

a törvényt, azaz a kánont.³³ Keller a nyugodt bizalom és a könyörgő sóhajok kettősségét látja a kísérszólamokban.³⁴ Leginkább szélsőséges Grace és Taylor meglátása, akik egyszerűen nem tartják kielégítőnek a szövegábrázolást, és úgy érzik, Bach ebben az esetben túl sokat vállalt magára.³⁵

Mindettől függetlenül megállapítható, hogy a felső két szólamot Bach néhány apró építőelemből alakítja ki az egész tétel folyamán. Az általában fél ütem hosszúságú dallammotívumok jórészt még az első korálsor belépése előtt, azaz az első hat ütemben bemutatásra kerülnek.

The image shows a musical score for BWV 678, specifically the first melodic motifs. It consists of two systems of staves. The first system shows the upper voice (treble clef) and the lower voice (bass clef). The second system shows the upper voice (treble clef) and the lower voice (bass clef). The motifs are labeled as follows:

- a) Tercmotívum
- b) Hármashangzat-felbontások
- c) Figura suspirans és sóhajmotívum
- d) Circulatio

30. kottapélda: BWV 678, dallammotívumok 1.

A c) téma *figura suspirans*³⁶ motívumát és fájdalmas sóhajtozását több esetben egy kromatikus menet – *passus duriusculus* – teszi még hangsúlyosabbá. A 13. ütemben, a kánon bemutatásának legvégén kiegészül a motívumok téra még egy dallamalakkkal, egy a d) témához képest nagyobb ambitusú tizenhatodmenettel (31. kottapélda). A továbbiakban elenyésző azon ütemek száma, ahol ezen motívumok valamelyike ne szerepelne.³⁷

³³ Robin A. Leaver: „Bach's »Clavierübung III«: Some Historical and Theological Considerations.” In: *The Organ Yearbook* 6 (1975.): 17–32. 22.

³⁴ Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, i.m., 203.

³⁵ Harvey Grace: *The Organ Works of Bach*. (London: Novello and Company, 1922.) 213.; Stainton de B. Taylor: *The Choral Preludes of J. S. Bach*. (London: Oxford University Press, 1942.) 60–61.

³⁶ Szünet és azt követő három egyforma hosszúságú hang. Walther *Lexicon*. 244.

³⁷ Voltaképp csak a 41–42. ütemek, de ezekben az e) motívumhoz hasonló skálamozgás található.



31. kottapélda: BWV 678, dallammotívumok 2.

A tétel kezdetén egy pedál orgonapont felett az a) és b) tematikus anyag szólal meg, melyek együttese az itáliai pastoral műfaj lágy és könnyed hangvételét idézi. Ez azonban rövid ideig tart, viszonylag gyors hangulati változás történik már az ötödik ütemben. A tétel belső feszültségét elhangzása során az biztosítja, hogy a kezdeti motívumokat idéző békés hangvételt gyakran váltja a baljós kromatika. A fent látható témák is jól mutatják ezt a két irányt: a könnyed cirkuláció és akkordfelbontás mellett éles kontrasztként jelenik meg a *Seufzen*-motívum³⁸ és *passus duriusculus* kombinációja.

Mindezek után az utolsó szakaszra teljesen elsötétül a darab tónusa, és az áttetsző G-dúr tonalitást g-moll és c-moll hangnemek váltják fel, egyre több kromatikus fordulatot és szűkített akkordot alkalmazva. A zárlat sem a megszokott konvenciókat követi: a mixolid dallam jó lehetőséget nyújt a plagális zárlatra, mely mollbeli akkorddal fűszerezve, szűkített szeptimről érkezik a befejező G-dúr harmóniára.



32. kottapélda: BWV 678, plagális zárlat.

A zárlati szakasz fájdalmas jellegét fokozza, hogy a *cantus firmus* felső szólama eltér a szerepétől, és miközben szólampárja még a dallam megfelelő hangjait játssza, ő a felső szólamok *passus duriusculus* menetét alkalmazza (58. ütem), mely így szóló

³⁸ Páros kötés lefelé hajló kis szekund lépésen. A sóhajtozás érzékletes ábrázolása.

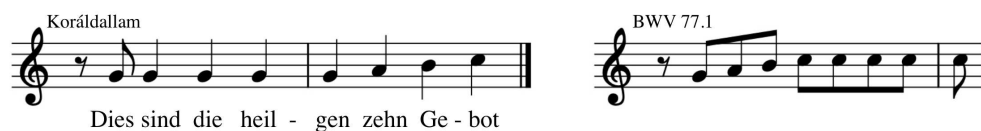
szerepben, a többi szólam sűrű akkordjaival kísérve felerősíti a drámai karaktert. (32. kottapéllda.)

Ezzel a zeneszerzői fogással Bach kiemeli a *cantus firmus* kapcsolódó szövegszakaszát („Kyrieleis”), a Tízparancsolat végéhez érve bűneit felismerő és kétségbeesetten Istenhez fohászkodó ember szavait. Egyúttal a katekizmus első korálfeldolgozását összekapcsolja a teljes kötet első Kyrie-ciklusának záró részével, hiszen a BWV 671 végén szintén egy fájdalmas kromatikus szakasszal jeleníti meg a „Kyrie eleison” szövegszakaszt.

Mint szoros párhuzam a Tízparancsolat-ének és a kánonszerkezet egyidejű alkalmazására, érdemes megvizsgálni a BWV 77-es kantáta nyitótételét.³⁹ A kantáta szövege a Szentháromság ünnepe utáni 13. vasárnapra kijelölt igeszakasz fő mondanivalóján, a szeretet parancsolatán alapul.⁴⁰ Máté evangéliumában ugyanez az igeszakasz úgy kerül elő, mint a legfőbb parancsolat, újfogalmazza a Tízparancsolatot, Krisztus által újszövetségi alapokra helyezve.

A kantátatétel imitációs szövetéhez társul a *Dies sind die heiligen zehn Gebot* korál dallama, méghozzá kánont alkotva a két szélső szólamban. A legfelső szólamban a ritkán használt *Tromba da tirarsi* hangszer⁴¹ szólaltat meg egy-egy *cantus firmus* sort, erre felel duplán augmentálva, alsó kvintkánonban az egész hangzás fundamentuma, a *basso continuo*.⁴²

A koráldallam első sora a keretet képező kánon mellett a zenekar és a kórus egyéb szólamait is meghatározza. A motettaszerű szerkezet a tétel elején, néhány vonós hangszerrel indul el. Egy „g” hangból bomlik ki az imitáció, témája pedig a *Dies sind die heiligen zehn Gebot* korál első sorának rák-tükör fordítása.



33. kottapéllda: *Dies sind die Heiligen zehn Gebot* korál és a BWV 77 nyitótételének témája.

³⁹ Elsőként említi a párhuzamot: Charles Stanford Terry: *Bach's Chorals. Part II. The Hymns and Hymn Melodies of the Cantatas and Motetts*. (Cambridge: University Press, 1917.) 288.

⁴⁰ „Szeresd az Urat, a te Istenedet teljes szívedből, teljes lelkedből, teljes erődből és teljes elmédből, és felebarátodat, mint magadat.” Lk 13,26

⁴¹ Korai típusú trombita, úgynevezett. csúszótrombita. A modern kori harsona egyik előképének tekinthető.

⁴² Kizárólag a hangszeres szólamok, a kórus basszus szólama az imitatív énekes szerkezethez tartozik.

Néhány ütemmel később lépnek be a kórus szólamai ugyanezzel a rák-tükör imitációval („Du sollst Gott, deinen Herren lieben” szöveg), valamint velük egyszerre a kánon, a koráldallam eredeti alakjával. Egészen extrém hatást eredményez, ahogy az egy hangból kibomló imitációs anyag ilyen rövid idő alatt eljut a kánonnal keretezett, méltóságteljes tutti hangzásig.

Különbség a kantátatétel és az orgonakorál között, hogy a BWV 678-ban a kánontól független szólamok nem mutatnak tematikus kapcsolatot a *cantus firmus* dallamával, mellette viszont figyelemreméltó hasonlóság, hogy az egyszerű és áttetsző indulást hamar követi a bonyolult zenei szövet. Elmondható mindkét tételre, hogy a G-dúr tonalitás a tétel végéhez közeledve egy időre mollba kanyarodik. A kantátában a negyedik és ötödik korálsorhoz érve az alapvetően dúr-mixolíd dallam drámai moll közegben kap helyet – ugyanez az eszköz jelenik meg az orgonakorál végén is.

Az énekhez kapcsolódó, kidolgozott *cantus firmus*ra épülő tételek (BWV 77.1., BWV 635 és BWV 678) mindegyikében megtalálható a tétel végén az elkanyarodás moll hangnemek felé, és a zárlat c-moll irányából történő megközelítése. Ez egyfelől adódik a mixolíd dallam modális lehetőségeiből, másfelől pedig abból, hogy a szerző valószínűleg hangsúlyozni akarta a tétel végének elkomoruló karakterét.

Több kutató is egyetért abban, hogy a BWV 678 végén a moll tonalitás, és a kánon felső szólamának kromatikus továbbvezetése egyértelműen a „Kyrieleis” szöveg ábrázolására szolgál. Véleményem szerint a megközelítés helytálló, ugyanakkor önmagában nem teljesen kielégítő. A darab sötétedő tónusa sokkal hamarabb elkezdődik ugyanis, minthogy megjelenne a záró szöveg és az azt követő *passus duriusculus* motívum. Az 54–60. ütem *cantus firmus* kánonja sokkal inkább tűnik megerősítésnek, a korábbi történések következményének. Még világosabban kiderül ez a BWV 77-es kantáta nyitótételében. Ott a kánon alsó szólamát hosszas „g” orgonapont zárja, felette bontakozik ki a kórus drámai anyaga. Közben a harsona (*tromba da tirarsi*) szólamban a teljes *cantus firmus* elhangzik még egyszer, tehát kizárható, hogy egyedül a „Kyrieleis” szöveg ábrázolása lenne a cél. Mindezek alapján valószínűnek tartom, hogy a szerző nem csupán magát a könyörgő felkiáltást jeleníti meg, hanem azt a folyamatot is, amely ezt megelőzi: az ember, miként hallgatja a Tízparancsolatot, egyre inkább ráébred saját bűneire,⁴³ és nem

⁴³ Miként azt maga Luther is magyarázza. V.ö. 69. oldal.

tehet mást, Istenhez fordul kétségbeesett felkiáltással. Így – bár a gondolatmenet kissé hiányos a szakirodalomban – helytállónak bizonyul az a nézet, hogy a Luther ének 11. versszaka kapcsolódik a BWV 678-as korálfeldolgozáshoz:⁴⁴ „Die G’bot all uns gegeben sind, dass du dein Sünd, o Menschenkind, erkennen sollst und lernen wohl, wie man vor Gott leben soll. Kyrieleis.”⁴⁵

A kapcsolódó szöveg megtalálása után érdemes a pedálszólamot is megvizsgálni. Itt megfigyelhető, hogy a dallamvezetés rövid, motivikus elemekből építkezik, és ezek többször visszatérnek. Mivel a pedál a változó szakaszok ellenére homogén képet mutat, feltűnőek azon ütemek, amelyek kilépnek a mozgás megszokott rendjéből. Ide tartozik a kezdő orgonapont, mely az indulás *pastoral* hangulatához kapcsolódik. A tétel felénél második alkalommal is elhangzik, amikor visszatér a nyitó motívum – ezúttal a-mollban. A transzponált visszatérés (29–31. ütem) előrevetíti, hogy ettől kezdve moll hangnemek fognak uralkodni – előkészítve az „erkennen sollst” korálsor belépését.

Végül a pedál tekintetében a leginkább váratlan esemény a 46–47. ütemekben történik, ahol az addig nyugodt lépésekben haladó mozgás hirtelen szinkópák és lefelé tartó tizenhatodok (*catabasis*⁴⁶) váltakozására vált. Ez a szakasz a 4. korálsor első felével egy időben szólal meg, melynek szövege: „wie man vor Gott”⁴⁷. A néhány ütem jelentőségét a szerző már azáltal is hangsúlyozza, hogy leválasztja a teljes korálsorról. A Törvény tudatában Isten előtt megállás ábrázolása látható itt, mely emberi szemmel nézve az ítéletet vonja maga után. Az erőteljes szövegszakasz kiemelkedését és fájdalmas karakterét erősíti, hogy előtte (43–44. ütem) és utána (48–50. ütem) egyaránt a sóhaj motívummal kombinált kromatikus forma található. (Lásd: 34. kottapélda.)

⁴⁴ Arnold Schmitz: *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*. (Mainz, 1949.) 40–44. (Ismereteim szerint ő említi legkorábban a szövegi kapcsolódást, de a későbbiekben más szerzőknél is előfordul.)

⁴⁵ Tíz parancs. Azért nyerted mind, hogy megismerhesd bűneid, s jól megtanuld, miképp lehet az Úrnak kedves életed. Szánj meg, Urunk! (Fordítás: Túrmezei Erzsébet, In: *EE* 433.)

⁴⁶ Lefelé haladó gyors skála. „Catabasis heißt [...] ein Ton-Weiße, oder auch durch Semitonia ordentlich, und ohne einigen Sprung herunterwärts steigendes thema.” Walther *Lexicon*. 148.

⁴⁷ „miként Isten előtt”



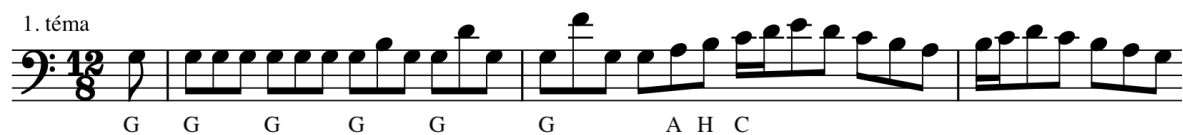
34. kottapélda: BWV 678, *syncopation* és *catabasis* a pedál szólamban.

A korál 11. versszaka Luther teológiai gondolkodását foglalja össze, mely szerint a Tízparancsolat szerepe az ember életében, hogy felismerje bűnös voltát. A BWV 678 szinte túlságosan egyszerű kezdése jelképezi a tudatlanság állapotát, melyet azután sorban követnek a bűn felismerései a kromatika és a sóhajmotívumok megjelenítésével. A vizsgált 46–47. ütemek váratlan motívumainak szerepe a „wie man vor Gott” szövegszakasz hangsúlyozása, még hozzá kontextusba helyezve, a bűnök felismerésének tudatával. A pedál lehajló *catabasis* figurája képszerűen ábrázolja, amint az ember bűneit felismerve meghajol Isten előtt. Végül szükségszerűen következik, hogy a zárásnál egy kromatikusan lefelé tartó dallamhoz társítva, felfelé hajló, sóhajtozó páros kötések kíséretében feltörjön az emberből a fohász: „Kyrieleis!”

4.3.3 BWV 679

A manualiter tétel karakterében teljesen eltér a koráldallam első feldolgozásától, mégis számos hasonlóság köti össze őket. Ez az egyetlen tételpár a kötetben, mely egyező hangnemben íródott: mindkét tétel tonalitása G-dúr.⁴⁸ Zárlatukban uralkodó a mixolíd jelleg – ezt érzékelteti a két hasonló, szűkített szeptimet alkalmazó plagális zárlat. Szoros kapcsolatban állnak az ütemmutatók, a 6/4-ről 12/8-ra történő váltás ciklikusságra utalhat.⁴⁹ Figyelemreméltó Peter Williams észrevétele, amely szerint a kezdéskor történő hosszas időzés a „g” hangokon (a BWV 678 pedál orgonapontja és a BWV 679 kezdő témájához kapcsolódó repetálás) szintén a feldolgozások kapcsolódását erősíti.⁵⁰

A szerkezet és a karakter azonban élesen különbözik: a *Fughetta super Dies sind die heiligen zehn Gebote* egy élénk és lendületes gigue. Az imitáció témája – a többi manualiter korálfeldolgozáshoz hasonlóan – a *cantus firmus* hangjaiból építkezik.



35. kottapéllda: BWV 679, téma.

A *gigue* táncos karaktere a legtöbb kutató számára az öröm megnyilvánulását jeleníti meg, már Hermann Keller is a Krisztusban újjászületett ember örömtáncát látja benne.⁵¹ Később bővebben és rendkívül meggyőzően részletezi ezt a nézetet Helene Werthemann. A szerző Bach korának teológiai felfogása szerint mutatja be a Tízparancsolatot. Tanulmányából kiderül, hogy a 17–18. században közismert volt a Törvény kettős értelmezése:

1. Emberi kötelesség Isten akaratának megtartása, amely világosan és érthetően áll mindenki előtt, ugyanakkor teljesíthetetlenül nehéz feladat.
2. Krisztus beteljesítése által az embert a törvény ítélete többé nem terheli. Így örvendezésre ad okot az a csodálatos szabadság, amelyet Isten ad gyermekeinek.⁵²

⁴⁸ NB Bach Tízparancsolat-énekre készített feldolgozásai mind G-dúrban készültek.

⁴⁹ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 135.

⁵⁰ Williams, *The Organ Music of Bach. II.*, i.m., 204.

⁵¹ Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, i.m., 204.

⁵² Helene Werthemann: *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten* [=Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik 3.] (Tübingen: J.C.B. Mohr, 1960.) 153.

Ugyanez olvasható Luther énekének két záró versszakában, a reformátor is a kettős teológiai megközelítés hangsúlyozását tartotta elengedhetetlenül fontosnak a parancsolatok magyarázatához. Werthemann a következőképp fogalmaz, mikor gondolatmenetét a BWV 678 és 679-es tételekre vonatkoztatja:

A nagy feldolgozás ábrázolná így a törvény kihívásait (a kánonban vezetett *cantus firmus* segítségével!) és a törvény alatt történő életet, a 12/8-ban álló kis feldolgozás viszont a hívő keresztény felszabadított létét jeleníti meg.⁵³

A sok összekapcsoló azonosság arra enged következtetni, hogy valóban nincs éles tagolás a két Tízparancsolat-feldolgozás között, hanem folytatólagosan halad tovább a zene és a szöveg: a bűneit felismerő ember Istenhez fordulását a Krisztus megváltó művében való szüntelen öröm követi.

A darab szerkezetét átjárja a számszimbolika. Központi szerepet tölt be a tízes szám, utalva az ének szövegére és a parancsolatok számára. A téma pontosan tíz ütésnyi egységet alkot (tíz pontozott fél).⁵⁴ Az első négy témabemutatás teljesen szabályosan történik, és tíz ütemen keresztül tart. A tétel folyamán összesen tíz alkalommal hangzik el a téma.⁵⁵ Az összekapcsolódás a parancsolatok és a tízes szám között egyáltalán nem egyedülálló: Bach azonos témájú művei között minden alkalommal megfigyelhető ez a szimbolikus ábrázolás. A BWV 635-ös *Orgelbüchlein*-korálban bár az imitációs téma sokszor megjelenik, a *cantus firmus* első sorával pontosan megegyező dallam tíz alkalommal hangzik el.⁵⁶ A János-passió *Wir haben ein Gesetz* szövegkezdetű tételében is pontosan ennyiszor jelenik meg az egyező témafejelet – amely egyébként a korál dallamából táplálkozik.⁵⁷ Bizonyítottnak tekinthető tehát, hogy a tízes szám Bach művészetében gyakran összekapcsolódott a Törvény ábrázolásával.

A BWV 679-ben az imitáció formaalkotó eszköz is egyben, a tíz témabelépés négy határozottan elkülönülő szakaszra osztja a tételt. Elsőként minden szólamban elhangzik a téma, tenor, alt, szoprán és basszus sorrendben. Ezt követi újabb négy témabelépés a 12. ütemtől, itt mindegyik tükörfordításban szólal meg. (Lásd: 14. táblázat.) Ezúttal a téma

⁵³ I.h.

⁵⁴ Christoph Albrecht: „J. S. Bachs Clavier Übung. Dritter Theil. Versuch einer Deutung.” In: *BJ* 55 (1969.): 46–66. 57.

⁵⁵ Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*. (Lipce: Breitkopf & Härtel, 1951.) 428.

⁵⁶ Egyszer a *cantus firmus*ban és kilenc alkalommal az imitatív kíséretben. Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 144.

⁵⁷ Martin Jansen: „Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht.” In: *BJ* 34 (1937.): 96–114. 98.

következésként hat ütés hosszúságúra rövidül, így elmarad annak skálázó része, és az ugrások kerülnek előtérbe. A tükörfordításnak köszönhetően központi szerepet kap a tritónusz hangköz, és sűrűbb harmonizálás lesz jellemző.

	1–10. ütem								12–17. ütem								18–31. ütem								32–36.			
S																												
A																												
T																												
B																												

14. táblázat: BWV 679 – szerkezeti áttekintés.

A 18. ütemtől indul a harmadik szakasz, melyben a teljes téma nem hangzik el – ez a terület közjáték szerepét tölti be. Itt egy olyan motívum válik az imitáció alapkövévé, mely rokonságban áll az eredeti téma második felével, és megragadja annak *figura corta* ritmikáját. Az eredetileg skálamozgásra épülő motívumot a szerző úgy alakítja át a közjátékban, hogy fő dallami jellegzetességévé a *figura corta* ritmusképletet követő szeptimugrás válik.



36. kottapélda: BWV 679, téma második felének transzformációja.

A közjáték kialakításában fontos szerepet tölt be a 14-es szám – azaz Bach nevének numerikus összege. Pontosan ennyi hangból áll az imitáció alapját képező transzformált téma, valamint feltűnő, hogy épp tizennégy alkalommal hangzik el a 18. és 31. ütemek között eredeti formában, illetve tükörfordításban. Kiemelkedik a közjátékból a 22. ütem exponált szinkópáló keresztmotívuma,⁵⁸ mely a János-passió *Kreuzige* turba jelenetét idézi egy pillanatra.⁵⁹ A közjáték ezekkel az elemekkel egyértelműen kilép a többi szakasz strukturált szerkezetéből, és Krisztus kereszthalálára utal, melynek a szerző is személyes megváltását köszönheti.

⁵⁸ Joachim Widmann: „Das unbewußte Zählen der Seele. Zur Frage der Zahlensymbolik bei Johann Sebastian Bach.” In: *MuK* 52 (1982.): 281–292. 285.

⁵⁹ A 22-es szám hagyományosan Jézusnak a keresztfán elhangzott szavaira utal, melyet a 22. zsoltárból idéz: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?”

A hosszabb közjáték után a 32. ütemtől indul a tétel negyedik szakasza, visszatér az eredeti téma és annak nyolc ütésnyi terjedelme hangzik el először a basszusban, majd a szopránban. Ismét eltűnik a közjátékhoz kapcsolódó, transzformált téma.

A tételben meghatározó tízes szám, az ószövetségi törvény megjelenítője. A hármas szám – mely látható az ütemmutatóban (12/8), a hármas hangcsoportokban és a harminchárom hangú témában – egyértelműen a Szentháromságra utal, és újszövetségi kontextusba helyezi a törvényt. Szintén az újszövetségi kapcsolatot erősíti a négyes szám⁶⁰ szerepe a szerkezetben: a tétel négy részből áll, melyek közül az első két szakaszban négy-négy témabelépés található. Az ütemmutató a hármas és négyes szám szorzataként írható fel. A közjátékban a Bach szignójaként ismert 14-es szám uralkodik, valamint utalást tesz a szerző a passióhoz kapcsolódó 22. zsoltárra.

A tétel karakterével és számszimbolikai utalásaival megjeleníti a Tízparancsolat ítéletétől való megváltás örömhírét, feleleveníti ugyanakkor, hogy ez egyedül Krisztus kereszthalálának köszönhető. Így olvashatjuk ezt Luther énekének 12. versszakában: „Das helf uns der Herr Jesus Christ, der unser Mittler worden ist; es ist mit unserm Tun verlorn, verdienen nur eitel Zorn. Kyrieleis!”⁶¹

⁶⁰ A négy evangélista szimbóluma.

⁶¹ A Krisztus segítsen minket, Ki nekünk Közbenjárónk lett! Mert nélküle bármit teszünk, Halált érdemlünk, s elveszünk. Szánj meg, Urunk! (Ford: Túrmezei Erzsébet, In: *EE* 433.)

4.4. Hitvallás

4.4.1. *Wir glauben all an einen Gott* korál

Helyesen következik most a Hiszekegy, amely elénk tárja mindazt, amit Istentől kell várnunk és kapnunk, és röviden szólva megtanít Isten teljes ismeretére. Ez pedig éppen arra jó, hogy tudjuk cselekedni azt, amit a Tízparancsolat szerint cselekednünk kell. Mert az [...] olyan magas mértéket állít, hogy minden ember ereje együttvéve is csekély és gyenge arra, hogy megfeleljen annak. Ezt a részt tehát éppen úgy meg kell tanulnunk, mint amazt, hogy tudjuk, hogyan szerezzük meg, miből és mivel merítsük ezt az erőt.¹

Luther megközelítése szerint a Hiszekegy szorosan kapcsolódik a Tízparancsolathoz, annak gondolatmenetét viszi tovább, s a hit útján járó ember életében a következő fontos tanítás. Mint a Szentírás lényegét összefoglaló egyik alappillér – a Tízparancsolat és a Miatyánk mellett –, egyértelmű volt Luther számára, hogy népnyelvű, strófikus énekként remekül hasznosítható az emberek tanítására.

A reformátor nem volt egyedül ezzel a gondolattal. Már az 1417 körül készült Breslaui Kéziratban található egy latin nyelvű, prózai tétel, melyhez dallamot és német szöveget is közöltek, *Wyr gelauben all in eynen got* kezdettel.² Az ének nem tekinthető a latin Credo fordításának, annak csupán lényegi tartalmát próbálja visszaadni tíz szabálytalan sorban.³ A tétel néhány egyéb kéziratban is fennmaradt, Luther feltételezhetően ezek valamelyikével találkozott munkája folyamán.⁴

A reformátor tehát egy, a nép körében már ismert, későközépkori éneket dolgozott át, minden szempontból csiszolva annak művészi értékét. Rögzítette az egyes sorok szótagszámát, így tízszer nyolc szótagos formát nyert a tétel.⁵ Liturgikus alkalmazás mellett a katekizmus tanítása is szemponttá vált: ennek érdekében a szerző három versszakos költeményt alkotott, melynek minden versszaka a Szentháromság egy személyét magyarázza könnyen érthető, tanító jelleggel.⁶

¹ Luther Márton: „A Nagy Káté.” In: D. Dr. Pröhle Károly (szerk.): *Luther Márton négy hitvallása*. (Budapest: A Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, 1983.) 115–268. 193.

² Johannes Block – Joachim Stalmann: „183. Wir glauben all an einem Gott.” In: *Liederkunde Heft 6/7*. 63–71. 64.

³ Markus Jenny: *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge: Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe*. (Köln / Wien: Böhlau-Verlag, 1985.) 89.

⁴ Valószínűleg az 1500 körül keletkezett Zwickaui Kéziratot ismerte, amit Stephan Roth zwickaui írnok készített. Block – Stalmann, *Wir glauben*, i.m., 64.

⁵ Jenny, *Luthers Geistliche Lieder*, i.m., 88–89.

⁶ Block – Stalmann, *Wir glauben*, i.m., 65.

Luther korában a Hiszekegy szövegét hagyományosan tizenkét hittételre tagolták, a reformátor azonban tudatosan törekedett a hármass felosztásra. Ez látható mindkét katekizmusában és énekében is.⁷ Világos kifejezés és könnyű érthetőség volt a legfontosabb szempontja: „az Atya Istenről szóló első hitágazat magyarázza a teremtetést, a Fiúról szóló második a megváltást, a Szentlélekről szóló harmadik a megszentelést”.⁸

Wir gläuben all an einen Gott,
schöpfer himmels und der erden,
der sich zum Vater geben hat,
dass wir seine kinder werden;
er will uns allzeit ernähren,
leib und seel auch wohl bewahren,
allem unfall will er wehren,
kein leid soll uns widerfahren.
er sorget für uns, hüt' und wacht;
es steht alles in seiner macht.

Wir gläuben auch an Jesus Christ,
seinen sohn und unsern Herren,
der ewig bey dem Vater ist,
gleicher Gott von macht und ehren;
von Maria, der jungfrauen
ist ein wahrer mensch geboren,
durch den heiligen Geist im glauben,
für uns, die wir waren verloren,
am kreuz gestorben und vom tod
wieder auferstanden durch Gott.

Wir gläuben an den heiligen Geist,
Gott mit Vater und dem Sohne,
der aller blöden tröster heiß,
und mit Gaben zieret schone.
die ganz Christenheit auf erden
hält in einem sinn gar eben:
hier all sünd vergeben werden,
das fleisch soll uns wieder leben,
nach diesem elend ist bereit'
uns ein leben in ewigkeit.
Amen.⁹

Hiszek egy Istenben, mindenható Atyában,
mennyeinek és földnek, minden láthatónak és
láthatatlannak teremőjében.

Hiszek az egy Úrban, Jézus Krisztusban, Isten
egyszülött Fiában, aki az Atyától született
minden idő előtt, világosság a világosságtól,
valóságos Isten a valóságos Istentől, született
és nem teremtetett, az Atyával egylényegű és
általa lett minden. Érettünk emberekért és
üdvösségünkért leszállt a mennyből.
Megtestesült a Szentlélektől és Szűz Máriától
és emberré lett. Keresztre feszítették értünk
Poncius Pilátus alatt, kínhalt szenvedett és
eltemették, harmadnapon feltámadt az Írások
szerint, fölment a mennybe, ott ül az Atya
jobbán, újra eljön dicsőségben ítélni élőket és
holtakat, és uralmának nem lesz vége.

Hiszek a Szentlélekben, Urunkban és
éltetőnkben, aki az Atyától és a Fiútól
származik, akit az Atyával és a Fiúval együtt
imádunk és dicsőítünk, és aki szólt a próféták
által. Hiszem az egy, szent, egyetemes és
apostoli egyházat. Vallom az egy keresztséget
a bűnök bocsánatára. Várom a holtak
föltámadását és az eljövendő örök életet.
Amen!¹⁰

⁷ I.h.

⁸ Luther, *Nagy Káté*, i.m., 193.

⁹ Georg Christian Schemelli: *Musikalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß*. (Lipce: Breitkopf, 1736.) 254.

¹⁰ Níceai hitvallás.

A versszakok elején szereplő „wir”, azaz „mi” szövegkezdet értelmezhető a gyülekezeti közösségtudat hangsúlyozásaképp – ami összecseng Luther szándékaival –, de szem előtt kell tartani, hogy ugyanígy kezdődött az eredeti későközépkori ének, sőt, a görög zsinati szöveg is többes szám első személyt használ.¹¹

A szöveghez két dallam maradt fenn, melyek közül érdekes módon nem a szillabikus honosodott meg a gyülekezeti éneklésben. Az elterjedté vált melizmatikus forma valószínűleg Johann Walter munkásságához köthető, első forrása az 1524-es Wittenbergi énekeskönyv.¹²

A tétel használatát végigkíséri kettős funkciója. Maga Luther a szöveg szerkezetével hangsúlyozza annak kötődését a katekizmushoz, ugyanakkor az 1526-os, *Deutsche Messe* címmel megjelent népnyelvű istentiszteleti rendjében liturgikus funkciót ad neki és a Niceai Hitvallás helyére emeli.¹³

4.4.2. BWV 680 *Wir glauben all an einem Gott*

A hitvallási énekhez tartozó első feldolgozás mellé a szerző regisztrációs utasítást is közöl a cím alatt: *in Organo pleno con Pedale*. Bach-életművében egyedülálló a szerkesztésmód: a kéz szólamai háromszólamú fűgát alkotnak, melyet a pedál visszatérő ostinatóval egészít ki.¹⁴ A szerkezet előképe Frescobaldi darabja, az 1635-ben megjelent *Fiori musicali* kötetben található két *ricercare* ugyanebben a szerkesztésmódban, amiket Bach ismert. Hasonló barokk műről máig nincsenek ismereteink.¹⁵

A tétel felépítésében világos rend uralkodik, tudatos szerkesztésről árulkodik kerekén 100 üteme is. Már Hermann Keller megállapította, hogy a gyűjteményben ez az egyetlen *pedaliter* korálfeldolgozás, melyben nem hangzik el teljes egészében a *cantus*

¹¹ Ellentétben a niceai és az apostoli hitvallás egyes számú első személyű megfogalmazásával. Jenny, *Luthers Geistliche Lieder*, i.m., 89.

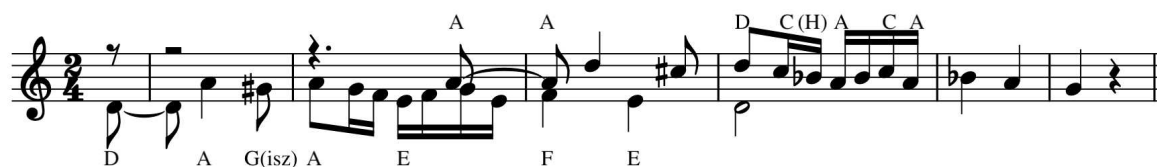
¹² Block – Stalman, *Wir glauben*, i.m., 68.

¹³ Luther Márton: *A német mise s az istentisztelet rendje*. (Ford. Paulik János) 30/467.

¹⁴ NB. Folyamatos *ostinato* basszussal egészítette ki Bach Giovanni Battista Bassani F-dúr miséjéből a *Credo* elejét (BWV 1081), ez azonban jóval egyszerűbb és rövidebb struktúra. Keletkezése tíz évvel a *Klavierübung III.* kiadása utánra datálható. Egyéb ostinato és fűga kombináció nem maradt fenn. Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II.* (Cambridge: University Press, 1980.) 207.

¹⁵ Christoph Wolff: *Bach's Musical Universe*. (New York: W. W. Norton & Company. 2020.) 179–180.

firmus dallama.¹⁶ Ennek ellenére a gyülekezeti ének jelentősen áthatja a tételt. A fűga karakterisztikus témája az első korálsor hangjain alapul, Peter Williams meglátása szerint a tonális válasz a dallam második sorát idézi.¹⁷



37. kottapélda: BWV 680, téma és tonális válasz.

Szinte az összes témabelépésnek fontos eleme az indítás jellegzetes szinkópa ritmusa. Egyetlen kivétel a 39. ütem középső szólamában induló téma, melyet épp a markáns témafejlés hiányából fakadóan az eddigi kutatások ismereteim szerint nem vettek figyelembe. A rejtőzködő belépés egyértelműen hozza a megszokott dallamvonalat – a kezdés szinkópáló ugrása nélkül –, valamint a hozzá kapcsolódó kontraszobjektum tökéletesen megegyezik a első témabemutatásnál és később is alkalmazott ellenszólammal.



38. kottapélda: BWV 680, díszített témabelépés a 39. ütem középszólamában.

Alátámasztja továbbá az ábrázolt szólamrészlet téma voltát, hogy a dallam folytatása megegyezik a korábbi *comes* szólam továbbvezetésével. A felismerést nehezíti, hogy szólamcsere történik közben: az altból a szopránba vándorol az említett motívum. (Lásd: 39. kottapélda.) Ettől függetlenül a szólamvezetés végig követhető: a 40–45. ütem alt, majd szoprán szólamának dallamvonala hangról hangra egyezik a 4–9. ütem felső szólamával. Bizonyítottnak tekinthető tehát, hogy a 39. ütem alt szólamában díszített

¹⁶ Keller szerint ez abból fakad, hogy túl hosszú a koráldallam. Véleményem szerint, mivel Bach más esetekben is feldolgoz terjedelmes *cantus firmus*-t, egyéb oka lehetett, hogy így döntött. Kora kimagasló zeneszerzőjeként nyilván meg tudta volna oldani végigvezetett forma kialakítását. (Walther készített ilyen feldolgozást erre az énekre.) Hermann Keller: *Die Orgelwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*. (Leipzig: Peters, 1948.) 204.

¹⁷ Williams, *The Organ Music of Bach. II.*, i.m., 206.

formában valóban elindul a téma. Így a variált változattal együtt összesen tizennyolc témabelépés hallható.¹⁸



39. kottapélda: BWV 680, a rejtett téma folytatásának vándorlása a szólamok között.

A fúga szólamainak első belépését követően a téma *dux* (kvint felugrással induló) alakja hosszú időre eltűnik, és helyette mindig a tonális válaszból ismert, kvart felugrással induló *comes* forma jelenik meg. Egyetlen alkalommal tér vissza az eredeti, kvint ugrást használó *dux*, a 89. ütemben induló, utolsó témabelépésnél. Utolsó alkalommal a téma továbbvezetésében elhangzik a lutheránus korál első sora a tenor szólamban, hosszú, hangsúlyos értékekben.¹⁹

Ostinato²⁰

Bachnál egyedülálló módon a fúga egy pedál ostinatóval egészül ki. A karakteres motívum egy *anabasis*²¹ és egy *catabasis*²² figurából áll, ezek mindkét irányba egy oktáv hangterjedelmet járnak be. Felfelé a terc hangközök dominálnak, lefelé a szekundok. (40. kottapélda.) Schweitzer ezt a dallamot nevezi lépcső-motívumnak: felfelé haladó tercugrásai lépcsőzetes mozgásban érik el az oktáv hangterjedelmet, folytatásában pedig

¹⁸ A témabelépések számát illetően az eddigi szakirodalom egészen nagy különbségeket közölt, időnként meglehetősen következetlen számolásokkal. Williamsre hivatkozva sokan hangsúlyozták a 14-es szám szimbolikus tartalmát, majd Brückner 16 témabelépést számolt, míg Clement 17-et. 18 témabelépés bemutatásával nem találkoztam kutatásom folyamán, a számokhoz kapcsolódó korábbi értelmezéseket ez felülírja. Williams, *The Organ Music of Bach. II.* i.m., 209.; Christian Brückner: „J. S. Bach: Dritter Theil der Clavier Übung.” In. *Musik und Gottesdienst* 3/4 (1973.): 3–19. 9.; Albert Clement: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach.* (Middleburg: AlmaRes, 2017.) 157.

¹⁹ Egyes kutatók a *cantus firmus* hosszú hangjait elválasztották a témafejlődésétől, és így a korál utolsó sorának tekintették a dallamot. Nem helytálló megközelítés, hiszen ebben az esetben a 91. ütem „f” hangja sehová sem tartozik, míg a 89–98. ütemek között az első *cantus firmus* sor hangjai jól követhetően, hiánytalanul hangzanak el. Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 157.

²⁰ „Ostinato (Ital): jelentése konok, nyakas, az a bizonyos jelenség, amikor az ember egyszer valamit elkezdett, állandóan folytatja és semmiképp sem hagyja abba.” Walther *Lexicon*. 455.

²¹ „*Anabasis*, az *ascendo* szóból ered, egy olyan zenei formula, mely által a dallam a magasba emelkedik. Pl. a következő szóhoz: Feltámadt.” Walther *Lexicon*. 34.

²² Rövid idő alatt lefelé haladó motívum. Walther *Lexicon*. 148.

visszagördül az alaphangra.²³ A motívum többszöri, változatlan visszatérése valószínűség szerint a kitartó, el nem fáradó hit ábrázolását célozza meg.



40. kottapélda: BWV 680, pedál ostinato.

Az ostinato hat ütem hosszúságú, és a tétel folyamán hat alkalommal hangzik el. Nem helytálló az a megközelítés, hogy a 76. ütemtől kezdve a manuálban megjelenő motívum ezzel egyenértékű lenne. Valóban szekvencia-témát fejleszt a szerző az *ostinato* alapján, de annak csupán egyetlen alkotóelemét használja, a felfelé haladó terclépéseket.



41. kottapélda: BWV 680, az ostinato dallamából táplálkozó szekvencia-téma a 76. ütemtől.

Valódi ostinato-témának kizárólag a pedálban elhangzó, hat ütemes motívum tekinthető. A szám intenzív jelenléte utalás a teremtés hat napjára.²⁴ Ezt a gondolatot fűzi tovább Duparcq úgy, hogy a hatos szám köré csoportosuló *anabasis* és *catabasis* figurák képszerűen jelenítik meg a „Schöpfer Himmels und der Erden”²⁵ szövegszakaszt.²⁶

Fontos párhuzamként megemlíteni, hogy ugyanezt látjuk a h-moll mise második Credo tételében. A kórus basszus szólama ugrásokban gazdag fűgatómát indít a tétel elején, „Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae” szöveggel. Eleinte a többi énekes homofón kísérete társul hozzá, majd folyamatosan átveszi a témát minden szólam. Mindeközben a continuo basszusban egy gyors, a tematikus anyagtól független nyolcadmozgás skálázik lefelé és felfelé. (Lásd: 42. kottapélda.) Clement megfigyelése, hogy mindig a „caeli” („menny”) szóhoz kapcsolódnak az *anabasis*, a „terrae” („föld”) szóhoz pedig a *catabasis* figurák.²⁷

²³ Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1951.) 429.

²⁴ Elsőként Leaver javítja a számot 7-ről 6-ra. Robin A. Leaver: „Bach's »Clavierübung III«: Some Historical and Theological Considerations.” In: *The Organ Yearbook* 6 (1975.): 17–32. 22.

²⁵ „mennynek és földnek teremője”

²⁶ Jean-Jacques Duparcq: „De quelques aspects de la symbolique des nombres chez J. S. Bach.” In: *Positions luthériennes* 33 [Tricentenaire de la naissance de Joh. Seb. Bach 1685–1750] (1985.): 69–85. 80. Idézi: Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 162.

²⁷ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 164.

2 Ob. 3 Tromp. Pk.
Viol. I/II Va. Continuo

Sopr. I. II.
Cre - do in u - num De - um,

Alt.
Cre - do in u - num De - um,

Ten.
Cre - do in u - num De - um,

Bass.
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter -

Ob., Viol.

6

cre - do in u - num De - um, cre - do

cre - do in u - num De - um, cre - do

cre - do Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et

rae, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, fa - cto - rem coe -

42. kottapélda: BWV 232 *Credo in unum Deum*, szövegfestés.

A BWV 680-ban a hat alkalommal elhangzó basszus ostinato mindig más hangnemben jelenik meg. A pedálbelépések közötti szakaszok időtartama exponenciálisan növekszik.

Közjáték	3 ütem	5 ütem	6 ütem	7 ütem	14 ütem	25 ütem
<i>Ostinato</i>	d	a	F	C	g	d

15. táblázat: BWV 680 szerkezeti felépítése.

Utolsó elhangzásakor tíz ütem hosszúságúra bővül a pedál szólam, így az ostinatót tartalmazó szakaszok és a közjátékok terjedelme arányos: 40 ütemben szerepel a pedál,

hatvan ütemben nem. A számszimbolika keresztény értelmezései szerint az előbbi szám a böjt megjelenítője,²⁸ míg a már több ízben is előtérbe kerülő hatos szám a teremtéstörténet hat napjára utal.

Összegezve tehát: az ostinato fő jellemzője, hogy a hatos szám és figurális tartalom segítségével a teremtéstörténetre utal, feladata a teremtető Isten ábrázolása.

Kromatika

Fontos szerepet tölt be a tételben a *passus duriusculus* motívum,²⁹ mely öt alkalommal hangzik el, mindig az ostinato szólamhoz kapcsolódva. A szólamok lineáris vizsgálatából kiderül, hogy ez a kromatikus motívum tulajdonképp a kontraszobjektum második fele, és szinte minden alkalommal az ostinato záró taktusában jelenik meg – egyetlen kivétel a legutolsó belépést.



43. kottapélda: BWV 680, *passus duriusculus*.

A *passus duriusculus* jelenléte a Luther-énekekben megfogalmazott kereszthalálra utal – miként ez oly gyakran előfordul Bach műveiben. Ezt megerősíti, hogy öt alkalommal hangzik el, mely szám a lutheránus teológiában Krisztus szenvedésének és a kereszthalálnak a jelképe.³⁰ Az eddigi elemzések elsiklottak az ostinato és a kromatika összekapcsolódása felett, pedig a teremtés és a kereszthalál egymásmellé helyezése gazdag jelentéstartalommal rendelkezik. „Ezért ha valaki Krisztusban van, új teremtés az: a régi elmúlt, és íme: új jött létre.” – írja Pál apostol.³¹ Aki megvallja hitét és hiszi Jézus passiótörténetét, az új életet kap, és Isten teremtető munkája átformálja életét. Ezt az

²⁸ Heinz Meyer: *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*. (München: Wilhelm Fink Verlag, 1975.) 160.

²⁹ Részletes bemutatása: a 4.5.2. fejezet *Passus duriusculus* c. szakaszában.

³⁰ Már a középkorban is Jézus öt sebhelyét szimbolizálta az ötös szám. Meyer, *Die Zahlenallegorese*, i.m., 128.

³¹ 2Kor 5,17

újszövetségi lelkületű kapcsolatot ragadja meg Bach, mikor a két jellegzetesen szimbolikus motívumot (a hatos számhoz kapcsolódó ostinátót és az öt alkalommal elhangzó kromatikát) egymás mellé helyezi.

A szólamok további elemzéséből kiderül, hogy a pedálhoz és a kromatikához kapcsolódó kontraszsubjektumok mindig megegyeznek. Így öt alkalommal teljesen azonos faktúra hangzik el, csak más-más hangnemben és felrakásban – kialakul egy ritornell-forma. A ritornell jelenlétének köszönhetően itáliai hatás érzékelhető a feldolgozáson. A pedál belépéseinek időbeli távolodása egyre hosszabb közjátékoknak ad teret. Az első három megszólalás közötti rövid szakaszoknak még nincs lehetőségük kibontakozni. A 47–59. ütemekben a témafej felső szólamok között elhangzó élénk párbeszéde alkot közjátékot, míg a 67–84. ütemek egy szabad szekvenciának tekinthetők. Az utolsó közjáték sajátossága, hogy az ostinato-témával megegyezően induló, ugráló basszus alapra készít szekvenciát a manuál szólamokban, de maga az ostinato egyik alkalommal sem teljesedik ki – nem éri el az oktáv hangterjedelmet, és az alaphangra történő visszagördülés is elmarad. (Lásd 41. kottapélda.) Az utolsó pedálbelépéssel nem tér vissza a ritornell, attól teljesen független, új zenei anyag kap helyet a kéz szólamaiban.

A tétel végén feltűnik a kromatika (86. és 98. ütemek), ezúttal szinkópálás nélkül, felfelé törekedve: Bachnál hagyományosan Krisztus feltámadásának szimbóluma.



44. kottapélda: BWV 680, zárlat.

Scheide közöl részletes okfejtést arról, hogy a kromatika egészen más hatást tesz a hallgatóra attól függően, milyen irányba halad – így tehát nem egyenértékű önmaga tükörfordításával.³² Lefelé haladva jelentős fájdalmat ábrázol Bach művészetében, mely

³² William Scheide: „Theologische Überlegungen zu Bachs großem Choralvorspiel »Vater unser im Himmelreich« (BWV 682).” In: Renate Steiger (szerk.): *Johann Sebastian Bachs Kantaten zum Thema Tod und Sterben und ihr literarisches Umfeld*. [=Wolfenbütteler Forschungen. Band 90.] (Wiesbaden: Harrassowitz, 2000.) 81–104. 85–89.

jellemzően Krisztus kereszthalálához kapcsolódik. Felfelé azonban a keresztt pozitív irányba történő előremutatását jelképezi, és a megváltás reménysége kerül a középpontba.³³

Ilyen aspektusban található felfelé kromatika a h-moll mise *Et resurrexit* tételében illetve a BWV 131-es kantáta zárótételében, melynek kapcsolódó szövege: „[Und er wird Israel erlösen] aus allen seinen Sünden.”³⁴



45. kottapélda: BWV 131, felfelé tartó kromatika.

Számszimbolika

Az első öt megszólalás alkalmával huszonöt hangból áll az ostinato,³⁵ mely végül az utolsó pedálbelépés alkalmával 43 hangra bővül. Ez a szám a CREDO szó numerikus megfelelője, megjelenése kiemeli az itt belépő, egyetlen *cantus firmus* sor szövegét: „wir glauben all an einem Gott”.³⁶

Számmisztikai szempontból a tétel kerek 100 ütemét a teljesség szimbólumaként jellemezhetjük, ugyanakkor, ha a korál szövegéből indulunk ki, akkor ezúttal közelebb áll annak bibliai értelmezéséhez, mint az örök életre történő utalás.³⁷

Kérdéses, hogy fontos számnak tekinthető-e a 84, mely a h-moll mise Credo tételében egyértelmű szerepet kap.³⁸ A 84 felírható 6 és 14 szorzataként, azaz jelképezheti Bach hitét Isten teremtő erejében. Jelen korálfeldolgozásban ebben az ütemben kezdődik a záró szakasz: az utolsó három témabemutatás a leghosszabb közjáték után.

Mivel a tételben nincs végigvezetett *cantus firmus*, nem lehetséges valamely szöveg tartalmának szavak szintjén történő ábrázolása. A Luther-ének a katekizmushoz hasonlóan a Szentháromság egyes személyeit magasztalja versszakaiban, tehát azok egymástól

³³ I.h.

³⁴ „[És megváltja Izraelt] minden bűnéből.”

³⁵ A 25-ös szám tradicionális értelmezés szerint az egy Isten (1) három személyébe (3) vetett hitnek és a feltámadás reménységének (8) a jelképe: $3 \times 8 + 1 = 25$. Heinz Meyer: *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*. (München, 1975.) 154.

³⁶ Karl Geiringer: *Symbolism in the Music of Bach*. (Washington, 1956.) 14–15.

³⁷ Meyer, *Die Zahlenallegorese*, i.m., 177.

³⁸ A *Pater omnipotens* tétel összesen 84 ütem, végén szignózva az ütemszám – ma már tudjuk, hogy ez nem Bach bejegyzése, hanem halála után került oda. Ruth Tatlow: *Bach's Numbers. Compositional Proportion and Significance*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2015). 4.

elválaszthatatlanok. A tétel valószínűleg a teljes ének megjelenítésére törekszik, azon belül is nagyobb hangsúlyt kap az első és a második versszak. Az ostinato basszus és a hatos szám intenzív jelenléte utal a teremtő Atyára, a kontraszsubjektum szinkópákkal kombinált *passus duriusculus* motívuma pedig a megváltó Krisztusra.

4.4.3. BWV 681

Az alig tizenöt ütemes, manualiter kompozíció a *Klavierübung III.* legrövidebb tétele. Stilisztikailag a francia nyitányok karakterét idézi, pontozott ritmusai, sűrű díszítettsége és disszonanciái Lully muzsikájára emlékeztetnek. Ennek tükrében szokatlan megoldás, hogy egy szabályos háromszólamú fúgaként indul.³⁹ Francia és itáliai elemeket egyaránt beépített a szerző.⁴⁰

Az ouverture jelleg fontos szerepet tölt be a *Klavierübung* sorozatban, ugyanis mindegyik kötet közepén tagolásként szerepel: mindig francia nyitánnyal kezdi meg a szerző a gyűjtemény második részét. Tárgyalt kötetünk nem tagolódik olyan világosan két részre, mint a partiták, vagy az olasz koncert és a francia nyitány. Apró, finom utalás Bach műfajválasztása: nem indul új rész, mégis jelzi a szerző a francia stílusjegyek alkalmazásával, hogy most járunk a gyűjtemény felénél. A korábbi *Klavierübung* kötetekkel megegyező módon itt is itáliai stílusú darab (BWV 680) előzi meg a tagolópontra tekinthető ouverture-t.

Sok hasonlóság látható az előző tétellel: uralkodó a fúga technika, mindkét esetben tematikus utalás található az első korálsorra, három szólamú a szerkezet, mely a tétel végén négy szólamúra bővül, dór hangnem szerinti lejegyzés. Jelentős különbséget alapvetően a karakter biztosít.

A fúgatéma a *Wir glauben all an einen Gott* korál első sorának dallamát idézi, és legtisztábban a harmadik szólam belépésénél figyelhető meg.



46. kottapélda: BWV 681, a *cantus firmus* első sorát idéző téma.

³⁹ Sok kutató tévesen ouverture-ként jelöli meg a tételt, pedig Bach odaírja a címe mellé: *fughetta super*.

⁴⁰ Williams, *The Organ Music of Bach. II.*, i.m., 210.

A tétel második felében a fűgaszerkezet fellazul, és a helyét egy szenvedélyes, retorikus elemekben gazdag rész veszi át. Már Weismann megállapította, hogy a 11. ütem váratlan lombard ritmusa feltehetően a BWV 682-t készíti elő.⁴¹ Kiemelt szerepet kap a rövid feldolgozásban a 12. ütem: az addig háromszólamú szerkezet váratlanul egy hét hangos szűkített szeptim akkordba torkollik. *Abruptio*⁴² követi az erőteljes akkordot, majd egy gyors *catabasis* vezet a következő szűkített akkordra – ezúttal kis szekunddal mélyebben –, majd egy újabb *Abruptio*. Egyedülálló a szakasz intenzitása, a hatás fokozása érdekében minden előkészítést mellőz a szerző.



47. kottapéllda: BWV 681, lombard ritmus és szűkített szeptimek.

A tétel a teljes Szentháromság megjelenítésére törekszik. Ha abból indulunk ki, hogy az előző korálfeldolgozásban a hangsúly az Atya és a Fiú (1. és 2. versszak) ábrázolásán van, akkor logikusan következik, hogy itt a 3. strófának szükséges előtérbe kerülnie. E záró versszak jellegzetessége, hogy nem önmagában a Szentlelket magasztalja: „Wir glauben an den Heiligen Geist, Gott mit Vater und dem Sohne.” Az ouverture karakter az Atyához kapcsolható, visszautal az Esz-dúr prelúdiumra, a tételt átható kromatika pedig Krisztust ábrázolja. A kapcsolódó *cantus firmus* leginkább a harmadik fűgatéma belépésekor ismerhető fel. Ez tekinthető arra vonatkozó utalásnak, hogy a szerző elsősorban az ének harmadik strófájának szövegét jeleníti meg.

További kapcsolódások is megfigyelhetők a versszak és a zenei tartalom között. A lombard ritmus előretal a BWV 682-ben imádkozó, esendő emberre, kapcsolódik így a szöveg harmadik sorához: „der aller Blöden Tröster heißt”.⁴³ A korban két jelentős zenei stílusnak tekinthető itáliai és francia jegyek együttes alkalmazása megjeleníti a „die ganz

⁴¹ Wilhelm Weismann: „Das große Vater-unser-Vorspiel in Bachs drittem Teil der Klavierübung.” In: *BJ* 38 (1949/50.): 57–64. 61.

⁴² Váratlan szünet, hirtelen megszakítás. Walther *Lexicon*. 22–23.

⁴³ Mai használatban: „der aller Schwachen Tröster heißt”, magyarul „akit a gyengék Vigasztalójának hívnak”.

Christenheit auf Erden”⁴⁴ szövegszakaszt. A tétel extrém 12. ütemére konkrét párhuzam található a Bach-életműben: a Máté-passió azon szakasza, mikor Pilátus megkérdezi a népet, hogy kit engedjen szabadon, Barrabást, a rablót, vagy Jézust. A kórus felkiált egy szűkített szeptim akkordon: „Barrabam!” Nem más ez, mint a bűn ábrázolása, melyet Jézus kereszthalála vesz el – „hier all Sünd vergeben werden”. Meglepően nyugodt zárás kapcsolódik hozzá, a folytatás oldja fel a feszültséget: „Nach diesem Elend ist bereit’ uns ein Leben in Ewigkeit.”⁴⁵

⁴⁴ „az egész kereszténység a földön.”

⁴⁵ „nyomorúság után készíts fel minket az örökkévalóságban való életre.”

4.5. Miatyánk

4.5.1. *Vater unser im Himmelreich* korál

A Miatyánk pontos magyarázata hosszú időn keresztül foglalkoztatta Luther Márton. 1517 nagybőjti időszakában áhítatsorozatot szentelt az imádság tanítására, majd saját indíttatásból, a téma pontosabb körütekintése érdekében 1519-ben megismételte azt.¹ Ezután nyomtatásban is kiadásra került a Miatyánk-magyarázat, és nagy népszerűsége tett szert.² Néhány évvel később, az 1526-os *Deutsche Messe* közreadásában a szerző ismét kiemelt figyelmet szentelt az imádságnak: hosszabb, tanító jellegű parafrázis formájában helyezte el a liturgiában, és ugyan nem volt elvárás az általa rögzített szöveg használata, de mindenkit buzdított az imádság rendszeres magyarázatára.³

A katekizmus tételei közül a Tízparancsolathoz, a Hiszekegyhez és az úrvacsorához már 1524 óta léteztek hozzárendelt énekek, a Miatyánk-ének azonban csak 1539-ben – pontosan 200 évvel a *Klavierübung III.* megjelenése előtt – került kiadásra. Lipcsében jelent meg, a Valentin Schumann által szerkesztett énekeskönyvben.⁴ „Kétségtelen, hogy ez a leginkább eredeti tétel Luther összes énekalkotása közül” – írja Markus Jenny.⁵ Az elsőre talán szélsőségesnek tűnő megállapítást igazolja, hogy fennmaradt egy autográf 1539-ből, amelynek segítségével világosan követhetőek Luther saját javításai.⁶ A felirat a következő: „*Das Vaterunser kurz ausgelegt und in Gesangsweise gebracht.*”⁷

Az ének hatsoros versszakokból áll, melyek mindegyike 3x2 sorra tagolódik a rímképlet szerint. Nyolc szótagos, jambikus verselés jellemzi. A Schemelli féle énekeskönyv kilenc versszakot közöl,⁸ melyekben a két keretező strófa között a Miatyánk hét kérését fejt ki egy-egy versszak – a katekizmus mintájára.

¹ A második sorozatot indokolja, hogy ebben a két évben a reformátor teológiai gondolkodása jelentősen változott, 1518 környékére datálható az ún. „toronyélmény”. Luther Márton: „Miatyánk-magyarázat (1519)” In: Csepregi Zoltán (szerk.): *Luther válogatott művei 5. Bibliafordítás, vigasztalás, imádság.* (Budapest: Luther Kiadó, 2015.) 97–151. 97.

² I.h.

³ Luther Márton: *A német mise és az istentisztelet rendje.* (Ford. Paulik János) 30/467–470.

⁴ Gerhard Hahn – Helmut Lauterwasser: „344. Vater unser im Himmelreich”. In: *Liederkunde. Heft 19.* 54–61. 54–55.

⁵ Markus Jenny: *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern.* (Zürich: Theologischer Verlag, 1983.) 85.

⁶ Hahn és Lauterwasser, *Vater unser im Himmelreich*, i.m., 56.

⁷ I.h.

⁸ Albert Clement: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach.* (Middleburg: AlmaRes, 2017.) 177–179.

1. Vater unser im himmelreich,
der du uns alle heissest gleich
brüder seyn und dich ruffen an,
und willst das beten von uns han,
gieb, daß nicht bet allein der mund,
hilf, daß es geh aus erzensgrund.

„Mi Atyánk”
Isten megszólítása gyermeki hittel.

2. Geheiligt werd der name dein,
dein Wort bey uns hilf halten rein,
daß auch wir leben heiliglich,
nach deinem namen würdiglich,
behüt uns, Herr, vor falscher lehr,
Das arm verführte volk bekehr.

„Szenteltessék meg a te neved”

3. Es komm dein reich zu dieser zeit,
und dort hernach in ewigkeit,
der heilige Geist uns wohne bey
mit seinen gaben mancherley,
des satans zorn und groß gewalt
zerbrich, für ihm dein kirch erhalt.

„Jöjjön el a te országod”
Kis Kátéhoz kapcsolódik, a Szentlélek által.

4. Dein will gescheh, Herr Gott, zugleich,
auf erden wie im himmelreich,
gieb uns geduld in leidenszeit,
gehorsam seyn in lieb und leid,
wehr und steur allem fleisch und blut,
das wieder deinen willen thut.

„Legyen meg a te akaratod”
Ne csak mennyben, a földön is és bennem is.

5. Gieb uns heut unser täglichs brodt,
und was man darf zur leibesnoth,
behüt uns, Herr, für unfried und streit,
für seuchen und für theurer zeit,
daß wir im gutem frieden stehn,
der sorg und geizes müßig gehn.

„Mindennapi kenyerünket add meg nekünk ma.”
A földi élet feltételeiért való könyörgés.
Békéért, jó kormányzásért, termésért, stb.
És azért, hogy észrevegyük, mindezt Istentől kapjuk

6. All unser schuld vergieb uns, Herr,
daß sie uns nicht betrüben mehr,
wie wir auch unsern schuldigern
ihr schuld und fehl vergeben gern,
zu dienen mach uns all bereit,
in rechter lieb und einigkeit.

„És bocsásd meg vétkeinket, miképpen mi is
megbocsátunk az ellenünk vétkezőknek”

7. Für uns, Herr, in versuchung nicht,
wenn uns der böse geist anficht,
zur linken und zur rechten hand
hilf uns thun starken widerstand,
im glauben fest und wohlgerüst
und durch des heiligen Geistes trost.

„És ne vígy minket a kísértésbe”
Isten a kísértést nem távolítja el,
de erőt és kitartást ad az ellenálláshoz.

8. Von allem übel uns erlös,
es sind die zeit und tage bös,
erlös uns von dem ewgen tod,
und tröst uns in der letzten noth,
bescher uns, Herr, ein seligs end,
nimm unser seel in deine händ.

„De szabadíts meg a gonosztól”

9. Amen, das ist, es werde wahr.
stärk unsern glauben immerdar,
auf daß wir ja nicht zweifeln dran,
was wir hiemit gebeten han,
auf dein wort in dem namen dein
so sprechen wir das Amen fein.⁹

„Amen-keret”
Szükséges valóban hinni és igaznak
megélni a kimondott imádságot.

⁹ Georg Christian Schemelli: *Musikalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß.* (Lipscse: Breitkopf, 1736.) 272.

A fennmaradt kéziratok éneklapon a szöveg után egy dallam is közlésre került, melyet a szerző később áthúzott, és nem került be a gyűlekezeti gyakorlatba.¹⁰ Az 1739-es lipcsei énekeskönyvben kiadott változat viszont hamar elterjedt, és szinte teljesen megegyezik az ének ma használt formájával. Ez a dallam közeli rokonságban áll egy a Cseh Testvérek által használt Miatyánk-énekkel.¹¹ Máig eldöntetlen kérdés, hogy vajon Luther ismerte a korábbi kiadást, vagy mindkét ének ugyanazt a középkori dallamot használja előképének.¹²

Szöveg és dallam között nem alakult ki olyan elválaszthatatlan egység, mint némely másik híres Luther-korál esetében.¹³ Még a reformátor életében készültek egyéb dallamok a Miatyánk-énekhez,¹⁴ valamint a nyolc szótagos szerkezetéből fakadóan jól használható dallamhoz jelentős mennyiségű új szöveg kapcsolódott.¹⁵ Ez utóbbiak közül fontos tétel a *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* szövegkezdetű, ma is használt bűnbánati ének,¹⁶ mely szervesen összefonódott a dallammal. Szövegi és zenei lehetőségeinek sokszínű alkalmazását találjuk a Szentháromság utáni 10. vasárnapra készült BWV 101-es korálkantátában.

A dallam népszerűségét mutatja, hogy Bach is sok feldolgozást készített hozzá. Megtalálható kantátákban különböző szövegekkel – BWV 90.5; BWV 101; BWV 102.7; BWV 245.9 –, és orgonadarabok között – BWV 461; BWV 636; BWV 682; BWV 683; BWV 737, BWV 762.¹⁷ A feldolgozások bőséges hagyományát kapta örökségül a szerző az elődeitől, híres *Vater unser* feldolgozásokat ismerhetett Dietrich Buxtehude, Georg Böhm és Ulrich Steigleder tollából (hogy csak a legismertebbeket említsük).

¹⁰ Ez az egyetlen kéziratban megmaradt Luther dallam. Hahn – Lauterwasser, *Vater unser im Himmelreich*, i.m., 59–60.

¹¹ Markus Jenny: *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge: Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe*. (Köln: Böhlau-Verlag, 1985.) 114.

¹² Ecsedi Zsuzsanna: *Luther-énekek a magyar evangélikus énekeskönyvekben*. DLA disszertáció. Budapest: LFZE, 2003. (Kézirat). 114.

¹³ Például: *Ein feste Burg ist unser Gott*.

¹⁴ Lásd: Rhau-gyűjtemény.

¹⁵ Hahn – Lauterwasser, *Vater unser im Himmelreich*, i.m., 61.

¹⁶ EG 146.

¹⁷ Martin Petzold: „Bachs Vaterunser-Kompositionen: zu BWV 682 und 683 aus dem »Dritten Teil der Clavier Vbung«”. In: *MuK* 85 (2015/1.): 36–40. 37–38.

4.5.2. BWV 682

A pedálos *Vater unser* feldolgozás sok tekintetben a kötet legsajátosabb tétele, több kutató és orgonista szerint az egyik legbonyolultabb tétel Bach összes korálfeldolgozása között.¹⁸ Sűrű szövete és szerkezeti összetettsége miatt néhány meghallgatás alapján csak nagyon felszínes befogadás lehetséges. Számtalan helyen tetten érhető a tételben az *Augenmusik*, ezek feltárása a kompozíciós eszközökben való alapos elmélyülést kíván. A szakirodalomban gyakran olvashatjuk, ez az orgonamű egy rejtély, mely időráfordítást igényel, s a vizsgálat során mondanivalója egyre intenzívebben kezd hatni az iránta érdeklődőre.¹⁹

A tétel öt szólamú, a cím alatti leírás jelzi, hogy két manuálon és pedálon képzelte el a szerző a megszólaltatást.²⁰ A teljes *cantus firmus* elhangzik, a jobb és a bal kéz egy-egy szólama között oktavkánonban végigvezetve. A hat kánonikus korálsort előjáték és utójáték keretezi, illetve közjátékok tagolják. A kánonszólamok között szabályosan változik a *dux* és a *comes* helye, először a szoprán, majd a tenor kezdi az imitációt. A belépés rendje:

S-T T-S S-T T-S S-T T-S

A szólamok követési távolsága két ütem, egyetlen kivétel a negyedik korálsor, ahol ez egy ütemre rövidül. Hans Grüss észrevétele, hogy zenei szempontból a változtatás teljesen indokolatlan, a dallamból kiindulva itt is működne a kánon a kétütemes távolság alkalmazásával.²¹ Joggal feltételezhető tehát, hogy a szerző szerette volna ilyen módon kiemelni a negyedik korálsor szövegi tartalmát – mindez kifejtésre kerül a későbbiekben.

A kánont egy trió egészíti ki. Mindkét kéz kánonszólama mellé csatlakozik egy díszes, imitációs szólam, őket pedig a pedál pulzáló nyolcadmozgása kíséri. A trió témája a *cantus firmus*ra vezethető vissza: az első korálsor hallható, sűrűn kidíszítve.²² (Lásd: 48. kottapélda.) Az erősen kolorált dallamkezelés a tétel további részében is végigkíséri a trió

¹⁸ „Perhaps the most complex of Bach’s organ chorales from both a composer’s and a performer’s point of view.” Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II.* (Cambridge: University Press, 1980.) 210. Hangsúlyozza ezt továbbá: Hermann Keller, Harvey Grace, Wilhelm Weismann és Albert Clement.

¹⁹ NB Sajátos helyzet, hogy a publikált kutatások alapján a különböző érdeklődőkre más-más mondanivaló hatott elsődlegesen. Ez persze semmit nem von le abból a tényből, hogy a tételnek intenzív hatása van, sokrétű szimbólumrendszere pedig sokakat inspirált arra, hogy keressék a mögöttes mondanivalót.

²⁰ A szerkezet Nicolas de Grigny hatását sejteti, ahogyan a BWV 678 esetében is.

²¹ Hans Größ: „Über die Tradition des Cantus-firmus-Kanons. Eine Ergänzung zum Thema: Bach und das Mittelalter”. In: *BJ* 71 (1985.): 135–146. 142.

²² Hans Leudtke: „Seb. Bachs Choralvorspiele und seine geistliche Wurzel.” In: *BJ* 15 (1918.): 1–96. 85.

két felső szolamát, ezek ritmikai és motivikai sokszínűsége folyamatosan éles kontrasztban áll a szinte alig hallható oktávkánonnal.



48. kottapélda: BWV 682, díszes téma a *cantus firmus* hangjaiból kialakítva.

A *Vater unser* számtalan hasonlóság köti össze a kötetben található Tízparancsolat-ének *pedaliter* feldolgozásával (BWV 678).²³ A teljes *Klavierübung III*-ban ezen a két helyen szerepel a következő megjelölés: „à 2 Clav. et Pedal e Canto fermo in Canone” – azaz olyan korálfeldolgozások, melyekhez kétmanuális és pedálos orgonára van szükség, és amelyekben a *cantus firmus* kánonban kerül bemutatásra. A szerkezet ritka Bach életművében: kánonszerkesztést ugyan találunk más orgonagyűjtemények tételei között, de jellemzően nem ötszólamú kompozícióban. Szintén közös tulajdonsága a tételeknek, hogy a páros lüktetésű koráldallamot mindkét feldolgozás páratlan metrumba (6/4-be, illetve 3/4-be) helyezi, valamint, hogy szerkezetük világosan lebontható két összetevőre: az oktávkánonra és egy trióra. Ez utóbbi szolamai rövid zenei motívumok váltakozásából és ismétléséből épülnek fel mind a két tételben.

A BWV 678 és a BWV 682 közötti legfontosabb összekötőelem a kánon, mely a törvény megtartását és a követést (elsősorban Jézus követését) szimbolizálja Bach zenei eszköztárában.²⁴ A BWV 678 esetében ez a kánon elsősorban parancsolatok megtartására, Isten szavának a követésére utal, a Miatyánk azonban összetettebb megközelítést feltételez, értelméhez Luther Márton *Nagy Kátéja* nyújt segítséget:

„azért semmire nincs nagyobb szükségünk, mint arra, hogy szüntelenül ostromoljuk Isten fülét, kiáltsunk hozzá és könyörögjünk, hogy adjon, éltesse és növelje bennünk a hitet és a Tízparancsolat megtartását, és hárítsa el mindazt, ami ebben akadályoz és gátol minket. Hogy azonban tudjuk, mit és hogyan kell imádkoznunk, Krisztus Urunk maga tanított minket az imádság módjára és szavaira.”²⁵

²³ A két tétel szerkezeti hasonlóságát sokan említik (Meyer, Williams, Clement), leginkább részletesen Scheide tárgyalja. William Scheide: „Theologische Überlegungen zu Bachs großem Choralvorspiel »Vater unser im Himmelreich« (BWV 682).” In: *Johann Sebastian Bachs Kantaten zum Thema Tod und Sterben und ihr literarisches Umfeld*. [=Wolfenbütteler Forschungen. Band 90.] (Wiesbaden: Harrassowitz, 2000.) 81–104.

²⁴ Jens Marggraf: „Kanon.” In: Siegbert Rampe (szerk): *Das Neue Bach Lexikon*. [=Das Bach-Handbuch. Band 6.] (Laaber: Laaber-Verlag, 2016.) 389.

²⁵ Luther Márton: „A Nagy Káté.” In: D. Dr. Pröhle Károly (szerk.): *Luther Márton négy hitvallása*. (Budapest: A Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, 1983.) 115–268. 206.

Bach számára azért ilyen fontos a két korálelőjáték összekapcsolása, mert Luther útmutatása alapján a Miatyánk rendszeres imádkozása az eszköze annak, hogy Isten segítse a Tízparancsolat megtartását. A kánon jelképe tehát kettős – egyrészt szimbolizálja a parancsolatok követését, melyre a lutheri teológia szerint minden pillanatban törekedni kell; másrészt pedig szimbolizálja a segítségért folyamodó hívőt, aki mint a legtokéletesebb formát, az Úr imádságát ismétli fohászkodásában.²⁶ A Krisztusban bízó imádkozót megsegíti az Atya a nehéz körülmények között is, erőt ad a parancsolatok megtartására és a hitben való szilárd megállásra – ahogyan a kánon is megingathatatlan a galantériákban és modulációkban gazdag trió szólamai között.

A három kísérő szólam az orgonára készült triószonátákat idézi.²⁷ A kezdéskor elhangzó téma bemutatása után egy igen nagy ambitusú kontraszsubjektum vezeti tovább a dallamot, miközben bal kézben is elhangzik a nagyobb lélegzetű téma. Az első kánonszólam a 12. ütem felütésén indul, de ezt megelőzően már több szokatlan zeneszerzői eszköz is megfigyelhető. Feltűnő a kéz szólamainak bonyolult ritmusa, burjánzó változatossága. A gáláns stílus irányába mutató zenei szövet távolról sem sugallja, hogy egy archaizáló oktávkánon fog csatlakozni a trióhoz, szembeállítva a régi zenei stílust a modernnel.

Bach életművében ritkán használt ritmikai elem a lombard ritmus, ilyen intenzív és sokrétű alkalmazása pedig teljesen egyedülálló. Dallami jellegzetességek közé tartozik a kontraszsubjektum két meghatározó eleme: a lefelé haladó kromatika (*passus duriusculus*), valamint a szűkített szeptim ugrások (*saltus duriusculus*). A 10. ütemben ismét új ritmusképlettel gazdagodnak a trió szólamai: artikulációs jelekkel (a hangjegyek fölé írt pontokkal) ellátott tizenhatod triolák készítik elő a koráldallam belépését. A zenei eszközök már-már átláthatatlan gazdagságát tovább fokozza a mindenütt jelenlévő *syncopatio*.

A különböző motívumok visszatérő panelekként formálják a tételt. Rövid időközönként váltakozva előkerül mindegyik formula – annak ellenére, hogy már külön-

²⁶ Arra, hogy a kánon az imádság visszamondását szimbolizálja, többen is utalnak – Spitta, Albrecht, Meyer és Williams – mindannyian Luthertől függetlenül. NB. A kánon értelmezése, mint az imádság visszamondása, nem ad magyarázatot a szólamok cserélődésére. Bäumlín tanulmánya a Miatyánk értelmezését a Róm 8,22-26 szakasszal köti össze, megközelítése szerint a kánon felső szólama a Szentlelket ábrázolja, alsó szólama pedig az imádságba kezdő embert. „A Szentlelek a szív sóhajtozását a sajátjává teszi [...] és bátorítja az embert.” – így alakulhat ki a párbeszéd. Klaus Bäumlín: „»Mit unaussprechlichem Seufzen.« J. S. Bachs großes Vater unser Vorspiel (BWV 682).” In: *MuK* 60 (1990.): 310–320. 318.

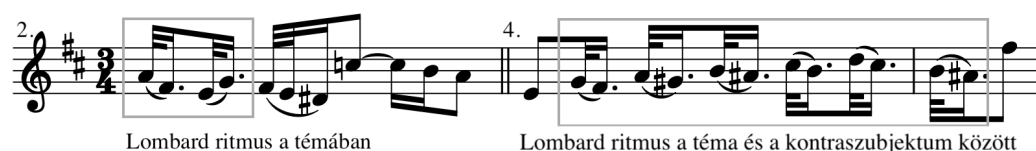
²⁷ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 181

külön is intenzív hatást gyakorolnak, s gazdag jelentéstartalommal bírnak a barokk affektustan értelmezése szerint. Ezek összevetése következik most a Bach művei között található hasonló példákkal párhuzamba állítva.

Lombard ritmus

Nagy talány a kutatók számára a szekundonként felfelé törekvő, sóhajmotívummal kombinált lombard ritmus szerepe, mely a 4. ütemben jelenik meg.²⁸ Gerard Herz készített átfogó tanulmányt a ritmusképlet megjelenéséről, és arra a következtetésre jutott, hogy Bach alig használja ezt az eszközt, s ha mégis, többnyire a divathullám kiszolgálása érdekében.²⁹ Ugyanakkor a *Vater unser* feldolgozásról maga Herz is azt állítja, hogy „a lombard ritmus használatának legradikálisabb példája a szerző összes hangszeres műve között” – ez pedig túlmutat azon, hogy egy divatnak tegyen eleget.³⁰

A BWV 682-ben ugyanis Bach igen sokrétűen használja a lombard ritmust. Mindenekelőtt része magának a témának a 2. ütem egy rövid szakaszán, terc ambitust közrefogva. Később, a közzjátékokban többnyire lefelé hajló szekund lépés csatlakozik a ritmusképlethez – ennek megfelelően a 4. ütemben hosszabb motívum alakul ki a lombard ritmus és a sóhaj-motívumok kombinációjából. Ilyen formában először a téma és a kontraszsubjektum összekötő elemeként jelenik meg, és erőteljesen törekszik felfelé. Ez lesz a leggyakoribb megjelenése az egész tételben.



49. kottapélda: BWV 682, a lombard ritmus megjelenési formái.

Mellette előfordul a ritmus olykor egyéb hangközökkel (tisztá oktáv, kis szext), a 2. ütemben szereplő terc forma azonban sosem. Amikor témától független szakaszokban terc

²⁸ NB. Albert Clement élesen elutasítja, hogy a lehajló kis szekund lépések a lombard ritmussal kombinálva sóhaj motívumot alkotnának. Valóban nem a klasszikus *Seufzen* motívumról van szó, hiszen a súlyviszonyok kissé felborulnak, de véleményem szerint a lehajló kis szekund többszöri ismétlése még ezzel az izgatott ritmusképlettel fűszerezve is a sóhajtozás képzetét kelti. Ha lehet árnyalatnyi különbséget tenni, ez nem „lassú és beletörődő” *Seufzen*, hanem egy gyors mozgású és kétségbeesetten megoldást kereső sóhaj. V.ö. Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 192.

²⁹ Gerard Herz: „Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen.” *BJ* 64 (1978.): 148–180. 175.

³⁰ I.h.

hangközt kíván átfogni a szerző a szokatlan affektussal, olyankor izgatott *figura corta* ritmusképletre vált, kitöltve az ugrást, de nem változtatva annak karakterén (pl. 9. ütem).

Herz tanulmánya szerint először 1724-ben használja Bach a lombard ritmust kitüntetett szerepben, méghozzá az *Ach lieben Christen, seid getrost*, BWV 114-es kantáta második tételében.³¹ A modern stíuselemeket tartalmazó tenorária obligát fuvola szólamában egy, az előzőhöz nagyon hasonló dallammotívum jelenik meg.



50. kottapélda: BWV 114.2.

A kantátatételben összesen négyszer hangzik el a felfelé törekvő sóhajtozás, ebből háromszor egy hosszabb téma részeként. Mind a négy alkalommal a fuvola szólamába kerül, és röviddel az énekes szólista belépése előtt jelenik meg. „Wo wird in diesem Jammertale vor meinen Geist die Zuflucht sein?”³² – énekli a tenor. A lombard ritmus elhelyezkedése a fájdalmasan felkiáltó szöveg előtt érzékletes hangulati ábrázolást hordoz: mint amikor egy kétségbeesett fohász szövegbe foglalása előtt még felszakad az emberből a sóhaj, s zaklatottan föltekint az Úrra. A kantáta szövege minden kétséget kizáróan teret enged ennek az értelmezésnek, Herz okfejtése szerint pedig a lombard ritmus a szomorúság, fájdalom, vagy valamilyen szokatlan felindulás hangsúlyozására használatos.³³

Egyéb orgonára írott korálelőjátékok között is található egy-egy lombard motívum, az *Orgelbüchlein* kötetben például a *Wenn wir in höchsten Nöten sein* szövegkezdetű bűnbánati ének feldolgozásában (BWV 641). Ebben a tételben egyetlen lombard ritmus szerepel, méghozzá a kolorált *cantus firmus* első sorának utolsó hangján. Tartalmilag itt a

³¹ Herz, *Der lombardische Rhythmus*, i.m., 150.

³² „E siralomvölgyben hol talál az én lelkem menedéket?”

³³ „Worte, die Trauer, Pein, Widerwillen oder unnormale Gemütsbewegungen, übertriebene oder verzerrte Gebärden ausdrücken, werden für Bach zum Anlaß, kurz-langen und einmal auch lombardische Rhythmus zu wählen.” Herz, *Der lombardische Rhythmus*, i.m., 167.

„sein” szó nyomatékosítására használja a szerző, hangsúlyozva hogy az Istenhez kiáltó ember valóban bajban van és segítségre szorul.

Egyértelmű, hogy a szokatlan ritmus a *Vater unser* korálfeldolgozásban sokkal fontosabb szerepet tölt be, mint a szerző bármely fennmaradt művében. Szimbolikus tartalmát gazdagítja, hogy önálló dallammá fejlődése pillanatában a 4. ütemben két, egymásra torlasztott, transzponált B-A-C-H motívum formájában jelenik meg.



51. kottapélda: BWV 682, B-A-C-H motívum a 4. ütemben.

Központi jelentőségű továbbá a tételben a 41. ütem: az egyetlen hely, ahol a tárgyalat motívum a pedálba kerül. Ez az ütem nagy segítséget jelent a tétel értelmezésében, részletesen a zeneszerzői eszközök áttekintése után tárgyalom.

Passus duriusculus és saltus duriusculus

Kevésbé egyedi, ám kifejező eszközöket alkalmaz Bach a kontraszsubjektum megjelenésekor. Ritmikailag meghatározó a *syncopatio*, dallamilag pedig az affektustan két talán legfájdalmasabb elemét helyezi egymás mellé: a *passus duriusculust* egy *saltus duriusculus* követi.³⁴



52. kottapélda: BWV 682, *passus duriusculus* és *saltus duriusculus* az ellentémában.

A *passus duriusculus* gyakran a basszus szólamban kap helyet, a legmélyebb fájdalom ábrázolására.³⁵ Olyan közismert művek épülnek kromatikus basszusra, mint a BWV 12-es *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* kantáta első kórustétele,³⁶ valamint az ennek parafrázisaként megkomponált *Crucifixus*³⁷ a h-moll miséből. Hasonlóképpen áthatja a kromatika a BWV 150-es kantáta hangszeres bevezetőjét és nyitókórusát, illetve a 78-as

³⁴ Kromatikus menetet követ egy disszonáns ugrás, rendszerint váratlan és nagy hangközlépés.

³⁵ Általános barokk toposz a féléle hajlóm kromatika és a fájdalom, gyász összekapcsolása, gyakran ismétlődő elemként a basszusban. Egyik legismertebb példája Dido búcsúja Purcell *Dido és Aeneas* című operájából.

³⁶ Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not sind der Christen Tränenbrot, azaz „Sírás és panaszzkodás, aggódás, csüggedés, félelem és szükség a keresztyének könnyes kenyeré”.

³⁷ „Keresztre feszítették értünk Poncius Pilátus alatt, kínhalált szenvedett és eltemették.”

kantáta első tételét. A hozzájuk kapcsolódó szöveg mindkét esetben Krisztus kereszthalálát, valamint a kegyelme iránt való vágyakozást jeleníti meg. A *Vater unser* feldolgozáshoz hasonlóan ezekről is elmondható, hogy a kromatika nem kizárólag a basszus szólam sajátja, valamint hogy felfelé törekvő formában is hangsúlyossá válnak a darab egy-egy pontján.

A BWV 150-ben nem sokkal később megtalálható a *saltus duriusculus* kifejező alkalmazása is. A harmadik tétel szoprán áriája könnyed, szinte táncos karakterrel indul, a szólista dallamossága vidáman concertál a szóló hegedűvel. Ebből a közegből emelkedik ki a 11. ütem többszöri szűkített szeptim ugrása, a „Tod, Höll” szavak³⁸ érzékeltetésére.

Fontos szerep jut a kromatikának a *János-passió* első koráljában (*O, grosse Lieb*, BWV 245.3), a „diese Marterstraße”³⁹ szövegszakasz alá illeszt Bach *passus duriusculus* a basszus szólamba. A két passióban mondanivalójuknak köszönhetően gyakoriak a kromatikus elemek, kiemelendő még a János-passióból, amikor Péter harmadszor is megtagadja Jézust, megszólal a kakas, és eszébe jutnak Mesterének korábbi szavai. A recitativoba foglalt jelenet végén egy szinkópálásra és kromatikára épülő *arioso* következik, amikor az Evangélista az „und weinete bitterlich”⁴⁰ szövegszakaszt énekeli. Talán ez a gondolat áll a *Vater unser* kromatikus fordulatai mögött is: a bűnös ember fájdalma, amikor ráébred, hogy azt tagadta meg, aki számára a legfontosabb volt: az Úr Jézust.

53. kottapélda: BWV 245, „und weinete bitterlich” szövegszakasz.

³⁸ „halál, pokol.”

³⁹ „e kínok útja.”

⁴⁰ „és keservesen sírt.”

A Miatyánk-korárelőjátékban a kromatika nem csak az ellentémában jelenik meg. A tétel folyamán rendszeresen ismétlődő toposszá válik egy hat hangból álló kromatikus fordulat, mely ugyan rokonságot mutat a kontraszsubjektum kezdőmotívumával, de teljesen önálló életet él. Jellegzetes különbség, hogy míg az ellentémában mindig lefelé hajlik a kromatikus menet, ez a hathangú motívum olykor felfelé törekszik, jórészt a pedálban hangzik el, de négy alkalommal a kéz szólamaiban is megtalálható.



54. kottapélda: BWV 682, hathangú kromatikus motívum.

Már a BWV 680-as tétel elemzése során is kiderült, hogy a kromatika attól függően, milyen irányba halad, egészen más hatást tesz a hallgatóra:⁴¹ Lefelé haladva – ahogyan a kantátapéldák és a *Crucifixus* is igazolja – mély fájdalmat ábrázol Bach művészetében, mely jellemzően Krisztus kereszthalálához kapcsolódik. Felfelé azonban a kereszttel pozitív üzenete, a megváltás kerül a középpontba.⁴²

A *Vater unser* korárelőjátékban összesen tizenhat alkalommal hangzik el az említett hathangú (kontraszsubjektumtól független) kromatikus fordulat, nyolcszor felfelé, nyolcszor pedig lefelé irányba. Míg a témához csatlakozó kontraszsubjektum a lefelé tartó *passus duriusculus*-szal és a szűkített szeptim ugrásokkal intenzív és keserű fájdalmat közvetít, addig az egyéb helyekre kerülő hathangú kromatikus menet kiegyensúlyozottságra törekszik, és egyszerre hirdeti Krisztus passiótörténetének gyászatát valamint a megváltásban rejlő reménységet.

⁴¹ V.ö. 4.4.2. fejezet *Kromatika* c. szakasz.

⁴² Scheide, William: Theologische Überlegungen zu Bachs großem Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich” (BWV 682). In: *Johann Sebastian Bachs Kantaten zum Thema Tod und Sterben und ihr literarisches Umfeld*. [=Wolfenbütteler Forschungen. Band 90.] (Wiesbaden: Harrassowitz, 2000.) 81–104. 85–89.

Triola-tizenhatodok artikulációs jelekkel

Bár nem maradt fenn kézirat a *Klavierübung III.* tételéről, az első kiadás kottaképét tanulmányozva kiderül, hogy Bach a BWV 682 esetében gondosan ügyelt a tizenhatod-triolák feletti artikulációs jelek elhelyezésére. Egészen megdöbbentő, hogy nem csak a darab kezdeténél láthatóak az előadásmódra utaló pontok (ahogyan festéktakarékosság okán akkoriban megszokott volt), hanem még az utolsó ütemek esetében is mindig helyükre kerülnek a jelölések.⁴³



55. kottapélda: BWV 682 vége az első kiadásban.

A tizenhatod triola önmagában nem szokatlan ritmikai elem, viszont egyáltalán nem jellemző, hogy Bach ilyen precizitással végigírja az artikulációs utasításokat egy nyomtatásra szánt tétel esetében. Fontos megjegyezni, hogy a *staccato* a jelölés 18. századi tartalma változatos és gazdag: a korábban alkalmazott artikulációtól eltérő játékmódot kell itt alkalmazni.⁴⁴

A Máté-passió nyitótétele több elem tekintetében párhuzamot mutat: végig hármas hangcsoportok hullámozó mozgására épül, a középrészben pedig a *staccato* jelölés is megjelenik. A passió szövege ezen a ponton tér át az ember bűneinek témájára, a Krisztusban való reménység hangsúlyozásával. A kórus és a zenekar zaklatott felelgetését a gyermekkórusban elhangzó korálszöveg helyezi kontextusba: „All Sünd hast du getragen, sonst müssen wir verzagen.”⁴⁵ A tétel hangneme azonos a BWV 682-es korálfeldolgozással.

Teljes egészében tizenhatod triolákra épül, és szöveg tekintetében szintén a reménység gondolatához vezet el a passióban a 12-es szoprán arioso: „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt, dass Jesus von mir Abschied nimmt, so macht mich doch sein

⁴³ V.ö. BWV 675 tizenhatod trioláinak jelölése az első kiadásban.

⁴⁴ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* (Budapest: EMB, 1988.) 48.

⁴⁵ „Minden bűnünket te hordoztad, különben el kellett volna csüggednünk.”

Testament erfreut: Sein Fleisch und Blut, o Kostbarkeit, vermacht er mir in meine Hände. Wie er es auf der Welt mit denen Seinen nicht böse können meinen, so liebt er sie bis an das Ende.”⁴⁶

A fenti szövegi párhuzamok arra engednek következtetni, hogy az artikulációs jelekkel ellátott triolák felelnek a tartalom pozitív töltetért, a remény gondolatát hordozzák magukban, és ennek köszönhetően válnak egyre gyakoribb elemmé a tétel folyamán.

Hangnem

Tonalitás tekintetében is változatos és rendhagyó darab a BWV 682. A *cantus firmus* e-mollban hangzik el, ebből egyetlen kitérést maga a dallam biztosít a negyedik korálsorban (h-moll felé). A tétel előjegyzése két kereszt, ami modális gondolkodásra utal.⁴⁷ Mindamellett, hogy a gyakori kromatika megnehezíti a stabil hangnemérzet kialakulását, érezhető a dór jelleg, az e-moll és h-moll hangnemek gyakori váltakozásának köszönhetően. A tétel nem állapodik meg dór hangnemekben, csupán egy-két ütem erejéig érinti azokat. A hangnemterv a következőképp írható fel: e – h – e – a – e – (h – e –)h – e – G/D/G – e.

Összesen hat alkalommal hangzik el a téma, három kérdés-felelet párban. A téma és a kontraszsubjektum közös megjelenései az egész feldolgozás egyértelmű kadenciáit nyújtják, ezen szakaszok a közjátékokhoz képest világos hangnemet mutatnak.

Jobb kéz	Bal kéz	Ütemszám	Hangnem
1. téma		1–3. ütem	e-moll
1. kontraszsubjektum	1. válasz	5–7. ütem	h-moll
	2. téma	19–21. ütem	a-moll
2. válasz	2. kontraszsubjektum	23–25. ütem	e-moll
	3. téma	56–58. ütem	h-moll
3. téma	3. kontraszsubjektum	60–62. ütem	e-moll

16. táblázat: A BWV 682, hangnemrend a témák megjelenése szerint.

⁴⁶ „Bár könnyben úszik szívem, hogy Jézus tőlünk búcsút vett, Testamentoma mégis boldoggá tesz: Testét és vérét – ó, milyen kincs! – kezeimre bízta. Ahogy a földön nem haragudhatott övéire, úgy szereti őket mindvégig.”

⁴⁷ A koráldallam többnyire dór hangnemben került lejegyzésre.

A téma hangnemi változatosságával ellentétben a korálhoz tartozó oktávkánon végig rendületlenül tartja a saját kiindulási hangnemét, egy-két alterált átmenőhangot hangot leszámítva nem hat rá a körülötte lévő szólamok modulációja.⁴⁸

Fontos megjegyezni, hogy az e-moll hangnem gyakran fájdalmas, illetve titokzatos témákhoz kapcsolódik Bach műveiben. Az imént tárgyalt kapcsolódó tételek közül is több ebben a tonalitásban szólal meg.⁴⁹

A teljes kötet elrendezésében figyelemre méltó a strukturált gondolkodás a Tízparancsolat, a Hiszekegy és a Miatyánk tételeinek feldolgozásainál. Luther Márton katekizmusában összekapcsolta az első három tételt, mint a hit alapvető pilléreit. Ezekre a Szentírás lényegi összefoglalójaként tekintett, magyarázásuk alkalmával többször hangsúlyozza összetartozásukat. Bach gyűjteményében a hangnemrend utal a kapcsolódás fontosságára, a pedálos tételek hangnemrendje G – d – e, míg a manualiter tételeké G – e – d.⁵⁰

Szövegi kapcsolódás

A legfontosabb kompozíciós eszközök áttekintése után felmerül a kérdés, hogy ezek összessége utalhat-e egy konkrét versszakra, a végigvezetett *cantus firmus* saját szöveget hordoz-e? Véleményem szerint a válasz határozottan igen, a szerző többféle módon utal a kapcsolódó tartalomra.

Meghatározó szerepet tölt be a már említett 41. ütem. A szám szimbolikus jelentéstartalma egyértelmű, a szerző saját nevére utal. Ez az egyetlen hely a darabban, ahol a pedál szólamban (tehát a lehető legmélyebb fekvésben) indul el és felfelé törekszik a lombard ritmusok zaklatott sóhajtozása. Ezalatt a jobb kézben egy tartott hang mellett elhangzik a hat hangból álló *passus duriusculus* motívum, extrém harmóniákat kialakítva.⁵¹ A lefelé tartó kromatika és a felfelé kapaszkodó pedál ellentéte intenzív feszültséget teremt, a hallgató teljesen elveszíti a hangnemérzetet, és csak a fájó súrlódások

⁴⁸ A harmadik korálsor kromatikus menete nem szövegfestési eszköz: az énekhez kapcsolódóan ez a fajta átvezetés gyakori a korban. Ugyanezt találjuk a BWV 683-ban is, valamint a BWV 101.4-ben. Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 189–190.

⁴⁹ BWV 232 *Crucifixus*, BWV 244 bevezetőkórus, BWV 9.3, stb.

⁵⁰ Claus Bockmaier: „Wir glauben all an einem Gott im Dritten Teil der Bachschen Clavierübung. In: Bernd Edelmann, Manfred Hermann Schmid (szerk.): *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*. [=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 51.] (Tutzing, 1995.) 243–255. 254.

⁵¹ Hasonló tartott hang és kromatika kombinációja: BWV 13.1 és BWV 101.6, mindkét esetben a *Pein* szó alatt.

érzékelése marad. Az ének versszakai közül a negyedik strófa illeszkedik ehhez a harmadik korálsorhoz: „Gib uns Geduld in Leidenszeit.”⁵² Így a kánon felső szólamában „Leidenszeit” alsó szólamában pedig a „Geduld” szó hangzik a 41. ütemben.⁵³ Nem is képzelhető el ehhez a ponthoz másik versszak szövege,⁵⁴ Bach saját fohászát komponálja meg: Istenhez esedezik, hogy adjon neki türelmet a szenvedés idején. Mindez pedig a *Klavierübung III.* kötet centrumában.⁵⁵



56. kottapéllda: BWV 682, 41. ütem.

Ha a negyedik versszak szövegét összeillesztjük a korábbi, zeneszerzői eszközökhöz kapcsolódó megfigyelésekkel, akkor a tézis igazoltnak látszik. A kánonszerkezet nem csak visszautal a Tízparancsolatra Luther Márton dogmatikai megközelítésének megfelelően, hanem a korál 4. strófájának első sorát is megjeleníti: „Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich, auf Erden wie im Himmelreich.”⁵⁶ Isten akaratának elfogadása, parancsainak követése minden esetben, mennyen és földön, azaz a kánon alsó és felső szólamában egyaránt.

Külön jelentőséggel bír a korál 4. sora, ahol a kánon belépési távolsága egy ütemre csökken. Ezen a szakaszon a második szólam (*comes*) belépése a tétel mértani közepének tekinthető. A 41. ütemhez kapcsolódóan szólalt meg a „Gib uns Geduld in Leidenszeit” szöveg ezt folytatja most centrális helyzetben a „gehorsam sein in Lieb und Leid”⁵⁷ szövegszakasz. Luther gyakran említi az Istenre hagyatkozás fontosságát katekizmusában, ennek hangsúlyozására történhetett, hogy itt a kánon szólamainak belépési távolsága egy

⁵² „Adj nekünk türelmet a szenvedés idején.”

⁵³ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 198–199.

⁵⁴ Elsőnek Bäumlín kapcsolta össze a korálelőjátékot az ének 4. versszakával. Bäumlín, *Mit unaussprechlichem Seufzen*, i.m., 317. Ugyanezen a véleményen van Albert Clement. Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 194.

⁵⁵ Ütemszámokra lebontva nem tökéletes közepe a 41. ütem a kötetnek, mert az az 52–53. ütem között található, de bizonyosan tudatos a személyes fohász centrális elhelyezkedése.

⁵⁶ „Legyen meg a te akaratod, Úr Isten, a földön is, miképp a mennyben.”

⁵⁷ „Engedelmesnek lenni szeretet és szenvedés idején.”

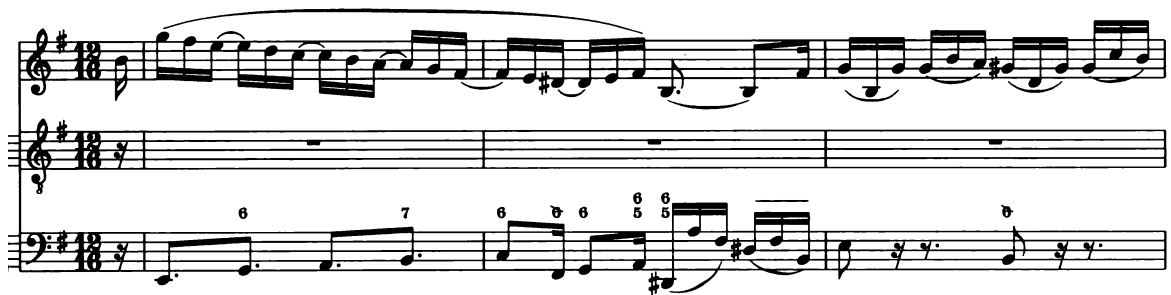
ütemre rövidült. Így megfigyelhető még az az apró szófestés, hogy a soron belül kétszer jelenik meg a zaklatott lombard ritmusú sóhajtozás, mindkétszer a „Leid” (=szenvedés) hangjához kapcsolódóan.

A korálelőjáték 78. és 82. ütemei között található néhány olyan triolacsoport, melyeknél elmaradnak az addig folyamatos artikulációs jelek. Ez nem véletlen, itt a folyamatos lefelé hajló szinkópálásnak köszönhetően más affektust közvetítenek a triolák.



57. kottapélda: BWV 682, lefelé hajló, szinkópáló triolák.

Egyező motívumot találunk a BWV 9-es kantáta 3. tételében, ahol az obligát hegedű szólam az egész kompozíció folyamán szinkópáló illetve hármastagolású triolák váltakozására épül.⁵⁸ Hasonlóság figyelhető meg a két tétel karaktere között is: váratlan modulációk jellemzik őket, egyenrangú szólamok párbeszédére épülnek, sok-sok ritmikai játék figyelhető meg, valamint azonos az e-moll hangnem.



58. kottapélda: BWV 9.3.

A kantáta szövege: „Wir waren schon zu tief gesunken, der Abgrund schluckt uns völlig ein, die Tiefe drohte schon den Tod, und dennoch konnt in solcher Not uns keine Hand behilflich sein.”⁵⁹ Meggyőző értelmezés, hogy a BWV 682-ben is a tizenhatod triolák ezen szakasza jelképezi az ember mélyre zuhanását. A motívum csak a tétel legvégén jelenik

⁵⁸ Scheide, *Theologische Überlegungen*, i.m., 90.

⁵⁹ „Mi már túl mélyre estünk, a szakadék elnyel minket teljesen, a mélység halállal fenyeget minket, és még ebben a szorultságunkban sincs egy kéz, mely segítene rajtunk.”

meg, és kizárólag a korál 6. sorával egy időben hangzik el, melynek szövege: „das wider deinen Willen tut”.⁶⁰ Váltakozik a triolák felfelé törekvő, artikulált formájával, együttesen ábrázolják az ember küzdelmét, amint újra és újra visszazuhan saját bűneibe.

Számszimbolika

A BWV 682-es *Vater unser* korálfeldolgozás összesen 91 ütem. A szerkezet 13 részre osztható: hat alkalommal jelenik meg a *cantus firmus*ból kialakított kánon, ezek előtt és után pedig közjátékok tagolják a tételt. Az oktávkánon 39 ütemben van jelen, 52-ben nem. A trió szólamaihoz kapcsolódó téma minden elhangzásakor 26 hangból áll.

A felsorolásból kitűnik, hogy fontos szerepet kap a 13, mindegyik jelentős szerkezeti tényező annak szorzata. A szám a korabeli értelmezés szerint a bűnt jelképezi. Helytállónak tűnik William Scheide megközelítése, mely szerint tudatos szerkesztőmunka eredménye, hogy a teljes ütemszám éppen 91, ez ugyanis 13 (=a bűn jelképe) és 7 (=Miatyánk kéréseinek száma) szorzata.⁶¹ Kifejezi, hogy az Úrtól tanult imádság lehet az egyetlen eszköz és segítség, hogy az ember legyőzze önmaga bűnösségét.

A szimbolikus jelentőségű 41. ütemet előkészíti a szerző különböző zenei eszközökkel. A kromatika nem váratlan, hiszen a kapcsolódó harmadik korálsor kánonszólamai mindkét esetben a hathangú *passus duriusculus* elhangzása közben lépnek be. A pedál is rendelkezik figyelemfelkeltő eszközzel: a 40. ütemben – mely szám a bűnt jelképe – elhallgat az addig folyamatosan pulzáló nyolcadmozgás, és egy majdnem teljes ütemnyi szünet készíti elő a lombard ritmus megjelenését.⁶² (57. kottapélda)

A *Klavierübung III.* szinte minden tételénél – így itt is – elmondható, hogy fontos a hármas szám, mint a Szentháromságra történő utalás. Három szólam kíséri a korált, ezek orgonatrió formájában, az orgona három különböző művén szólalnak meg. Három ütem hosszú a *cantus firmus*ból kialakított téma és a hozzá kapcsolódó kontraszobjektum. A téma összesen hat alkalommal hangzik el (három-három jobb és bal kézben), a kontraszobjektum háromszor. A téma motívumai minden esetben terc hangközre épülnek (h-g, a-fisz, e-g, stb.). Figyelemre méltó a 3/4-es ütemmutató – különösképp, hogy a korál eredetileg páros lüktetésű. A triolák először visszafogott mértékben jelennek meg a 10.

⁶⁰ „Mely akaratod ellen tesz.”

⁶¹ Scheide, *Theologische Überlegungen*, i.m., 81.

⁶² Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 198.

ütemben, azonban a tétel előrehaladtával jelentősen átveszik a szerepet mind a közjátékokban, mind az oktávkánon kísérete folyamán. Megfigyelhető, hogy a 39. ütemtől kezdve ez lesz a leggyakoribb motivikus elem, és amikor nem a kezdőtéma (60–63.) vagy a lombard ritmus motívumából kialakított szekvencia (71–74. és 83–86.) hallható, olyankor minden ütemben szerepel.

A kísérőszólamok változása és formálódása az Istenhez fohászkozó ember vívódásaként értelmezhető: a lombard ritmus jeleníti meg a zaklatott felkiáltásokat, ellenpólusaként az egyre gyakoribb tizenhatod triolák pedig a megjelenő remény szimbólumai. Ugyanezt a kettősséget erősítik a lefelé, illetve felfelé tartó kromatikus motívumok, alátámasztva azt, hogy a sokrétű zenei ábrázolás a Miatyánk-ének egy konkrét versszakát, illetve annak az emberben lezajló belső folyamatait jeleníti meg. A szöveget szubjektívvé formálja a 41. ütem exponált jellege és megfogalmazása, melynek köszönhetően Bach számára is személyessé válik a kérés: „Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich / auf Erden wie im Himmelreich; / gieb uns Geduld in Leidenszeit, / gehorsam sein in Lieb und Leid, / wehr und steu'r allem Fleisch und Blut, / das wider deinen Willen thut.”⁶³

4.5.3. BWV 683

A *Vater unser im Himmelreich* korálhoz kapcsolódó manualiter darab erős kontrasztot alkot az öt megelőző tétellel. A bonyolult feldolgozást egy rövid, négyszólamú változat követi, melynek stílusa az *Orgelbüchlein* korálokra emlékeztet.

Alio modo felirattal közli művét a szerző az első kiadásban, mely egyáltalán nem hasonlít a kötetben szereplő többi manualiter tételhez. Azok mindegyike fűgaszerkesztésben készült, itt azonban közjátékok nélkül végigvezetett *cantus firmus* található a szopránban, melyhez a többi szólam egyszerű kíséretet biztosít.⁶⁴

Az alsó szólamok egy tizenhatodskálára épülő, félütemes motívumot vesznek alapul a laza szövetű imitációs kísérethez. Túlzás témának hívni a rövid skálamozgást, mégis ez a kompozíció meghatározó eleme. Szinte állandóan hallható e tizenhatodok folyékony haladása.⁶⁵ Rendszerint fentről lefelé történik a mozgás, de néhány alkalommal

⁶³ Te szent akaratod legyen E földön, miként mennyekben! Ha szenvedünk, türelmet adj, Jó s balsorsban velünk maradj! Irtsd ki a rossz indulatot, Mely megszegi akaratod! (Fordítás: *EE* 72.)

⁶⁴ Stainton de B. Taylor: *The Choral Preludes of J. S. Bach*. (London: Oxford University Press, 1944.) 70.

⁶⁵ A 24 ütemes darab során 42-szer hangzik el a motívum.

tükörfordítások is előfordulnak. John Butt szerint a motívum a korál dallamának negyedik sorára reflektál.⁶⁶



59. kottapélda: BWV 683, szoprán *cantus firmus* és kíséret.

A gyülekezeti ének szabályosan tagolja a 24 ütemes tétel szerkezetét, hat négyütemes szakaszra. A korálsorok kezdeténél kétszólamúság látható, kivétel a legelső ütemben, ahol teljesen egyedül kezd a *cantus firmus*. A sorok folyamán egymást követően lépnek be a szólamok, majd mindig viszonylag gyorsan eléri a négszólamúságot. A korálsorok utolsó hangjai rövidülnek és szünettel egészülnek ki, hogy jelezzék a tagolást. A már említett, folyamatos tizenhatodmozgás vezeti tovább ezeket a levegővételnyi szüneteket, minden alkalommal a skálamozgásra csatlakozik rá a következő korálsor.

A tagolópontoknál megfigyelhető, hogy három korálsor végén kapunk szabályos, funkciós kadenciát, melyek idejére az állandó tizenhatodmozgás is megszűnik. Ezek az első sorban (4. ütem), az ötödik sor sorban (19. ütem) és a tétel legvégén találhatóak. Így a szerkezet három, egyenlőtlen hosszúságú részre tagolódik: külön egységet képez az első és az utolsó sor, valamint a közbülső négy korálsor. Zenei szempontból ez indokolatlannak tűnik, így a szöveget kell segítségül hívni, hogy megértsük a szerző szándékát. Azonban mielőtt ezt megtennénk, érdemes egymás mellé helyezni a kötet két *Vater unser* feldolgozását, mivel több hasonlóság is felfedezhető közöttük.

Első ránézésre a két tétel kontrasztban áll egymással.⁶⁷ Az első tétel tele van bonyolult megoldásokkal, fájdalmas mondanivalóval és szimbólumok rengetegével, míg a manualiter tételben egyszerűség és letisztultság uralkodik. Egyezést mutat azonban, hogy a *cantus firmus* mindkét esetben páratlan lüktetésű környezetbe kerül: 3/4-es ütemmutatót

⁶⁶ Nem tartom lehetetlennek az elképzelését, ugyanakkor a skála meglehetősen általános zenei toposz. Azontúl ebben a motívumban sokszor módosul a kis szekundok helyzete, minek következtében már egyáltalán nem emlékeztet a korál negyedik sorára. Ettől függetlenül nem lehet kizárni, hogy Bach tudatosan a dallam 4. sorát használta kiindulásnak. John Butt: „Clavier Übung III.” In: Siegbert Rampe (szerk.): *Das Bach-Handbuch [in sieben Bänden] 4. Bachs Klavier- und Orgelwerke: Teilband. 2.* (Laaber: Laaber-Verlag, 2008.) 906–930. 924.

⁶⁷ Erről a tényről kivételesen nagy egyetértés figyelhető meg a szakirodalomban: Keller, Weismann, Young, Koehlhoeffer, Williams, Clement is megállapítja.

követ a 6/8. Közös a tételekben a 3. korálsor dallamának kromatikus átmenőhangokat alkalmazó díszítése.

Különböző tonalitásuk ellenére (e-moll és d-moll) fontos hangnemi kapcsolódás figyelhető meg. A BWV 682 határozott autentikus zárlattal érkezik meg a *piccardiai* E-dúr záróakkordjára. A következő tétel ugyan d-tonalitásban hangzik el, de a szerző egy szólamban indítja a kvintről kezdődő koráldallamot. Így tehát „a” hang követi az E-dúr akkordot, domináns-tonika funkció alakul ki közöttük, és a manualiter tétel feleletként reflektál az őt megelőző zárlatra.⁶⁸



60. kottapélda: BWV 682 és BWV 683 kapcsolódása.

Az előző tétel tartalmát tekintve a Miatyánk harmadik kérését jelenítette meg: „legyen meg a te akaratod”. Az Isten akaratának vágya az ember minden egyéb kérését magába foglalja, hiszen ha ez valóban kimondásra kerül, az azt is jelenti, hogy az imádkozó felismeri és elfogadja, hogy számára nem az a legjobb, amit ő szeretne, és amit ő kérni képes, hanem ami az Úr terve az életével. Ennek tükrében egyetlen lehetőségnek az tűnik, hogy a válasz, ami a tételt kezdő két „a” hangban megjelenik az E-dúr akkordot követően, az nem más, mint az „ámen” szó. Így kerülhet lezárásra az előző tételben elhangzott, nehéz küzdelmek által megfogalmazott kérés, hogy Isten akarata legyen jelen mindenütt e világban.

⁶⁸ Clement ez alapján arra a következtetésre jut – véleményem szerint tévesen –, hogy mivel szerinte az előző tétel a Miatyánk első kérését magába foglaló 4. versszakot jeleníti meg, logikus következtetés, hogy itt a másik négy, az emberre vonatkozó kérés összefoglalása kell, hogy történjen. Valójában a 4. strófa nem a Miatyánk első három kérését foglalja magába. Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 211.

Luther Márton 1519-es *Miatyánk-magyarázatában* a következőképp írja le Isten akaratának és az „ámen” szónak gazdag tartalmát:

Az *ámen* szócska tehát azt jelenti: „valóban, igazán, bizonyosan”, és az erős, szívből jövő hit szava, mintha azt mondanád: „Ó, Atyám, Istenem, ebben a dologban, amelyért imádkoztam, nem kételkedem, bizonyára igaz, és nem azért fog megtörténni, mert én kértem, hanem mert akartad, hogy ezért imádkozzam, és bizonyosan meg is ígérted nekem. Tehát biztos vagyok benne, hogy te igaz Isten vagy, nem hazudhatsz, és nem imádságom méltósága, hanem igazságod bizonyossága készítet engem arra, hogy erősen higgyem, és ne kételkedjem benne, hogy imádságom ámenné lesz és ámen is marad.”⁶⁹

A második feldolgozás tehát a reformátor énekének utolsó versszakát jeleníti meg, mintegy áment mondva ez előző szövegre, az igaz és őszinte hit egyszerű megnyilvánulásaképp.

Ha visszaidézzük a korál egyes sorainak (zeneileg indokolatlannak tűnő) tagolódását, a 9. versszak szövegének tükrében érthetővé válik. Teljesen külön entitásként jelenik meg a korál első sora: „Amen, das ist, es werde wahr.”⁷⁰ Itt zeneileg semmi szokatlan nem történik, sorban belépnek a szólamok, és egy szabályos zárlatban megerősödik a d-moll tonalitás. A következő sor nyitva marad dominánsan, és jól érzékelhető a továbbvezetés a tizenhatodik mozgásának köszönhetően. A továbbiakban mindig valamely szólam továbbgördíti folyamatosságukat. Ez jellemző egészen a 19-20. ütemek zárlatáig, a szerző zeneileg összefoglalja a gondolatilag is egybecsengő szakaszt: „Stärk unsern Glauben immerdar, auf daß wir ja nicht zweifeln dran, was wir hiemit gebeten han, auf dein Wort in dem Namen dein.”⁷¹ Modulációk jellemzik ezt a területet, a harmóniakezelés sűrűsödése és fokozása egyedül a „nicht zweifeln” szavakhoz kapcsolódik – bár ott sem összevethető a BWV 682-ben hallott intenzív zeneszerzői eszközökkel. Az egész tételt meghatározza a kiegyensúlyozottság. Az utolsó sor rendhagyóan érkezik vissza d-mollba a szabályos F-dúr zárlat után. Az „esz” hang megjelenésének köszönhetően a „so” szó még ábrázolja a bizonytalanságokat és a rögzös utat, amin rendszerint jár az ember. A záró taktusok az első sor hangnemi bizonyosságát idézik, közvetítve az ének befejezését: „sprechen wir das Amen fein”.⁷²

⁶⁹ Luther, *Miatyánk-magyarázat*, i.m., 147.

⁷⁰ „Ámen, azaz legyen igaz.”

⁷¹ „Erősítsd meg hitünket mindenkor, hogy ne kételkedjünk abban, amit itt kérünk, a te szavadra, a te neved nevében.”

⁷² „So, sprechen wir das Amen fein”. – „Ezért mondjuk tehát az áment.”

4.6. Kereszttség

4.6.1. *Christ unser Herr, zum Jordan kam* korál

Az ének szövegét Luther Márton írta, valószínűleg 1541-ben. Még ebben az évben megjelent különnyomtatásban,¹ és gyorsan terjedt a korabeli énekeskönyvekben.² A különnyomtatványok egy része mára eltűnt, másik része pedig nem jelöl évszámot, így ismereteink szerint a szöveg legkorábbi forrása az 1544-es Wittenbergi énekeskönyv.³ Tanító jellegű költemény, a katekizmushoz kapcsolódó tételek közé sorolható.⁴

Az ének hasonló teológiai kérdéseket kíván megválaszolni, mint Luther Márton két katekizmusának a kereszttséghez tartozó fejezete, mégsem követi azokat. Tartalmi és nyelvi megformálás szempontjából egyaránt a reformátor azon két prédikációjához áll közel, melyeket 1540. április 1-jén és 2-án mondott el Dessauban.⁵ Az 1529-ben megjelent katekizmus kapcsolódó részei két bibliai szakaszon, a keresztelési ígéreten⁶ és a keresztelési parancson⁷ alapulnak, az ének szövegének alapját pedig Jézus keresztelésének története⁸ képezi. A korál 1. 3. és 4. versszaka jeleníti meg az eseményeket, a többi strófa teológiai magyarázattal értelmezi azt, valamint a hétköznapi életre való tanításokkal látja el a hívő embert. A záró versszak tartalmilag visszakanyarodik az elsőhöz és új kontextusba helyezi annak tartalmát: a keresztvíz és Krisztus vérének összefonódását hangsúlyozza.

Elsőként Meyer hívta fel a figyelmet arra, hogy a Luther által komponált keresztelői ének más gondolatokat emel ki, mint a katekizmus. Ezek: 1. Krisztus keresztsége a mi keresztségünknek is az alapja; 2. Krisztus vére által nyer erőt a mi

¹ Gerhard Hahn – Helmut Lauterwasser: „202 Christ, unser Herr, zum Jordan kam” In: Wolfgang Herbst, Ilsabe Alpermann, Stephan Goldschmidt (szerk.): *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 18.* 22–29. 22.

² Albert Clement: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach.* (Middleburg: AlmaRes, 2017.) 213.

³ Markus Jenny: *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge: Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe.* (Köln: Böhlau-Verlag, 1985.) 117.

⁴ Markus Jenny: *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern.* (Zürich: Theologischer Verlag, 1983.) 91.

⁵ Hahn – Lauterwasser, *Christ unser Herr*, i.m., 24.

⁶ „Aki hisz, és megkeresztelkedik, üdvözülni, aki pedig nem hisz, elkárhozik.” Mk 16,16.

⁷ „Menjetek el tehát, tegyetek tanítvánnyá minden népet, megkeresztelve őket az Atyának, a Fiúnak és a Szentléleknek nevében.” Mt 28,19.

⁸ „Akkor eljött Jézus Galileából a Jordán mellé Jánoshoz, hogy keresztesse meg őt. János azonban megpróbálta visszatartani őt: Nekem volna szükségem arra, hogy megkeresztelj, és te jössz hozzám? Jézus ezt válaszolta: Engedj most, mert így illik minden igazságot betöltenünk. Akkor engedett neki. Amikor pedig Jézus megkeresztelkedett, azonnal kijött a vízből, és íme, megnyílt az ég, és látta, hogy Isten Lelke mint egy galamb aláereszkedik, és őreá száll. És íme, hang hallatszott a mennyből: Ez az én szeretett Fiam, akiben gyönyörködöm.” Mt 3,13-17.

keresztységünk; 3. A hívők szeme (a Szentlélek munkájának köszönhetően) Krisztus vérével megszínezve látja a keresztvizet.⁹

A dallam első forrása az 1524-ben megjelent, Johann Walter által szerkesztett *Geystliche gesangk Beuchley*nban megjelent, négyszólamú kancionálletét tenor szólamaként.¹⁰ Eredetileg egy másik szöveghez, az *Es wollt uns Gott genädig sein* kezdetű, szintén Luther költeményhez kapcsolódott, annak szövegéhez azonban a szerkesztő a későbbi kiadásokban (1534-től) új dallamot illesztett.¹¹ Így a most tárgyalt dallam – melyről nem tudni, hogy Luther vagy Walter műve – szöveg nélkül maradt, és valószínűsíthető, hogy a reformátor tudatosan ehhez készítette keresztelői szövegét.¹²

Szokatlan melódiával rendelkezik az ének: a zárósor egyfajta függelékként csatlakozik az előzményekhez, nélküle a kilencsoros dallam formailag és tonálisan is egységesebb lenne. Szép összefüggés szöveg és dallam között, hogy pont a tonalitást megváltoztató zárósorhoz kapcsolódik az új életet hirdető szöveg: „Es galt ein neues Leben.” Mindez erősíti azt a feltételezést, hogy Luther szövege szándékosan ehhez a dallamhoz készülhetett. A reformátor minden bizonnyal hangsúlyozni akarta, hogy most korábbi tanításaihoz képest a keresztségnek egy új, bővebb magyarázatát szeretné közölni, és ezért is használt újfajta, kilencsoros versformát.¹³

Az ének népszerű volt a 18. századi Németországban, Bach több vokális tételben alkalmazta: a BWV 7, 176 és 280 feldolgozásaiban.¹⁴ A katekizmusének szövegi tartalmához legszorosabban a BWV 7-es korálkantáta kapcsolódik, melynek tételei a Luther-ének egy-egy strófáját dolgozzák fel, hol eredeti szöveggel, hol pedig ismeretlen szerző által készített parafrázis formájában.

⁹ Ulrich Meyer: „Bachs »Catechismus sonorus« im Dritten Teil der Clavierübung.” In: Albert Clement (szerk.): *Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs*. [Proceedings of the International Colloquium „The Blood of Jesus and the Doctrine of Reconciliation in the Works of Johann Sebastian Bach”, Amsterdam, 14–17 September 1993.] (Amsterdam: Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, 1995.) 259–270. 266.

¹⁰ Hahn – Lauterwasser, *Christ unser Herr*, i.m., 28.

¹¹ Hahn – Lauterwasser, *Christ unser Herr*, i.m., 27.

¹² Ecsedi Zsuzsanna: *Luther-énekek a magyar evangélikus énekeskönyvekben*. DLA disszertáció. Budapest: LFZE, 2003. (Kézirat). 120.

¹³ Hahn – Lauterwasser, *Christ unser Herr*, i.m., 26–28.

¹⁴ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 217.

1. Christ unser Herr zum Jordan kam,
nach seines vaters willen,
von sanct Johannis die Taufe nahm,
sein werk und amt zu erfüllen,
sa wollt er stiften uns ein bad,
zu waschen uns von sünden,
ersäufen auch den bittern tod
durch sein selbst blut und wunden.
Es galt ein neues leben.

2. So hört und merket alle wohl,
was Gott heißt selbst die taufe,
Und was ein Christen gläuben soll,
zu meiden Ketzerhaufen!
Gott spricht und will, das wasser sey,
doch nicht allein schlecht wasser,
sein heiligs wort ist auch dabey,
mit rechtem geist ohn' maaßen;
der ist allhier der täufer.

3. Solchs hat er uns beweisnet klar
mit bildern und mit worten,
des Vaters stimm man offenbar
dasselbst am Jordan hörte;
er sprach: das ist mein lieber Sohn,
an dem ich hab gefallen;
den will ich euch befohlen han,
daß ihr ihn höret alle,
und folget seinen Lehren.

4. Auch Gottes sohn hie selber steht
in seiner zarten menschheit,
der heilige Geist hernieder fährt,
in taubenbild verkleidet,
daß wir nicht sollen zweifeln dran,
wenn wir getauft werden,
all drey personn getauft han,
damit bey uns auf erden
zu wohnen sich ergeben.

5. Sein jünger heißt der Herre Christ:
Geht hin all welt zu lehren,
daß sie verlorn in sünden ist,
sich soll zur busse kehren:
Wer gläubet und sich taufen läßt,
soll dadurch selig werden,
ein neugeborner mensch er heißt,
der nicht mehr könne sterben,
das Himmelreich soll erben.

Von der Tauffe.

Christ unser HERR zum Jordan kam/ nach sei-
nes Vaters willen/ und ampt zur füllen/ Da wolt er
stiften uns ein Bad / zu waschen uns
von Sünden / Ersäuffen auch den
bittern Tod / durch sein selbs Blut und
Wunden / Es galt ein neues Leben.

6. Wer nicht gläubet dieser grossen gnad,
der bleibt in seinen sünden,
und ist verdammt zum ewgen tod,
tief in der höllen grunde:
Nichts hilst sein eigen heiligkeit,
all sein thun ist verlohren,
die Erbsünd machts zur nichtigkeit,
darin er ist gebohren,
vermag ihm selbst nichts helfen.

7. Das aug allein das wasser sieht,
wie menschen wasser giessen,
der glaub im geist die kraft versteht
des blutes Jesu Christi,
und ist für ihm eine rothe fluth
von Christi blut gefärbet,
die allen schaden heilen thut,
von Adam her geerbet,
auch von uns selbst begangen.

4.6.2. BWV 684

A *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* szövegkezdetű korálhoz tartozó első feldolgozás két manuálos és pedálos hangszert igényel, az orgona egyes művei elkülönülő hangzásokat és zenei figurákat mutatnak be. A *cantus firmus* a pedálban hangzik el, ugyanakkor nem basszusban, hanem tenor fekvésben.¹⁵

Ugyanígy megszólaló koráldallamot két másik helyen alkalmaz a szerző a kötetben: a BWV 670-es *Christe, aller Welt Trost* és a BWV 688-as *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt* tételében. Megállapítható, hogy ezen énekek mindegyike Krisztus személyét jeleníti meg, és mint Megváltó hangsúlyozzák jelenlétét. A keresztlői énekekben hasonló látható: Luther többször kiemeli a keresztség Jézus vére által történő beteljesülését – különösképp az első és utolsó versszakban. A három tételt összeköti a *cantus firmus* elhelyezkedése, a tenorban elhangzó koráldallam Krisztusra, mint Megváltóra utal.¹⁶

A kéz szólamai egy triót alkotnak, melyben önálló faktúrát képez a bal kéz folyamatosan mozgó, cirkuláló motívuma. A darab kezdetén ez a basszusban megszólaló tizenhatodmozgás a *cantus firmus* hangjaiból építkezik:



61. kottapélda: BWV 684, basszus motívum.

A folyamatos tizenhatod szólam többnyire marad a basszusban, de olykor magasabb fekvésbe kerül, illetve előfordul, hogy az egyes szólamok komplementer mozgása következtében jön létre. Azok a kutatók, akik akár csak néhány sort is írtak erről a tételről, mind állást foglaltak a jellegzetes *circulation* mozgás jelentéstartalmáról.

¹⁵ A bal kéz szólama már a kottakép szerint is mélyebbre íródott, mint a pedál. Általános előadói gyakorlat, hogy a bal kéz szólamát megerősítik egy 16'-as regiszterrel, míg a *cantus firmus* jellemzően egy erőteljesebb 8'-as alapú regiszter segítségével nyeri el szólisztikus funkcióját.

¹⁶ A különböző szólamok szimbólumrendszeréről átfogó és meggyőző leírást közöl: Steiger, Renate: „SVAVISSIMA MVSICA CHRISTO. Zur Symbolik der Stimmlagen bei J. S. Bach.” In: *MuK* 61 (1991.): 320–323. A tenor szólamban szereplő *cantus firmus* megjelenést azóta is sokan azonosították Krisztus megváltó művének szimbólumával.

Általánosan elterjedt és elfogadott nézet, hogy a motívum a Jordán vizének hullámlását jeleníti meg, ezt rengetegen állapították meg evidens tényként,¹⁷ gyakran hivatkozás nélkül. Már Spittánál olvasható egy továbbvezetett gondolatmenet, mely az ének utolsó versszakából kiindulva a keresztvíz és Krisztus vérének közös szimbólumát látja a hullámlzó mozgásban.¹⁸ Sokan egyetértettek Spittával,¹⁹ ugyanakkor például Christian Brückner elutasította ezt az értelmezést.²⁰ Egy harmadik megközelítés azt hangsúlyozza, hogy a keresztség a lutheránus teológiában nem más, mint a Szentlélek munkája által történő megújulás, tehát a keresztvizet és a Szentlelket együttesen ábrázolja a mindkét fogalomhoz oly gyakran kapcsolt *circulation*.²¹ Ezen az értelmezések napjainkig előkerülnek.

Bach feltételezhetően nem gondolkozott kizárólagosan a mozgásforma szimbolikájáról. Valószínűbb, hogy nem mérlegelte sokáig a tizenhatodmozgás jelentéstartalmát, minthogy alapos átgondolás után határozott szándéka lett volna ábrázolni például a Jordán hullámlását és a Krisztus vére által pirosra festett keresztvizet, de a Szentlelket már nem. Teológiai szempontból a keresztség – mely elsőként a Jordán vizében történt – és az általa nyerhető bűnbocsánat kizárólag Krisztus vérén keresztül érhető el. Jézus kereszthalála tette valóságossá a Megváltást. Ugyanakkor – ahogy az ének és a katekizmus egyaránt hangsúlyozza – a víz önmagában csak víz marad, a Szentlélek munkája által lesz az „újjászületés fürdője”.²²

Kiindulhatunk abból, hogy a szerző azért alkalmazta a víz hullámlásának ennyire képszerű ábrázolását, mert valóban célja lehetett a Jordán megjelenítése. A manuálokon elhangzó trió másik rétegét a két felső szólam képezi. Ezek a korálfeldolgozást markáns, ugráló motívummal indítják, mely a későbbiekben többször visszatér. Albrecht fejti ki

¹⁷ Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1951.) 427.; Hans Leudtke: „Seb. Bachs Choralvorspiele und seine geistliche Wurzel.” In: *BJ* 15 (1918.): 1–96. 86.; Christoph Albrecht: „J. S. Bachs Clavier Übung. Dritter Theil. Versuch einer Deutung.” In: *BJ* 55 (1969.): 46–66. 52.; Ulrich Meyer: „Zum Verständnis der zehn großen Liedbearbeitungen in Bachs »Clavierübung Dritter Theil«.” In: *MuK* 42/2 (1972.): 74–81. 72.; Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II*. (Cambridge: University Press, 1980.) 216.

¹⁸ Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*. (Lipscse: Breitkopf & Härtel, 1921.) 695.

¹⁹ Hermann Keller: *Die Orgelwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*. (Leipzig: Peters, 1948.) 207.; Casper Honders: „Bachs großes Vorspiel fűg Orgel űber Christ unser Herr zum Jordan kam.” In: *MuK* 44 (1974.): 124–129. 125.

²⁰ Christian Brückner: „J. S. Bach: Dritter Theil der Clavier Übung.” In: *Musik und Gottesdienst* 3/4 (1973.): 3–19. 11.

²¹ Robin A. Leaver: „Bach's »Clavierübung III«: Some Historical and Theological Considerations.” In: *The Organ Yearbook* 6 (1975.): 17–32. 23; Williams, *The Organ Music*, i.m., 216.

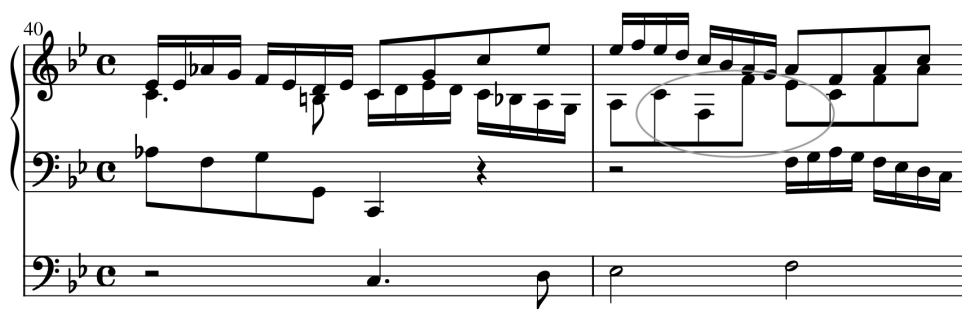
²² Luther Márton: „A Kis Káté.” In: D. Dr. Prűhle Károly (szerk.): *Luther Márton négy hitvallása*. Budapest: A Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtűosztálya, 1983. 75–113. 95.

elsőként,²³ hogy az első négy hang egy *chiasztikus* motívumot (közismertebb nevén kereszt-motívumot) alkot.²⁴ Formájával utal egyrészt a keresztre, másrészt pedig Krisztus nevének kezdőbetűjére (*chi*). A két szólam imitativ, és a nagy ugrásokat alkalmazó motívumoknál folyamatosan keresztezik egymást.



62. kottapélda: BWV 684, keresztmotívumok.

A *chiasztikus* motívum összesen harmincszor, jellemzően párosával jelenik meg a két felső szólam imitációiban.²⁵ Egy hely van, ahol nem a cirkuláris basszus ellenpontjaként hangzik el, ez a 41. ütem. Adódik a magyarázat, hogy itt szándékosan helyezte Bach a nevéhez kapcsolódó taktusba, és azzal saját megváltására kívánt utalni.



63. kottapélda: BWV 684, keresztmotívum a 41. ütemben.

Mivel a tizenhatodmozgás utal a Jordán vizének hullámsására, a hozzá csatlakozó keresztmotívum pedig Krisztus megjelenítője, meggyőző az elképzelés, hogy Bach az ének első versszakát jeleníti meg feldolgozásában.²⁶ Az ábrázolás rendkívül képszerű: ahogy a

²³ Albrecht, J. S. *Bachs Clavier Übung*, i.m., 52.

²⁴ „Das Kreuz, wie es in besonderer Form in der musikalischen Notation als Versetzungszeichen verwendet wird, erscheint als christliches Symbol vereinzelt auch in der Musik. So beginnt der Kreuzstabkantate BWV 56 von J.S.Bach in die ersten Arie die Singstimme mit den Worten *Ich will den Kreuzstab (gerne tragen)*, denen die Tonfolge d-g-b-cis-d zugeordnet ist, notabene mit einem Kreutz als Versetzungszeichen vor c. Im Autograph schreibt Bach im text an dieser Stelle *Xstab*, also durch den griechischen Buchstaben X (*chi*) auf Christus und sein Kreuz hinweisend.” Günther Massenkeil: „Kreutz.” In: Günther Massenkeil – Michael Zywiets (szerk.): *Lexikon der Kirchenmusik. Band 1*. (Laaber: Laaber-Verlag, 2013.) 668–669.

²⁵ Meyer, *Zum Verständnis*, i.m., 77.

²⁶ Legkorábban utal erre: Leudtke, *Seb. Bachs Choralvorspiele*, i.m., 86. NB. A szakirodalom minden korál esetében gyakran jelöl meg első versszakot szövegábrázolás céljának, gyakran alapvetésként, valódi vizsgálat nélkül. Jelen korálelőjáték esetében azonban ez a megközelítés általánosan elfogadott.

szöveg szerint Jézus belépett a Jordán vizébe, úgy lép be a koráldallam a felső motívum hullámvázába. Szintén a vizuális megjelenítést erősíti a keresztmotívum, amint Krisztus nevét hordozza az indulás pillanatában.

A tételt nyitó öt és fél ütem a darab folytatása során egy ritornell szakasszá fejlődik és a *cantus firmus* jelenlététől függetlenül, ismétléssel együtt további öt alkalommal elhangzik. A megszólalások erősen tartják az eredeti formát: minden indulás könnyen felismerhető a felső szólamok keresztmotívumainak és *cantus firmus* hangjaiból táplálkozó basszus motívumnak az együtteséről.



64. kottapélda: BWV 684, ritornell.

Variabilitást csupán a két felső szólam megcserélése, valamint egy g-moll megszólalás okoz. A ritornell jellegzetessége, hogy míg első felében bal kéz felel a hullámváz megjelenítő tizenhatodokért és jobb kéz az ugráló motívumokért, a szakasz második felében megcserélődnek a szerepek: basszusba kerül az ezúttal már continuo jellegű nyolcad ugrálás, a zakatoló tizenhatodolást pedig a felső szólamok biztosítják, komplementer módon.

A szakirodalom ugyan kitér arra a tényre, hogy a tétel két részre tagolódik,²⁷ ennek kidolgozott arányosságát azonban nem részletezi. A 81 ütemes kompozíció 40. ütemének felénél (tehát pontosan a tétel közepén) kezdődik a korál *Abgesang* szakasza.²⁸ Míg az első részben szabályos időközönként visszatér a ritornell, addig a másodikban csak egyszer

²⁷ Andreas Jacob: *Studien zu Kompositionsart Bachs Klavierübungen*. [=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 40.] (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.) 209.

²⁸ Honders, *Bachs großes Vorspiel*, i.m., 126.

szólal meg, két tizenharc ütemes egység keretezése között. A középben feleződő tétel tehát két eltérő szerkezetű, de önmagában szimmetrikus szakasz egyesüléséből jön létre.

rit.	5,5	5,5	5,5	5,5	5,5	5,5
köj.	2,5	3,5	2,5	3,5	18	18

17. táblázat: BWV 684, szerkezeti áttekintés a ritornell jelenlétének függvényében.

Érdemes összevetni a feldolgozást az azonos dallamhoz tartozó BWV 7-es korálkantátával. A kantáta szöveghű parafrázisa Luther Márton keresztlői énekének, szorosan követi annak gondolatmenetét, olykor még szófordulatait is. A korábban kifejtett szövegábrázolási tézist alátámasztja, hogy a korál első versszakát hordozó nyitó kórustétel sok stilisztikai hasonlóságot mutat az orgonakorállal: egyrészt a *cantus firmus* hosszú értékekben jelenik meg a tenor szólamban, másrészt szintén egy, a dallam jelenlététől független ritornell tagolja a szerkezetet. Nem elhanyagolandó továbbá az apró értékekben cirkuláló szövegábrázolás, mely a Jordán szó elhangzásához kapcsolódik, és az orgonakorál meghatározó elemeként is megjelenik.²⁹

65. kottapéllda: BWV 7.1.

A BWV 684-ben a ritornell jelentősen meghatározza a többi terület zenei eszköztárát és mondanivalóját, a legtöbb szakasz hozzá hasonló szekvenciákat és imitációkat mutat be. A teljes tétel folyamán először a 45–46. ütemek hoznak jelentős eltérést: a bal kéz continuoszerű ugrásai a megszokott formulához képest új irányt vesznek, szokatlan hangközök terelik más hangnem irányába a folyamatot. Mindeközben a felső szolamok ismerős motívumokat alkalmaznak, de ezúttal erőteljes súrlódásokat képeznek, kissé átalakított formájának köszönhetően. A szakasz harmóniai feszültsége jól előkészíti a

²⁹ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 227.

következő korálsor szövegét: „zu waschen uns von Sünden”, azaz „hogy megmosson minket bűneinkből”.

A 65. és 69. ütem közötti „durch dein selbst blut und wunden”³⁰ szövegszakasz szólamcseréket és disszonáns harmóniákat hordoz. Végül beszédes az utolsó korálsor és a záró orgonapont, melyekkel egy időben a korábbiakhoz képest új motívumokat mutat be a két felső szólam. Hangsúlyos utalás ez az új élet lehetőségét hirdető zárósor szövegére.

Már több alkalommal említésre került a hármas szám kiemelt jelentősége a *Klavierübung III.* kötetében – fokozottan igaz ez a BWV 684-es tétel esetében. Erről árulkodik összesen 81 üteme, 3x3x3x3-as jelképe is régóta ismert.³¹ A darab előadásakor az orgona mindhárom művét használja az orgonista. Triós formát alkotnak a kéz szólamai, ehhez társul a pedálban a *cantus firmus*. A tételt tagoló ritornell három szólamú és összesen hat (2x3) alkalommal hangzik el.³² A feldolgozás második, teljesen szimmetrikus szakaszában 18 (6x3) ütemes szabad részek keretezik az egyetlen ritornellt. A felső szólamokban a *chiasmikus* motívum harmincszor hangzik el.³³

Felmerül a kérdés, hogy miért kerül ez az intenzív trinitáris jelenlét a tételbe, ha az ének szövege sehol nem hangsúlyozza kimondottan a Szentháromság dicséretét? Ebből a szempontból a Biblia és Luther katekizmusa is segítséget nyújt: „Menjetek el tehát, tegyetek tanítvánnyá minden népet, megkeresztelve őket az Atyának, a Fiúnak és a Szentléleknek nevében, tanítva őket, hogy megtartsák mindazt, amit én parancsoltam nektek; és íme, én veletek vagyok minden napon a világ végezetéig.” – mondja Jézus Máté evangéliuma szerint.³⁴ A katekizmus kifejti, hogy a keresztség a Szentháromság ajándéka, mely közben maga a lelkész is az Atya, a Fiú és a Szentlélek nevében cselekszik.

A BWV 684 tétel esetében Jézus keresztségének történetét a jól hallható, és nagyon képszerű zenei eszközök ábrázolják (Jordán hullámozása, keresztmotívum), míg a katekizmus tanításához kötődő mélyebb teológiai értelmezést a rejtettebb, számmisztikai aspektusok hordozzák.

³⁰ „Saját véred és sebeid által.”

³¹ Smend, Friedrich: „Luther und Bach.” In: Christoph Wolff (szerk.): Friedrich Smend, *Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze.* (Kassel: Bärenreiter, 1969.) 153–175. 166.

³² Bizonyos tanulmányok hat ütem hosszúnak tekintik, de valójában minden alkalommal 5,5 ütem.

³³ Ulrich Meyer megfigyelése. Meyer, Zum *Verständnis*, i.m., 77.

³⁴ Mt 28, 19–20.

4.6.3. BWV 685

A *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* szövegkezdetű korál második feldolgozása, *alio modo. manualiter*. Az alig 27 ütemes tétel egy háromszólamú fughetta, melyben Bach szigorú kompozíciós elvet követ.

A téma jól hallhatóan a *cantus firmus* hangjaira épül, ám teljesen újragondolt ritmikával: a szerző $\frac{3}{4}$ -es lüktetésbe helyezte a dallamot és rövid-hosszú hangok szokatlan váltakozásává alakította át. A téma összesen nyolc hangból áll, háromszor hangzik el eredeti alakban és háromszor tükörfordításban.



66. kottapéllda: BWV 685, téma és kontraszsubjektum.

A 2. ütemben kvintválaszként lép be kontraszsubjektum, mely nagyon hasonlít a témához, annak diminuált és erősen díszített változata. Az ellentéma tizenhat hangból áll, vagyis pontosan kétszer annyiból, mint maga a téma. Mindig megjelenik vele együtt – annak formájával megegyezően eredeti alakban, illetve tükörfordításban. A fűgyszerkesztés hagyományos keretein túlmutató elem, hogy a kontraszsubjektum két alkalommal önállóan is megjelenik – mindkét esetben valamely közjáték zenei anyagának alapját képezi (8. és 18. ütemek). Ennek köszönhető, hogy a két rövid epizód zenei megformálása a kontraszsubjektumot idézi, annak egy eleméből készít szekvenciát.



67. kottapéllda: BWV 685, első epizód.

A szerkezet logikus, jól követhető rendet mutat.³⁵ Először elhangzik a téma és a hozzákapcsolódó kontraszsubjektum, majd válaszol rá a tükörfordításuk. Ez háromszor

³⁵ Hasonló elemzést közöl: Christoph Weinhart: „Satztechnik und Symbolgehalt. Bachs Manualiter-Bearbeitung »Christ unser Herr zum Jordan kam.« In: *MuK* 54 (1984.): 13–17. 14–16.

követi egymást. Az így kialakult zenei szerkezet egy bonyolult fúgatípus, a *fuga contraria* – azaz ellenfuga –, melyet már Bach korának elméletírói is említene. A fogalom olyan fúgát jelent, melyben a téma tükörfordításokban is megjelenik.³⁶ A tematikus szakaszok között háromütemes, egyszerű szekvenciára épülő epizódokat találunk – bár ahogy már említésre került, mindkét elhangzik a teljes ellentéma is.



68. kottapélda: BWV 685, második epizód.

Az utolsó tematikus szakasz kissé különbözik az első kettőtől. A téma tükörfordításának belépése egy ütemmel korábban jön a várthoz képest, ezáltal torlasztásban kerül a két szólam *cantus firmus*a. A módosítás célja minden valószínűség szerint az lehetett, hogy a záróakkord ne a 28. ütem egyére érkezzen, hanem a teljes ütemszám pontosan 27 legyen.

A BWV 684-ben is szerepet kapott az architektúrában a hármas szám, úgy tűnik, mintha Bach ezt a BWV 685-ben tudatosan elmélyítene, és még átfogóbban ábrázolni szeretné a Szentháromság személyeinek egyenrangúságát és egységét. Nyilvánvaló utalás a szigorúan háromszólamú szerkesztésmód, az ütemmutató $\frac{3}{4}$ -re változtatása és a 27 (3x3x3) összesített ütemszám. Ezeken túlmenően az elemzés mutatja a három tematikus szakasz elkülönülését, melyeket három ütemes közjátékok tagolnak. Összesen háromszor hangzik el a téma eredeti alakja és háromszor a tükörfordítása. Mindez arányos megjelenésben: minden szólam egy normál alakot és egy tükörfordítást közöl. (Lásd: 18. táblázat.)

	1–7. ütem		11–17. ütem		21–27. ütem
S	téma	közjáték	tükör	közjáték	
A			téma		tükör
B	tükör				téma

18. táblázat: BWV 685 szerkezeti felépítése.

³⁶ „Ha egy fuga comese a dux tükörfordítása, és a tétel további részeiben mindkét témaalak használatban marad, ellenfugáról beszélünk.” Gárdonyi Zsolt: *J. S. Bach: ellenpontművészete*. (Budapest: EMB Zeneműkiadó, 2022.) 25.

Friedrich Smend elgondolkodtató okfejtése, hogy az utolsó szakasz első témabelépésének felütése (20. ütem vége) azért kapott díszítést, hogy az elhangzó hat téma összes hangjának száma 51 legyen, és ezáltal szimbolikusan megjelenítse a számhoz kapcsolódó bűnbánati zsoltárt.³⁷ A keresztséghez kapcsolódik a zsoltár negyedik verse: „Teljesen mosd le rólam bűnömet, és vétkeimtől tisztíts meg engem.” Smend szerint a tükörfordítások intenzív jelenléte is ezt a tartalmat erősíti,³⁸ hiszen „Buße ist Umkehr” – ahogyan Luther fogalmaz.³⁹ A valódi bűnbánat egy a tükörfordításhoz hasonló fordulatot eredményez: a *Kis Káté* magyarázata szerint „a bennünk levő régi embernek naponként bűnbánattól és megtéréstől vízbe kell fulladnia és meghalnia, viszont naponként új embernek kell előjönnie és feltámadnia.”⁴⁰

További számmisztikai érdekesség, hogy a téma hat alkalommal szólal meg, a kontraszsubjektum pedig nyolcszor, a kettő együtt tehát összesen tizennégyszer.⁴¹ A *Klavierübung III.* korábbi tételeihez hasonlóan itt is megtalálható a szerző személyes bűnvallása, emiatt kaphatott szerepet a Szentháromságra történő utalások mellett a 14-es és az 51-es szám.

Mivel a feldolgozás nem tartalmaz végigvezetett *cantus firmus*, elképzelhető, hogy Bach nem kívánt egy konkrét versszakot megjeleníteni a Luther-énekből, helyette a keresztség dogmatikai alapjára helyezi a hangsúlyt: a Szentháromság kiáradó kegyelmére, melyet ő személyesen is megtapasztalt. Amennyiben azonban összevetjük a teljes éneket az itt tárgyalt két feldolgozással, elgondolkodtató párhuzam figyelhető meg. A keresztelői ének összesen hét versszakos, a BWV 684-ben egyszer elhangzik a teljes *cantus firmus* – az első versszak. A fennmaradó versszakok száma pontosan megegyezik a BWV 685-ben látható témabelépések számával, melyek dallama mindig felismerhető módon hordozza a korál kezdő motívumát.

E gondolatmenet mentén megfigyelhető, hogy apró utalások kapcsolják az egyes témákat az adott versszak szövegéhez. Az első témához kapcsolódó második strófa objektív módon jelenik meg, szövege a keresztség teológiai lényegét foglalja össze röviden. A harmadik versszakban megszólal az Atya, hangja hallható a keresztség közben:

³⁷ Smend, *Luther und Bach*, i.m., 167.

³⁸ Smend, *Luther und Bach*, i.m., 166.

³⁹ „A bűnbánat fordulat.”

⁴⁰ Luther, *Kis Káté*, i.m., 94.

⁴¹ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 241.

tükörfordításban mutatja be az ereszkedő mozgású téma, ábrázolva, amint Isten lehajol az emberekhez. A negyedik, Jézus jelenlétét tárgyaló versszakhoz a középszólamban elhelyezkedő téma kapcsolódik.⁴² Mikor Jézus megszólal és bűnbánattartásáról beszél (*Buße kehren*), ismét tükörtéma következik. A hatodik strófa taglalja a bűn jelenlétét, és szól azokhoz, akik nem hisznek. Ennél a témánál alkalmazza Bach a tizenhatod díszítést, melynek köszönhetően megjelenik a bűnbánati 51. zsoltár. Az utolsó versszak és hozzá kapcsolódó téma ábrázolja a keresztvíz emberre hullását és Krisztus vére által történő megváltását: ismét középső szólamban hangzik a korálincipit, lefelé haladó tükörfordításban.

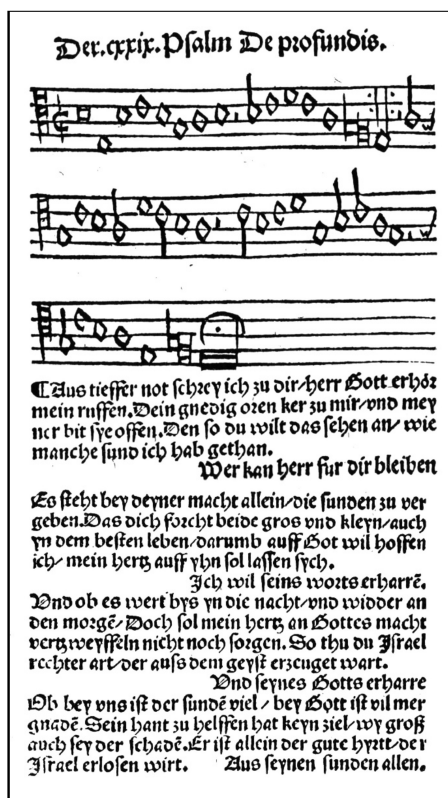
A témák versszakokhoz rendelése feltételezéseken alapszik, lehetetlen olyan egyértelmű igazolást találni rá, mint a BWV 684 esetében, ám kizárni sem lehet az ábrázolás ilyen formáját. Az biztosnak tekinthető, hogy a pedaliter feldolgozás képszerűen jeleníti meg az ének első versszakát, a keresztelés történetét, ezzel szemben a BWV 685 a dogmatikai tartalomra koncentrál: a Szentháromság minden eddiginél intenzívebb ábrázolására, és a személyes bűnbánat ismételt megjelenésére.

⁴² Williams szerint a három *recto* téma a Szentháromság személyeit jeleníti meg, S-T-B szólamok közötti, lefelé haladó váltásainak köszönhetően. A tükörtémákban a *Kis Káté* negyedik szakaszában leírt „új embert” látja, Smendre hivatkozva. Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II.* (Cambridge: University Press, 1980.) 217.

4.7. Bűnvallás

4.7.1. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* korál

Luther Márton 1523-1524 fordulóján levelet intézett korának fontosabb teológusaihoz,¹ melyben arra buzdította őket, hogy írjanak gyülekezeti énekeket, dolgozzanak át bűnbánati zsoltárokat.² Leveléhez egy saját zsoltárátdolgozást is csatolt példaként, mely valószínűleg az *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* kezdetű korál első, négystrófás alakja volt.³ A szöveg a 130. zsoltár parafrázisa, az ének szorosan követi gondolatvezetésében a bibliai szöveget. A reformátor nyomatékosan hangsúlyozta levelében, hogy mennyire fontosnak tartja jól érthető, egy zsoltár tartalmát hűen közvetítő költemények alkotását.⁴



Der. cxxix. Psalm De profundis.

Aus tieffer not schrey ich zu dir herr Gott erbör
mein ruffen. Dein gnedig oren ker zu mir vnd mey
ner bit sye offen. Den so du wilt das sehen an wie
manche sund ich hab gethan.

Wer kan herr fur dir bleiben
Es steht bey deynes macht allein die sunden zu ver
geben. Das dich forcht beide gros vnd kleyn auch
yn dem besten leben darumb auff Got wil hoffen
ich mein hertz auff yhn sol lassen sych.

Ich wil seins worts erharrē.
Vnd ob es wert bys yn die nacht vnd wider an
den morgē. Doch sol mein hertz an Gottes macht
verzweyffeln nicht noch forgen. So thu du ysaac
recht art der auß dem geist erzuget wart.

Vnd seynes Gottes erharrē
Ob bey vns ist der sundē viel / bey Gott ist vil mer
gnade. Sein hant zu helffen hat keyn ziel wy groß
auch sey der schade. Er ist allein der gute hirt der
ysaac erlosen wirt. Aus seynen sunden allen.

69. kottapéllda: *Erfurter Enchiridion* 1524.

¹A mélységből kiáltok hozzád,
URam!

²Uram, halld meg szavamat,
füled legyen figyelmes
könyörgő szavamra!

³Ha a bűnöket számontartod,
URam, Uram, ki marad meg akkor?

⁴De nálad van a bocsánat,
ezért félnek téged.

⁵Várom az URat, várja a lelkem,
és bízom ígéretében.

⁶Lelkem várja az Urat,
jobban, mint az örök a reggelt,
mint az örök a reggelt.

⁷Bízzál, Izráel, az ÚRban,
mert az ÚRnál van a kegyelem,
és gazdag ő, meg tud váltani.

⁸Meg is váltja Izráelt minden bűnéből.

130. zsoltár

¹ Többek között Spalatinhoz, mely levél fennmaradt és hivatkozik az énekekre. Hans-Christian Drömann: „299. Aus tiefer Not schrei ich zu dir.” In: *Liederkunde. Heft 15.* 24–30. 24–25.

² *WA* 3. 220.

³ Nincsenek pontos ismereteink mára, de ha nem az *Aus tiefer Not* volt a közölt példa, akkor az *Es wolle Gott uns gnädig sein* szövegkezdetű ének. Drömann, *Aus tiefer Not*, i.m., 26.

⁴ „Neue und modische Worte sähe ich gern vermieden; denn um die Gemeinde zu gewinnen, muss man ganz schlichte und volkstümliche, doch zugleich saubere und geeignete Worte wählen, und der Sinn sollte klar und möglichst psaltnah wiedergegeben sein.” *WA* 3. 220.

Ezt követően az ének öt versszakosra bővült, és az eredeti zsoltárszöveg 4. és 5. versét (megigazulás-tan és *sola scriptura* elve) szétválasztotta a szerző két külön versszakra. A verses költemény tekintetében ez annyit jelentett, hogy az ének második versszaka bővült, és még egy strófa beékelődött utána. A változtatásnak köszönhetően az ének tartalmi középpontja némileg módosult, az öt versszakos formában a kegyelem által történő megigazulás határozza meg a gondolatmenet fő irányát.⁵ A hangsúly árnyalása következtében a tétel elhelyezkedése megváltozott a Walter-féle énekeskönyvben: a zsoltárénekek közül átkerült a reformációhoz kapcsolódó, hitvalló énekek közé, közvetlenül a Credo-ének után.⁶

Az költemény több különböző dallamalak használatával került kiadásra, melyből az egyiket Luther Márton komponálta a zsoltárparafrázissal egy időben.⁷ Ez a forma Bach korában nagy népszerűségnek örvendett Tübingiában. A korál Drezdában, Lipcsében és Weissenfelsben a Szentháromság ünnepe utáni 21. és 22. vasárnaphoz kapcsolódott,⁸ Bach orgonaműveiben és kantátaiban egyaránt megtalálható: BWV 38, 131, 686, 687.

1 Aus tiefer noth schrey ich zu dir,
Herr Gott, erhör' mein rufen,
dein gnädig ohr neig' her zu mir,
und meiner bitt sie öffnen,
denn wo du willst das sehen an,
was sünd und unrecht ist gethan,
wer kan, Herr, für dir bleiben?

2 Bey dir gilt nichts denn gnad und gunst,
die sünde zu vergeben,
es ist doch unser thun umsonst,
auch in dem besten leben,
für dir niemand sich rühmen kan,
es muß dich fürchten jedermann,
und deiner gnade leben.

3 Darum auf Gott will hoffen ich,
auf mein verdienst nicht bauen,
auf ihn mein herz soll lassen sich,
und seiner güte trauen,

die mir zusagt sein werthes wort,
das ist mein trost und treuer hort,
des will ich allzeit harren.

4 Und ob es währt bis in die nacht
und wieder an den morgen,
doch soll mein herz an Gottes macht
verzweifeln nicht, noch sorgen.

So thu Israel rechter art,
der aus dem Geist erzeuget ward,
und seines Gotts erharre.

5 Ob bey uns ist der sünden viel,
bey Gott ist vielmehr gnade,
sein hand zu helfen hat kein ziel,
wie groß auch sey der schade,
er ist allein der gute hirt,
der Israel erlösen wird,
aus seinen sünden allen.⁹

⁵ Markus Jenny: „Vom Psalmlied zum Glaubenslied – vom Glaubenslied zum Psalmlied. Historische und aktuelle Probleme um Luthers »Aus tiefer Not schrei ich zu dir«. In: *MuK* 49 (1979.): 267–278. 275.

⁶ Ecsedi Zsuzsanna: *Luther-énekek a magyar evangélikus énekeskönyvekben*. DLA disszertáció. Budapest: LFZE, 2003. (Kézirat). 151.

⁷ Drömann, *Aus tiefer Not*, i.m., 24. és 29.

⁸ Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II.* (Cambridge: University Press, 1980.) 218.

⁹ Georg Christian Schemelli: *Musikalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß*. (Lipscse: Breitkopf, 1736.) 43.

4.7.2. BWV 686

Az *Aus tiefer Not* ének pedaliter feldolgozása egy újabb rendhagyó tétel a kötetben: a tétel Bach egyetlen hat szólamú orgonaműve.¹⁰ A monumentális hatást fokozza a duplapedál alkalmazása.

Valószínűsíthető, hogy a 18. századi lipcei kottavásárlók korábban nem találkoztak ezzel a szerkezettel, de a forma egészen konkrét előzménnyel rendelkezik. Samuel Scheidt *Tabulatura Nova* c. kötetében (1624) két tétel felépítése is megegyezik, mindkét esetben *Organo pleno* megjelöléssel.¹¹ Bach ismerte a kompozíciókat, a hamburgi gyűjtemény megtalálható volt kottatárában.¹² A két szerző alkotásainak további közös jellemzője, hogy azok a reneszánsz vokálpolyfónia stílusjegyeit hordozzák magukon.¹³

A *stile antico* újbóli alkalmazásával Bach visszautal a kötet elején található három Kyrie tételre (BWV 669–671),¹⁴ valamint előrevetíti a zárófuga (BWV 552/2) kezdő szakaszát. Az említett tételekhez képest itt még sűrűbb az ellenpont, ami több kutató szerint *contrapunctus floridus*.¹⁵

A Kyrie tételekhez hasonlóan Bach hosszú hangértékekben végigvezeti a teljes *cantus firmus* – ezúttal a legkevésbé sem szolisztikus, felső pedálszólamban. Ettől függetlenül a dallam áthatja az egész szerkezetet, mivel minden korálsor belépését megelőzi a többi szólam előimitációja, melyek témája az ének dallamát idézi.



70. kottapéllda: BWV 686, az 1. korálsorhoz kapcsolódó imitációs téma.

¹⁰ Hermann Keller: *Die Orgelwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*. (Leipzig: Peters, 1948.) 208.

¹¹ SSWV 157 és 158

¹² Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II.* (Cambridge: University Press, 1980.) 219.

¹³ A stílusjegyek részletes bemutatása: 4.1.2. fejezet.

¹⁴ Ulrich Meyer: „Zum Verständnis der zehn großen Liedbearbeitungen in Bachs »Clavierübung Dritter Theil«.” In: *MuK* 42/2 (1972.): 74–81. 77.

¹⁵ „ein ausgeschmückter Contrapunct, wenn nemlich jede Stimme ihre eigene Noten hat, und auf Con- und Dissonanzen bestehet.” Walther *Lexicon*. 183. Christoph Wolff: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk*. [=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 6.] (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1968.) 69.

Az imitáció folytatódik a *cantus firmus* szakaszok alatt. Az egyes korálsorokat hangsúlyos zárlat tagolja, mielőtt elindul a következő előimitáció – az így kialakult forma hasonlóságot mutat Johann Pachelbel korálfeldolgozásainak kompozíciós felépítésével.¹⁶

A Luther-ének hét sorból áll, melynek köszönhetően a tétel folyamán hét részes szerkezet alakul ki. A korál bár-formájának megfelelően az első két szakasz megismétlődik a harmadik és negyedik részben. Minden korálsorra jellemző egy folyamatos bővülés: az először egy szólamban induló előimitáció néhány ütem alatt – rendszerint a *cantus firmus* belépésének pillanatában – eléri a teljes hatszólamúságot. A témabelépések közötti távolság folyamatosan rövidül, a zenei szerkezet egyre sűrűbbé válik.

A szakaszok hosszúsága viszonylag kiegyenlített, az első (ismétlésben harmadik) és az utolsó korálsorhoz tizenhárom ütemes imitáció tartozik, a többihez kilenc vagy tíz. A keretes szerkezetet erősíti, hogy a kísérő szólamok két szélső szakaszában 7-7 téma található, míg a többi részben csupán 3-4 belépés.

Korálsor	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Szakaszok hossza	13 ütem	9 ütem	13 ütem	9 ütem	10 ütem	10 ütem	13 ütem
Témák száma	7 téma	4 téma	7 téma	4 téma	4 téma	3 téma	7 téma

19. táblázat: BWV 686, szerkezeti áttekintés.

A *stile antico* ismert stílusjegyei a hosszú hangértékeken és az *alla breve* ütemmutatón túlmenően is megjelennek. Jellemző a szólamokra a linearitás – a pedáliter Kyrie tételekhez hasonlóan –, a korál dallamából adódó első kvint ugrást követően többnyire skálaszerű mozgás figyelhető meg. A kromatika ezúttal kevesebb, a második és negyedik korálsorhoz tartozó téma transzformációira jellemző. A harmóniamenetben fontos szerepet tölt be a sok késleltetés és előlegzés (*transitus*), ezek gyakran összekapcsolódnak a szintén meghatározó szinkópálással. Bár a motettastílus elemeihez hozzátartozna, meglepő módon a téma itt nem jelenik meg tükörfordításban. A Kyrie-sorozattal megegyezően ezúttal is fríg dallamhoz alkalmazta a szerző a *stile antico* jellegzetességeit.

¹⁶ Harvey Grace: *The Organ Works of Bach*. (London: Novello and Company, 1922.) 218. valamint Christian Brückner: „J. S. Bach: Dritter Theil der Clavier Übung.” In. *Musik und Gottesdienst* 3/4 (1973.): 3–19. 11.

A tétel folyamán jelentős ritmikai gyorsulás figyelhető meg: míg az első részben elvértve láthatóak nyolcadok, az utolsó korálsor kísérszólamai folyamatosan ismétlik a Schweitzer által „öröm-motívumnak” nevezett¹⁷ *figura corta* motívumot. Ennek az energikus ritmusnak köszönhetően a tétel utolsó része jóval hangszerszerűbb, mint azt a motettastílus megengedné, vagy azt az első szakasz vokális jellege előrevetítené – ugyanez volt megfigyelhető a pedáliter Kyrie-sorozat esetében is.¹⁸ A kimért és lassú értékek átalakulnak tercmenetekkel tűzdelt nyolcadmozgássá, ami a tétel karakterét könnyedebb hangvétel irányába mozdítja.

Fordulópontnak tekinthető a 69. ütem, ahol az utolsó korálsor belépést követően a kéz szólamai újult energiával indítják az ekkor már egymást követő *figura corta* motívumokat. Innentől kezdve gyakorivá válik, hogy a jellegzetes ritmusképlet dallama felfelé törekszik.



71. kottapélda: BWV 686, felfelé törekvő *figura corta* megjelenése.

Az ezt követő szakaszban egyszerre van jelen a stílustól idegen *figura corta* felfelé és lefelé haladó dallamformában. A 72–73. ütemek kifejezetten sűrűvé válnak: a két irány egymásnak feszül, és egy E-dúr szekund akkordon szinte összeér a két kéz. Majd ismét szétnyílnak a szólamok, a tétel záró taktusában pedig a pozitív üzenetet hordozó, felfelé törekvő motívum szólal meg utolsó alkalommal. (Lásd 72. kottapélda.)

¹⁷ Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1951.) 437.

¹⁸ Williams, *The Organ Music of Bach. II.*, i.m., 219.



72. kottapélda: BWV 686 zárlat.

A tétel folyamán bekövetkező zenei változásokat a tartalom indokolja. A kezdés szigorú szerkezetét szétfeszítő motívumok egyre gyakoribb jelenlétét tekinthetjük Luther teológiájából kiindulva Isten kegyelmes válaszának a bűnbánó imádságra.¹⁹ Összezseng ez a gondolat az ének záró sorában megfogalmazott szilárd hitbizonyosságnak: „Er ist allein der gute Hirt, der Israel erlösen wird aus seinen Sünden allen.”²⁰

Az utolsó hét ütem párhuzamosan vezetett szekvencialánca emlékeztet az *Orgelbüchlein* gyűjteményben található *Erschienen ist der herrlicher Tag* szövegkezdetű korárelőjátékra,²¹ – a húsvéti korál központi témája szintén a megváltás gondolata.

Bach művészetében az *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* bűnbánati ének szorosan összekapcsolódott a *stile antico* stílussal, és a szerző – éppúgy, mint a Kyrie esetében – máskor is alkalmazta a szerkesztésmódot az énekhez. A BWV 38-as kantáta nyitótételében a Luther-szöveg első versszakát hasonlóképp motettastílusban, négyszólamú kórustételben dolgozza fel.²² A *cantus firmus* a kantátában szoprán szólamban hangzik el, a másik három szólam feladata a tematikus előimitálás. Szintén hétrészes tétel, világos tagoló pontokkal. Hasonló a részek arányossága, és ezúttal is keretet alkot a két szélső sor 24-24 üteme. Az imitáció nem olyan sűrű, mint a BWV 686-ban, kevesebb a témabelépés, ellenben

¹⁹ Robin A. Leaver: „Bach’s »Clavierübung III«: Some Historical and Theological Considerations.” In: *The Organ Yearbook* 6 (1975.): 17–32. 24.

²⁰ „Ő egyedül a jó Pásztor, aki megváltja Izráelt minden bűnéből.”

²¹ Meyer, *Zum Verständnis*, i.m., 78.

²² Elsőként Peter Williams állítja párhuzamba a kantáta 1. tételét és a BWV 686-os korálfeldolgozást. Williams, *The Organ Music of Bach. II.*, i.m., 219.

csatlakozik hozzá kontraszobjektum. A kromatika már a tétel elején fontos szerepet tölt be, és később a „Sünd und Unrecht”²³ szavak ábrázolásánál kiemelt szerepet kap. A tétel az első versszak szövegét ábrázolja – a *stile antico* eszközeivel. Mivel Bach a BWV 686-ban máshová helyezi a tartalmi hangsúlyokat, és másfajta zenei eszköztárat alkalmaz a kifejezés érdekében, megállapítható, hogy az orgonakorálban nem célozta meg az első versszak ábrázolását.

Érdekes párhuzamok figyelhetők meg azonban a kantáta 5. tételével. A *Wenn meine Trübsal* tercett lejegyzését tekintve szintén a *stile antico* jellegzetességeit hordozza, zenei eszköztára azonban számtalanszor kilép ebből a keretből. Feszegeti a határokat már a continuo bevezetőjének szekvenciája, melyet aztán az énekesek archaikusabb megszólalása követ. A három szólista kánonszerűen imitálja egymást, a reneszánsz motettastílust idéző szólamvezetés jellemzi őket.

The image shows a musical score for BWV 38.5, which is the instrumental introduction and the entry of the vocal soloists. The score is written for four parts: Soprano, Alto, Bass, and Continuo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The instrumental introduction is marked with a large 'A' and includes figured bass notation. The vocal entry is marked 'piano' and includes the lyrics 'Wenn meine Trübsal als mit Ket...'. The score is in G major and 3/4 time.

73. kottapéllda: BWV 38.5 – hangszeres bevezető és az énekes szólamok belépése.

A tétel felénél a szöveg váratlan tartalmi fordulatával egy időben megjelennek a BWV 686 végére is jellemző *figura corta* motívumok. Feladatuk, hogy előkészítsék a még meglepőbb 55. ütemet: a szólamok összetalálkoznak egy megközelítőleg homofón

²³ „bűn és hamisság”

szerkezetben, már-már concertáló jelleggel zárják az első szakaszt. Ez a néhány ütem hangszeres gondolkodást sejtet, és eltávolodik az énekes szólamokra addig jellemző – reneszánsz zenét idéző – vokális gondolkodástól.

48.

hält, so wird mich doch mein Heil er ret - ten, dass Alles, Alles
hält, so wird mich doch mein Heil er ret - ten, dass Alles, Alles
Ket - ten ein Un - glück an dem andern hält, so wird mich
plötzlich, plötzlich, Al - les plötzlich, plötzlich von mir fällt.
plötzlich, plötzlich, Al - les plötzlich, plötzlich von mir fällt.
doch mein Heil er ret - ten, dass Al - les, Al - les plötzlich von mir fällt. *forte*

74. kottapélda: BWV 38.5 – *figura corta* motívum megjelenése és a homofón szakasz.

A szöveg a következőképpen tagolódik a tétel első részében:

- | | |
|--|---|
| 1. hangszeres bevezető | szekvencia, <i>figura corta</i> |
| 2. Wenn meine Trübsal als mit Ketten | <i>stile antico</i> , kánon |
| 3. Ein Unglück an dem andern hält, | <i>stile antico</i> , kánon |
| 4. So wird mich doch mein Heil erretten, | <i>figura corta</i> (a kezdő szekvencia motívuma) |
| 5. Dass alles plötzlich von mir fällt. | szólamok találkozása |

A zenei eszközök módosulásának tekintetében hasonló tendenciát találunk a BWV 686-os tétel végén: egyre inkább uralkodóvá válik a stílustól idegen, hangszerszerű *figura corta* motívum, a tétel legvégére pedig szólampárok is kialakulnak. Mindezek alapján valószínű, hogy a két tétel hasonló tartalmat kíván közölni. A BWV 38 a korálkantáták sorozatába tartozik, szövege hűen követi a Luther-éneket. Az első és utolsó tétel a korál két szélső strófáját zenésíti meg, a közbülső tételek szövege pedig a Luther-költemény szabad parafrázisa, ismeretlen szerző tollából. A tárgyalt szövegszakasz az ének utolsó versszakán

alapul: „Ob bei uns ist der Sünden viel, Bei Gott ist viel mehr Gnade; Sein Hand zu helfen hat kein Ziel, Wie groß auch sei der Schade.²⁴” Ez a néhány sor gyakorlatilag magába foglalja a teljes ének központi gondolatát, annak egy szintézise.

Számszimbolika szempontjából tudatos szerkesztőelvre utal, hogy a tétel 75 ütem hosszúságú, mely szám az ELEISON szó numerikus összege.²⁵ A *cantus firmus* sorait a szerző mindig úgy bővíti, hogy azok kilenc hangból (3x3) álljanak, így ebben a tételben is megjelenik a Szentháromságra történő utalás.

Összefoglalásképp megállapítható, hogy a hatszólamú *stile antico* tétel eleinte hűen követi a stílus adta lehetőségeket, majd erős változás megy végbe karakter és zenei eszköztár szempontjából. A *cantus firmus* kevésbé hallható, és nem kapcsolódik hozzá konkrét versszak szavak szintjén történő megjelenítése. Ugyanakkor a feldolgozás tartalmi változása arra utal, hogy a bűnbánati imádság intenzív felkiáltására a tétel végén a kiáradó kegyelem válaszol és a zárlat megnyugszik. Ezt a kettősséget elsősorban az ének utolsó strófájának első két sora jeleníti meg: a bűnökre Isten kegyelme nyújt választ.

4.7.3. BWV 687

Az *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* énekhez tartozó manualiter tétel méretét és komplexitását tekintve akár a kötet „nagy” korálfeldolgozásai közé is tartozhatna. Az első kiadásban közölt előadói utasítás azonban pontosan jelzi helyét: *à 4 alio modo manualiter* – tehát nincs pedál szólam.²⁶

A tétel sok tekintetben hasonlít az azonos korálon alapuló párjához. Ismét végig elhangzik a *cantus firmus*, ezúttal a legfelső szólamban. Korálsoronként tagolódik a már ismert módon, minden alkalommal határozott zárlat előzi meg a következő *cantus firmus* szakaszhoz kapcsolódó előimitációt. Bár a szerkezet nagyon hasonló, jelentős különbség tételpárjához képest, hogy míg a BWV 686-ban uralkodik a vokális szólamvezetés, a BWV 687 meglehetősen hangszerszerű, és nem csak felépítésében, hanem stílusjegyeiben is

²⁴ „Bármily sok is a mi bűnünk, Még több az Úr kegyelme; Kész ő mindig, hogy a bűnöst Karjával fölemelje.” Fordítás: *EE* 402.

²⁵ Alexander Fiseisky: „Clavierübung III of J. S. Bach. Theology in Notes and Numbers. Part 2.” In: *The Diapason* (2010. november.): 26–29. 27.

²⁶ A korábbi évtizedekben elterjedt volt az a meglátás, hogy a felső szólamba írt koráldallamot 4'-as regiszterrel, pedálon érdemes játszani. Több modern kiadás csatlakozik ehhez, annak ellenére, hogy Bach világosan jelezte szándékát a manualiter felirattal.

közel áll a Pachelbel-féle korálelőjátékokhoz.²⁷ Jelentős hasonlóság továbbá pedaliter párjához, hogy fontos szerepet töltenek be a szinkópák és a *figura corta* motívum.²⁸ Különbség, hogy itt nincs ritmikai sűrűsödés a tétel folyamán, a két figura jelenléte állandó és egyidejű.

A *cantus firmus* kísérő három szólam fűgát alkot, melynek témája mindig a kapcsolódó korálsor dallamán alapul. A gyülekezeti ének sorainak megfelelően hét részre tagolódik a tétel, felépítése tökéletesen szabályos rendszert követ. Minden sorhoz tizennégy ütemes fűgarész tartozik, mely – tételpárjával megegyezően – egyszólamú indulástól jut el a tutti hangzásig. A kísérőszólamok mindig előimitációban mutatják be az adott korálsor hangjaira épülő témát, utolsónak lép be a szopránban lassú értékekben megszólaló *cantus firmus*. Az előimitáció öt taktus, a koráldallam nyolc ütemen keresztül hangzik el, majd egy ütemnyi kadencia teszi egyértelművé a tagolást.²⁹

75. kottapélda: BWV 687, első korálsor.

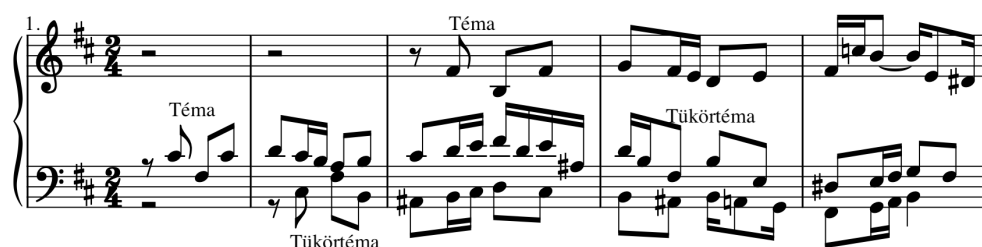
²⁷ Christian Brückner: „J. S. Bach: Dritter Theil der Clavier Übung.” In: *Musik und Gottesdienst* 3/4 (1973.): 3–19. 12.

²⁸ Albert Clement: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach*. (Middleburg: AlmaRes, 2017.) 259.

²⁹ Ulrich Meyer: „»Aus tiefer Not« – ein Lobgesang: Versuch über J. S. Bachs Orgelchoral BWV 686” In: *MuK* 55/2 (1985.): 73–78. 73.

Konrad Klek észrevétele, hogy az 5+8 ütemes tagolás pontosan utal a JESUS CHRISTUS szavak betűinek számára, a kadenciával együtt összeadódó 14-es ütemszám pedig Bach nevének alfanumerikus megjelenítője.³⁰ Ez a szerkezet az egész tételben meghatározó.

A előimitáció szabályos formát követ, rendszerint négy téma előzi meg a *cantus firmus* elhangzását. A koráldallam belépése előtt mindig téma – tükörtéma – téma – tükörtéma sorrend figyelhető meg. Legtöbbször a tenor kezdi az imitációt, arra egy ütemmel később egy tükörtéma felel alt vagy basszus szólamban. (Lásd 76. kottapélda.) Az imitáció a korál elhangzása közben is folytatódik.



76. kottapélda: BWV 687, témák belépése az első öt ütemben.

A szakaszok rendezettségének tekintetében kivételt képez a centrumban elhelyezkedő ötödik korálsor előimitációja, amelyben az alt szólam kezdi az imitációt, és a megszokott belépési rendbe még egy téma beékelődik a torlasztásoknak köszönhetően.

Általánosan elfogadott nézet, hogy a tükörfordítások ilyen következetes és hangsúlyos alkalmazása a szöveg tartalmi mondanivalóját hordozza. Kézenfekvő a Luther által sokat hangsúlyozott és már a keresztelői ének ellenfűgájában is tárgyalt „Buße ist Umkehr” – azaz „a bűnbánat fordulat” – gondolatmenettel magyarázni.³¹ Erre vezethető vissza a bűnbánat tükörfordításokkal történő ábrázolása. A keresztelői ének manualiter feldolgozásával megegyezően a szerkezet itt is ellenfűgát (*fuga contraria*) képez, és ezúttal *cantus firmus* társul hozzá.

A szerkesztés és az imitáció rendkívül sűrű, folyamatosan szűk belépési távolságra követik egymást a szólamok. Legsűrűbb a már említett 5. korálsor kezdete, ahol fél ütemes távolságban (két nyolcadonként!) lépnek be egymás után a témák. A teljes 102 ütemből a

³⁰ Konrad Klek: „»Aus tiefer Not.« Zur bemerkenswerten Rezeption einer einzigartigen Melodie in der Orgelmusik.” In: *MuK* 73 (2003.): 290–299. 291.

³¹ Lásd: 4.6.3. fejezet.

14. ütem az egyetlen,³² ahol épp nem hordozza valamelyik szólam a *cantus firmus*, illetve az arra épülő imitációt.

Az utolsó korálsort a már megszokott egy ütemes kadencia helyett öt ütemes kóda zárja, mely a teljes szerkezetet vizsgálva keretet alkot az első imitációval. Ennek köszönhetően a hét *cantus firmus* szakaszból álló tétel szimmetrikus elrendezést mutat.

	Ütemek száma							
Közjáték	5	6	6	6	6	6	6	5
<i>Cantus firmus</i>	8	8	8	8	8	8	8	8

20. táblázat: BWV 687, szerkezeti áttekintés.

Már Hermann Keller megállapította, hogy a tétel rokonságot mutat a BWV 668-as *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* korálfeldolgozással.³³ A szerző ebben hasonlóképp vezeti végig az éneket a legfelső szólamban,³⁴ a hozzá kapcsolódó kíséretben pedig az épp elhangzó korálsor dallamvonalából alkot háromszólamú ellenfűgát. A szerkezeti egységek hosszúsága szintén kiegyenlített, a tenor témaindítását mindig az alt tükörfordítása követi. Mindkét ének szövege a bűnbánat témáját jeleníti meg, könyörgés Istenhez, hogy ne fordítsa el arcát a vétkes embertől.³⁵

A szokatlan fisz-fríg hangnemválasztás a fájdalmas karaktert erősíti – különösképp a barokk orgonaépítészet hangszerrein. A korabeli hangolásokon a tételt záró Fisz-dúr akkord semmiképp sem tudta közvetíteni a bűnök megbocsátásában való öröm és a kegyelem üzenetét. Ez volt az egyik leghamisabb dúr hármashangzat, mely szinte már nem is tekinthető teljes értékű zárlatnak, mindenképp feloldásra vár.

Bach ezzel az eszközzel jelzi, hogy a két *Aus tiefer Not* feldolgozást ezúttal fordított sorrendben követi egymást, a közös mondanivaló sokkal inkább kiteljesedik manualiter-pedaliter sorrend alkalmazása esetén. A teljes kötet struktúrája megkívánja az eddigi elrendezés folytatását, de az ének tartalmának tekintetében a BWV 687 jeleníti meg

³² Valamint ismétléskor a 42. ütem.

³³ Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, i.m., 208.

³⁴ A BWV 668 töredékként maradt fenn. Bach halála után adta ki Carl Philipp Emmanuel Bach a teljes, végigkomponált tételt, ezt ma BWV 668a jelöléssel különböztetik meg a fragmentumtól.

³⁵ „Vor deinen Thron tret' ich hiermit, o Gott, mit inniglicher Bitt, ach, kehre dein liebevoll Angesicht von mir blutarmen Sünder nicht.”

a bűneiből Istenhez forduló embert, amint a korál első versszakának szövegével fohászkodik: „Aus tiefer Not schrei' ich zu dir, Herr Gott, erhör' mein Rufen!”³⁶

A tétel zárata nem közvetít megnyugvást, hanem egyértelműen nyitva marad, válaszra vár – „Wer kann, Herr, vor dir bleiben?”³⁷ Harmóniaiilag tökéletesen illeszkedik utána az ének hatszólamú feldolgozása. A korabeli temperatúrán megszólaló Fisz-dúr akkord továbbmutat a BWV 686 egy szólamban, „h” hangon történő indulására. A pedaliter feldolgozás korábban bemutatott belső történései és karaktersváltásai megválaszolják a manualiter tétel végén nyitva maradt kérdést: „Ob bei uns ist der Sünden viel, Bei Gott ist viel mehr Gnade.”³⁸



77. kottapéllda: BWV 687 és BWV 686 hangnemi illeszkedése.

³⁶ „Mélységes mélyből kiáltok hozzád, Úr Isten, hallgasd meg kiáltásom.”

³⁷ „Uram, ki állhat meg előtted?”

³⁸ „Bár sok a mi bűnünk, még több kegyelem van az Istennél.”

4.8. Úrvacsora

4.8.1. *Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt*

Luther Márton két éneket komponált az úrvacsorához kapcsolódóan, ezek 1529-től kezdve a katekizmusénekek között jelentek meg az énekeskönyvekben.¹ A kettő közül elsősorban a tárgyalt *Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt* szövegkezdetű tétel tekinthető a katekizmushoz kapcsolódó, tanító jellegű költeménynek.

A reformátor az 1523-as *Formula Missae et Communionis* megjelenése után kezdte el kérdezni a hívőket az úrvacsoráról, hogy értik-e mik a szentségek, és miért van rájuk szüksége az embernek.² Az ének ezt követően, 1524-ben keletkezett – erről tanúskodik, hogy annak stílusa és gondolatmenete az adott év húsvétját megelőző prédikációkra emlékeztet.³ Az első forrás egy augsburgi röplap 1524-ből, ahol két szólamban közlik. Valószínűleg Luther komponálta a hozzáírt diszkant szólamot is. Ugyanebben az évben megjelent a wittenbergi énekeskönyvben és az *Erfurter Enchiridion*ban.⁴

Már a legkorábbi kiadásokban olvasható felirat: *Das Lied S[ancti] Johannis Hus gebessert*. Az ének ugyanis 14. századi, latin nyelvű előképpel rendelkezik (*Jesus Christus nostra salus*), melyet Luther korában és utána még jelentős ideig Husz Jánosnak tulajdonítottak. A költemény egy akrosztichon, versszakainak kezdőbetűi a JOHANNES nevet adják ki.⁵ Spitta rámutatott, hogy bár a Luthertől származó átköltés hivatkozik előképére, tartalmilag jelentősen eltér attól.

A két költemény alapkaraktere annyira különböző, hogy nem csodálkozhatunk azon, ha szóhasználatukban is ritkán találunk hasonlóságot. Hus éneke az Oltáriszentség dicsőítése Aquinói Tamás *Lauda Sion Salvatorem* szekvenciájának stílusában [...] Luther éneke ezzel szemben útmutatás arra, hogyan vegyük méltó módon az úrvacsorát. [...] Az a benyomásunk, hogy Luther egy elterjedt úrvacsora-himnusz kezdetéhez kapcsolódva kifejezésre juttatta saját reformatori szemléletét az Úrvacsora méltó vételének gyakorlatáról.⁶

¹ Albert Clement: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach*. (Middleburg: AlmaRes, 2017.) 265.

² Gerard Hahn – Helmut Lauterwasser: „215. Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt.” In: *Liederkunde. Heft 21*. 15–22. 18–19.

³ I.h.

⁴ Hahn – Lauterwasser, *Jesus Christus, unser Heiland*, i.m., 20–21.

⁵ Hahn – Lauterwasser, *Jesus Christus, unser Heiland*, i.m., 16.

⁶ Ecsedi Zsuzsanna: *Luther-énekek a magyar evangélikus énekeskönyvekben*. DLA disszertáció. Budapest: LFZE, 2003. (Kézirat). 123–124. Németül: Philipp Spitta: *J. S. Bach. II.* (Lipcse, 1873.) 202.

Újabb kutatások megállapították, hogy a latin énekszöveget valójában Johannes von Jenstein (1348-1400) prágai püspök írta.⁷ A szöveghez hasonlóan a dallam előképe is a *Jesus Christus nostra salus* szövegkezdetű középkori kanció, mely a német népének hagyományban többféle dallamvariánsban továbbélt.⁸

Luther közli az éneket német miséjében,⁹ valamint 1533-as templomi rendjében az úrvacsorai jegyek kiosztása közben történő éneklésre – váltakozva *Jesaia, dem Propheten, das geschah* szövegkezdetű német Sanctusával és másik úrvacsorai énekével, a *Gott sei gelobet und gebenedeiet* tétellel.¹⁰

A szöveg szerkezete két részre tagolódik: az 1–2. versszak az úrvacsora leírása, a 3–10. versszak pedig útmutatás a helyes úrvacsorához. Napjainkban az énekeskönyvek nem közlik az összes versszakot, de Schemelli kiadványában mind a tíz strófa megtalálható volt.¹¹ Feldolgozások Bach műveiben: BWV 363, 665, 666, 688, 689.¹²

- | | |
|---|--|
| 1. Jesus Christus unser Heyland,
der von uns den Gottes zorn wandt,
durch das bittre leiden sein
half er uns aus der höllen pein. | 6. Solch groß gnad und barmherzigkeit
sucht ein hertz in grosser arbeit.
Ist dir wohl, so bleib davon,
daß du nicht kriegest bösen lohn. |
| 2. Daß wir nimmer des vergessen,
gab er uns sein Leib zu essen,
verborgen im brodt so klein,
und zu trinken sein Blut im wein. | 7. Er spricht selber: Kommt ihr armen,
laßt mich über euch erbarmen,
kein arzt ist dem starken noth,
sein kunst wird an ihm gar zu spott. |
| 3. Wer sich will zu dem tisch machen,
der hab wohl acht auf sein sachen,
wer unwürdig hiezu geht,
für das Leben den tod empfäht. | 8. Hättst du dir was können erwerben,
was dürft ich denn für dich sterben?
Dieser Tisch auch dir nicht gilt,
so du selber dir helfen wilt. |
| 4. Du sollt Gott den vater preisen,
daß er dich so wohl thut speisen,
und für deine misse that
in den tod sein'n sohn gegeben hat. | 9. Gläubst du das von herzensgrunde,
und bekennest mit dem munde,
so bist du recht wohl geschickt,
und die Speis deine seel erquickt. |
| 5. Du sollt gläuben und nicht wanken,
daß es sey ein speis der kranken,
deren herz von sünden schwer,
und vor angst ist betrübet sehr. | 10. Die frucht soll auch nicht ausbleiben,
deinen nächsten sollst du lieben,
daß er dein genießen kan,
wie dein Gott an dir hat gethan. ¹³ |

⁷ Markus Jenny: *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern*. (Zürich: Theologischer Verlag, 1983.) 94.

⁸ Hahn – Lauterwasser, *Jesus Christus, unser Heiland*, i.m., 20.

⁹ Luther Márton: *A német mise és az istentisztelet rendje*. (Ford. Paulik János) 472–473.

¹⁰ Hahn – Lauterwasser, *Jesus Christus, unser Heiland*, i.m., 19.

¹¹ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 265–266.

¹² Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 267.

¹³ Georg Christian Schemelli: *Musikalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß*. (Lipscse: Breitkopf, 1736.) 95.

4.8.2. BWV 688

A *Klavierübung III.* utolsó pedaliter tétele ismét a nehezen megközelíthető feldolgozások közé tartozik. A 20. század folyamán a mű számtalan negatív kritikát kapott, sokan nem tudták karakterét összeegyeztetni az úrvacsora misztériumával. Legkorábban Spitta írta le, hogy a feldolgozás nem passzol a költeményhez,¹⁴ majd Schweitzer a koráldallam szétesését és az ellenpontot hiányát kifogásolta.¹⁵ Grace és Taylor érzelemmentesnek, kevésbé megnyerőnek találta a tételt.¹⁶

Ebben az időszakban sokan a mondanivaló középpontjába helyezték az indító témát – a karaktert meghatározó, szokatlanul nagy ambitussal rendelkező ugrásokat. Így pusztán az auditív élményből kiindulva az ének 5. versszakát társították a kompozícióhoz,¹⁷ – különösképp is kiemelve annak első sorát: *Du sollst glauben und nicht wanken*.¹⁸ Későbbi korok kutatói szerencsére nem elégedtek meg az első benyomással, így ma már több elgondolkodtató elemzés segít megfejteni a tétel mélyebb szimbolikus tartalmát.¹⁹

à 2. *Clav. e Canto fermo in Pedal* – jelzi az első kiadás, tehát a két kéz külön manuálon játszik, és a koráldallam a pedálba kerül. Hagyományos trióra emlékeztet a kottakép, hangzás szempontjából azonban a tenor szólamban van a *cantus firmus* és a bal kéz látja el a basszus funkciót.²⁰ Ez a szerkezeti megoldás egyértelmű párhuzam a BWV 684-es *Christ unser Herr zum Jordan kam* feldolgozással. Középszólamban elhangzó

¹⁴ Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach. II.* (Lipsee: Breitkopf & Härtel, ³1921.) 694.

¹⁵ Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach.* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1951.) 429–430.

¹⁶ Harvey Grace: *The Organ Works of Bach.* (London: Novello and Company, 1922.) 221.; Stainton de B. Taylor: *The Choral Preludes of J. S. Bach.* (London: Oxford University Press, ²1944.) 73.

¹⁷ Philipp Spitta, Albert Schweitzer, Hans Leutke, Charles Stanford Terry és Christoph Albrecht.

¹⁸ „Hinned kell és nem inogni.”

¹⁹ Horst Reichenbach: „»Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt« aus dem Dritten Teil der Klavierübung von J. S. Bach, große Bearbeitung.” In: *MuK* 38 (1968.): 238–240.; Christian Brückner: „J. S. Bach: Dritter Theil der Clavier Übung.” In: *Musik und Gottesdienst* 3/4 (1973.): 3–19.; Robin A. Leaver: „Bach's »Clavierübung III«: Some Historical and Theological Considerations.” In: *The Organ Yearbook* 6 (1975.): 17–32.; Werner Breig: „Bachs »Orgel-Missa« und der III. Teil der Clavierübung.” In: Peter Tenhaef, Walter Werbeck (szerk.): *Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 12. Messe und Parodie bei Johann Sebastian Bach.* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.) 197–213.; Albert Clement: *Der dritte Teil der Klavierübung von Johann Sebastian Bach.* (Middleburg: AlmaRes, ²2017.) 275–282.

²⁰ A szakirodalomban többször hivatkozik a pedálban található koráldallamra basszus-fundamentumként, de ez nem helytálló. Az első kiadásban a *cantus firmus* szólama középen van leírva, sok esetben még akkor is a bal kéz fölött szól, ha 16'-assal regisztrálják. Értelmes harmóniamenetet akkor kap a játékos, ha egy erőteljes 8'-as hangszín kerül a pedálba, és esetleg a bal kéz szólamát erősíti egy 16'-as.

V.ö. Rudolph Steglich: *Johann Sebastian Bach.* (Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1935.): 123; Reichenbach, *Jesus Christus*, i.m., 238; Leaver: *Bach's Clavierübung III.*, i.m., 24; Christoph Wolff: „Zum Dritten Teil der Klavierübung.” In: Christian Kibitz (szerk.): *57. Bachfest der neuen Bachgesellschaft. Bach und die Barockkunst.* (Würzburg: Universitätsdruckerei, 1982.) 131–135. 135.

cantus firmus találunk továbbá a kötet második Kyrie feldolgozásában. Mindhárom tétel sajátja, hogy a tenor fekvésben elhangzó koráldallam Krisztus megváltó művére utal.²¹

A korálfeldolgozás a kötet eddigi pedaliter darabjaihoz hasonlóan több sajátos megoldást is alkalmaz. Jobb kéz indítja el rendkívül szokatlan témával: hat hangból álló motívum alkotja annak egy ütemét, mely nyolcadokban mozog és nagy hangközugrások összeszűkülésére épül. Bach négyszer egymás után megismétli ezt a motívumot, mindig egy hanggal magasabbról indítva. A pedaliter korálelőjátékok között ez a téma áll legtávolabb a hozzá kapcsolódó dallamtól. Az ötödik ütemben más irányt vesznek a nyolcadok, majd egy ütemnyi tizenhatodmenet zárja a jobb kéz témabemutatását.



78. kottapélda: BWV 688, téma.

A témafejt intenzíven átjárja a kéz szólamait és a legváltozatosabb formákban jelenik meg. Legtöbbször eredeti alakban hangzik el, de nagy számban találhatók tükörfordítások, rákfordítások illetve ráktükör-fordítások. Mindegyik megszólalás könnyen felismerhető első hallásra is – köszönhetően annak, hogy a témafejt éles kontrasztban áll az egyébként skálázásra és tizenhatodolásra épülő kísérettel. Több kutató megfigyelte már, hogy az első ütemek hangjai keresztmotívumokat alkotnak.²² A szimbolikus tartalom kiterjedtebben értelmezhető: az azonos abc-s hangok összekötése megjeleníti a görög Jota és Chi betűket ábrázoló motívumot, mely Jézus Krisztus nevének kezdőbetűire utal. A monogram első ütemekben történő megjelenítése összefüggésbe hozható az ének szövegét indító „Jesus Christus” megszólítással.²³



1. ábra: Jota-Chi motívum.

²¹ Lásd: 4.6.2. fejezet.

²² Joachim Krause: „Die große Bearbeitung von »Jesus Christus, unser Heiland« aus Clavierübung III von Johann Sebastian Bach.” In: *MuK* 35/3 (1965.): 117–126. 122–123.

²³ Reichenbach, *Jesus Christus*, i.m., 238.

Aligha lehet véletlen, hogy a szimbolikus tartalommal átitatott zenei motívum összesen 72 alkalommal hangzik el. Ez a szám szimbolizálja az Úr nevének hetvenkét ószövetségi használatát. Bibliai utalás továbbá a 72 bibliai angyalra, a régi idők 72 nemzetségre, a 72 tanítványra, akiket Jézus elküldött, hogy prédikálják az evangéliumot.²⁴ A motívum fele-fele arányban oszlik meg a jobb és a bal kéz között, tehát 36-36 alkalommal hangzik el.

Az állandó nyolcadmozgásra épülő téma mellé Bach folyamatos tizenhatodokat illeszt, melyek szünni nem akaró motorikusságot kölcsönöznek a tételnek. Figyelemre méltó, hogy mindkét ritmikai elemhez olykor nagyon szokatlan ugrások – *saltus duriusculus* figurák – társulnak, nem ritka a szűkített és bővített hangközök használata. Részben ezeknek köszönhető, hogy a darabban sok előkészítetlen disszonancia található.²⁵

A *cantus firmus* négy sora négy részre tagolódva hangzik el. A közjátékok hasonló hosszúságúak, leszámítva a csupán négy ütemes utójátékot. A dallamvonalban a szerző apró változtatásokat alkalmaz, az egyes korálsorok hangjainak száma szabályos rend szerint változik: 10, 12, 10, 12 hangból állnak.

	Ütemek száma				
Előjáték / közjáték	17	17	14	16	4
<i>Cantus firmus</i>	12	12	10	16	

21. táblázat: BWV 688 szerkezeti felépítés.

Azon túlmenően, hogy a *cantus firmus* tenor hangfekvésben hangzik el a pedál szólamban, a tétel egyéb hasonlóságokat is mutat a BWV 684-es, *Christ unser Herr zum Jordan kam* korálfeldolgozással. Mindkét tétel indulásánál fontos szerepet tölt be egy elsősorban szemmel látható, ám erőteljesen Krisztusra utaló jelkép: a keresztelői éneknél keresztmotívum, az úrvacsorai tételnél pedig a Jota-Chi szimbólum. Feltűnő továbbá, hogy meghatározó ritmikai elemek a nyolcad ugrások és a folyamatos tizenhatodmozgás – ezek egymás kontrasztjaiként jelennek meg a feldolgozásokban.

Luther Márton katekizmusában a két téma, a keresztség és az úrvacsora utal egymásra. A keresztségnél az emberi szem csupán a vizet látja, az úrvacsora esetében

²⁴ Alexander Fiseisky: „Clavierübung III of J. S. Bach. Theology in Notes and Numbers. Part 2.” In: *The Diapason*. (2010. November): 26–29. 28.

²⁵ Christoph Albrecht: „J. S. Bachs Clavier Übung. Dritter Theil. Versuch einer Deutung.” In: *BJ* 55 (1969.): 46–66. 56.

pedig a kenyeret és a bort. Mindkét esetben az Ige az, amely ezt megeleveníti: „Accedat verbum ad elementum et fit sacramentum”, vagyis „az Ige társul az elemhez és szentséggé lesz” – idézi Luther Augustinust a *Nagy Kátében*.²⁶

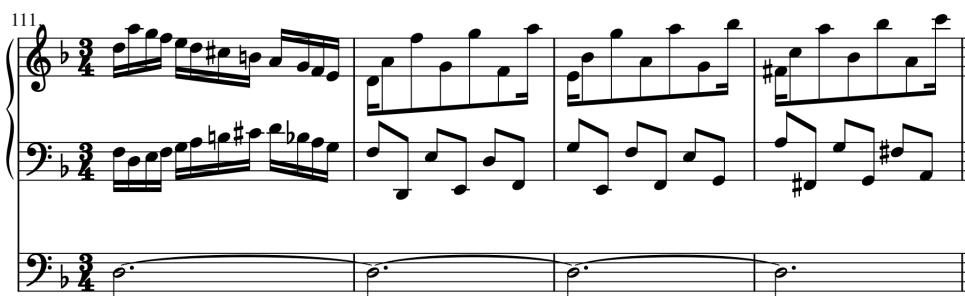
A Krisztus nevének kezdőbetűjét szimbolizáló témafej és a tétel egyéb jellegzetességei együttvéve arra utalnak, hogy Bach az első versszak szövegét jeleníti meg kompozíciójával, épp ahogyan a keresztelői ének esetében is. Érzékletes ábrázolást biztosít a versszak indítása: Jézus Krisztus neve hangzik a korál megszólításában, egyúttal vizuálisan is megjelenik a feldolgozást indító jota-chi motívumban.

A szerző két helyen kiemelt szerepben alkalmazza a témafejet alkotó, ugráló motívumot: a 20–21. és a 112–113. ütemekben a két kézben egyszerre jelenik meg, méghozzá gyors szinkópáló ritmusban, egy tizenhatod eltolással egymáshoz képest. Első alkalommal normál alakban található, amikor a pedál a „Christus” szó két hangjánál tart a korálban.



79. kottapélda: BWV 688, a téma duplikált és szinkópáló formában.

A téma duplikált, szinkópáló alkalmazása másodszor a korált záró *Pein*, azaz „szenvedés” szó orgonapontjához kapcsolódik, itt tükörfordításban.



80. kottapélda: BWV 688, a téma duplikált és szinkópáló formában, tükörfordításban.

²⁶ Luther Márton: „A Nagy Káté.” In: D. Dr. Pröhle Károly (szerk.): *Luther Márton négy hitvallása*. (Budapest: A Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, 1983.) 115–268. 247.

Az első korálsort két kánon keretezi, melyek tökéletesen megegyeznek, csupán hangnemük eltérő. Figyelemre méltó szakaszok ezek, mivel az eddigi zenei eszközöktől eltérő motívumokat alkalmaznak: a nyolcadmozgás energikus akkordfelbontás formájában jelenik meg a 14. ütemben, majd a két kéz tizenhatodai egyszerre mozognak – először a tétel folyamán. Mindkét esetben a felső szólam dallamvonalát követi az alsó, aminek köszönhetően a kánon jelképezi, hogy a Megváltó követte Atyja rendelését.



81. kottapélda: BWV 688, első kánon.

A második kánon még különösebb módon jelenik meg, ugyanis bár időben szintén a felső szólamot követi az alsó, egy *heterolepsis*²⁷ hívja fel a figyelmet a 29–32. ütemekre. Mindkét szólam kétvonalas d-ről indul, és lefelé tartó dallamvonaluknak köszönhetően a bal kéz belépése magasabban szólal meg, mint a jobb kéz aktuális szakasza. Ezen a területen éri el a jobb kéz a legmélyebb, illetve a bal kéz a legmagasabb hangját.²⁸



82. kottapélda: BWV 688, második kánon és *heterolepsis*.

Az 59. és 72. ütemek között nagyon sok az előkészítetlen disszonancia (*parrhesia*) – ezek a következő korálsor szövegét készítik elő: „durch das bitter leiden sein.”²⁹ A feldolgozás második felében feltűnő, hogy a koráldallammal egy időben rendszerint a témától független, akkordfelbontásokra épülő szekvencia hangzik el, viszonylag könnyed hangvételnél. Olyan, mintha a szerző a „half er”³⁰ szövegszakaszt akarná ezzel hangsúlyozni. Amikor nincs jelen a *cantus firmus*, disszonáns harmóniak, erőteljes *saltus*

²⁷ Tartós szólamcsere.

²⁸ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 279–280.

²⁹ „a keserves szenvedés által.”

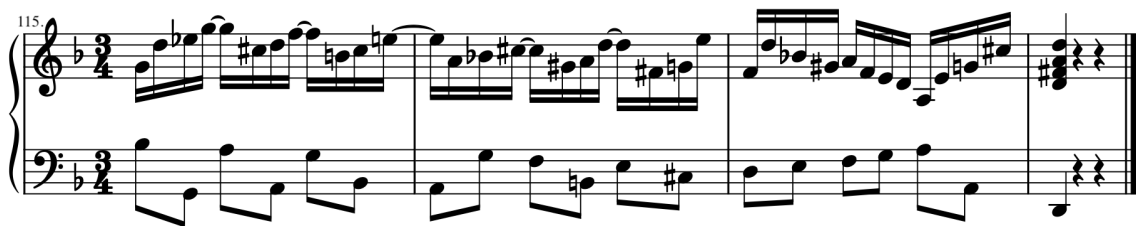
³⁰ „ő megsegített”

duriusculus lépések és a hangnemérzetet megkérdőjelező, váratlan fordulatok kerülnek előtérbe (pl. 93–99. ütem). A *cantus firmus* belépésével a tonalitás megszilárdul, előtérbe kerül a szövegi tartalom, mely szerint „Krisztus megváltott minket minden bűnünkből.”



82. kottapélda: BWV 688 hangnemi bizonytalanság az utolsó korálsor belépése előtt.

Sajátos a tétel zárása: szokatlan kromatikus tizenhatod menet található a felső szólamban a 115. ütemet követő szakaszban. Rövid idő alatt Bach a tizenkétfokú skála tizenegy hangját használja, ami a kor zenei eszköztárától idegen. Valószínűsíthető, hogy a versszak utolsó szavait ábrázolja („der Höllen Pein”), melyet azután megtör az utolsó pillanatban feltörekvő akkordfelbontás – megjelenítve, amint Krisztus kiemeli a bűnöst, saját megváltó kereszthalála és az úrvacsora által.



82. kottapélda: BWV 688 zárlat.

4.8.3. BWV 689

A tárgyalt korálelőjáték-gyűjtemény manualiter tételei közül az utolsó feldolgozás tekinthető az egyetlen valódi fűgaszerkezetnek, ami négyszólamú. Egyedülálló továbbá hangneme, kizárólag itt kerül terc-távolságra egymástól a tételpár. Figyelemre méltó ezen kívül a terjedelem, hosszúsága meghaladja a korábbiakat, akár a „nagy” tételek közé is tartozhatna.

A fűga témája a hozzá kapcsolódó korál első sorának felel meg. A dallam negyedik hangjánál található felemelt IV. fok a korabeli énekeskönyvek közlésétől nem idegen, ebben a formában található többek között a Vopelius-féle énekeskönyvben is.³¹ A

³¹ Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, i.m., 283.

jellegzetes kvint felugrással történő indulás a reális és tonális válasz miatt olykor kvart lépéssé alakul. A témák mindig eredeti formában jelennek meg, nem kapcsolódnak hozzá tükrös és rákfordítások. A kontraszsubjektum folyamatos nyolcadmozgást biztosít a téma kimért negyedeivel szemben, mely megjelenik tükörfordításokban is.³²



83. kottapélda: BWV 689, téma és kontraszsubjektum.

A téma tizenhárom hangból áll, összesen tizenhét témabelépés található a tételben. Hosszabb közjáték tagolja a darabot, melyben a témára és a kontraszsubjektumra emlékeztető motívumok uralkodnak, itt jellemző a linearitás és a már-már vokális gondolkodás.³³ A közjáték két részre osztja a tematikus szakaszt, az elsőben tíz témabelépés hallható, a másodikban hét.

A 17-es szám óegyházi értelmezés szerint Krisztus inkarnációját jelképezi.³⁴ Másik megközelítés szerint két fontos szám, 10 és 7 összegeként írható fel, így pedig a Tízparancsolat és a Szentlélek ajándékainak közös jelenlétére utal.³⁵ A Törvény képezi alapját az Ószövetségnek, mely azután Krisztus kereszthalála által az Újszövetségben teljeseedik be. „E pohár amaz új szövetség az én vérem által, ezt cselekedjétek, valamennyiszer isszátok az én emlékezetemre.” – mondja Jézus az utolsó vacsorán, és hangzik el minden istentiszteleten az úrvacsorai liturgiában. A kehelyben látható bor emlékeztet a Törvény ítéletére, ugyanakkor a Szentlélek ereje által Krisztus vérévé lesz, mely az új szövetség, benne a megváltás lehetőségével.

Már Keller említi a téma alkalmazásának legfőbb jellegzetességét: a belépési távolságokat kivételes szabadsággal kezeli a szerző.³⁶ A kezdő, hangsúlyos indulást követően később több alkalommal előfordul a felütéses témakezdés, ezáltal a fűgatéma

³² Peter Williams: *The Organ Music of Bach. II.* (Cambridge: University Press, 1980.) 224.

³³ Rudolf Bockhold: „Die letzte Choralbearbeitung aus dem dritten Teil der Clavierübung: Fuga super »Jesus Christus unser Heiland«.” In: Albert Clement (szerk.): *Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs. [Proceedings of the International Colloquium „The Blood of Jesus and the Doctrine of Reconciliation in the Works of Johann Sebastian Bach”, Amsterdam, 14–17 September 1993.]* (Amsterdam: Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, 1995.) 271–283. 274.

³⁴ Heinz Meyer: *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch.* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1975.) 151.

³⁵ I.h.

³⁶ Hermann Keller: *Die Orgelwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe.* (Leipzig: Peters, 1948.) 210.

szinte elszakad az egyébként következetes metrikus rendtől. Az első négy téma bemutatásánál még szabályos hat ütés elteltével követi a *comes* a *dux*-ot, a 10. ütemben azonban már erőteljes torlasztás látható: egy ütés távolságra felel egyik téma a másikra. A darab folyamán előfordulnak 2, 4, 5 és 7 negyed hosszúságú belépési távolságok.³⁷



84. kottapélda: BWV 689, a témák torlasztása.

Külön említést érdemel az 57. ütem, ahol egyszerre két téma indul: az alt szólam mutatja be utolsó alkalommal hagyományos alakban a témát, vele egyidőben pedig elindul a tenorban is, augmentált formában.³⁸ Így a darab utolsó szakaszán elhangzik a korál teljes első sora, lassú értékekben a tenor szólamban.



85. kottapélda: BWV 689-ben a *cantus firmus* megjelenése.

A téma időbeliségtől független, hangsúlyrend szempontjából változatos ismétlései egy sajátos retorikai figurát jelenítenek meg, melynek neve *congeries*, és az emlékeztetés, felidézés funkcióját tölti be. Az ének tartalmával összevetve azt jeleníti meg, mintha a tétel

³⁷ Bockhold, *Die letzte Choralbearbeitung*, i.m., 271.

³⁸ Keller meglátása szerint ez az ember és Isten úrvacsorában történő egyesülésének szimbóluma, az „unio mystica”. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, i.m., 210.

a Luther-korál 2. strófájának első sorát ismételné folyamatosan: „Das wir nimmer des vergessen.”³⁹

Ez az értelmezés egybeesik azzal a ténnyel, hogy a *Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wandt* korál központi gondolatának már Luther korában is az ének első két versszakát tekintették. A Bach *Klavierübung III.* kötetében szereplő tételpár jó lehetőséget biztosít a két egymást kiegészítő strófa megjelenítésére.

³⁹ „Hogy erről sose feledkezzünk meg.”

5. ÖSSZEGZÉS

A *Klavierübung III.* korálfeldolgozásainak áttekintése után megállapítható, hogy a szerző egy olyan gyűjteményt komponált, mely valóban egyedülálló. Nem csupán esztétikai élményt nyújtó darabokat kap a hallgató, melyek tanúskodnak a szerző komponálási jártasságáról, hanem mellette el lehet mélyülni a szerkezet összetettségében, a szimbolikus utalások sokaságában és a korálokhoz kapcsolódó szövegek tartalmában. Megkérdőjelezhetetlen, hogy a gyűjtemény egyszerre több síkon hat.

Mikor először végighallgattam a kompozíciókat, késztetést éreztem, hogy megfejtsem, konkrétan mire való ez az összeállítás, milyen formába kell rendezni a tételeket ahhoz, hogy értelmes liturgikus funkciót kapjanak. Amint elkezdtem ismerkedni mások megközelítéseivel, hamar világossá lett: nem lesz képességem ilyen irányú választ adni a kötet felhasználására, így dolgozat első fejezeteinek írásakor már egyértelmű volt, hogy nem lesz célom efféle útmutatást nyújtani A *Klavierübung III.* egy tanúságtétel Johann Sebastian Bach orgonaművészetéről, mely segít elképzelni korunk emberének, hogy milyen lehetett a játékát hallgatni valamely lipcsei istentiszteleten.

A művek elemzése folyamán mindig kerestem a szövegi kapcsolódásokat az adott feldolgozás koráljából kiindulva. Ennek tanulsága az volt, hogy míg a *cantus firmus* hordozó tételek esetében kellő vizsgálat után nagy bizonyossággal érteni véltem a szövegábrázolás utalásait, addig a koráldallamot nem tartalmazó kompozíciók esetében sokkal óvatosabb fogalmazást kellett alkalmaznom. Ezekben az esetekben elképzelhetőnek tartom, hogy olykor maga szerző is egy átfogóbb megközelítésre törekedett, illetve, hogy a közvetíteni kívánt tartalom elvontabb módokon jelenik meg, például szerkezeti utalásokban. Fontos tapasztalatom továbbá, hogy a katekizmustételek nem rendeződnek sorba pedaliter vagy manualiter sorrendben. Az adott énekhez tartozó tételpárok viszont sok esetben egymás kiegészítői – ez természetesen gyengíti a liturgikus funkciót.

A művek teret engednek a végtelen gondolkodásnak, páratlan gazdagsággal mutatják be zene és teológia szoros kapcsolódását. Biztos vagyok benne, hogy minden alkalommal újabb összefüggések lehetőségei tárulnak fel az elmélyült érdeklődő számára. Annak tudatában fejezem be a tételek elemzését és értelmezését, hogy a teljességre csak törekedni lehet, Bach kompozíciós gondolkodásának zsenijét azonban megérteni – lehetetlen.

BIBLIOGRÁFIA

- Ahlgrimm, Isolde: „Retorika a barokk zenében.” In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 2.* Budapest: Zeneműkiadó. 1987. 40–49.
- Albrecht, Christoph: „J. S. Bachs Clavier Übung. Dritter Theil. Versuch einer Deutung.” In: *Bach-Jahrbuch* 55 (1969.): 46–66.
- Bartha Dénes: *Johann Sebastian Bach.* Budapest: Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1956.
- Bäumlin, Klaus: „»Mit unaussprechlichem Seufzen.« J. S. Bachs großes Vater unser Vorspiel (BWV 682).” In: *MuK* 60 (1990.): 310–320.
- Beißwenger, Kirsten: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek.* [=Catalogus Musicus XIII.] Kassel: Bärenreiter 1992.
- Benedum, Richard: „Structure and Symbolism in Bach’s Prelude and Fugue in E-Flat.” In: *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 10/4 (1979.) 19–24.
- Block, Johannes – Stalman Joachim: „183. Wir glauben all an einem Gott.” In: Gerhard Hahn, Jürgen Henkys (szerk.): *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 6/7.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. 63–71.
- Blume, Friedrich: „Umrisse eines neuen Bach-Bildes.” In: Martin Ruhnke (szerk.): *Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften 1.* Kassel: Bärenreiter, 1963. 466–479.
- Bockhold, Rudolf: „Die letzte Choralbearbeitung aus dem dritten Teil der Clavierübung: Fuga super »Jesus Christus unser Heiland«.” In: Albert Clement (szerk.): *Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs.* [Proceedings of the International Colloquium „The Blood of Jesus and the Doctrine of Reconciliation in the Works of Johann Sebastian Bach”, Amsterdam, 14–17 September 1993.] Amsterdam: Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, 1995. 271–283.
- Bockmaier, Claus: „Wir glauben all an einem Gott im Dritten Teil der Bachschen Clavierübung. In: Bernd Edelmann – Manfred Hermann Schmid (szerk.): *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag.* [=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 51.] Tutzing, 1995. 243–255.
- Breig, Werner: „Bachs »Orgel-Missa« und der III. Teil der Clavierübung.” In: Peter Tenhaef – Walter Werbeck (szerk.): *Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 12.*

- Messe und Parodie bei Johann Sebastian Bach*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. 197–213.
- Brückner, Christian: „J. S. Bach: Dritter Theil der Clavier Übung.” In: *Musik und Gottesdienst* 3/4 (1973.): 3–19.
- Buelow, G. J.: „Retorika és zene.” In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene* 2. Budapest: Zeneműkiadó, 1987. 30–39.
- Butler, Gregory G.: Borrowings in J. S. Bach’s *Klavierübung III*. In: *Canadian University Music Review* 4 (1983.): 204–217.
- : *Bach’s Clavier-Übung III. The Making of a Print*. Durham: Duke University Press, 1990.
- Butt, John: „Clavier Übung III.” In: Siegbert Rampe (szerk.): *Das Bach-Handbuch [in sieben Bänden]* 4. *Bachs Klavier- und Orgelwerke: Teilband*. 2. Laaber: Laaber-Verlag, 2008. 906–930.
- Clement, Albert: *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach*. Middleburg: AlmaRes, 2017.
- Dietrich, Fritz: „Bachs Orgelchoral und seinen geistlichen Wurzeln.” In: *Bach-Jahrbuch* 26 (1929.): 1–89.
- Drömann, Hans-Christian: „299. Aus tiefer Not schrei ich zu dir.” In: Wolfgang Herbst – Ilse Seibt (szerk.): *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 15*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009. 24–30.
- Ecsedi Zsuzsanna: *Luther-énekek a magyar evangélikus énekeskönyvekben*. DLA disszertáció. Budapest: LFZE, 2003. (Kézirat).
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Anyugát zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig*. Budapest: Typotex, 2009.
- Ehmann, Wilhelm: „J. S. Bachs »Dritter Theil der Clavier Uebeung« in seiner gottesdienstlichen Bedeutung und Verwendung.” In: *Musik und Kirche* 5/2 (1933.): 77–87.
- Ehrlich, Klaus: „Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teils der Klavierübung von J. S. Bach.” In: *Bach-Jahrbuch* 38 (1949/50.): 40–56.
- Fekete Anikó: *Luther-kortársak énekei az 1982-es evangélikus énekeskönyvben*. DLA disszertáció. Budapest: LFZE, 2015. (Kézirat).

- Finta Gergely: „Luther katekizmusénekei és feldolgozásai J. S. Bach Klavierübungjában.”
In: Szabó Lajos (szerk.): *Teológia és oktatás. Az Evangélikus Hittudományi Egyetem oktatóinak tanulmánykötete*. (Budapest: Luther Kiadó, 2015.) 93–122.
- Fiseisky, Alexander: „Clavierübung III of J. S. Bach. Theology in Notes and Numbers. Part 1–3.” In: *The Diapason* (2010. október): 22–25.; (2010. november): 26–29.; (2010. december:) 27–29.
- Gárdonyi Zsolt: *J. S. Bach: ellenpontművészete*. Budapest: EMB, 2022.
- Gebhard, Hans: „Zur Orgelfuge Es-dur von J. S. Bach.” In: *Musik und Kirche* 50 (1980.): 22–25.
- Geiringer, Karl: *Symbolism in the Music of Bach*. Washington, 1956.
- Göllner, Theodor: „Kyrie fons bonitatis – Kyrie Gott Vater in Ewigkeit.” In: Frank Heidelberger, Wolfgang Osthoff, Reinhard Wiesend (szerk.): *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter, 1991. 334–346.
- Grace, Harvey: *The Organ Works of Bach*. London: Novello and Company, 1922.
- Graduale Triplex*. Solesmes: La Froidfontaine, 1998.
- Grimm, Harmut: „Affektenlehre.” In: Michael Heinemann (szerk.): *Das Bach-Lexikon* [=Bach-Handbuch. Band 6.] Laaber: Laaber-Verlag, 2000. 35–40.
- Größ, Hans: „Über die Tradition des Cantus-firmus-Kanons. Eine Ergänzung zum Thema: Bach und das Mittelalter”. In: *Bach-Jahrbuch* 71 (1985.): 135–146.
- Hafenscher Károly: *Liturgika. A keresztény istentisztelet protestáns megközelítésben, ökumenikus szellemben*. Budapest: Luther Kiadó, 2010.
- Hahn, Gerhard – Lauterwasser, Helmut: „202 Christ, unser Herr, zum Jordan kam” In: Wolfgang Herbst, Ilse Alpermann, Stephan Goldschmidt (szerk.): *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, Issue 18*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. 22–29.
- Hahn, Gerhard – Lauterwasser, Helmut: „344. Vater unser im Himmelreich.” In: Martin Evang, Ilse Seibt (szerk.): *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 19*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014. 54–61.

- Hahn, Gerhard: „231. Dies sind die heiligen zehn Gebot.“ In: Martin Evang, Ilse Seibt (szerk.): *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 20*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015. 18–22.
- Hahn, Gerhard – Lauterwasser, Helmut: „215 Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt.“ In: Martin Evang, Ilse Seibt (szerk.): *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 21*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015. 15–22.
- Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. (Budapest: EMB, 1988.)
- Heinemann, Michael: „Zahlensymbolik.“ In: Michael Heinemann (szerk.): *Das Bach-Lexikon [=Bach-Handbuch. Band 6.]* Laaber: Laaber-Verlag, 2000. 578–580.
- Herz, Gerard: „Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen.“ In: *Bach-Jahrbuch* 64 (1978.): 148–180.
- Hiemke, Sven: „Clavier.“ In: Michael Heinemann (szerk.): *Das Bach-Lexikon [=Bach-Handbuch. Band 6.]* Laaber: Laaber-Verlag, 2000. 156–157.
- Honders, Casper: „Bachs großes Vorspiel fűg Orgel űber Christ unser Herr zum Jordan kam.“ In: *Musik und Kirche* 44 (1974.): 124–129.
- Humphreys, David: *The Esoteric Structure of Bach's Clavierűbung III*. Cardiff: University College Press, 1983.
- : „Und besonders fűr Kenner von dergleichen Arbeit – a Study of the Symbolic Aspects of Bach's Dritter Theil der Clavierűbung.“ In: *The Organ Yearbook* 24 (1994.): 41–64.
- Jacob, Andreas: „Bachs Klavierűbungen zwischen Stil, Gattung und Werk“ In: Martin Geck, Klaus Hofmann (szerk.): *Bach und die Stile. Bericht űber das 2. Dortmunder Bach-Symposion 1998*. Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 1999. 219–240.
- : *Studien zu Kompositionsart Bachs Klavierűbungen*. [=Beihefte zum Archiv fűr Musikwissenschaft, Band 40.] Stuttgart: Franz Steiner, 1997.
- Jansen, Martin: Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht. In: *Bach-Jahrbuch* 34 (1937.): 96–114.

- Jenny, Markus: „Vom Psalmlied zum Glaubenslied – vom Glaubenslied zum Psalmlied. Historische und aktuelle Probleme um Luthers »Aus tiefer Not schrei ich zu dir«. In: *Musik und Kirche* 49 (1979.): 267–278.
- : *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern*. Zürich: Theologischer Verlag, 1983.
- : *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge: Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe*. Köln: Böhlau-Verlag, 1985.
- Keller, Hermann: *Die Orgelwerke Bachs: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*. Leipzig: Peters, 1948.
- : Die Orgel-Messe im „Dritten Teil der Klavier-Übung“ von J. S. Bach. In: *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. Roma 1950*. Tournai, 1952. 345–355.
- Komlós Katalin: „Johann Sebastian Bach: Klavierübung III.“ [= *Bach tanulmányok I.*] Budapest: Magyar Bach Társaság, 1993. 16–20.
- Klek, Konrad: „»Aus tiefer Not.« Zur bemerkenswerten Rezeption einer einzigartigen Melodie in der Orgelmusik.” In: *Musik und Kirche* 73 (2003.): 290–299.
- Knutz, Paul G: Luther und Bach: Ihre Vertonung der Zehn Gebote. In: Erich Donnert (szerk.): *Europa in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlpford. Band 5. Aufklärung in Europa*. Köln: Böhlau-Verlag, 1999. 99–116.
- Krause, Joachim: „Die große Bearbeitung von »Jesus Christus, unser Heiland« aus Clavierübung III von Johann Sebastian Bach.” In: *Musik und Kirche* 35/3 (1965.): 117–126.
- Leaver, Robin A.: „Bach’s »Clavierübung III«: Some Historical and Theological Considerations.” In: *The Organ Yearbook* 6 (1975.): 17–32.
- Leaver, Robin A. (szerk): *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*. New York: Routledge, 2017.
- Leisinger, Ulrich: „Affekte, Rhetorik und Musikalischer Ausdruck.” In: Christoph Wolff (szerk.): *Die Welt der Bach Kantaten. Band 1*. Stuttgart: Metzler, 1996. 199–211.
- Leudtke, Hans: „Seb. Bachs Choralvorspiele und seine geistliche Wurzel.” In: *Bach-Jahrbuch* 15 (1918.): 1–96.
- Luther Márton: *A német mise és az istentisztelet rendje*. (Fordította: Paulik János)

- : „A Kis Káté.” In: D. Dr. Pröhle Károly (szerk.): *Luther Márton négy hitvallása*. Budapest: A Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, 1983. 75–113.
- : „A Nagy Káté.” In: D. Dr. Pröhle Károly (szerk.): *Luther Márton négy hitvallása*. Budapest: A Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, 1983. 115–268.
- : „Miatyánk-magyarázat (1519)” In: Csepregi Zoltán (szerk.): *Luther válogatott művei 5. Bibliafordítás, vigasztalás, imádság*. (Budapest: Luther Kiadó, 2015.) 97–151.
- : „Tízparancsolat – Hiszekegy – Miatyánk (1520)” In: Csepregi Zoltán (szerk.): *Luther Márton válogatott írásai 5. Bibliafordítások, vigasztalás, imádság*. Budapest: Luther Kiadó, 2011. 155–158.
- Mackensen, Karsten: „Johann Adolph Scheibe.” In: Ludwig Fischer (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 14*. Kassel: Bärenreiter, 2005. 1203–1205.
- Marggraf, Jens: „Kanon.” In: Siegbert Rampe (szerk.): *Das Neue Bach Lexikon. [Das Bach-Handbuch. Band 6.]* Laaber: Laaber-Verlag, 2016. 389.
- Marti, Andreas: „Bach und die Theologie.” In: *Musik und Gottesdienst. Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik*. 45/2. (1991.): 54–61.
- : „179 Allein Gott in der Höh sei Ehr.” In: Gerhard Hahn – Jürgen Henkys (szerk.): *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 6/7*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. 32–37.
- Massenkeil, Günther: „Kreutz.” In: Günther Massenkeil – Michael Zywiets (szerk.): *Lexikon der Kirchenmusik. Band 1*. Laaber: Laaber-Verlag, 2013. 668–669.
- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.
- Meyer, Heinz: *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975.
- Meyer, Ulrich: „Zum Verständnis der zehn großen Liedbearbeitungen in Bachs »Clavierübung Dritter Theil«.” In: *Musik und Kirche* 41/4 (1971.): 183–189.; 41/6 (1971.): 297–302.; 42/1 (1972.): 17–19.; 42/2 (1972.): 74–81.
- : „»Aus tiefer Not« – ein Lobgesang: Versuch über J. S. Bachs Orgelchoral BWV 686” In: *Musik und Kirche* 55/2 (1985.): 73–78.

- : „Über Bachs Orgelchoralkunst.“ In: Walter Blankenburg, Renate Steiger, (szerk.): *Theologische Bach-Studien I*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1987. 7–46.
- : „Bachs ‘Catechismus sonorus’ im Dritten Teil der Clavierübung.“ In: Albert Clement (szerk.): *Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs. [Proceedings of the International Colloquium „The Blood of Jesus and the Doctrine of Reconciliation in the Works of Johann Sebastian Bach“, Amsterdam, 14–17 September 1993.]* (Amsterdam: Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, 1995.) 259–270.
- Mezger, Manfred: „Die Sprache des Chorals. Zu J. S. Bachs III. Teil der Klavierübung.“ In: Adolf Lang (szerk.) *Bachwoche Ansbach 23. bis 31. Juli 1971. Offizieller Almanach*. Ansbach: Wiedfeld & Mehl Druck, 1971. 33–46.
- Miller, Stephen R.: „Stile antico“. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 24*. London: Macmillan, 2001. 390.
- Petzold, Martin: „Messe und Katechismus im Gottesdienstlichen Leben der Bachzeit.“ In: Ulrich Prinz (szerk.): *Johann Sebastian Bach, Messe h-moll „Opus ultimum“, BWV 232: Vorträge der Meisterkurse und Sommerakademien J. S. Bach 1980, 1983 und 1989*. Kassel: Bärenreiter, 1990. 18–47.
- : *Bachstätten. Ein Reiseführer zu Johann Sebastian Bach*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2000.
- : „Bachs Vaterunser-Kompositionen: zu BWV 682 und 683 aus dem »Dritten Teil der Clavier Übung«“. In: *Musik und Kirche* 85 (2015/1): 36–40.
- Planchart, Alejandro Enrique: „Trope.“ In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 25*. London: Macmillan, 2001. 777–794.
- Reichenbach, Horst: „»Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt« aus dem Dritten Teil der Klavierübung von J. S. Bach, große Bearbeitung.“ In: *Musik und Kirche* 38 (1968.): 238–240.
- Ross, John M.: „Bach’s Trinity Fugue.“ In: *The Musical Times* 115 (1974.): 331–333.
- Scheide, William: „Theologische Überlegungen zu Bachs großem Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich« (BWV 682).“ In: *Johann Sebastian Bachs Kantaten zum Thema Tod und Sterben und ihr literarisches Umfeld. [=Wolfenbütteler Forschungen. Band 90.]* Wiesbaden: Harrassowitz, 2000. 81–104.

- Schemelli, Georg Christian: *Musikalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß*. Lipcse: Breitkopf, 1736.
- Schering, Arnold: „Bach und das Symbol, insbesondere die Symbolik seines Kanons.” In: *Bach-Jahrbuch* 22 (1925.): 40–63.
- Schiffner, Markus: „Werk – Sammlung – Zyklus: Bachs Klavierübung Teil III.” In: *Beiträge zur Bachforschung* 9/10. *Johann Sebastian Bach Schaffenskonzeption, Werkidee, Textbezug: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zur VI. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 64. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, 11–12. September 1989*. Leipzig: Peters, 1991. 77–84.
- Schulenberg, David: *The Keyboard Music of J. S. Bach*. New York, Routledge, 2006.
- Schulze, Hans-Joachim – Neumann, Werner (szerk.): *Bach-Dokumente II. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*. Kassel: Bärenreiter, 1969.
- Schweitzer, Albert: *J. S. Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1951. (Első kiadás: 1908.)
- Sorge Georg Andreas: *Erster Theil der VORSPIELE vor bekannten Choral-Gesängen ins 3 stimmiger reiner Harmonie gesetzt, welche so wohl auf der Orgel als auch auf dem Clavier zu Übung nützlich können gebraucht werden*. Nürnberg, 1750.
- Smend, Friedrich: *Luther und Bach*. Berlin: Verlag Haus und Schule, 1947.
- Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1921. (Első kiadás: 1873.)
- Stalman, Joachim: „178.4. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit.” In: Gerhard Hahn – Jürgen Henkys (szerk.): *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Heft 6/7*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. 16–19.
- Stalman, Joachim (szerk.): *Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. III*. Kassel: Bärenreiter, 1993.
- Steglich, Rudolph: *Johann Sebastian Bach*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1935.
- Steiger, Renate: „SVAVISSIMA MVSICA CHRISTO. Zur Symbolik der Stimmlagen bei J. S. Bach.” In: *Musik und Kirche* 61 (1991.): 318–324.

- Stephan, Rudolph: „J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus.“ In: *Bach-Jahrbuch* 59 (1973.): 39–52.
- Stiller, Günther: *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*. Kassel & Basel: Bärenreiter, 1970.
- Tatlow, Ruth: *Bach and the Riddle of Number Symbolic*. Cambridge: Cambridge University Press 1991.
- : *Bach's Numbers. Compositional Proportion and Significance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Taylor, Stainton de B: *The Choral Preludes of J. S. Bach*. London: Oxford University Press, 1944.
- Terry, Charles Stanford: *Bach's Chorals. Part II. The Hymns and Hymn Melodies of the Cantatas and Motetts*. Cambridge: University Press, 1917.
- Young, William: „J. S. Bach's Clavierübung, Part III. ... a testament of faith.“ In: *Music. Journal of the American Guild of Organists* 10 (1976.): 39–42.
- Walther, Johann Gottfried: *Musikalisches LEXICON Oder Musikalische Bibliothek* Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. <https://archive.org/details/JohannGottfriedWalther-MusicalischesLexiconOderMusicalischeBibliothec/mode/2up> Utolsó megtekintés dátuma: 2023. 01. 09.
- Weinhart, Christoph: „Satztechnik und Symbolgehalt. Bachs Manualiter-Bearbeitung »Christ unser Herr zum Jordan kam.«“ In: *Musik und Kirche* 54 (1984.): 13–17.
- Weismann, Wilhelm: „Das große Vater-unser-Vorspiel in Bachs drittem Teil der Klavierübung.“ In: *Bach-Jahrbuch* 38 (1949/50.): 57–64.
- Werthemann, Helene: *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten* [=Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik 3.] Tübingen: J.C.B. Mohr, 1960.
- Widmann, Joachim: „»Das unbewußte Zählen der Seele.« Zur Frage der Zahlensymbolik bei Johann Sebastian Bach.“ In: *Musik und Kirche* 52 (1982.): 281–292.
- Williams, Peter: *The Organ Music of Bach. II*. Cambridge: University Press, 1980.
- : „The Musical Aims of J. S. Bach's Clavierübung III.“ In: Ian Bent (szerk.): *Source Materials and the Interpretation of Music: a Memorial Volume to Thurston Dart*. London: Stainer and Bell, 1981. 259–278.

- : *J. S. Bach. A Life in Music*. Cambridge: University Press. 2007.
- Wolff, Christoph: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk*. [=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 6.] Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1968.
- : „Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke” In: Martin Geck (szerk.): *Bach-Interpretationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1969. 144–167.
- : „Zum Dritten Teil der Klavierübung.” In: Christian Kabitz (szerk.): 57. *Bachfest der neuen Bachgesellschaft. Bach und die Barockkunst*. Würzburg: Universitätsdruckerei, 1982. 131–135.
- : *Johann Sebastian Bachs Klavierübung. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe*. Leipzig: Edition Peters, 1984.
- : *Bach, a tudós zeneszerző*. Budapest: Park Kiadó, 2009.
- : *Bach's Musical Universe*. New York: W. W. Norton & Company, 2020.
- Zehnder, Jean-Claude: „Zu den Proportionen zu Bachs Es-dur Fuge BWV 552.” In: *Ars Organi*. 64 (2016.): 90–92.