

**KOVÁCS SZILÁRD**

***AZ ORGELBÜCHLEIN***  
**MINT AZ IMPROVIZÁCIÓ ISKOLÁJA**

***THE ORGELBÜCHLEIN***  
**AS SCHOOL OF IMPROVISATION**

**JYVÄSKYLÄ**

**2011**

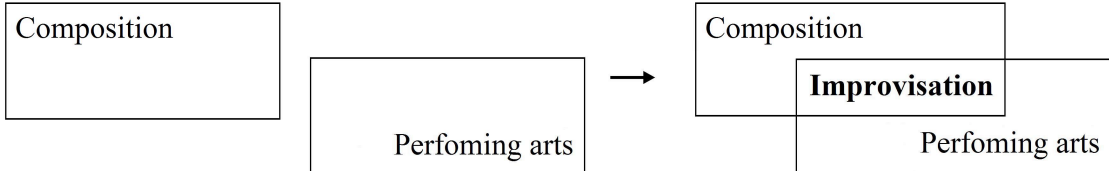
***AZ ORGELBÜCHLEIN***  
**MINT AZ IMPROVIZÁCIÓ ISKOLÁJA**

***THE ORGELBÜCHLEIN***  
**AS SCHOOL OF IMPROVISATION**

**SZILÁRD KOVÁCS**

Academic dissertation to be publicly discussed  
by permission of the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,  
in Seminarium S212, on June 16th, 2011 at 10 o'clock a.m.



Tiedekunta – Faculty Faculty of Humanities Laitos – Department Department of Music
Tekijä – Author Author Szilárd Kovács
Työn nimi – Title AZ ORGELBÜCLEIN MINT AZ IMPROVIZÁCIÓ ISKOLÁJA THE ORGELBÜCHLEIN AS SCHOOL OF IMPROVISATION
Oppiaine – Subject Musicology Työn laji – Level PhD Dissertation
Aika – Month and year June 2011 Sivumäärä – Number of pages 293 + cover p.
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>The aim of this research is to approach Johann Sebastian Bach’s Orgelbüchlein from a new perspective and point out possibilities of improvisation in this remarkable collection. A detailed analysis of the chorale arrangements is joined as an organic part to the presentation of the historical background of the cantus firmi, since the chorale texts were always of primary importance for Bach: they determined the method of composition as well as the music itself. Grouping the Orgelbüchlein-chorales into categories makes it clear that, despite there being certain features which affect the majority of the completed movements of the series, all of them share a common aspect: they are unique and inimitable. The compact character of the pieces and their individual attributes reveal Bach’s microcosmos, the innermost secrets of his technique of composition and his practice of improvisation.</p> <p>As it turns out from the title, the collection is an organ school as well as a composition manual. Creative and performing art, however, cannot be separated from each other in teaching. Forming complex performing skills means the simultaneous development of musical intellect and motor functions, since the best interpretation makes the impression of being improvised and, conversely, the best improvisation creates the effects of something having been notated beforehand.</p>  <p>The musical content of the Orgelbüchlein-chorales is so compact that it can only be approached through compositional work. That is why a reverse analysis of the movements is commonly made by setting up types of improvisational tasks and arranging them in proper didactic order. The only fragmentary piece of the volume is <i>O Traurigkeit, o Herzeleid (BWV Anh. I 200)</i>, of which Bach wrote but a deficient one and a half bars. I have made a reconstruction of this movement and devoted a special chapter to the creative process based on improvisation in this case. That is the way I intend to prove the usefulness of analysis, by means of which I have attempted to compose the ending as close to Bach’s concept as possible, making use of the experience gained from other chorales. If this attempt has proved to be successful, the volume can also be used as an improvisation school, for the schemes can also be transplanted to other chorales.</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Asiasanat – Keywords: Orgelbüchlein, Improvisation School, Cantus Firmi, Reconstruction, Categories, O Traurigkeit, o Herzeleid, Analysis</li> </ul>
Säilytyspaikka – Depository: University Library, Department of Music
Muita tietoja – Additional information. ISBN: 978-951-39-4327-1

**Author's address** Szilárd Kovács  
Faculty of Music  
University of Debrecen, Hungary

**Author's email** szilardorg@freemail.hu

**Supervisor** Professor Matti Vainio  
Department of Music  
University of Jyväskylä, Finland

**Reviewers** Professor Hedvig Jakab  
Faculty of Music  
University of Debrecen, Hungary

Professor Károly Fekete  
Debrecen Reformed Theological University, Hungary

**Opponent** Professor Hedvig Jakab

## TARTALOMJEGYZÉK – INDEX

Tartalomjegyzék – Index.....	4
Summary of result .....	7
1. Presentation of the topic and the research process.....	7
2. Research objectives .....	10
3. Summary .....	14
Bevezető.....	40
1. AZ IMPROVIZÁCIÓRÓL .....	42
1.1. Az improvizáció fogalma .....	42
1.2. Az improvizáció története .....	44
1.3. Az orgona-improvizáció típusai .....	50
2. KIS KÖNYV, NAGY KONCEPCIÓ .....	55
2.1. Az Orgelbüchlein-korálok keletkezési rendje (Táblázat).....	55
2.2. A hangszer.....	62
2.2.1. A weimari kastélykápolna orgonája.....	62
2.2.2. Az Orgelbüchlein regisztrációs utasításai .....	65
3. A KORÁLFELDOLGOZÁSOK TÍPUSAI.....	69
3.1. Általános műfaj történet .....	69
3.2. Az Orgelbüchlein-gyűjtemény típusai .....	73
3.3. A gyűjtemény felépítése (Táblázat) .....	75
4. AZ ORGELBÜCHLEIN-KORÁLOK, MINT IMPROVIZÁCIÓS MODELLEK.....	80
4.1. <i>Nun komm, der Heiden Heiland BWV 599</i> .....	80
4.2. <i>Gott, durch deine Güte BWV 600</i> .....	85
4.3. <i>Herr Christ, der ein'ge Gottessohn BWV 601</i> .....	89
4.4. <i>Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 602</i> .....	93
4.5. <i>Puer natus in Bethlehem BWV 603</i> .....	96
4.6. <i>Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 604</i> .....	99
4.7. <i>Der Tag, der ist so freudenreich BWV 605</i> .....	102
4.8. <i>Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 606</i> .....	105
4.9. <i>Vom Himmel kam der Engel Schar BWV 607</i> .....	108
4.10. <i>In dulci jubilo BWV 608</i> .....	110

4.11. Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich BWV 609 .....	112
4.12. Jesu, meine Freude BWV 610 .....	114
4.13. Christum wir sollen loben schon BWV BWV 611 .....	117
4.14. Wir Christenleut BWV 612.....	120
4.15. Helft mir Gottes Güte preisen BWV 613 .....	123
4.16. Das alte Jahr vergangen ist BWV 614 .....	125
4.17. In dir ist Freude BWV 615 .....	127
4.18. Mit Fried und Freud ich fahr dahin BWV 616.....	130
4.19. Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf BWV 617 .....	132
4.20. O Lamm Gottes, unschuldig BWV 618.....	134
4.21. Christe, du Lamm Gottes BWV 619 .....	136
4.22. Christus, der uns selig macht BWV 620.....	138
4.23. Da Jesus an dem Kreuze stund BWV 621 .....	140
4.24. O Mensch, beweine dein Sünde groß BWV 622.....	141
4.25. Wir danken dir, Herr Jesu Christ BWV 623.....	144
4.26. Hilf, Gott, daß mir's gelinge BWV 624 .....	146
4.27. Christ lag in Todesbanden BWV 625 .....	148
4.28. Jesus Christus, unser Heiland BWV 626.....	152
4.29. Christ ist erstanden BWV 627 .....	154
4.30. Erstanden ist der heilige Christ BWV 628 .....	158
4.31. Erschienen ist der herrliche Tag BWV 629.....	161
4.32. Heut triumphieret Gottes Sohn BWV 630 .....	162
4.33. Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist BWV 631 .....	164
4.34. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 632 .....	165
4.35. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 634 és 633.....	167
4.36. Dies sind die heiligen 10 Gebot BWV 635 .....	168
4.37. Vater unser im Himmelreich BWV 636.....	169
4.38. Durch Adams Fall ist ganz verderbt BWV 637 .....	171
4.39. Es ist das Heil uns kommen her BWV 638 .....	172
4.40. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639.....	173
4.41. In dich hab ich gehoffet, Herr BWV 640.....	175
4.42. Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 641 .....	176
4.43. Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 642.....	177
4.44. Alle Menschen müssen sterben BWV 643 .....	179
4.45. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig BWV 644 .....	180

4.46. Motívumszerkezeti ábrák.....	182
5. AZ „O TRAURIGKEIT, O HERZELEID” BWV ANH. 200 KORÁL REKONSTRUKCIÓJA....	189
6. BACH KÖTETEN KÍVÜLI ORGELBÜCHLEIN-TÍPUSÚ FELDOLGOZÁSAI .....	198
6.1. <i>Herzlich tut mich verlangen</i> BWV 727.....	199
6.2. <i>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</i> BWV 709 .....	199
6.3. <i>Liebster Jesu, wir sind hier</i> BWV 706.....	199
6.4. <i>Vom Himmel hoch, da komm ich her</i> BWV 738.....	200
6.5. <i>Liebster Jesu, wir sind hier</i> BWV 730.....	202
6.6. <i>Liebster Jesu, wir sind hier</i> BWV 731 .....	203
7. RENDSZEREZŐ TÁBLÁZATOK.....	205
7.1. A nagy egységek viszonyai.....	207
7.2. Motivikus mozgások, vándorlások.....	210
7.3. Motivikus építőelemek.....	213
7.4. Szólamelrendeződés, metrikai és ritmikai viszonyok .....	216
7.5. Hangnemek és előjegyzésrendszerek .....	219
7.6. Motivikus rokonság Bach más billentyűs variációs-ciklusaival .....	222
8. HÁROMSZOROS DIDAKTIKAI SORREND .....	224
8.1. Az Orgelbüchlein, mint orgonaiskola .....	225
8.2. Az Orgelbüchlein, mint zeneszerzés-iskola .....	227
8.3. Az Orgelbüchlein, mint improvizáció-iskola.....	228
9. ZÁRSZÓ .....	232
10. FÜGGELÉK.....	234
1-63. Orgelbüchlein-korálok Faksimile .....	239
64-65. „O Traurigkeit, o Herzeleid” BWV Anh. I 200 rekonstrukció .....	271
66-67. „Ich ruf zu dir” BWV 639 kiegészítő ornamensekkel .....	273
68-72. „Laudate Dominum” • Kották.....	275
73. „Laudate Dominum” • Szerzői kommentár.....	280
74. Interjú-kérdéssor.....	283
75-79. Képek .....	285
BIBLIOGRÁFIA .....	288

# 1. Presentation of the topic and the research process

I felt the main impulse to go into the details of my research topic when I realised that the separation of creating music from performing it is a phenomenon of modern times. Improvisation is one of the most natural forms of human self-expression provided it appears at the beginning of the learning process and is not frowned upon as some forbidden fruit. This skill is innate in every human being and, unfortunately, it hardly ever comes to the surface, although it should be applied in the most different situations of life from day to day. A quick response to an unexpected situation is nothing else but improvisation. Everyone possesses the skill to a varying degree and it is at one's will to develop it.

A quick and creative response can particularly be useful in playing music, since at concerts a performer (or an organ player during liturgy) can easily get into an "emergency" and be made to overcome a lapse of memory by resorting to improvisation in the given style. This is founded on and supported by a thorough interactive knowledge of music theory and form, which also develops memorising skills.

Why exactly have I chosen *Orgelbüchlein*? It has personal reasons rooted in my own musical development. I was ten years old when I started studying music, first as a trumpet player. I even took a final examination at a secondary school level in this instrument but I always felt some discontent especially because of the repertoire, for even after many years of study, like most trumpeteers, I was unable to perform the pieces that caught my imagination. I saw that the masterpieces would remain "out of reach" and I would be able to enjoy, for example, Bach's Second Brandenburg Concerto as a recipient only. Bach's art exerted a tremendous influence on me from the very beginning so I decided to take up the organ. To my great surprise, I was given the most valuable treasure: Bach's *Orgelbüchlein*-cycle, at the very first class. To an even greater surprise of mine, by the next class I had learnt to play the BWV 639 chorale quite decently – at least that's how I remember now. This collection has become my "daily bread" and the main source of my musical development ever since, and this is also the reason why I have decided to highlight the chorale cycle from a new perspective and seek out new ways of its application.

A scholarly dissertation, however, cannot rest on merely emotional foundations. Thanks to my teachers, during my organ studies the *Orgelbüchlein* always held a place of high prestige. I encountered the organ chorales of the cycle at all levels of my training. The collection functions and gives something new to the student at all stages of musical education.

During my studies of church music<sup>1</sup> my attention was increasingly turned to chorales and I frequently drew either direct or indirect inspiration from this volume for Dezső Karasszon's classes of liturgic organ playing. After taking my degree I did postgraduate studies at the University of Music and Performing Arts in Vienna,<sup>2</sup> where these works were often referred to and used for studying improvisation at Martin Haselböck's (1954\*) classes. Since then I have composed several style copies inspired by one or the other Orgelbüchlein chorale and I consider it to be an everlasting resource. In this respect, the incomplete chorale cycle makes a perfect whole for me.

My primary aim was to clarify the concept of improvisation, in which I tried to avoid relying on definitions to be found in different musical encyclopedias. Instead, I attempted to systematize the views, often subjective, of organ artists, practitioners of improvisation, drawn from their own experience. The interviews I conducted with my organist colleagues were instrumental to finalizing the content of the dissertation. I also set the aim to define the concept of improvisation and give an overview of its history. In presenting the types of improvisation I made extensive use of my interviewees' opinions.

At the second stage of research, I explored the conditions under which the Orgelbüchlein emerged, pointing out what instruments could have inspired Bach and describing possible ways of registration.

Before setting to work on the main chapter, I found it important to give a general overview of the different types of chorale arrangement, then I made a classification of the Orgelbüchlein chorales according to their types. The reader is also given an insight into the structure of the Orgelbüchlein together with all the chorales that were left unfinished and other arrangements of the cantus firmi.

The Orgelbüchlein chorales are described from three aspects. First the historical background to cantus firmus is presented and is followed by a detailed musical analysis. Carrying it out I attempted to explore the process of composition by studying the autographs (this method proved to be effective in the case of drafts) and making my own conclusions with regard to music theory, form and counterpoint. The question I constantly had in mind was "*how should I do it?*", which means that I intended to raise the correlations I observed during the analysis from a passive level to an active one immediately. This is the reason why every piece is supplemented with an "Improvisation" subchapter as a result, in which

---

<sup>1</sup> Conservatoire of the University of Debrecen, at present, Faculty of Music of the University of Debrecen (1998-2002).

<sup>2</sup> Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien (2006-2008).

methods of practice or even specific exercises are recommended. During my research I was struck by the idea that it is not just the final forms of the Orgelbüchlein chorales that could be used as a model for improvisation. As a beginner of any instrument divides a piece into sections – for example, a piano player first practises scales then begins to practise the left-hand and the right-hand parts separately – this regression could be applied to improvisation. Multilevel contrapuntal procedures could be broken down to fewer parts, so most of the pieces could be reduced to their simpler embryonic shape where necessary. Notwithstanding my due and deepest professional humility, the “ivory tower” effect diminished and I was given a stimulus to creative research.

As the title page suggests, Bach intended his chorale cycle for use as a school of organ playing and composition. A command of the instrument and theoretical knowledge together provide a potential for improvisation. First the physical aspect is learnt, then – or simultaneously, which is even better – the rules of composition are acquired, and by these two aspects being coalesced, something new is created, which, understandably, relies on elements that have been known beforehand, at the first stage at least.

The central topic of the dissertation is to examine and prove how the chorales of Orgelbüchlein can be used as improvisation models. Improvisation is one of the most complex musical skills requiring a high-level ability to manage several musical processes, from inner hearing to a stable command of one’s instrument, at the same time. All this, then, should be based on natural creativity. It can generally be stated that improvisation can be the most complex driving force of musical development at any level of training. By researching the Orgelbüchlein I seek to prove that Bach’s chorale cycle is the microcosm of Baroque chorale-based style improvisation, an everlasting resource for every organ player for making style copies or even for breaking style demarcations.



## 2. Research objectives

The majority of performing artists experience certain inhibitions towards Bach's perfection, which is particularly true of *Orgelbüchlein*.<sup>3</sup> The negative effects of this impediment can appear in the interpretation, for example, the obvious mistakes of notation are mechanically played because of a lack of ability to do sensible text-reading and the performer does not take the courage to correct them although s/he might be aware that the mistake was made while the piece was being copied and printed and is a conspicuous fault of style.

Composing music was just one of the aspects of Bach's creative activity as he was also a wonderful improviser, like most of his contemporaries. Our knowledge of this, however, is rather scanty and is based on contemporary reports which are often subjective. There are works that are certain to have arisen as improvisations (perhaps in concert situations) and were arranged by him only later. It is not known to what extent he modified these pieces and how intentional the modifications were. Anyway, Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788) put down a few interesting thoughts about Bach's compositional technique<sup>4</sup> in a letter written to Johann Nikolaus Forkel (1749-1818):

*“If I leave some (but, nota bene, not all) [Bach's] works for keyboard out of consideration, I mean mainly those that he gained from improvisation on the clavier, he composed everything else without an instrument, although he tried them out later on one.”*<sup>5</sup>

It will be clear from this short description that keyboard instruments occupied a special place in Bach's creative art and worked as an immediate source of invention as opposed to other instruments. The question arises why Bach did not continue his chorale cycle in Leipzig. Although he set to work again, he stopped working after a few organ chorales and one fragmentary piece. The *Componir-Stube*<sup>6</sup> could not have been the ideal

---

<sup>3</sup> It is worth quoting Wolff's opinion in this respect: “*Bach's cantata scores as well as the chorales of the Orgel-Büchlein and other keyboard pieces give unequivocal evidence of his approaching composition in an increasingly abstract manner. The composing process was removed from the keyboard and got closer to the writing desk.*” (Wolff 208). Indeed, Bach has some late compositions which, like the canons of the *Musikalisches Opfer* (BWV 1079), are inspired by the desire to reach perfection and are rather theoretical by nature, on the other hand, the fugues of the same series (here called *Ricercare* by its obsolete name) were created for the harpsichord. Not all the chorales of the *Orgelbüchlein* can be claimed to have been written by Bach in either one way or the other. Each movement is elaborate, which, however, does not exclude a freer first interpretation or “improvising” them away. There are movements that remained unfinished (BWV 639) and require the performer to take an improvisatory approach and there are pieces with a quite simple structure that can serve as models for the organ player to practise improvisation by representing a kind of archetype.

<sup>4</sup> These are related to the Leipzig years and refer mainly to the cantatas

<sup>5</sup> Wolff 209

<sup>6</sup> The writing desk of the composition room (the name of the Thomas-Kantor office).

setting, unlike that in Weimar, where he could immerse himself totally in liturgy and could improvise and then use some of the ideas that came to him in this way for producing the *Orgelbüchlein* chorales. The subsequent control and corrections with the help of an instrument also requires a kind of improvisatory skill, which is crucial to pieces written for the organ.

Improvisation, which was a daily practice in the liturgy of the first half of the 18<sup>th</sup> century, must have also been taught. As no improvisation manual by Bach has come down to us, it seems to be expedient to examine other cycles composed by him that are suitable for pedagogical purposes. Cycle-size sketchily outlined works – i.e. improvisation patterns – by Bach are not known, so the imitation of the perfect performance of the surviving pieces in the improvisation should be avoided. Suitability for liturgical purposes is equally important, so it seems sensible to choose chorale-based works as patterns. Their compactness is a guarantee for transparency of structure. The *Orgelbüchlein* is perfectly suited to the principles listed and its particular movements can function as models for improvisation.

Before starting research I tried to transplant a few types to the tunes sung by my congregation. They worked wonderfully and proved my idea that Bach's *Orgelbüchlein* goes beyond the mechanic drill of everyday practice and is something more than a mere organ school. Secondly, the perfect realization of the musical texture should be a pattern and an ideal that the performer should strive for even if it can never be achieved. The effort, however, is worth making and is also a professional duty for church musicians.

On the title page, Bach makes an unequivocal reference to the didactic objectives he set in the *Orgelbüchlein*:

*“Little Organ Book in which a beginning organist is given instruction as to performing a chorale in a multitude of ways while achieving mastery in the study of the pedal, since in the chorales contained herein the pedal is treated entirely obbligato[...]*”<sup>7</sup>

This means that the cycle was intended as a manual for teaching organ playing and composition. With the utmost respect to this intention, relying on my own experience of several years as a church musician and as a teacher, and also on the thoughts of my colleagues – outstanding experts at improvisation – I have become increasingly convinced that by means

---

<sup>7</sup> „*Orgel-Büchlein [...] Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal Studio zu habitiren, indem in solchen darinne befindlichen Chorale das Pedäl gantz obligat tractiret wird. [...]*” (Facsimile I. – title page, see Figure 1 in the Appendix  
English translation: Geck, Martin (2005), *Bach*, London: Haus Publishing, p. 91

of the chorales of the volume we can gain an insight into improvisation, which is a special aspect of the creative process.

This may not be very far from Bach's own ideas, since in the early 18th century playing an instrument and composing music had not yet been so sharply separated as today. I hold the view that the thesis does not contradict Bach's basic concept but reckons with its fundamental notions, evoking a natural state when creation and performance were united in one person.

The main line of my research is analysis, whose results I immediately summarized in the form of improvisational exercises. In them, not only did I take the final forms of the chorales as models – although it was not my direct purpose in some of the cases – but I strove for a gradual approach by breaking down the process of composition to its constituents and thereby progressing from a simpler to a more complicated structure. This method put the various movements in a new light.

In one particular chorale (*BWV 639*), a specific demand for improvisation may arise, for the chorale, which is placed here in the discant part, is incompletely ornamented. An improvised form of this movement containing complementary ornaments is published here.<sup>8</sup>

It follows from the topic of the present dissertation that the only fragment of the volume (*O Traurigkeit, o Herzeleid, BWV Anh. I 200*) required completion. The reconstruction published here<sup>9</sup> was composed with the aim of coming as close to Bach's fundamental ideas as possible, an endeavour supported by the detailed analysis of the chorales and the conclusions drawn from it. I founded the finishing work on improvisation and made sound recordings of several versions. The final one published here resembles the initial stage in its general outlines only, being subjected to essential modifications in relation to the improvised forms. (I should guess that, in all probability, Bach followed the same technique). One important element, the central aspect of improvisation, however, has been retained: the final outcome is instrument-like, which means that the movement that emerged is not a theoretically perfect one being composed on the writing desk and which even made me give up exposing certain theme combinations that might have been compatible. I hold the view that a final result, well-grounded, well-structured and still instrument-like, can follow from improvisation. This part of my research is designed to prove the practicability of this concept.

---

<sup>8</sup> See Figures 66-67 in the *Appendix*

<sup>9</sup> See Figures 64-65 in the *Appendix*

I make an attempt to verify the following hypotheses:

### **Hypothesis 1**

Alternative possibilities of the applications of Bach's Orgelbüchlein involve using the different movements (if not each of them) as models for improvisation. As laid down in the title page, according to Bach's original concept teaching the processes of creation runs parallel to the teaching of playing the instrument. Consequently, connecting these two aspects and applying them simultaneously may not be far from the composer's original intention.

### **Hypothesis 2**

From the point of view of improvisation, several different and didactically ideal orders can be set up. It is important that not only the final forms of the pieces but also particular phases of composition should paid attention to. This means the reduction of parts, motifs and other structural units in order to make the process of acquisition gradual. At this stage the difference between composition and improvisation becomes visible. The first is aimed at making finishing touches of perfection, whereas the second involves efforts to reach perfection. In improvisation, this maximalist approach comes up in the phase of preparation first of all and should be given up in the phase of realisation in most of the cases (for psychological or other external reasons) even against one's best intentions. The urge to create music quickly eliminates other priorities.

### **Hypothesis 3**

If a didactically correct order is set up, the collection can be applied as a manual for teaching improvisation. As Bach arranged the chorales according to the requirements of the ecclesiastical year, his order is not didactic. I attempted to prove the hypothesis by making a threefold didactic order and present the possibilities of the improvisation manual from the perspective of teaching playing the organ and composition.

### 3. Summary

The guiding principle in **Chapter I** is to give a definition of improvisation by presenting its history and types.

Exact formulations of the notion of improvisation are attempted by musical encyclopedias. As these are generally available for professionals, their presentation is not part of this dissertation. It follows from the nature of my topic that the definition of improvisation is founded on the views of colleagues, organ artists practising improvisation on a daily basis. My standpoint is confirmed by their answers given to my pre-fixed questions which have been evaluated and published in the dissertation.

The etymology of the word goes back to the Latin phrase “*ex improvisio*”<sup>10</sup> ‘without preparation’. The origin of the word may prove confusing if the concept of improvisation is to be clarified, because one of the important aspects of improvisation is preparation in most of the cases, which can be practicing proper, but a general pre-consideration of form, structure or tone also belongs here. The final outcome, however, is only partly determined by planning, since the very essence of improvisation is that it ensures much greater freedom to the performer than interpretation although, as it turns out at the end of this chapter, the latter also has some aspects of improvisation.

The summary of my own thoughts and those of my interviewees may give some probability to the following definition:

*Improvisation is the most elementary form of making music, the spontaneous ordering of sounds deriving from it. Concerning its size it is highly variable: it can consist of a few sounds only, but there exist large-scale symphonic improvisations as well. Improvisation is the practice of making music on the spot, which, however, should not mean that it lacks ideas or structures. It is the immediate vocal or instrumental realization of a musical thought without being recorded and coming from internal hearing.*

Before the emergence of musical literacy tunes were handed down from one generation to the other from memory and as part of the oral tradition of the community. Some signs referring to melodic shapes could help evoke the melody itself. Musical science, however, can only make guesses as to how and how much in the first millennium Gregorian plainchant had changed through improvisation and without the changes being intentional despite being recorded with neumatic notation.

---

<sup>10</sup> According to another interpretation, the phrase comes from Latin “*improvisus*” ‘not foreseen’ (Riemann/II 213)

Improvisation also played an important role in the formation of polyphony. The organum techniques applied in the 8<sup>th</sup> – 9<sup>th</sup> centuries<sup>11</sup> were also based on improvisation: an unrecorded second part had to be invented and sung without delay.<sup>12</sup>

The development of musical literacy made it possible to conserve music that had already existed and opened up perspectives to polyphonic composition.

Performing the organa of the Notre Dame school<sup>13</sup> also required improvisational skills. In the discant part of the sections with a sustained note of these organa rhythm was not prescribed, it was not compulsory to sing the notes in a rhythmic mode. It was up to the performer to decide how the time available should be organized. That can also be called improvisation because rhythm had to be invented and performed simultaneously.<sup>14</sup>

A similar method was employed in England in the first half of the 15<sup>th</sup> century. The essence of the Faburden technique consisted in two more parts being added to the plainsong, but neither of them was recorded. The cantus firmus (Mene) was the inner part. The upper part (Treble) could be sung a perfect fourth interval higher as a real mixture. The lower part (Faburden) was the lower third of the cantus firmus, but in the same tonality as the Mene (this is tonal mixture). The starting and closing moment, however, was the lower fifth. The upper part could be sung mechanically, but the lower part allowed some freedom as the start and conclusion differed.<sup>15</sup>

In the German language area a specific organ tradition came into being in the 15<sup>th</sup> century, when various handbooks of the “*Fundamentum organisandi*” type appeared.<sup>16</sup> One of them was compiled and published by Conrad Paumann (c. 1415-1473) in 1452.<sup>17</sup> These tracts contained various examples of procedures that could have been applied in everyday practice and were recorded in tablature notation. One of such common practices were transcriptions of

---

<sup>11</sup> It was the first form of polyphony in European art music. At that time parallel motion with perfect 4th, perfect 5th, perfect 8th intervals was common. In the fourth organum oblique motion was also necessary because of the dominance of the tetrachord system

<sup>12</sup> A remarkable tract summarizing the practice of the time is *Musica Enchiradis* (890). In it, the existing practice of polyphony was described and made generally accepted.

<sup>13</sup> What is meant by this is the school-creating works that can be linked to the musical practice of the cathedral by Magister Leoninus (c.1135-1190) and Magister Perotinus (c.1165-1220 or 155/60-1200/1205). This style continued to be used later on and some of its factors which determined musical thinking influenced, even Bach, if indirectly.

<sup>14</sup> Gülke 87-9.

<sup>15</sup> Kelemen 147 and Michels 236-7.

<sup>16</sup> Michels 261 and Apel 32-41

<sup>17</sup> The so-called Buxheimer Orgelbuch, a tract on improvisation (c1460-1470), containing works by Paumann's disciples (two of them were composed by Paumann himself), came out soon after. The 258 compositions are mainly three-part pieces. The parts were put down down in a way that they remained distinct: the upper part was recorded in mensural notation while the lower ones in letter notation. In the book there are 27 free instrumental pieces, so-called preambles, which are not founded on a specific cantus firmus but allow for free and virtuosic melody formation over the organ point (Dietel 90-1)

vocal compositions, which did not only mean playing the score but also inserting instrument-like figurative elements, most of which could have been improvisatory.<sup>18</sup> Another large theme was the way the cantus firmi should be arranged or set. The different ecclesiastic and secular tunes were supplemented with ornaments. These ornaments or diminutions were to be learnt for each interval so that they could be used later for free variation. The patterns were similar to those used by jazz musicians in the 20<sup>th</sup> century and applied also for the decoration of the main theme and the harmonic content, but in a totally different system, of course. Therefore the constituents of melodies were taught separately and teaching was generally begun with simple scales. Paumann first gives examples of counterpoint for simple ascending (*ascendus simplex*), then for simple descending (*descendus simplex*) passages and goes on to provide counterpoint suggestions for various alternating (inverted third-second and fourth-second) intervals. Before setting the cantus firmi he takes characteristic three- or five-tone melodic figures as a starting point. Introducing improvisation from the very beginning, he progresses from the simple, which means the beginning of organ studies, to arranging the cantus firmi, showing what and how to apply.<sup>19</sup> It can be concluded that, even at this early stage, teaching keyboard instruments meant much more than correcting technical errors. It required and also developed a creative approach.

It can be seen that improvisation based on the knowledge of musical construction appeared relatively early, from the moment of the emergence of polyphony, both in vocal and instrumental music. It is equally interesting to note that the conscious application of polyphonic composition at the turn of the millennia was also founded on the incredibly rapid development of musical literacy, but some formal devices of composition (for example, sections with a sustained note in the organum or the fauxbourdon technique later, in the 15<sup>th</sup> century) continued to require improvisational skills. What can be stated is that the basis of European art music was a consciously constructed, cantus firmus-based way of thinking that synthesized the creative and performing processes and in which the performer was still allowed to use his natural inventiveness.

Instrumental music also required this skill from the very start. The interpretation of 16<sup>th</sup> century motets on chord-playing instruments was common. In the 17<sup>th</sup> century, playing the continuo required both a thorough knowledge of the work and advanced improvisational skills. Although continuo had entirely disappeared by the 19<sup>th</sup> century, improvisation was

---

<sup>18</sup> Cf. *Boroszlói töredék* (Breslau [Wrocław] Fragment), 1425

<sup>19</sup> Compared to vocal antecedents, the important difference is that the progress speed of the cantus firmi and that of the countermelodies were beginning to get closer to each other, so the main theme remained more recognizable.

given wider application (preliminaries to it date back to the 17<sup>th</sup> century, especially in the practice of organ playing, see the art of the Italian Girolamo Frescobaldi [1583-1643] or Michelangelo Rossi [1601?-1656]) and survived in a soloistic form. In the second half of the 18<sup>th</sup> century, instrumental soloists usually broke the bound framework of a concerto by means of an improvised cadenza, giving way to their own ideas.

The French school of organ playing of the 19<sup>th</sup> century rested on two pillars in its brightest period. One of them was the infrastructure provided by the master organ builder Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899). His instruments represented the symphonic ideal of organ sound. The other was the creative activity of a group of first-rate composers and organ artists in which the traditional procedures of composition were combined with the spirit of romanticism. The most emblematic personality of the age was obviously César Franck (1822-1890). Franck's teacher of improvisation and organ playing (at that time, learning to play the organ practically meant learning to improvise) at the Conservatoire was François Benoit (1794-1878). Following in his footsteps, Franck concentrated on teaching both the traditional and the constructive methods of composition while introducing his students to improvisation.. At his classes he focused on three main tasks. The first of these was "counterpoint", in which his disciples were made to improvise countermelodies over or under a given Gregorian cantus firmus, the second one was the "fugue", through which organ players were introduced to imitative polyphony. The third was "composition", in which students, applying the sonata principle, were allowed to develop their own musical thoughts.

By the 20<sup>th</sup> century, improvisation had been restricted to organ players in classical music. It remained a skill to be acquired as an everyday activity owing to the liturgic function of the instrument.

Improvisations for the organ can be categorized from stylistic, structural and functional aspects alike.

The basis of structural categorization is formed by the compositional structure of the given piece of music and is principally determined by the musical style applied. There are two great areas of improvisation to be distinguished:

- 1/ one relating to a musical theme (for example, based on a cantus firmus)
- 2/ free improvisation, not relating to a musical theme.

Functional systematization depends on the condition that generates improvisation (liturgy, a concert situation, etc.).



In **Chapter II**, I present the conditions under which the Orgelbüchlein emerged and the instruments that inspired the genesis of the movements, focusing on the disposition of the castle chapel in Weimar, although mention is made of other instruments presumably satisfying Bach's sound ideal. Besides the organ of the *Schlosskirche*, the grand and small organs of *Thomaskirche* in Leipzig and the Hildebrandt organ of the St. Wenceslas Church in Naumburg.

Finally, different possibilities of registration of the Orgelbüchlein chorales are examined. What makes this question intriguing is that the few instructions that Bach entered into the scores were adapted to not one single instrument. They should be perceived as general guidelines rather than turn the attention to the correlations between the structure of the compositions and the ways they could be performed.

In **Chapter III**, the various types of chorale arrangements are systematized.

There are two main types to be distinguished according to chorale melodies.

In *monodic chorales* or in *chorales with a coloured cantus firmus* the cantus firmus is to be found in an ornamented form in the discant. An embryonic form of this genre is to be found in the coloured motet intabulation of the 17th century. As it is an ancient organ movement type, the strive for an instrument-like decoration has been present in organists' thought from time immemorial. In Bach's art ornaments, as a rule, are not self-contained. They are musical descriptions of the inner content, essence or an important thought often so powerful that they are able to dismantle the rigid rhythmical and melodic framework of the chorales. An ornamented chorale melody usually hits a tone different from other melodies of counterpoint or accompaniment, emphasizing the flow of events on the Rückpositive. These movements are generally voluminous, performing the highly ornamented cantus is time-consuming in itself, an impression increased by the generally applied pre-imitation passages and interludes. In the monodic arrangements of the Orgelbüchlein, however, these are totally absent.

The other type is the *non-ornamented organ chorale with a cantus firmus*, in which the author presents the chorale in slow note values just once in one of the parts. It has further subgroups, each of which was common mainly in Middle Germany. The tradition was continued by Johann Pachelbel (1653-1706), Georg Böhm (1661-1733) and the school around them.

One of the most ancient types is the *chorale ricercar*, or, to use earlier terms, *chorale motet*, *chorale canzona*, in which the different lines of the augmented cantus firmus are

preceded by pre-imitations patterned after 16<sup>th</sup>-century motets or motet sections of tenor masses. The immediate antecedents to this genre were intabulations made from 16<sup>th</sup> century choral pieces, which were popular in the 17<sup>th</sup> century. Important representatives of the chorale *ricercar* were Michael Praetorius (1571-1621), Heinrich Scheidemann (1596-1663) and Dietrich Buxtehude (1637-1707).<sup>20</sup>

Another ancient layer that goes back to the first half of the 17<sup>th</sup> century is the group of *versus-type chorale arrangements*. Their roots are to be sought in the traditions of Italian liturgic organ music which offered ample material for alternative organ playing at masses and Evening prayers alike. The idea of organ and choir complementing and alternating with each other is the revival of an earlier custom, since the hymn arrangements by Guillaume Dufay (1400-1474) were performed in this way as early as the 15<sup>th</sup> century, although it is true that the Gregorian cantus of the schola alternated with a polyphonic choir setting from verse to verse in them. This practice flourished in the 16<sup>th</sup> century and continued into instrumental music through Frescobaldi's art. Scheidemann and Buxtehude are also prominent representatives of this method of composition. There are examples of this technique in the *Orgelbüchlein*, too: chorale BWV 627 and the five-part arrangement of BWV 619 (if performed as an *alternatim*, the latter replaces the melody string of acclamation).

*Chorale variations* and *chorale partitas* are *variation cycles* that are no longer *alternatim* and are closely related to *versus* compositions. The slight difference between the two genres lies in the movements of chorale partitas forming a more organic unit, in which it is frequently the movement types of secular instrumental suites that are applied to the chorale theme,<sup>21</sup> which was also called *partita*, among others.<sup>22</sup> Important representatives: Pachelbel and Georg Böhm (1661-1733).

*Melodic chorales* can be perceived as continuations of some of the movements of chorale variations and chorale partitas. As most of the movements of the *Orgelbüchlein* series was composed with the application of this procedure, this compact and rigid type of motivic organisation can also be called *Orgelbüchlein type*.<sup>23</sup> In one of its subgroups the author formulates the counter-motif from the text itself, from its symbolics or from one of its

---

<sup>20</sup> Edler 72-85

<sup>21</sup> Cf. the (chorale) *partita* in Buxtehude *Auf meinen lieben Gott*, *BuxWV 179*

<sup>22</sup> Bach composed three great stylized dance series for the harpsichord. He himself preferred calling two of them *English Suites* (BWV 806-811) and *French Suites* (812-817) respectively, the volume of German suites, however was titled *Partitas* (BWV 825-830).

<sup>23</sup> Wolff 2000: 127 and Wolff 2004: 156.

important thoughts.<sup>24</sup> For example, the motif of the cross in connection with Christ's death is a such a characteristic device. If, however, the counter-melody is cut out of the melodic material of the chorale and is accelerated or varied in one way or another, the result is a *paraphrase-type chorale*. In both cases, the development technique is closely related to the fundamental ideas of the text sung, the extensive employment of figurations is not an absolute musical goal but only a tool for projecting the internal content.<sup>25</sup> According to the tradition of Pachelbel's chorale variations the chorale melody, which is generally played only once, comes up in the soprano as a rule, and seems to create the impression of an autonomous partita variation. The cantus firmus remains undecorated (there are only one or two minor motifs that come across from the strongly contrapuntal texture of the counter-melodies. The most important difference is that, unlike Bach's partitas, the *Orgelbüchlein*-type pieces all have an obbligato pedal part throughout.

The *chorale fantasia* also goes back to an ancient chorale arrangement type of the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries, in which the polyphonic way of thinking of chorale *ricercars* is mixed with the improvisational freedom of monodic organ chorales. In accordance with the fundamental feature of improvisation, it is characterized by instrument-like musical solutions, such as the application of the echo or the cross-voicing played on different manuals with inverted contrapuntal motifs. The formation of various sections is largely determined by the actual text of the chorale,<sup>26</sup> which could be highlighted at will, since it depended on the composer alone how quickly he wished "to consume" the chorale lines. If he thought that a detail was of some importance, he could spend a long time over its musical material without damaging the final proportions of the work. Chorale fantasias reached their culminating points in Adam Reincken's and Buxtehude's oeuvre. Bach was primarily interested in the genre in his youth, which was considered to be a retrospective method in his time. Other outstanding representatives of the area were Franz Tunder (1614–1667), Matthias Weckmann (1616?–1674), Vincent Lübeck (1654/56–1740) and Nicolaus Bruhns (1665–1697).

The *chorale fugue* also goes back to Renaissance musical traditions. The organ *ricercars* by Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) are the paragons of the rigid imitative structures of the 16<sup>th</sup> century. Taking their themes from melodic phrases of the Gregorian cantus firmus, mainly from their head motifs, his hymn settings for choirs also rest

---

<sup>24</sup> "Buxtehude's chorale preludes are characterized by some nearly naive representation of the words of the chorale arranged. [...] Bach puts the emphasis on the fundamental idea of the text." (Finta 12)

<sup>25</sup> "Relying on the different methods of arrangement described above and through his brilliant technique as a composer, the master reached a level of the iconic representation of the emotional content hidden in the text that made this genre and, of course, the chorales of the *Orgelbüchlein*, unique." (Stinson 62-3, and Friedler 20).

<sup>26</sup> This is mainly typical of Buxtehude's, Lübeck's and Bach's chorale fantasias.

on this technique. Chorale-based fugues written for the organ later can be divided into two groups. One of them continues 16<sup>th</sup>-century traditions, which means that the theme of the chorale fugue is taken from the cantus itself, usually from its head motif and is exposed by each part in an unchanged form as required by the rules of entry for the fugue parts. Bach often formed even the musical material of the interlude of a chorale fugue from the chorale itself. The other type is the fantasia,<sup>27</sup> or bass cantus firmus, in which the fugue theme is the variant of a motif of the chorale melody (for example, a diminished or multiple-diminished head motif), or it is some material based on the main thought of the text and totally independent of chorale melody.<sup>28</sup> In this type the chorale melody is usually exposed in the bass part in an augmented form. The chorale fugue was particularly popular in Middle German and Frankish areas and could even function as an ad libitum introduction to congregational singing, with such a prominent representative as Pachelbel.

In the *chorale canon* the carefully selected cantus firmus enters into a canonic relationship with itself. Authors may carry out minor modifications to reach a final optimum. In the simplest type the speed of progress remains unchanged. If there is only a temporal shift applied, the result is an octave canon, while in an interval canon the riposta starts from another note, usually the fifth. Besides, the speed and direction of the second part can change (augmented, diminished, mirror or crab) but this is not so common. In another canon type, the canonic pair is not made up of the chorale melody but is realized at the level of the countermelodies.

According to the formal character of their arrangement, chorales with and without interludes can be distinguished. Those with interludes fall into two groups: the Arnstadt chorale or chorale harmonization with an interlude and the interludium chorale. The difference between the two structures lies in the levels of polyphony. In this case, chorale harmonization is characterised by an undefined number of parts, because the organ player is supposed to have certain skills of improvisation and the realization of figured bass has to supply one of the bases of liturgic organ playing.<sup>29</sup> There are virtuosic but instrument-like passages between the lines. The interludium chorale is a variant of movement types with a polyphonic structure.

---

<sup>27</sup> Fantasia super

<sup>28</sup> For example: Christ, unser Herr, zum Jordan kam, BWV 684

<sup>29</sup> Recorded with an unlimited number of parts are BWV 715, 722, 726, 729, figured bass can be found in BWV 722a, 729a, 732a, 738a.

## Types in the Orgelbüchlein collection

The series is characterised by a profusion of types whose compositional and technical diversity was determined as early as the phase of planning.

### 1. MONODIC ORGAN CHORALES<sup>30</sup>

- 1.1. Fully ornamented chorales with cantus firmi: BWV 614, 622, 639,<sup>31</sup> 641.
- 1.2. Partly colorated organ chorale with a cantus firmus: BWV 604

### 2. NON-ORNAMENTED ORGAN CHORALES WITH CANTUS FIRMI

- 2.1. Chorale ricercars, chorale motets, chorale canzonas: -
- 2.2. Versus-type arrangements: BWV 619, 627
- 2.3. Chorale variations, chorale partitas: -
- 2.4. "Orgelbüchlein" types:
  - 2.4.1. Melodic chorales: BWV 599, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 609, 610, 612, 616, 617, 621, 623, 625, 626, 627, 628, 630, 631, 636, 637, 638, 640, 642, 643, 644
  - 2.4.2. Paraphrase settings: BWV 613, 632, 635
- 2.5. Chorale fantasia: BWV 615
- 2.6. Chorale fugues: -
  - 2.6.1. Fugue theme from the chorale melody: -
  - 2.6.2. *Fantasia super* (or bass cantus firmus): -
- 2.7. Chorale canons:<sup>32</sup>
  - 2.7.1. Simple canons:
    - 2.7.1.1. Octave canons: BWV 600, 620, 629
    - 2.7.1.2. Fifth canons: BWV 618, 619,<sup>33</sup> 624, 634, (633)
  - 2.7.2. Double canons:

---

<sup>30</sup> Bach may have first encountered the monodic chorale type in Lüneburg, Hamburg or Lübeck (Edler 93). The settings bear the stylistic imprints of their 17<sup>th</sup> –century antecedents: Böhm's chorale partitas and Buxtehude's chorale preludes (New Grove/4 335).

<sup>31</sup> True that it is only the Stollen section and the first bar of the Abgesang that were decorated by Bach, the cantus of the remaining 9 bars were not ornamented at all. This, however, does not mean that the performer should rely on these pre-notated instances of coloration only (for further details see the analysis of the movement). It is classified as a monodic chorale type by Edler, Williams and Friedler alike (Edler 93 and Friedler 21).

<sup>32</sup> Bach's chorale canon art must have been strongly influenced by Johann Gottfried Walther (1684-1748), who attributed a strictly observed imitational role not to the cantus firmus but to the melody of the contrapuntal accompanying parts. This way of thinking can be detected in the Orgelbüchlein, too, for the counter-material is raised to the canonic level in the BWV 608 double canon, but, for example, in BWV 645 the canonic principle is observed throughout the movement in the relationship of the countermelodies.

<sup>33</sup> A twelfth canon

2.7.2.1. An octave canon: BWV 608

2.7.2.2. Fifth canons: -

2.8. Cantus firmus not in the treble: BWV 611, 618<sup>34</sup>

2.9. Trio: BWV 639

2.10. Arnstadt organ chorale with ultrachromatic virtuosic interludes: -

The number of parts can also be taken as a criterion of classification:

1. Setting for three parts: BWV 639

2. Settings for four parts:<sup>35</sup> BWV 600, 601, 602, 603, 604<sup>↓</sup>, 605, 606, 607<sup>↓</sup>, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 616, 617, 618, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 635, 636, 637, 638, 640, 641, 642, 643, 644

3. Settings for five parts: BWV 615, 619, 634, (633)

4. An undefined number of parts (generally four or five): 599

Perhaps the most exciting part of my research is **Chapter IV**, in which the Orgelbüchlein chorales are analysed and an attempt is made to present the pieces as models for improvisation. Bach's intention, laid down in the preface, for the Orgelbüchlein to be used both as a manual of organ playing and composition is unequivocal. It should, however, be added right away that improvisation was far from being as mysterious a thing as today and was practised by most instrument players. The compactness of the Orgelbüchlein chorales also suggests that the majority of them could have been liturgic improvisations noted down and arranged later.

Each piece is described from three different points of view. First I present the theme, the history and the melodic background of the given chorale. Then I examine the Orgelbüchlein chorales, defining their genres and analysing their motifs and structures in detail. In the third part I draw the consequences I have come to from the data gained from the analysis, adding my suggestions for improvisation and making an attempt to prove my hypotheses by their means.

What follows below is an analysis sample (BWV 599):

---

<sup>34</sup> This is a chorale canon in which the pair of canonic parts is made up of a tenor (proposta) and an alto (riposta).

<sup>35</sup> The arrow pointing downward (<sup>↓</sup>) next to the BWV number refers to the number of parts actually notated being different from the virtual, or content, number of parts. The latter is smaller, which means that the arrangement is only a three-part one, however, four parts are noted down and sounded, two of which – normally the inner two – normally create just one melody.

## Nun komm, der Heiden Heiland<sup>36</sup>, BWV 599<sup>37</sup>

CANTUS FIRMUS: Martin Luther's (1438-1546) eight-verse translation or, rather, adaptation was based on the advent hymn *Veni redemptor gentium*<sup>38</sup> by St Ambrose, bishop of Milan. Apart from having been translated it underwent essential prosodic changes as compared to the original Latin version. The Ambrosian form<sup>39</sup> loses its metric pattern in Luther's translation: the number of syllables is reduced to seven and the lines end in rhymes. The 7<sup>th</sup> verse before the doxology is to be sung on Christmas Eve.<sup>40</sup>

The original Dorian tonality (tone I) of the melody is preserved in Luther's chorale, too<sup>41</sup> (the simplified form of the Latin hymn with its text was published by Luther himself in 1524).<sup>42</sup> In the Gregorian original the first and the last tune lines reveal remarkable correspondences, further "smoothed" by the translator into two perfectly identical tune lines.

The image displays two columns of musical notation. The left column, labeled 'The Gregorian chant', consists of four staves of music in a simple, stepwise melodic line. The right column, labeled 'Luther's choral melody', also consists of four staves. The first and fourth staves in the right column are identical to the first and fourth staves in the left column, respectively. The second and third staves in the right column show a more complex, rhythmic melody with various note values and rests, including a fermata on the final note of the third staff. The letters A, B, C, and A are placed to the right of the four staves in the right column, corresponding to the four lines of music.

*The Gregorian chant*<sup>43</sup>

*Luther's choral melody*<sup>44</sup>

SETTING: The piece is written for five parts, although this number is reached only at line beginnings and at line endings, the material is often reduced to four parts and can be

<sup>36</sup> "Nun komm, der Heiden Heiland, / der Jungfrauen Kind erkannt, / das sich wundert alle Welt, / Gott solch Geburt ihm bestellt." (1st verse, Hiemke 90)

<sup>37</sup> Autograph: Facsimile 1, see Figure 2, *Appendix*

<sup>38</sup> The hymn could have emerged around 386: "Veni, Redemptor gentium; / Ostende partum virginis; / Miretur omne sæculum. / Talis decet partus Deum." (1<sup>st</sup> verse, MG 22).

<sup>39</sup> A verse form usually related to St Ambrose of Milan. Its characteristics are: 8 verses, each consisting of 4 x 8 syllables and written in rhymeless iambic dimeters.

<sup>40</sup> "How doth Thy lowly manger radiant shine! / On the sweet breath of night new splendor grows; / So may our spirits glow with faith divine, / Where no dark cloud of sin shall interpose." (11<sup>th</sup> verse, English translation: by David Thomas Morgan 1809-1886, [www.hymnsandcarolsofchristmas.com](http://www.hymnsandcarolsofchristmas.com))

<sup>41</sup> The melody does not contain a major sixth, the characteristic sound of the Dorian tone set, over the finalis.

<sup>42</sup> *Eyn Enchiridion oder Handbüchlein*; Erfurt, 1524 (Friedler 28.)

<sup>43</sup> MG 22

<sup>44</sup> The chorales are published in modern notation and in a way identical (key, signature, rhythmic value) with the original. The legato phrasing indicate inflections fitted to the text in the 1<sup>st</sup> verses of the songs. The melody is published after BWV 36 (Williams/II 16). The Cantus firmus is published transposed to the key of the Orgelbüchlein chorale.

regarded as a chorale harmonization in a “broken style”.<sup>45</sup> From the analysis it will turn out that the number of parts is not a question of primary importance, since it reveals difference both in quantity and content. The hardly ornamented chorale melody is put in the upper part. The ornaments appearing in the cantus firmus can be divided into two groups: passing notes and motivic constituents borrowed from the countermelodies. The passing notes usually show up in quavers (eighths), functioning as melodies to fill thirds. In one instance<sup>46</sup> dotted quaver rhythm is applied, where this melodic figure is modified into a smaller value because of a complementary semiquaver (sixteenth) movement. The “pushing up” of the countermotif into the cantus firmus is also exciting. This technique, by the way can also be found in other pieces of the cycle. The emergence of the countermelody is anything but usual: at the beginning of the composition all the internal parts start with an unprepared lower auxiliary note coming to an unaccented beat. This method was applied in theatrical music first of all in the mature Baroque period, although it was not alien to church music either and occurred even in organ literature. The countermelodies in Buxtehude’s e-minor Ciaccona also start with similar unprepared discords, with the single difference that its theme was put in the bass, which was common in that genre:

*D. Buxtehude: Ciaccona in e-minor, BuxWV 160, bars 1-5*

<sup>45</sup> French *style brisé*

<sup>46</sup> At the beginning of the second chorale line.

<sup>47</sup> Ostinato theme



*J. S. Bach: Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 599, bars 1-3*

It will be clear from the character of the ties that there are not five obligato parts: the chorale melody represents one level and all the others convey a different musical medium. Thus the irregular ties<sup>49</sup> become “legal” and are produced with a composed finger pedal technique<sup>50</sup> which Bach frequently applied in works for the harpsichord, too.

The figuration of the figuration: what makes the setting of the motifs interesting is that a slower harmonic figuration (the chord being broken with quavers downward)

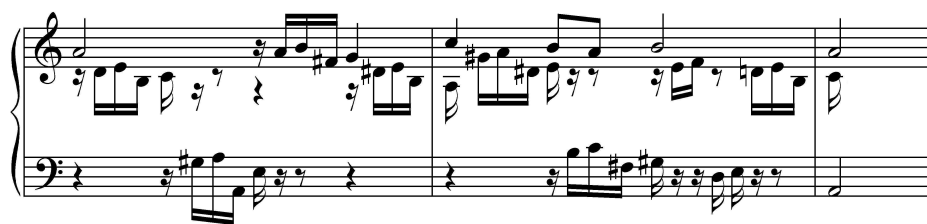
*A state without unprepared semiquaver discords*

is combined with a melodic figuration consisting of semiquaver motions to create a musical texture which is typical of this setting only. The lower auxiliary notes appear in a relationship of complementary distribution in the different parts, and a continuous semiquaver motion is “compulsory” all the time. The following sample of music clearly illustrates the integration of the semiquaver pairs into groups of four. Whether these groups appear within one single part or are distributed between the various parts is not essential for the musical process:

<sup>48</sup> Chorale melody

<sup>49</sup> One of the basic features of creating melodies in the 16th century was that a note could be prolonged either with its own length or with a shorter value. In Baroque melody-making a short duration value could not be connected with a longer one either.

<sup>50</sup> Finger pedalling was a special – and required – improvisational tool of 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> century clavecinists, by which they could influence and enrich sonority. Bach also applied this technique in his works for the harpsichord, e.g. BWV 846, WK I/1.



*Form without finger pedalling (bicinium form)*<sup>51</sup>

How can such a basically secular method of composition be used in church services? Bach “arranges” the events of the ecclesiastical year, its spiritual content and message into a cycle. Now these events are unfolding on an imaginary stage, it is the beginning of the liturgical year and the curtain has just risen and we are preparing for our prayers to evoke the history of Salvation.<sup>52</sup> The lower changing notes are integrated into pairs of auxiliary notes, then these semiquaver groups subtly pervade the whole musical texture, even the cantus firmus, making the composition extremely organic. In the chorale arrangement the polyphonic structure is provided by three different musical thoughts joined together. Since, however, the music played by the pedal is a variant of the motivic set of the inner parts, the arrangement belongs to the group of bistratal chorales. Two of these have already been touched upon (cantus firmus opposed to a semi-quavered countermelody which cannot be localized), the third one appears in long passages of dotted quavers and semiquavers in the pedal part. The pedal part becomes thematic only from the third chorale line and this musical texture is not independent of the others either. A relatively unaccented semiquaver goes downward (mirroring the semiquaver figurations of the inner parts) to a more emphatic (dotted quaver) value. The steps gradually become larger throughout the piece.<sup>53</sup> This funnel-like motion is both varied and pedal-like. The final outcome is extremely complex: imitational polyphony (in two instances effecting the cantus firmus in the inner parts) and non-imitational polyphony are both present, the latter follows from the co-sounding of the three different musical strata.

The following sample of music shows the first two bars of a liturgic improvisation of mine notated<sup>54</sup> after it was played. It is begun in a way similar to BWV 599. The theme is taken from a Hungarian Catholic song *Krisztus feltámadott* ‘Christ has resurrected’.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> Some of the movements with a larger number of parts can be easily broken down to bicinium forms. This stage becomes important during the acquisition of the technique of improvisation.

<sup>52</sup> HAKKT/III. 2. (For more details see Verbényi/Arató 144-6)

<sup>53</sup> The biggest interval is major seventh, but major second, minor third, diminished fifth, perfect fifth, and minor sixth also occur.

<sup>54</sup> The phrase “notation” is commonly used, although it usually entails arrangement and reworking. What is sounded and what is functional in the liturgy will nearly always need to be brought to the optimum. Bach and Frederick II met at the royal residence in Potsdam on May 7, 1747. Bach had to improvise a fugue on a theme



*The first two bars of the song 'Christ has resurrected', by Szilárd Kovács<sup>56</sup>*

At the beginning of the composition – as in Bach's – there are more parts than in the continuation (five parts alternate with four).

IMPROVISATION: Breaking down the Bach-chorale to motivic constituents can also be applied as an exercise in improvisation, with a pre-determined figuration of any Bach-harmonization or of the performer's own writing. The polyphonic texture arises from putting the harmonies to melodies subsequently, which can be acquired if the principle of gradualness is observed.

First step: the arpeggio technique can be applied in itself. It is important to start breaking the chord form above, the opening note should be the initial note of the chorale melody (actually an "inverted prelude in C major"<sup>57</sup>). This technique can have its function in modern compositions and improvisations as well and is represented in the 20<sup>th</sup> century by the second variation in the 2<sup>nd</sup> Partita (1973) by István Koloss.

Second step: unprepared discord can be fitted in this musical texture.

In **Chapter V** I present the reconstruction of the fragmentary *O Traurigkeit, o Herzeleid* (BWV Anh. I 200), describing the process of improvisation-based composition.

The question may arise: is it worth completing an unfinished or fragmentary composition? The problem can be put in a wider perspective and can refer to any field of art

---

given by the king. The press reported the following day that Bach had successfully coped with the task, although he remained deeply unsatisfied with the fortepiano (Korff 135 and 150, Chronological Table). Two months later Bach dedicated his *Musikalisches Opfer* to Frederick II, which also contained two fugues on the royal theme. Bach is very likely to have taken the inspiration from the improvisation but it is more than certain that the final result was not identical with it. Some of the chorale arrangements could have emerged under similar conditions and under the pressure exerted by the the liturgical moment. The ideas were set only later.

<sup>55</sup> Ho 185 and EE 183

<sup>56</sup> LD 30-1, see also figures 71-2 in the *Appendix*.

<sup>57</sup> BWV 846/I

as subjectivity is implied in all of them. In fine arts highly qualified experts work on restoring damaged items but none of them would ever think of completing a defective sculpture from ancient Greece.

How close can a subsequent musical reconstruction come to the original concept and what can be its purpose? This question is especially justified regarding Johann Sebastian Bach's creative art. After studying the *Orgelbüchlein* chorales I wished to write an ending that would be in harmony with Bach's settings in style, manner of composition, and his way of using the instrument.<sup>58</sup> I built all this on an improvisational basis and finalized the movement subsequently. The question of why Bach did not finish this movement and why he gave up the miniature genre of chorales altogether remains unsolved.<sup>59</sup>

*O Traurigkeit, o Herzeleid* is the only composition left unfinished. Bach notated only one and a half bars and even that is deficient.<sup>60</sup> The fragment could have been written during the Leipzig period around 1740, as stated by most experts.<sup>61</sup> Besides this one, there is just one more piece which is known to have been composed after 1726.<sup>62</sup> Although there is just a short section co-sounded in the fragment, it is certain that Bach composed four parts. This conclusion is grounded on the principle of entry succession (treble, alto-bass, then tenor) as well as on the knowledge gained from other chorales. Several pieces of the series begin with successive entries of the different parts:<sup>63</sup> the cantus firmus generally comes first, and after the maximum number of parts have been achieved, all of them are maintained. By the end of the one-and-a half-bar-long fragment the musical texture narrows down to two parts. This would not be typical as a final solution, so the existing parts should be continuously taken over, reconstructed and carried on.

---

<sup>58</sup> Working on the reconstruction I set the aim to realize the experience that I had gained during my research, in the meantime, I tried to avoid putting myself the question of "How could it have been?" all the time. What I actually attempted to do was transplant the musical message of the whole collection into as authentic a musical structure as possible, which left me considerable freedom to concentrate on creating not a "solution" but live music.

<sup>59</sup> Schweitzer and Daelen hold the view that Bach's leaving the collection unfinished was a conscious act after he had completed putting the more expressive texts to music (Schweitzer, 1951: 250., Daelen 77-8, Friedler 107). When he left Weimar, his organ assignments also ceased but, in addition to that, Löchlein, Stinson and Dürr assume that the reason why the work on the movements was given up was their being variation-based. According to them, Bach overestimated his own talent as a composer when he thought he would be able to set 164 organ chorales as 164 individual variations and he recognized his failure while he was working on them. (Foreword to the facsimile 12., Williams<sup>2</sup> 234, Friedler 108).

<sup>60</sup> Discant: only one and a half bars of a chorale. There is just the beginning of a motif in the alto, tenor, and bass.

<sup>61</sup> Daelen: cca. 1740, Löchlein 1981: cca. 1740, Löchlein 1987: lent 1740, Wolff 2000: after 1726, Stinson: after 1726, Hiemke: after 1726.

<sup>62</sup> *Helf mir Gotts Güte preisen, BWV 613*. (A *Christus, der uns selig macht, BWV 620*, earlier according to Daelen and Hiemke, see the table of chronology).

<sup>63</sup> See paragraph 7 in the Chapter titled *Rendszerező táblázatok* 'Summarizing Tables'

The sounds of the cantus firmus<sup>64</sup> were ornamented by Bach. It was coloured with a trill at the turning point of the melody while the descending thirds were filled with passing notes. It may be concluded, then, that Bach was going to compose a coloured cantus firmus arrangement or a partly coloured cantus firmus movement. This, however, cannot be firmly asserted even after the study of the other monodic chorales, what seems to be certain is that the cantus firmus was played on a separate keyboard in fully ornamented movements.<sup>65</sup> The only trio whose notated form is also a partly coloured cantus firmus movement is also a composition for two manuals.<sup>66</sup> Despite these statistics, performing on more than one manuals cannot be carried out in the reconstruction because of the wide compass of the motifs of the countermelodies. Since the piece is to be performed on one manual, the employment of a purely coloured cantus firmus is not likely, partly because it is not represented in the series, partly because the right hand plays more than just the melody, so performing the alto would restrict the elegant execution of the discant ornaments.

Bach opposes three different motifs to the chorale, which means that the movement has at least three strata together with the cantus firmus:

*molt'adagio*

Ped.

### *The fragment*

The lower part begins with a kind of cross-motif ( $\alpha$ ),<sup>67</sup> progressing in quavers and descending with the harmonic figuration of the F-minor chord. The bass is to be played on the pedal, which also follows from the note in the autograph<sup>68</sup> but can also be traced back to reasons of composition. What also follows from the nature of the other countermelodies is the indispensability of the 16' register.<sup>69</sup> The discant moves mainly in the one-line octave,

<sup>64</sup> It is only the first three notes of the chorale that are put down in the setting: c<sup>2</sup>, a flat<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>.

<sup>65</sup> Three of the monodic chorales of the volume (BWV 614, 622, 641) require two keyboard manuals, so do the partly coloured cantus firmus movements (BWV 604, 639). The only alto cantus firmus movement (BWV 611), which is also partly coloured, requires one manual.

<sup>66</sup> BWV 639

<sup>67</sup> Direction: down, up, down

<sup>68</sup> In the autograph there is the note "ped" under the bass: Facsimile 33. See Figure 37 in the *Appendix*.

<sup>69</sup> It is noteworthy that the only element common to all the Orgelbüchlein chorales is the use of pedals.

restricting the range of countermotifs with wide compasses.<sup>70</sup> The proximity of the bass and the tenor to each other can only be corrected with the 16' register of the bass, because the piece is played on one keyboard, so the inner parts cannot be shifted by crossing the alto and the treble parts. The compass of the tenor having been increased in this way, the alto can also move about in a wider range.

The second countermotif ( $\beta$ ), which turns up in the alto, is swifter than the first. They may start out together, but it is ascending in semiquavers. Like that of the first one, its compass is one octave with a melodic inversion at the end. It is also grounded on harmonic figuration as required by the actual harmonic content.

The first motif is also presented by the tenor on its entry, but here it lasts only for three quavers.

In the alto, however, there appears a third motif ( $\gamma$ ), characterized by the repetition of notes. Based on two harmonic figurations, the countermotif is well counterbalanced by the repercussional theme.

The introduction of the  $\gamma$ -motif may raise questions. Although Bach launches this countermotif under accent, the beginning with the second (unaccented) quaver and an accented closing element are, however, more probable. (This latter, by the way, was not indicated, because the notation was interrupted at this point.) If so interpreted, the first D flat note of the alto belongs to the cross-motif of the tenor and makes up one of its variants. Thus, the third countermotif is begun at the same rhythmic point as the other two, which, however, raises the necessity of a countermotif that starts out in a different way and is of a different nature.

Before the movement is arranged, further questions may be raised. Would Bach have applied total motif migration? The cross-motif breaks the boundary between the parts (after the bass it immediately appears in the tenor, too) in the fragment. Even so, there is not an unequivocal answer to this question. Since, however, Bach's countermotifs are in a relationship of being double counterpoints to each other, I decided to make them migrate in all the possible ways, because their capability of being spatially interchangeable cannot be accidental.

What might be concluded from what has been written so far is that the final outcome could be a four-stratum chorale arrangement. After some more consideration, however, it will be clear that other criteria also had to be taken into account. What do these criteria consist in?

---

<sup>70</sup> This applies to the first two countermotifs.

The tempo designation of the piece is *Molto adagio*.<sup>71</sup> This being observed, the augmented cantus firmus takes about three minutes to perform, so, despite the smaller number of bars, the composition is related to the longer settings of the Orgelbüchlein.

Will all the possible combinations of thematic interchange be enough to fill all the length of time? The first and the second themes counter-move within an octave range, therefore the possibilities of their permutation is restricted in space, number and mode of presentation. Motif  $\alpha$  is pedal-like, whereas  $\beta$  is not, so it cannot be played in the pedal without variation.<sup>72</sup> Because of the narrow space  $\alpha$  and  $\beta$  would intersect each other, in the case of these two harmonic figurations the material could not be clearly perceived if it were played on one keyboard. Apart from this, a new thematic countermelody was needed because all the thematic combinations could be exhausted within a few bars. The semi-quaver progress in the alto suggested that the complementary semiquaver motion would and should cover the whole movement according to the original plan. It would not be justified in any way to reduce the number of parts or the rhythmic level and thus “to brake” the material from its outset. It follows from these considerations that the pedal part, which was first interrupted, can consist of semiquavers only. Bach stopped the musical process on an F crochet. I took the courage to turn it into a semiquaver, which could have been done by Bach himself while he was working on the piece (needless to say, the fragment is just a snapshot of the work of composition).<sup>73</sup> As the second countermotif is not pedal-like and it does not seem to be expedient to reveal the possibilities hidden in the double counterpoint through the  $\alpha$ - $\beta$  exchange at too early a stage, I decided to insert a fourth step-like counter-motif ( $\delta$ ). Its application is justified from two points of view. First, it is an organic part enriching the countermelodies with elements of a new melodic figure.<sup>74</sup> Second, it corresponds to the first theme, for this step-like motif is nothing else but a projection of the cross-motif. The cross motif and the step-like motif move in the same direction, it is just the size of the skips that is decreased. The minimal form of the cross motif is the B-A-C-H theme itself, a special step-like motif of chromatic nature (of which I did not make use in the reconstruction):

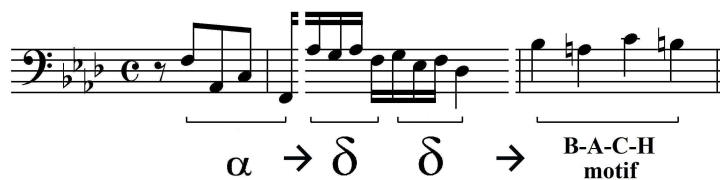
---

<sup>71</sup> In the autograph “*molt’ adagio*” is indicated: Facsimile 33. See Figure 37 in the *Appendix*.

<sup>72</sup> The varied  $\beta$  occurs in the pedal part of the reconstruction, namely, in the 5<sup>th</sup> bar.

<sup>73</sup> This is corroborated by the fact that the notation is a so-called *Unschrift*, i.e. just a draft of the primary manuscript. For more details see Chapter V.3

<sup>74</sup> The first and the second theme are harmonic, the third is rhythmic, while the fourth is a melodic figuration.



The introduction of the new theme solved another problem: the three minute duration could be filled in a much more varied way. In the different sections of the composition certain themes could be left out and reintroduced later. With one or the other countermotif being put to temporary rest, two or three motifs are continuously present and interchanged.

Besides the basic themes, a scale motif also appears as a melodic version of the  $\beta$  variant:<sup>75</sup>



The result is a four-part but five-stratum setting to be played on one manual and a pedal with a partly coloured cantus firmus and a total migration of motifs. In the *Orgelbüchlein* there is no other piece that should carry these characteristics simultaneously, moreover, there is not a five-stratum composition in it at all. This idiosyncrasy, on the other hand, is maintained in all the other pieces. What is typical of all *Orgelbüchlein* chorales is their atypicality, which, however, does not prevent their prompt identification because they share structures and idioms characteristic of this volume only.

What I had in mind was not the solution of a mathematical problem. I set the aim to improvise and then to note down enjoyable music that was grounded on traditions reaching back to Bach and patterns of miniature chorale arrangements. Only Bach himself could have made it a blood sibling to all the other *Orgelbüchlein* chorales. Still, using all the information available, I attempted to follow the original concept as closely as possible.<sup>76</sup>

Not all the motif combinations appear in the piece. The underlying reason is not one of harmony: simply it did not seem possible to expose every one of them if instrument-like sounding was to be achieved.

Because of an octave descent, motif  $\alpha$  can usually be found in the lower parts. For example, it does not appear in the alto at all, so it is not interchangeable with  $\beta$ , the other

<sup>75</sup> There is a scale motif to be heard in the second unit of the eighth bar, in which an ascendent and a descendent set of four are connected while the kinetic energy of the  $\beta$  motif is maintained.

<sup>76</sup> The motif structure of the reconstruction is given at the end of Chapter 4.46, entitled *Motívumszerkezeti ábrák* ‘Figures of motif structures’.



countermotif built on harmonic figuration.  $\alpha$  and  $\delta$  are double counterpoints to each other.<sup>77</sup> It is  $\beta$  and  $\gamma$  that are most frequently co-sounded,<sup>78</sup> the co-occurrence of  $\beta$  and  $\delta$ , however, is not frequent, because two different figuration types are accompanied by identical rhythm values. It is just once, in the coda at the end of the composition, that co-sounding still occurs by the parts being crossed.<sup>79</sup>  $\gamma$  and  $\delta$  are also interchanged once.<sup>80</sup>

The question was what ornaments could be applied in the discant. If it had been a composition of my own, I would have chosen a more individual solution. For this work, however, I borrowed the ornaments of the chorale, too, from Bach's countermotifs. This technique is also typical of other arrangements of *Orgelbüchlein*-chorales: the countermotifs often break the boundaries of their own parts and appear in passages of various lengths in the discant. As the reconstruction consists of five strata, I did not expose all countermotifs in the treble because it would have damaged its spontaneity and improvisational character. It may be of some interest that, typically of paraphrases, the repercussional  $\gamma$  motif with double note value can also be found in the cantus firmus, therefore I deliberately omitted any ornaments in the section with repeated notes (bars 4 and 5).<sup>81</sup> To sum up, motif  $\beta$  appears twice,<sup>82</sup> the scale motif turns up once<sup>83</sup> in the discant, and so does motif  $\gamma$ <sup>84</sup> – its twice augmented form is contained in the chorale anyway. Of course, I also used ornaments other than these: a chromatic passing note, bar 14, as applied by Bach himself at the beginning of the fragment; rhythmic figuration (bar 11); secondary passing note alteration (bar 9); anticipation (bars 2 and 3).

In **Chapter VI** there is a short analysis of ten chorale arrangements that belong to other parts of Bach's oeuvre but are related to the *Orgelbüchlein* by their compositional structure. In his edition of the *Orgelbüchlein*, Herman Keller (1885-1967) publishes four chorales (BWV 706, 709, 727, 738) that are not included in the collection, and Peter Williams (\*1957) mentions five more (BWV 683, 690, 730, 742, 743) as representatives of

---

<sup>77</sup> An example of double contrapuntal relation between  $\gamma$  and  $\delta$  is bar 1 (bass-tenor) as opposed to bar 16 (bass-alto and bass-tenor), which represents the matching and spatial exchange of these thematic elements.

<sup>78</sup>  $\beta$  and  $\gamma$  are exposed together twelve times. Of these co-occurrences,  $\beta$  turns up in the lower part five times, while  $\gamma$  can be found in the same position seven times.

<sup>79</sup>  $\beta$  and  $\delta$  are exposed together in bar 16 (alto-tenor).

<sup>80</sup> The only instance of permutation of  $\gamma$  and  $\delta$  can be heard in bars 11 and 14, the latter being a chromatic  $\delta$  variant (alto-tenor)

<sup>81</sup> In BWV 635, Bach accelerates the repercussional head motif in a similar way and generates two rhythmic levels, thereby forming the material of the countermotif.

<sup>82</sup> Bars 10 and 15. The latter is a varied mirror form with a broken octave.

<sup>83</sup> Bar 12

<sup>84</sup> Motif  $\gamma$  is part of the cantus firmus and is not an ornament (bars 4 and 5).

Orgelbüchlein-type settings. The author of the present dissertation also suggests one (BWV 731).

In **Chapter VII** tables of summary are published in which the Orgelbüchlein chorales are grouped according to the following aspects:

Each chorale arrangement is unique and non-repeatable (this statement, of course, also holds for all the series and their movements written by Bach with a pedagogical purpose in mind). Some of the parameters of music, such as artistic content or beauty, are subjective and cannot be measured. Its other constituents, however, are rationalistic, because music is also a physical phenomenon. Their systematization may prove useful for a better understanding of musical structure, especially if a performer undertakes to create music him/herself.

The most typical features of the Orgelbüchlein chorales:

- 1/ Each movement is pedaliter (requiring the use of both the manuals and the pedals, 100%)
- 2/ In most of the cases, the cantus firmus appears in the treble or in the treble and in another part (95%)
- 3/ Bach does not take the musical material of countermotifs from the chorale melodies. He concentrates on the internal content of the text rather and creates countermotifs of his own invention (89%)
- 4/ A four-part arrangement is frequent (88%)
- 5/ Most of the chorales are written for one keyboard (79%)
- 6/ The most frequently occurring meter is the common time (4/4, 75%)<sup>85</sup>
- 7/ Bach does not increase the number of parts, as a rule, at the end of the arrangements either (71%)
- 8/ The coda is usually omitted (68%)
- 9/ In most settings Bach starts from one part and gradually adds others to reach their final number (62%)
- 10/ Migrant motifs are frequent in the countermelodies (54%)
- 11/ Bach often uses three different rhythmic levels (48%)

The figures may be interesting but are not very useful in themselves, especially if they should be intended for the composition of similar movements. After collecting the most

---

<sup>85</sup> It often depends on the selection of individual cantus firmi and not on the composer's own decision.

typical features one should notice that none of these statements are simultaneously applicable to any of the movements, since each piece is unique and non-repeatable.<sup>86</sup> Therefore these figures need not be paid attention to in the course of composition, the organ player, however, can rely on them for help during improvisation. A simplified way of thinking accelerates the creative process if the performer is bold enough to use his own inventiveness to make changes or simplifications if necessary. With the most typical features being listed in them, the tables reveal the movement type that emerged in Bach's creative art and reached the highest levels.

In **Chapter VIII** I make an attempt to prove my theory of the usability of the *Orgelbüchlein* as a school of organ playing, composition and improvisation by presenting a threefold didactic order.

This ternary approach might be taken as a fundament for any instrument manual, the acquisition of these triple skills are, however, particularly important for those studying the organ. This follows from the liturgic function of the instrument first of all: the organist does not know in advance how much time he should spend playing at a given point of the liturgy. Scholarship is not of much help in this respect, since a pre-written piece cannot be sensibly closed down at any point<sup>87</sup>. To do this requires creativity of the performer.

This threefold unity is also characteristic of Bach's other keyboard cycles written with a didactic purpose in mind. In fact, the preludes of the first volume of the *Wohltemperiertes Klavier* make up an arpeggio school and introduce the student to the art of figurations of mature Baroque. Even at an early stage of studies, the training of the fingers is less important than the familiarity with musical theory. The same applies to the *Inventions* and *Sinfonies*.

Because Bach presupposed some keyboard skills even for the early stage of organ studies,<sup>88</sup> the interactive acquisition of the theoretical background must have appeared at the beginning.

The three aspects are complementary and are built on one another.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> "The deeper the insight we get in the course of analysis, the more convinced we become that there are not two identical movements, each of the forty-five can be claimed to be »unique«!" (Hollai 74)

<sup>87</sup> Frescobaldi's toccatas are an exception because they can be shortened following the author's original intentions.

<sup>88</sup> Studying the organ is worth beginning after five or six years of learning to play the piano. This could have been increasingly valid in the 18th century, because blowing the organ had to be paid for and its costs could only be covered by someone skilful enough to play at least the manual to undertake a cantor's service.

<sup>89</sup> According to László Fassang, studying improvisation can even precede the beginning of learning an instrument or theory. Remembering his Paris years, he said that first they had been given two stones to improvise for a while with them and produce different rhythmic and dynamic patterns. Such improvisational systems are not completely alien to the *Orgelbüchlein* either, because Bach also founded the movements on one or more

*Instrument studies:* →  
*Composition studies*<sup>90</sup> →  
*Improvisation studies* →

A precondition of improvisation studies is for the student to be able to play the given instrument at intermediate level at least. Apart from this, familiarity with and the interactive application of some theoretical background (i.e. the presence of creativity at an early stage of one’s studies to become a performing artist) is also required. The meeting point of the two areas is improvisation.

As far as organ studies are concerned, training in the instrument and composition can be started simultaneously.

*Instrument studies* →  
*Improvisation studies* →  
*Composition studies* →

The separation of creative and performing art is a 20<sup>th</sup> century phenomenon. By today, most instrumental artists have perfectly alienated themselves from the minimal forms of basic musical creativity. There are two types of performers to be distinguished at present: *productive artists* strive to express their own thoughts, while *reproductive instrument players* concentrate on interpreting the musical thoughts of others as faithfully as possible. Looking at things from this angle, we may claim that a composer cannot actually create music, because the natural medium of music is not the way it is notated but the way it is sounded. Reproductive artists are unable to create their own music because they focus on interpreting others’ thoughts. Productive artists who improvise and/or compose music may become able to communicate new things by putting what is already known in a different light.

The use of creativity as one of the most complex skills can by all means exert a positive influence on performing practice. Baroque musical notations contain relatively few instructions in the musical notation. This does not mean that the music of the 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries should be played less emotionally or with poorer tempo variations. The simplest example: a qualified musician does not need to be warned to slow down before the cadence. This follows from the musical process, which is to be recognised and observed at any moment

---

figuration types. Here the difference lies in one having to learn the “rules of the game” in advance, because everything takes place in a closed system of a musical style.  
<sup>90</sup> Composition studies do not necessarily mean studies at a major level: courses of musical theory also belong here, especially if completed with application assignments.

of the performance. Improvisation must be formulated simultaneously with the birth of music, which requires extra-quick responsiveness.

The present-day situation can be suspected of being the result of certain inflexibility in musical education. In primary education in Hungary, despite its undebatable merits, little attention is paid to improvisation, although it should be begun to be taught before an instrument is chosen or at least parallel to it. The sooner pupils encounter creative activity, the more natural this medium will be for them. Creativity is not given its due in secondary or even higher education either.

The organ, however, is an exception, and organists are “forced” to develop their skills of improvisation by liturgic applications. Unfortunately, this is mostly done through self-teaching and improvisation appears in the curriculum relatively late, in higher education only, but at least it is there.

The “diagnosis” might turn our attention to historical traditions and urge us to clarify what improvisation actually means today and what it used to mean in the past.

Having played and taught most of the Orgelbüchlein chorales, I did not think that their analysis would add much more to my experience. I was totally wrong because I had discovered a new world. Had it remained undisclosed for me as a teacher and a church musician or for my students, the loss would be unbearable. Having covered the path has convinced me that once we have such a treasure trove of improvisational models it must be put to daily practice in education. Although composition and improvisation cannot be taught in the strict sense, we can give directions to our pupils, who then, should go their own way. The teacher might help them by showing up what schemes are worth following, which, however, cannot replace the joy of personal discovery and analysis, in the course of which the different musical techniques get literally burnt into the mind. The pattern of improvisation cannot be of lower value than that set up during the composition process, even if the performance is more liberal because of the speed of creation. Still, it is worth setting an aim that can be realized at least partly, because a positive response can be an important incentive in one’s musical development. Most of the Orgelbüchlein chorales can be models for improvisation even in their perfect forms. Even those of them which require a sheet of staff paper and a pencil, can be reduced to a simpler improvisational scheme with the respective structures being gradually introduced.

A musician’s life cannot be complete without his own invention. Raising the skills of interpretation to the highest technical and musical level is only half of the way. The other half

is creation founded on a firm knowledge of musical theory, with the instrument as its main tool. If these two aspects meet, one will support the development of the other.

## Bevezető

*„A zene nem más, mint valami sajátos nyelv,  
amelyen a zenész akarja megértetni magát.”*

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

Rousseau gondolata a zenéről egyetemes, nem korlátozódik a felvilágosodás gondolatvilágához. A zene nyelv, melyet nyelvtani (szerkezeti) és tartalmi összefüggései együttesen határoznak meg. Az utóbbi azonban eltér a beszédétől, hiszen a vokális zenét leszámítva, anyaga konkrét verbális információt nem hordoz. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ez esetekben ne lenne tartalma, a szerzőnek ne lenne emocionális közlendője.

A zene szerkezeti felépítése objektív vizsgálat tárgya lehet, a tartalmi rész azonban általában szubjektív. Bach korálfeldolgozásainál azonban támpontot jelent az egyes cantus firmusok teológiai háttérének ismerete, hiszen a szerző minden egyes korál-alapú művében szorosan kapcsolódik az adott téma alapgondolatához, annak zenei megfogalmazására törekszik.

Bach egyes billentyűs ciklusai – főként pedagógiai jellegű sorozatok – a mai napig biztos támpontot jelentenek a kezdő és a haladó hangszerjátékos, sőt a gyakorló művész számára is. Az Orgelbüchlein nem más, mint Bach „mikrokozmosza”. Mikrokozmosz olyan értelemben véve, hogy a tételek megismerése egyenlő lehet Bach zenei világának, zenei nyelvének megismerésével. Szándékosan nem a „megtanulás” kifejezést használtam, ugyanis ez alatt gyakran a darabok mechanikus eljátszását szokás érteni, amely csupán a befogadás egyik formája, de nem aknázza ki kellően a művekben rejlő lehetőségeket. Közelebb kerülni Bach alkotói folyamainhoz (az öt jellemző hangszerkezelési elemek összességével együtt) egyenlő a stílus valódi megismerésével.

Más billentyűs ciklusok már kiérdemelték a Bach utáni tanár-nemzedékek elismerését. Ezzel kapcsolatban az egyik leghíresebb mondás Robert Schumanntól (1810-1856) származik, aki a Wohltemperiertes Klavier kapcsán a következőket mondta: *„Bach 48 prelúdium és fugája mindennapi kenyered legyen!”* Megállapíthatjuk, hogy bármilyen hangszer tanulmányhoz – főleg a tanulási folyamat elején – célszerű olyan repertoárt választani, amely jó minőségű, magas zenei színvonalat képvisel, és – bár ez nem kritérium – lehetőség szerint eleve pedagógiai céllal írtak. Bach billentyűs hangszerre – a különböző

felkészültségi szinteknek megfelelően – több oktató célú ciklus is komponált. Az orgonatanulás megkezdése viszont mindig is feltételezte a manuális készségek legalább középhaladó szintjét.

Az Orgelbüchlein Bach egyetlen orgonaiskolája. Ez nem jelenti azt, hogy más művei ne lennének alkalmasak a tanulási folyamatba való beépítésére.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Az ún. *Nyolc kis prelúdium és fúga* (BWV 553-560) szerzősége kétséges (a legújabb kutatások szerint Johann Ludwig Krebs (1713-1780) alkotásai). E a művek annyira idegenek a Bach-féle nagy prelúdium és fúga típustól, hogy emiatt sem lenne szerencsés éppen ezen tanítani Bachot. Az Orgelbüchleinnel tehát a kezünkben van egy Bachtól származó orgona- és zeneszerzés-iskola.



# 1. AZ IMPROVIZÁCIÓRÓL

## 1.1. Az improvizáció fogalma.

Az improvizáció fogalmának szabatos megfogalmazására a különböző zenei lexikonok tettek kísérletet. Mivel ezek többsége a szakma számára jól elérhető, rendszerezett ismertetésük nem része a dolgozatnak. Témám jellege miatt a fogalom körülhatárolását inkább a rögtönzést aktívan gyakorló orgonista kollégák szemszögéből kívánom láttatni, előre rögzített kérdéseimre adott, az álláspontomat alátámasztó válaszok közlésével, kiértékelésével.

A latin „*ex improviso*”, azaz „*előkészítés nélkül*” kifejezés tekinthető a szó etimologikus alapjának.<sup>1</sup> A szó eredete zavaró lehet, ha az improvizáció fogalmát tisztázni szeretnénk, ugyanis a zenei rögtönzések egy fontos aspektusa legtöbbször éppen az előkészítés, amely lehet konkrét gyakorlás, de ide tartozik pl. a forma, szerkesztésmód, hangszín előre átgondolása is. Azonban a tervezés csak részben határozza meg a végeredményt, hiszen az improvizáció lényegéhez tartozik, hogy az interpretációval összevetve sokkal nagyobb szabadságot ad az előadónak, bár amint a fejezet végére kiderül, utóbbinak is van jó néhány improvizációs aspektusa.

„*Az improvizáció a zene egyidejű kigondolása és előadása*”<sup>2</sup> Ezt a gondolatot megerősítve és kiegészítve definiálta a fogalmat Gárdonyi Zsolt (1946\*):

*Zenei gondolat azonnali, lejegyzés nélküli megvalósítása. Belső hallásból fakadó hangszeres vagy vokális megnyilatkozás.*

Az előre elképzelt zenei történés kulcsfontosságú, hiszen a továbblépés lehetőségét ez hordozza magában. A kísérletezés fázisán túl, amely csak a legritkább esetben történik nyilvánosan, csak olyat szólaltassunk meg a hangszeren, amelyet már elképzeltünk, belső hallásunkban „kipróbáltunk”. Az improvizáció nem más, mint a rendelkezésre álló zenei eszköztár, azaz a már ismert zenei elemek új kontextusba való összefűzése.

Pálúr János (1967\*), a Budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem improvizáció-tanára – nagyon helyesen a speciális alkotói eljárás szabadságát tiszteletben tartva, meg sem kísérelte szigorú keretek közé zárni a fogalmat – a következő gondolatokat közölte:

---

<sup>1</sup> Más értelmezés szerint a latin „*improvisus*”, azaz „*előre nem látott*” kifejezésből eredeztethető. (Riemann/II. 213.)

<sup>2</sup> Szabolcsi/II. 243.

*Az improvizáció fogalmában éppen az a nagyszerű, hogy néhány eldűnnyögött hangtól kezdve a koncepciózusan felépített hangszeres remekművekig is terjedhet jelentéstartalma.*

Tökéletesen egyetérthetünk Spányi Miklós (1962\*) meglátásával, aki a rögtönzés természetes mivoltát emelte ki:

*Az improvizáció a legelemibb formája a zenélésnek, a belőlünk eredő hangok spontán egymás mellé sorolása, 'játék' (néha nagyon komoly játék) a hangokkal és azok kapcsolatával.*

Virágh András Gábor (1984\*) a zenei alkotóterület mellett, az interpretációt is professzionális szinten műveli, így érthető, hogy nagyon helyesen a rögtönzésben is a tudatosságot tartja az egyik legfontosabb tényezőnek:

*Rögtönzésnek a helyben megszülető, de a koncepciót és struktúrákat semmi esetre nem nélkülöző zenét nevezzük.*

Hollai Keresztély (1934\*) az improvizáció fogalmát relatív módon a komponálás alkotás-lélektani aspektusaival összehasonlítva tárja fel:

*A rögtönzés és a komponálás között lényegi különbség van, bár az egészen nagy szerzőknél e fogalmak összecsúszni látszanak. A rögtönzés egy ihletett, felvillanó pillanatban elindul, s tart a végéig. A rögtönzés folyamán az elhangzott zenei anyag hathat a következő zenei gondolatokra, de a már elhangzottakon nincsen mód változtatni. Az utolsó hang, akkord végérvényesen lezárja a rögtönzést. Ezzel szemben a komponáló előre látja, láthatja a mű végét, illetve, amikor a mű végéhez ér, módja van a már leírtakon változtatni látva a kialakuló mű egészét. A komponálás azt jelenti, hogy a tétel minden egyes üteme reflektál az összes többi ütemre; ezt jelenti a komponálás, az anyag szilárdságát jelentő szerkesztés, a zenei anyag élő szervezetté való „összehelyezése” (komponálása). A műalkotás megbonthatatlan egységének a kialakítása.*

*Erről a különbségről árulkodik a következő megfigyelés.*

*Lehet, hogy a rögtönzés az adott helyen és pillanatban hatásosabb, nagyobb a sodró ereje, de ahogy az idő múlik felette, úgy egyre halványabb a fénye. Nagyon jól tapasztalható ez a mai technika áldása révén: egy nevezetes rögtönzés felvételről újból hallgatva, már jóval kisebb hatást fejt ki, fénye az idő múlásával egyre kevésbé tündöklök. Ezzel szemben éppen a legjobban megkomponált műveknél érezzük azt, hogy az első pillanatban még nehezebben tekintjük át, az igazi hatását, nagyságát csak később kezdjük érzékelni, s ez a növekedés az idők folyamán egyre elsodróbb erejű lesz.*

A 19. század végéig az alkotó- és előadóművészi folyamatok sokkal szervezesebb kapcsolatban álltak egymással, mint ma. Rendszerint egy és ugyanazon személy képes volt kitalálni és eljátszani is saját zenéjét. Tulajdonképpen a 20. század szülöttje a reprodukív előadóművész, szemben a produktív előadóval. A tudományterületek differenciálódásához hasonló módon az előadóművészetben is megjelenik a tudós, egy-egy zenetörténeti területet kutató, és annak hiteles előadói gyakorlatára koncentrálnak hangszeres művész. Ez egyszer nagyon hasznos, mert a zenei historizmussal valódi időutazást tehetünk, ugyanakkor – ha teljes egészében csak ez tölti ki egy előadóművész életét – statikussá teszi az előadói gyakorlatot, főleg ha egy előadó minden energiáját leköti, pl. – különben más szempontból igen fontos – historikus ujjrendi kérdések miatt lemondva az alkotófolyamat műveléséről.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) óta a hangversenyterem már nem csak és kizárólag a kortárs zene színtere, sőt egyre inkább a zenetörténet újraélésének ad helyet. Ez felveti a kérdést, hogy régít régiesen játszunk, ez a zenei historizmus, vagy régít újan, ez a kortárs előadás: ilyen volt a maga idejében a Mendelssohn-féle Bach Máté passió. Interpretálhatunk újat újan, pl. kortárs művek játszása, vagy improvizáció. Előbbi – a közönség igényeihez való túlzott alkalmazkodás miatt – ma háttérbe szorul. Egy előadóművész feladata azonban nem az igények kiszolgálása, hanem azok formálása lenne. Játshatunk újat régiesen, ami stílusában retrospektív, tehát stílus-improvizáció, vagy megírt stíluskópia. Mit válasszon egy előadó, melyiket preferálja? A válasz: ezeknek – egészséges körülmények között – mindnek együtt kell jelen lenniük egy előadóművész mindennapi gyakorlatában.

A közönség a koncerttermekben már javarészt előre tudja a művet, amit hallani fog, tudja, mire számíthat, a meglepetés élménye minimális. Az alkotási folyamatot nem elég megismerni (analízis), alkalmazni kell (komponálás és/vagy improvizálás) a teljes egész zenész lét megéléséhez. E két terület elhatárolódásának felismerését mint diagnózist, azonnal követnie kell a terápiának. *„Az igazi művész az, aki számára kifejezőeszközzé lett a rögtönzés: az adott dallam és a pillanatnyi érzelmi állapot szintézisévé.”*<sup>3</sup>

## **1.2. Az improvizáció története**

Bármilyen lejegyzés egyszer s mindenkorra rögzíti a művet – írja Bartha. Ez a rögzítés azonban nem terjed ki a zene minden aspektusára, hiszen a zene valódi formája az elhangzás, és nem a kottakép. Karasszon Dezső (1952\*) külön improvizációs területnek tekinti az előadás „esetlegességeihez” történő azonnali alkalmazkodás képességét, felhívja a figyelmet

---

<sup>3</sup> KAPITÁNY

arra, hogy irodalomjáték közben is akarva akaratlanul improvizálni „kényszerül” az előadó, a tempókkal, a lassítások mértékével és sok más zenei elemmel kapcsolatban, amely előre nem tervezhető meg pontosan.<sup>4</sup> Tulajdonképpen ezek a finom improvizatív módosítások teszik élővé a megszólaló zenét.

A zenetörténet során a komponálás, az előadóművészet és az improvizáció különböző súllyal jelentkeztek. A zenei írásbeliség kialakulásáig a különböző dallamokat a zenei memóriára hagyatkozva, nagyrészt szájhagyomány útján mentették át az utókornak. Bizonyos, a dallamrajzra utaló jelek ugyan segítették a dallamok felidézését. Azt azonban a mai napig csak sejtheti a zenetudomány, hogy pl. az első évezredben, a neuma-lejegyzések ellenére a gregorián zene mennyit változott minden szándékosság nélkül. Tulajdonképpen az előadó gyakran rá is kényszerült a rögtönzésre, ha éppen a pontos dallam nem jutott eszébe, a szöveget azonnal kellett ellátnia egy adott tónusra jellemző dallammal, és ezen a ponton természetesen stíluson belül maradnia.

A többszólamúság kialakulásában is fontos szerep jutott az improvizációnak. A 8-9. században alkalmazott orgánium-technikák<sup>5</sup> alapja is a rögtönzés volt, egy le nem írt második szólamot kellett kitalálni, és azonnal énekelni.<sup>6</sup>

A zenei írásbeliség kialakulása lehetővé tette a már létező zenék (pl. gregorián) konzerválását, ugyanakkor a többszólamú komponálás irányába is megnyitotta az utat.

A Notre-Dame iskola<sup>7</sup> orgániumainak előadása is megkívánta az előadóktól az improvizációs készségeket. Ezen orgániumok tartott-hangos szakaszainak diszkant szólamában a ritmus nem volt meghatározva, nem volt kötelező a hangokat modálisan ritmizálni. Az előadóra volt bízva, hogyan osztja be a rendelkezésére álló időt. Ez is improvizáció, a ritmust kellett egyszerre kitalálni és előadni.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> „Legtágabb értelemben már az is improvizáció, amit kész irodalommal, hosszas gyakorlás után művelünk. Hiszen ahogy a neviünket nem tudjuk kétszer egyformán leírni, úgy nem tudjuk kétszer egyformán eljátszani a leg-„beszűkoltabb” darabot sem, és ahogy előadás közben az óhatatlanul bekövetkező esetlegességekre reagálunk, továbbá ahogy azokból esetleg erényt kovácsolunk: már az egyfajta improvizáció. Itt vannak azután a hangról hangra leírt, de nyilvánvalóan improvizatív természetű zenei anyagok (pl. Bach nagy g-moll fantáziájának az elején). Begyakoroljuk, mit is? Természetesen azt, hogy hogyan fogunk benne „improvizálni.” (KARASSZON)

<sup>5</sup> Az európai műzenében a többszólamúság első megjelenési formája. Ebben az időben a párhuzamos mozgás volt a jellemző: párhuzamos orgánium, t4, t5, t8 hangközökkel. A kvart-orgániumban – elsősorban a a tetrachord-rendszerben való gondolkodás miatt – szükséges volt az oldalmozgás is.

<sup>6</sup> A kor gyakorlatát összefoglaló jelentős traktátus a Musica Enchiradis (890k). Ebben a műben a már létező többszólamú gyakorlatot írták le, kvázi legalizálták azt.

<sup>7</sup> A 13. század első periódusának, a párizsi Notre-Dame zenei gyakorlatához kötődő zeneszerzők: Magister Leoninus (1135k-1190) és Magister Perotinus (1165k-1220, más forrás szerint 1155/60-1200/1205) iskolateremtő műveit értjük alatta. Ezt a stílust jóval később is alkalmazták, illetve bizonyos zenei alapgondolkodást jellemző tényezői – ha nem is közvetlenül, de még – pl. Bach zenei gondolkodásmódjára is hatottak.

<sup>8</sup> Gülke 87-89.

Az előzőhöz hasonló eljárást alkalmaztak a 15. század első felében Angliában. A Faburden-technika lényege, hogy egy gregorián dallamot (plainsong) úgy láttak el további két szólammal, hogy egyiket sem írták le. A cantus firmus (Mene) a belső szólam. Felette egy t4-tal magasabban, reális mixtúraként hozzáénekelhető a felső szólam (Treble), ami tulajdonképpen a cantus firmus -1-es transzpozíciója. Az alsó szólam (Faburden) a cantus firmus alsó terce, de ugyanabban a tonalításban, mint a Mene (ez tonális mixtúra). Az indulás és a lezárás pillanata viszont alsó kvint. A felső szólam mechanikusan énekelhető, de az alsó szólamnál van némi szabadság, hiszen az induló és lezáró részek eltérnek.<sup>9</sup>

A 15. században német területen specifikus orgonatradíció bontakozott ki, különböző un. „*Fundamentum organisandi*” típusú tankönyvek megjelenésével.<sup>10</sup> A gyűjtőnév egy konkrét műre utal, amely Conrad Paumann (1415k-1473) alkotása, és 1452-ben látta meg a kiadást.<sup>11</sup> Ezek a traktátusok – általában tabulatúras lejegyzés formájában – különböző zenei példákat tartalmaztak az egyes, valószínűleg a gyakorlatban jelenlévő eljárások ismertetésére. Ilyenek voltak az átírások, melyek alapjául rendszerint valamilyen vokális kompozíció szolgált. Nem egyszerű partitúra-játékról volt szó, hanem az előadó részéről azonnal hangszerszerű figuratív elemek beillesztéséről.<sup>12</sup> (Ezek nagy része sok esetben improvizált lehetett.) A második nagy téma a cantus firmusok feldolgozásmódja volt. A különböző egyházi- és világi dallamokat díszítésekkel szólaltatták meg. Ezeket a díszítő fordulatokat (diminutio) minden hangközre meg lehetett tanulni, hogy utána az ember szabadon variálhasson velük. Hasonló sémák elsajátításáról van szó, mint amit sokkal később, a 20. században a jazz-zenészek használnak, persze egész más rendszerben, de szintén az alaptéma, vagy a harmóniaváz díszítésére. Ennek megfelelően a dallami építőelemeket külön tanították, kezdve az egyszerű skálákkal. Paumann előbb az egyszerű emelkedő (*ascendus simplex*), majd az egyszerű ereszkedő (*descendus simplex*) menet ellenpont lehetőségeire hoz példákat, ezt követően különböző alternáló-hangközökhöz (váltakozó irányú terc-szekund, illetve kvart-szekund) ad ellenpont-lehetőségeket. A konkrét cantus firmus feldolgozások előtt jellegzetes három- és öt hangos dallamképleteket is alapul vesz. Tehát az egyszerűtől elindulva – ez az

---

<sup>9</sup> Kelemen 147. és Michels 236-237.

<sup>10</sup> Michels 261. és Apel 32-41.

<sup>11</sup> Nem sokkal későbbi improvizációs traktátus az un. Buxheimer Orgelbuch (cca. 1460-1470), mely nagyrészt Paumann tanítványainak a műveit tartalmazza (két mű Paumanntól származik). A mindösszesen 258 kompozíciót magában foglaló gyűjteményben főként háromszólamú tételek találhatók. A művek differenciált szólamlejegyzéssel kerültek közlésre, a felső szólam menzuralis notációval, az alsó szólam/szólamok betűnotációval lejegyezve. Kötetlen hangszeres darabok, un. preambulumok is helyet kaptak (27 db), melyek nem egy konkrét cantus firmusra épülnek, hanem általában orgonapont feletti szabad és virtuóz dallamképzésre. (Dietel 90-91.)

<sup>12</sup> Vö. *Boroszlói töredék* (1425).

orgonastúdium elejét jelentette – azonnal improvizálva (sic!), a konkrét cantus firmus feldolgozásokig bemutatja, mit és hogyan alkalmazzunk.<sup>13</sup> Ezek szerint a billentyűs oktatás már a kezdetek kezdetén messze túlmutatott a technikai kérdések javításán, feltételezte az alkotói hozzáállást, és fejleszteni is kívánta azt.

Láthatjuk, hogy már viszonylag korán a vokális és hangszeres zenében is jelen van a zenei szerkesztés ismereteire épülő rögtönzés, közvetlenül a zenei többszólamúság kialakulásának pillanatától. Érdekes, hogy a tudatos többszólamú komponálás alapja éppen a zenei írásbeliség robbanásszerű fejlődése volt az ezredfordulón, de a komponálás bizonyos formai helyei (pl. a tartott-hangos szakasz az orgánumban, vagy a fauxbourdon technika később, a 15. században) továbbra is megkövetelték az improvizatív készséget. Megállapítható, hogy bár az európai műzene alapja egy tudatosan szerkesztett, cantus firmus alapú gondolkodásmód, az előadó természetesen előtörő invencióit elnyomni mégsem akaró, az alkotói- és előadói-folyamatokat szintetizáló gyakorlat.

A hangszeres zene is kifejezetten megkívánta már a kezdetektől ezt a készséget. A 16. század motettáinak instrumentális megszólaltatása valamilyen akkordikus hangszeren nagyon is jellemző volt.<sup>14</sup> Ezeket a hangszeres átdolgozásokat gyakran le sem írták, hanem a kóruspartitúrából rögtönözték. És nem csak egyszerűen eljátszották az összes szólamot, hanem ezt ki is egészítették a hangszerre jellemző díszítésekkel. Szerencsére fennmaradt jónéhány intavolatio, így láthatjuk a kor gazdag improvizációs gyakorlatát. Több korabeli traktátus is foglalkozik a díszítéstanal, az un. diminutiókkal, melyek szintén az előadó improvizatív gyakorlatát kívánták gazdagítani. A különböző 18. századi kompozíciós iskolák közül jó néhány óva inti a játékost (akár continuo-játék, akár szabad hangszeres rögtönzések kapcsán) a basszus díszítésétől,<sup>15</sup> a fundamentumnak stabilnak kell lennie, gyakran ezzel párhuzamosan a felső szólamok témái is ezért egyszerűsödnek. Ez az orgona szempontjából kifejezetten kedvező körülmény, hiszen a lábtechnika – akármennyire is szorgalmas az ember – sosem érheti utol az ujjak ügyességét.

A continuo-játék egyszerre feltételezi a mű beható ismeretét és magas fokú improvizatív készséget. A 19. századra a continuo-játék teljesen kihalt, viszont helyette az improvizáció nagyobb felületen kapott teret, szólisztikus formában élve tovább. Ez utóbbinak már a 17. században is voltak előzményei, az orgonisták praxisában különösen jellemző módon: lásd pl. az itáliai Girolamo Frescobaldi (1583-1843), vagy Micehangelo Rossi

---

<sup>13</sup> Fontos különbség a vokális előzményeket ismerve, hogy a cantus firmus és az ellenszólamok haladási sebessége elkezdett közelíteni egymáshoz, így az alapidallam is jobban felismerhető maradt.

<sup>14</sup> Intavolatio

<sup>15</sup> Bővebben: Gasparini, 1708, Heinichen, 1728, Mattheson, 1737 és Telemann, 1733.

(1601?-1656) művészetét.<sup>16</sup> Frescobaldi tokkátáival kapcsolatban előszavában részletesen ír a harmonikus tartalomhoz finoman igazodó interpretációs lehetőségekről.<sup>17</sup> Ebben, és más szabad kompozíciókat is tartalmazó sorozataiban, mint pl. a *Fiori Musical*iban,<sup>18</sup> nagy hangsúlyt kap a szabad – tehát improvizált – tempókezelés, az idő végletekig történő kiterjesztése a fontosabb akkordokon.

A 18. század végén megjelentek a romantika eszmei áramlatainak csírái, a programzene gondolkodásmódja egyre inkább áthatotta az improvizációt. Ekkor nagy hírnévre tett szert a szállítható orgonáján különböző természeti zenéket megszólaltató német Vogler Abbé<sup>19</sup> (1749-1814). A kölcsönhatás egyértelmű, ezek a rögtönzött viharzenék befolyásolták a későbbi romantikus zenekari hangszerelést, majd ugyanez közvetve visszafelé is hatott (már a 19. század második felében) a szimfonikus orgonahangzás-ideál megvalósulásában.

A 19. századi francia orgonaiskola virágzása két pillérre támaszkodott. Az egyik az infrastrukturális háttér, melyet elsősorban Aristide Cavallé-Coll (1811-1899) orgonaépítő mester hangszerei biztosítottak, mint a szimfonikus orgonahangzás-ideál megtestesítő eszközei. A másik egy olyan első élvonalbeli zeneszerző-orgonistákból álló csoport kreatív tevékenysége volt, melyben az alkotói folyamat során a hagyományos kompozíciós eljárások a romantika szellemiségével keveredhettek. Ebből a szempontból a legemblematikusabb személyiség nyilvánvalóan César Franck (1822-1890) volt. Franck improvizáció- és orgonatanára (ez időben az orgonatanulás gyakorlatilag egyenlő volt az improvizáció elsajátításával) a Conservatoire-on François Benoit (1794-1878) volt, aki valószínűleg előnyben részesítette a hagyományos formák, és kompozíciós eljárások alkalmazását. Erre enged következtetni az az eset, amikor Camille Saint-Saëns (1835-1921) az 50-es évek elején bekerült Beniost osztályába. Az „új fiút” rögvést megkérték, hogy orgonáljon valamit, Saint-Saëns „*nagyon ki akart tenni magáért, és olyan furcsákat játszott, hogy körberöhögték.*”<sup>20</sup> Ez

---

<sup>16</sup> Riemann/II. 214

<sup>17</sup> Frescobaldi a tokkáták előszavában így ír a szabad tempókezelés szükségességéről és módjairól: „ *E játékmódban nem szabad a szigorúan egyenletes tempó követelményét érvényesíteni. [...] A tokkáták elejét lassan, arpeggiando kell játszani. [...] Trilláknál és hangközugrásoknál vagy skálamenetekből álló futamoknál az utolsó hangon meg kell állni, függetlenül attól, hogy az nyolcad-e, vagy tizenhatod. [...] A zárlatok, még ha gyorsan is vannak leírva, nagyon lassan játszandók. [...]*” (Részlet az *Előszóból*, Karasszon Dezső fordítása)

<sup>18</sup> A *Fiori Musicali* orgonadarabok gyűjteménye liturgikus használatra, három orgonaműve formájába rendszerezve. A liturgikus kompozíciók mellett a szertartáshoz köthető szabad kompozíciók, mint tokkáták (Toccatá per'Elevatione, azaz átváltoztatás után), ricercarok (Credo, azaz Hiszekegy után) és canzonák (olvasmányok után). Két esetben a ricercarokat rövid toccaták előzik meg, mely a későbbi Prelúdium és fuga párosítás embrionális alakjának tekinthető. (Diétel 276.) Ez utóbbiak bár lényegesen rövidebbek, mint Frescobaldi nagy tokkátái, mégis ugyanaz az előadási eszköztár alkalmazandó, mint a nagyobb testvéreknél.

<sup>19</sup> Máshol: Georg Joseph Vogler.

<sup>20</sup> Karasszon Dezső fordítása.

az élmény olyan mély nyomot hagyott a 17 éves Saint-Saënsban, hogy ezek után sokáig nem volt hajlandó a hangszerhez ülni, és később is csak irodalmat játszott, rendszerint a *Kunst der Fugét*.<sup>21</sup>

Franck – tanárát követve – szintén a hagyományos kompozíciós módszerek elsajátíttatására orientált az improvizáció tanítása közben. Charles Tournemire (1870-1939) beszámolója alapján tudhatjuk,<sup>22</sup> Franck heti három alkalommal találkozott osztályával, tehát rendszeres csoportos hangszeroktatást folytatott. Óráin három különböző feladattípusra koncentrált, melyek a következő sorrendben követték egymást.

Az első a „kontrapunkt” volt, melyben a növendékeknek ellenszólamot, ellenszólamokat kellett rögtönözni adott gregorián cantus firmus alá és/vagy fölé. Ez gyakorlatilag az Orelbüchlein-technika 19. századi megfelelője lehetett.

A második feladat neve „fuga” volt, melyben az orgonisták az imitációs polifónia alkalmazásával ismerkedhettek. Franck előkészítésként megmutatta, mit és hogyan képzel, majd helyben kitalált egy témát – melyet valószínűleg hangszer mellett elemzett is –, ezek után javaslatokat tett különböző kontraszsubjektum-kialakítási módokra. Mikor ők már „*el voltak varázsolva*” – Tournemire így mondja –, akkor nekik kellett odaülniük. Legtöbbször csak szégyellték magukat, ilyenkor Franck „fölmérhetetlen, nagy jószágával” újra a hangszerhez lépett, és azt mondta: „*No várjon, majd megmutatom!*”

Az osztály legjobban a harmadik feladatot kedvelte, melyet az óra végén kvázi „jutalomnak” tekintettek. Ez a „composition” – Franck így nevezte – hidat képezett a leírt és a helyben születő zene között, nevében *res facta*, tartalmában *in sight*, azaz improvizáció, mint zeneszerzés, és zeneszerzés, mint improvizáció. Ebben a típusban a diákok adott formában, de szabadon fejthették ki saját zenei gondolataikat. A leggyakrabban alkalmazott forma a szonáta-allegro volt. Ezt szerették, valószínűleg ez is ment a legjobban. Így talán az sem véletlen, hogy a szonátaelv vált uralkodóvá a Franck által megszületett, majd az őt követő generációban kibontakozó nagyszabású orgonaszimfóniák indulótételében, amely rendszerint duális tematikus pillérre épült. Franck az órán az aránytalan formai hibákat azonnal javította, rögtön kérve a második téma (tkp. melléktéma, csak ezt ő nem így nevezte) exponálását.

A három feladattípus a történelmi folytonosság elvét követve, három különböző alkotói aspektusra koncentrált. Így a *kontrapunkt*, a cantus firmus kötött dallamához való ellenszólam-szerkesztésre, amely a Palestrina-ellenpontra építve az instrumentális ellenponttechnika alapja, egy 16. századi vokális gyakorlat 19. századi orgonás

---

<sup>21</sup> Harding 37-38.

<sup>22</sup> Tournemire 69-71.



továbbgondolása. A *fuga* a fejlesztő, imitációs ellenponttechnika elsajátítását segítette, egy 17-18. században virágkorát élő eljárás romantikus stílusú újjászületése. A *composition* a 18. század második felének csúcsmódjára épül, azt valószínűleg alkalmanként programzenei tartalommal megtöltve (bár bizonyos esetekben ez már a klasszikában is jelen volt, pl. az operanyitányban), eredeti arányait individuálisan továbbfejlesztve és variálva.

Egy legendás zenetörténeti esemény is igazolja, Franck számára mennyire elemi zenei kifejezésforma volt az improvizáció. Mikor egy alkalommal, a 60-as évek elején találkozott Liszt Ferencsel (1811-1886), a Sainte-Clotilde templomban orgona mellett töltöttek egy éjszakát, improvizáltak egymásnak, mely után Liszt elismerően nyilatkozva, Franckot – enyhe képzavarral élve – Bach reinkarnációjának nevezte. Hogy mit, és hogyan játszottak, nem tudhatjuk, de sejthető, hogy Franck többek között az éppen ekkor készülő Finalt (Op. 21) is „elimprovizálta” Lisztnek.

A 20. századra a klasszikus zenei gyakorlatban kizárólag az orgonisták körében maradt fent az improvizáció, mint elsajátítandó mindennapi tevékenység, ennek oka a hangszer liturgikus funkciójára vezethető vissza. Ugyanis a templomi orgonista „rákényszerül” az improvizációra, mikor a liturgikus időkeret kiszámíthatatlansága miatt előre nem meghatározott terjedelemben kell játszania, illetve a hang, a tempó és a karakter megadása céljából intonálnia kell a közös éneklést. Ezért rögtönzési készségét folyamatosan szinten kell tartania, sőt fejlesztenie. Adott esetben az improvizáció áttörheti a liturgikus keret határait, a hangversenyek programjait gazdagítva.

### **1.3. Az orgona-improvizáció típusai**

Az improvizáció fontos szerepet tölt be népzeneben is,<sup>23</sup> illetve más művészeti ágazatban, pl. az irodalomban is jelen van.<sup>24</sup> A zenei improvizáció típusai a következőképpen csoportosíthatók:

1. *énekes vagy hangszeres improvizáció,*
2. *szólistikus vagy együttes improvizáció,*
3. *egy- vagy többszólamú improvizáció,*
4. *dal-hangdísztés, vagy szólamok hozzáfűzése,*
5. *teljes vagy részleges improvizáció (cadenza; versenyművekben vagy átiratokban),*
6. *szabad vagy kötött improvizáció (variációs ostinato, rögtönzés adott témára).*

---

<sup>23</sup> „A népzene java része improvizáció egy adott szöveghez vagy tánchoz” (Szabolcsi/II. 243.)

<sup>24</sup> Pl. a *commedia dell'arte*ban.

Az orgona-improvizációkat több szempont szerint is csoportosíthatjuk: stílárís, strukturális és funkcionális szempontból egyaránt.

Stílárís szempontból két nagy terület különböztethető meg, az egyik, mikor az előadó más szerző, vagy stílus zenei nyelvezetét használja, a másíknál saját hangján szól. Persze a két csoport nem határolható el élesen, hiszen a saját zenei stílus megszülethet korábbi zenei idiómák újszerű alkalmazásából is. A saját zenei nyelvezet elsősorban a kortárs hang megjelenése, szemben a stíluskópiák széles palettájával. Ez utóbbi a zenetörténet korszakait megfigyelve tovább csoportosítható, az egyes periódusokra leginkább jellemző műfajok, kompozíciós- és improvizációs technikák szerint. Érdekes időutazásra ad lehetőséget, pl. egy újabb stílusú téma korábbi zenei nyelvezetben való feldolgozása.<sup>25</sup> Ez utóbbi liturgikus keretek között viszonylag gyakorinak mondható, hiszen a modern énekeskönyvek repertoárja stílárís szempontból igen széles, ezeket gyakran a feldolgozásmód hozza közelebb egymáshoz egy-egy liturgián belül.

A strukturális rendszerezés alapja a zene kompozíciós szerkezete, melyet nagyban meghatároz az alkalmazott zenei stílus. Két nagy területet különböztetünk meg:

1. zenei témához köthető (pl. cantus firmus alapú),
2. szabad, zenei témához nem köthető rögtönzés.

Az első csoportba tartoznak (1) a korál-alapú improvizációk, melyek főleg a liturgikus szituációt jellemzik, (2) bármely nem korálszerű<sup>26</sup> zenei témát feldolgozó rögtönzések, pl. koncert-szituációban.

Azok az improvizációk, amelyek alapja nem egy adott zenei téma, épülhetnek valamilyen hangulatra (pl. lehet egy vers gondolatára), vagy valamilyen szerkezetre (pl. fúga), vagy adott hangszín, stb.

A teljesen kötetlen, minden előre-átgondoltságtól mentes rögtönzésnek nyilvánosan megszólaltatva nem sok értelme van, illetve ezeket túlzottan meghatározzák a pillanatnyi körülmények. A kísérletezés ezen a területen is inkább egyénileg, vagy szűkebb szakmai körben kell hogy történjen.

Az improvizációkat funkcionális szempontból két nagy csoportra oszthatjuk:

1. liturgiához köthető,
2. liturgiához nem köthető rögtönzések (pl. koncert-improvizáció).

---

<sup>25</sup> Peter Planyavsky (1947\*) nyitotta meg 2006. június 25-én, a budapesti Művészetek Palotája első Orgonafesztiválját. Hangversenyének ráadásszáma egy improvizáció volt, a Mozart év kapcsán Ravel híres Boleróját gondolta újra a bécsi klasszikus zeneóriás modorában.

<sup>26</sup> A korálszerű alatt, itt a különböző felekezetek liturgikus énekeit kell érteni, tehát ugyanúgy beletartozik a gregorian choralis, de Luther koráljai is, vagy az újabb egyházi énekek.

Az improvizáció funkciója nagyban meghatározza annak terjedelmét.

A liturgiához köthető tételek szolgálhatnak ének bevezetésére, ekkor egyértelműen meg kell adni az adott dallam tonálisát, a tempót, a karaktert. A liturgiát keretező pre- és postludium tematikus összefüggésben is állhat a szertartás valamely dallamával, de ez nem kötelező. Terjedelmük sok esetben előre nem meghatározható. A különböző liturgikus mozgásokat, cselekményeket kísérő improvizáció alkalmazásakor kell a legrugalmasabbnak lenni, hiszen egy szinte bármikor lezárható, mégis kerek egésznek ható forma a cél.

Csoportosításom vázlatos, a teljes és mindenre kiterjedő rendszerezés a műfajok és formák rendkívüli gazdagsága miatt szinte lehetetlen.<sup>27</sup>

Hollai újszerű megvilágításból közelíti meg a témát, szerinte „a rögtönzést elsődlegesen mindig valami hiány teszi szükségessé.”<sup>28</sup> Ezen irányelv szerint csoportosítja az improvizációk típusait:

1. *Nincs kíséret a dallamhoz, nem vagyok megelégedve a leírtakkal, kísérletezem jobb megoldásokkal; ezt nagyban követelik az újabb elképzelések az orgonás-kántori munkában. [...]*

2. *Ha a zenével kitöltendő idő tartama bizonytalan, s megírt művet nem szívesen csonkolok, vagy ismételvek.*<sup>29</sup>

3. *Az istentisztelet speciális helyein – úrvacsora-osztás, áldozás –, amikor nem kell okvetlenül szorosan kitölteni az időt a közösség énekeltségével; ilyenkor nyílik lehetőség egy-egy hosszabb intonáció, előjáték rögtönzésére.*

4. *A rögtönzés nagyobb méretű területe a variációk improvizálása. Ha az istentisztelet végét az utolsó énekkel szervesen szeretném befejezni.*

5. *A zenei történetben nevezetes helyei a rögtönzésnek: a verssorok közti figurák.*<sup>30</sup> [...]

6. *Költőileg szólva azt lehet mondani, hogy a rögtönzés szülőföldje a variáció-készítés, ami egyúttal a legtágabb területet kínálja e zenei tevékenységhez. [...] Maga a variációs mű egészének a formája is mutatja a rögtönzés-jelleget: halad előre ritmikailag, harmonizálásban, de visszatérés szinte soha sincsen.*<sup>31</sup>

Hollai különben az Orgelbüchleint kizárólag orgona- és/vagy zeneszerzés-iskolaként alkalmazná, az improvizációs területet jellemző természetes nagyvonalúság miatt, nem

---

<sup>27</sup> „E két fenti csoporton belül [a cantus firmushoz köthető- és a nem egyházi dallamra épülő, vagy szabad improvizációk] annyi árnyalat van, hogy lexikális csoportosításuk lehetetlen.” (GÁRDONYI)

<sup>28</sup> HOLLAI.

<sup>29</sup> Vannak olyan művek, melyeket szándékosan úgy írtak meg, hogy bárhol befejezhetők legyenek. Ilyenek pl. Frescobaldi tokkátái, melyekről a szerző így ír: „A tokkátákban nemcsak arra törekedtem, hogy ezeknek szakaszai változatosan kövessék egymást, hanem arra is, hogy minden szakasz játszható legyen a többitől függetlenül is, és így a játékos ott fejezhesse be, ahol éppen kedve tartja.” (Toccaták, Előszó, Karasszon Dezső fordítása.) Ez persze nem tipikus, tehát Hollai meglátása az esetek többségében indokolt.

<sup>30</sup> Pl. Bach un. arnstadti koráljai, rövid, változó terjedelmű és ritmikájú interludiumokkal.

<sup>31</sup> HOLLAI

használná modellként Bach korálciklusát. Ezzel a gondolattal azonban nem értek egyet, hiszen Hollai – több riportalanyommal együtt – a variáció-készítést tekinti az improvizáció szülőföldjének, ha pedig így van, akkor figyelembe kell venni, hogy az Orgelbüchlein-korálok legtöbbje kvázi-variáció típusú feldolgozás. Az a tény, hogy Bach maximális igényességgel dolgozta ki a tételeket, nem zárja ki annak lehetőségét, hogy egy részük kevésbé optimalizált állapotban improvizált formában született, főként, ha figyelembe vesszük, ez igaz Bach alkotófolyamatára más műfajok esetében is. Tudjuk, rögtönzött fűgát is, erről leírások is a rendelkezésünkre állnak, de a kidolgozott- és az improvizált fűga nyilvánvalóan eltérő volt. Természetes, hogy egy barokk fűga-improvizáció esetében Bach legnagyobb remekművei a minták, melyek nagy részének zenei színvonalát kidolgozva sem érhetjük el. A célról mégsem mondunk le egyből az elején, éppen akár a régi olasz Versettók zenei eszköztárát emelve etaloni magasságokba. Természetesen a fokozatosság elvét követve a stúdium indulásakor nyilván nem a legkomplexebbel kezd az ember.

Pálúr János három különböző szempontrendszer szerint csoportosítja az improvizáció típusait. Elsőként keletkezési helyzetek szerint kategorizál:

- 1. Az egyházi liturgia által igényelt improvizációk: bevonulás, esküvői zene, offertórium, communió, igehirdetés után elhangzó meditáció, szövegrész üzenetét-, hangulatát kifejező improvizáció, kivonulás.*
- 2. Hangszerbemutató improvizációk.*
- 3. Improvizáció nem liturgikus térben, pódiumon.*
- 4. Improvizáció saját koncerten (műsorba integrálva, vagy műsort befejezően).*
- 5. Mások koncertjén közreműködőként.*
- 6. Improvizáció versenyen, vagy versenyszerűen.*

Ugyanakkor Pálúr szerint erősen befolyásolják a végeredményt azok a lélektani szituációk, melyekben a rögtönzés megszületik:

- 1. Ismeretlen, új lélektani helyzetben.*
- 2. Ismerős, begyakorolt helyzetben.*

Pálúr harmadik csoportosításában már tisztán zenei alapon rendszerez, műfajok és szerkesztésmódok alapján:<sup>32</sup>

- 1. Szabad, kötetlen stílusú- és szerkezetű improvizáció.*
- 2. Konkrét szerkesztésmódot, vagy stílust követő, imitáló, evokáló improvizáció.*
- 3. A kettő kombinációja.*

Szintén az improvizáció végső megszólalási helye, vagyis funkciója szerint csoportosít Bednarik Anasztázia (1964\*):<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> PÁLÚR

1. *Liturgikus improvizáció, ezen belül cantus firmusra, vagy szabad témára épülő lehet.*
2. *Koncerteken elhangzó improvizáció, saját vagy adott témára, nyilvános előadásra..*
3. *„Magán-improvizáció”, bármilyen témára.*

Bednarik ezen túl kompozíciós-technikai szempontból is kategorizál.<sup>34</sup>

Spányi Miklós a continuo-játék bizonyos aspektusait is az improvizáció típusok között említi.<sup>35</sup>

Látható, hogy az improvizáció milyen sok területét érinti az előadóművészeti gyakorlatnak is, azon túl, hogy a saját lábán is megálló magasfokú művészi kifejezőeszközzé is válhat. Ehhez persze fel kell éleszteni a 19. századig jellemző, a kreativitást előtérbe helyező zenész-gondolkodást, amely egy egészséges zenész-létforma alapja kell hogy legyen, de legalább jelen kell lennie benne.

---

<sup>33</sup> BEDNARIK

<sup>34</sup> 1. Stílus-gyakorlatok, konkrét zenei műfajok illetve formák alkalmazása.

2. Szabad improvizáció, „modern”, kortárs hangzásvilággal és effektekkel.

<sup>35</sup> SPÁNYI

## 2. KIS KÖNYV, NAGY KONCEPCIÓ

### 2.1. Az Orgelbüchlein-korálok keletkezési rendje

*Ex collectione G<sup>1</sup> Pölchau<sup>2</sup>*

*Georg Pölchau gyűjteményéből*

*Orgel-Büchlein*

*Orgona könyvecske*

*(mit 48 ausgeführten Chorälen)<sup>3</sup>*

*(48 kidolgozott korállal)*

*Worinne einem anfahenden Organisten  
Anleitung gegeben wird, auff allerhand  
Arth einen Choral durchzuführen, an-  
bey auch sich im Pedal Studio zu habi-  
litiren, indem in solchen darinne  
befindlichen Choralen das Pedäl  
gantz obligat tractiret wird.*

*Amelyben egy kezdő orgonistának  
útmutatás adatik, miféle  
módokon dolgoztatik ki egy korál,<sup>8</sup>  
miközben magát a pedál stúdiumokban is  
habilissá teheti,<sup>9</sup> mivelhogy az ebben  
található korálokban a pedál  
egészen obligat kezeltek.<sup>10</sup>*

*Dem Höchsten Gott allein' zu Ehren,  
dem Nechsten, draus sich zu belehren.*

*A Mindenható dicsőségére,  
Felebarátjának, hogy okuljon belőle.<sup>11</sup>*

*Joanne Sebast.<sup>4</sup> Bach*

*Johann Sebastian Bach*

*p. t.<sup>5</sup> Capellae Magistri*

*őfensége az anhalt-*

*S.P.R..<sup>6</sup> Anhaltini-*

*kötheni herceg*

*Cotheniensis.<sup>7</sup>*

*udvari karmestere.*

A szerző szerényen az *Orgona-könyvecske*<sup>12</sup> címet adta korálciklusának, mely még hiányosan is mérföldkő a korál-alapú komponálás történetében. Többé-kevésbé bizonyosnak

<sup>1</sup> *Georgii*

<sup>2</sup> A gyűjtemény 1824 és 1841 között egy műgyűjtő, Georg Pölchau (1773–1836) tulajdonába került. A címlap jobb felső sarkába ekkor került az erre utaló bejegyzés.

<sup>3</sup> A cím alatti zárójeles bejegyzés Carl Philipp Emanuel Bachtól (1714-1788) származik. A 48 korál az ő számolása szerint úgy jön ki, hogy a BWV 634-et és 633-at (mivel egy a cantus firmus) egy tételnek veszi, a BWV 627 három versusát, pedig önálló tételeknek tekinti.

<sup>4</sup> *Sebastiano*

<sup>5</sup> *Pro tempore* (jelenleg), vagy *Pleno titulo* (teljes címmel).

<sup>6</sup> *Serenissimi Principis Regnantis*

<sup>7</sup> Faksimile I. – címlap. Lásd a *Függelék* 1. képét.

<sup>8</sup> Kvázi zeneszerzési cél (Hollai 73.)

<sup>9</sup> Kvázi orgonaiskola, szűkebb értelemben pedál-iskola (Hollai 73.)

<sup>10</sup> Korff 46.

<sup>11</sup> Az Orgelbüchlein címiratának utolsó két sora vers, melynek sorzáró magánhangzói rímben állnak egymással. Ezért a szöveg ezen pontján Dávid Gábor költői fordítása kerül közlésre. (Dávid 164.)

vehető, hogy a mű Weimarban, valamikor 1708 és 1717 között íródott, vagy legalábbis Bach ott kezdte el koráljainak lejegyzését. Elképzelhető, hogy a papíron történő rögzítést már korábban megelőzte kompozíciós munka, erre utalnak a kéziratban lévő tisztázatok,<sup>13</sup> melyek heterogén stiláris jegyeket hordoznak, ezért „*semmi nem utal az egyidejű zeneszerzői munkára.*”<sup>14</sup>

A *miért* és a *mikor* kérdése nem választható szét a vizsgálódás során. A fő kérdés, mi inspirálhatta Bachot műve megírására, egy új miniatűr korálfeldolgozási típust megteremtve, melynek zenetörténeti előzményei jól behatárolhatók ugyan, de a forma megszületése nem volt feltétlen törvényszerű. Bach más műfajok továbbfejlesztésében<sup>15</sup> is tevékenyen részt vett, az elődöktől megörökölt formák nagy részét nem tekintette statikusnak. Az orgonazene szempontjából többek között nevéhez fűződik a nagy kétrészes prelúdium és fuga típusa, szemben a korábbi észak-német – főként Dietrich Buxtehude (1637-1707) nevéhez kötődő – sokrészes Praeludiumtól. Az arnstadi és mülhauseni időszakhoz képest, amikor Bach még kereste a számára legmegfelelőbb zeneszerzői hangot, Weimarban már megtalálta önálló kifejezőmódját. Ezért is érthető, hogy az Orgelbüchlein típus éppen ekkor, zeneszerzői eszköztárának teljes birtokában, és éppen itt, egy kiváló orgona mellett tört a bachi alkotómunka felszínére.

Egy másik aspektus is az Orgelbüchlein megszületésének irányába mutatott. Bach mint tanár is igen aktív volt ezen időszak alatt,<sup>16</sup> a ciklus egyfajta orgona- és zeneszerzés-iskola (liturgikus orgonajáték iskola) is egyben, ahogy ezekre a szerző maga tesz utalást a címlapon. Az iskola-koncepciót támasztja alá, hogy a sorozat szépen illeszkedik a zeneszerző ez időben írt oktató célú ciklusainak sorába, sőt ezek közül a legkorábbi lehetett, mellyel Bach a weimari periódus alatt öt körülvevő tanítványait kívánta ellátni megfelelő munícióval.<sup>17</sup> Mindamelllett, a sorozat nem utolsó sorban az elsőszülött Wilhelm Friedemann Bach (1710-

---

<sup>12</sup> Vagy: Kis orgonakönyv. Angolul: Little Organ Book.

<sup>13</sup> A ciklus 18 piszkozatot, 22 kalligrafikus tisztázatot, 6 vázlatos tisztázatot és 2 palimpszesztust tartalmaz. (Friedler 9.)

<sup>14</sup> Wolff, 2000 127. és Wolff, 2004 156–157.

<sup>15</sup> A zenetörténet spirális változásai során, a műfajokkal és formákkal kapcsolatban használok ugyan a *fejlődés* kifejezést, de fontosnak tartom, ez nem azt jelenti, hogy az előzménynél esztétikai szempontból jobb, vagy több lenne a később keletkezett alkotás. A fejlődés inkább technikai jellegű (hangrendszerek, harmonikus struktúrák, ritmikai elemek, hangszerkezelés, stb.). A teljes művet egyben vizsgálva, amely a művészi és technikai paraméterek organikus egysége, indokoltabb a *változás* kifejezés a használata.

<sup>16</sup> A mestert Weimarban sok tanítvány vette körül: Johann Martin Schubart (1690–1721), Johann Caspar Vogler (1696–1763), Johann Gottgülf Ziegler (1688–1747), Philipp David Kräuter (1690–1741), Johann Lorenz Bach (1695–1773), Johann Tobias Krebs (1690–1762), Johann Bernhard Bach (1676–1749), Samuel Gmelin (1695–1752). (Grove MG 73.)

<sup>17</sup> Geiringer 39. és 179–180.

1784) zenei fejlődését is kívánta szolgálni.<sup>18</sup> Bár Wilhelm Friedemann 1717-ben még nem valószínű, hogy orgonatanulmányokat folytatott volna, hiszen csak 7 éves volt, de a későbbiekben – Lipcsébe költözésük után – nyilván hasznossá vált számára is a ciklus. Legfőképpen pedáltechnikai szempontból követhető nyomon a legegyszerűbbtől a nehezebb felé történő haladás.<sup>19</sup>

A weimari évek alatt Bachnak sok orgonás feladata volt, melyek egy részét az istentiszteleteken való orgonajáték tette ki. Az oktatói célokon túl az Orgelbüchlein-korálok többsége kompakt jellegük miatt liturgikusan is alkalmazható volt. Nyilvánvalóan nem mindegyik és nem egyformán, hiszen szerkezetileg és terjedelmileg is differenciáltak. Feltételezhető, hogy a liturgikusan is működő tételek első elhangzása improvizatív volt,<sup>20</sup> méghozzá istentiszteleten, némelyik akár a végleges formát megközelítve (pl. BWV 639), a konstruktívabbak akár nagyvonalúbban, de az alapstruktúrát már ezekben is előre kitalálva (pl. korál-kánonok).

A weimari évek alatt egy terminus viszonylag biztosan kizárható a ciklus keletkezése szempontjából. Mivel 1712 júniusától 1714 májusáig a Schlosskirche orgonájának átépítése és a karzat felújítása folyt,<sup>21</sup> Bach nagy valószínűséggel nem juthatott orgonájához, vagy csak szűkebb időben játszhatott rajta. Nem valószínű, hogy a zeneszerző pont abban a periódusban kezdett nagyszabású orgonaciklusának megírásához, mikor éppen korlátozták hangszerjátékát.<sup>22</sup> Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) a következőt írta a mester kompozíciós szokásaival kapcsolatban:

*„Eltekintve néhány billentyűs hangszerre írt darabtól, főleg azoktól, amelyekhez a klavíron való rögtönzésből vette az anyagot, [Bach] mindig hangszer nélkül komponált, bár később mindent hangszeren próbált ki.”<sup>23</sup>*

Ezen sorok alátámasztják, hogy orgonaművet – főleg ha az improvizatív alapú – Bach nem komponált volna hangszer nélkül.

---

<sup>18</sup> Spitta<sup>3</sup>, 1953 112.

<sup>19</sup> A sorozatban nem didaktikai sorrendben szerepelnek a darabok. Bővebben lásd a 8. fejezetben.

<sup>20</sup> FASSANG, SZILÁGYI.

<sup>21</sup> 1712. június végén leszerelték az orgona szelládáit, emiatt a hangszeren ez év karácsonyáig egyáltalán nem lehetett játszani. Trebsnek a munkálatok alatt többször is üzembe kellett állítania a hangszert, talán ezért is húzódott el az építés egészen 1714 májusáig. (Wolff 152.)

<sup>22</sup> Teljesen azonban ez a periódus sem zárható ki. Bach 1713 végén megpályázta a hallei *Liebfrauenkirche* orgonista- és zeneigazgatói állását (lehetséges, hogy éppen a rendszeres orgonás feladatok hiánya miatt is). Bár ezt elnyerte, végül 1714 elején a weimari koncertmesteri kinevezésnek köszönhetően visszamondta a hallei státuszt. (Korff 148.) Ez időben Halle a pietizmus egyik centruma volt, amely zenei szempontból is hatott a liturgiára, a korálok elhangzására redukálva azt. (Friedler 12.)

<sup>23</sup> Wolff, 2004 437–438.



Tehát, ha abból indulunk ki, hogy az Orgelbüchlein az elsőszülött fiúnak szánt orgonaiskola, kizárhatjuk a weimari időszak első felét, hiszen Wilhelm Friedemann 1712-ben csak 2 éves volt, és ez még nem tipikusan az az életkor, mikor a szülő gyermeke hangszerstúdiumán gondolkodik. Malte Korff szerint Bach a teljes ciklust befejezte 1715-re,<sup>24</sup> bár ez nem valószínű.

Tehát a kompozíciós munka kezdete leginkább 1714 utánra tehető. Bár Wilhelm Friedemann a teljes weimari időszak alatt nem érte el az orgonatanulás megkezdéséhez szükséges életkort, a zeneszerző nagyszabású ciklusának megírására hosszabb időt tervezhetett, és azt sem tudhatta előre, hogy 1718-tól már nem orgonás feladatokat fog ellátni egy másik városban. Tehát a 6-7 éves Friedemann zenei készségeinek felismerése lehetett az egyik inspiráció az „Orgona-könyvecske” megírásához.

Ez utóbbi feltételezést erősítik meg Dadelsen kézírattanulmányai, melyekben a zenetudós arra a következtetésre jutott, hogy Bach 1714 és 1716 között írt meg 45 feldolgozást.<sup>25</sup> A *Helpf mir Gottes Güte preisen BWV 613* és az *O Traurigkeit, o Herzeleid Anh. I 200* töredéket viszont később, Bach a sorozat folytatására tett kísérlete során alkotta meg, már Lipszében, valamikor 1740 körül. Az Orgelbüchlein címlapja az 1720-as évek elején került rögzítésre, ezt támasztja alá, hogy Bach mint kötheni udvari karmester szignálta ciklusát.<sup>26</sup>

Nem zárható ki későbbi keletkezési időpont sem. A Bach és munkaadója, Wilhelm Ernst herceg közötti konfliktus eredményeképpen a komponistát Weimarból való távozása előtt 1717 november 6-tól december 2-ig áristomba zárták. Elképzelhető, hogy Bach fogsága alatt kezdte el írni,<sup>27</sup> vagy teljes egészében itt is fejezte be ciklusát.<sup>28</sup> Bizonyosan komponálásra használta a kényszerűen rendelkezésre álló időt, de valószínűbb, hogy a Wohltemperiertes Klavier I. kötete, vagy annak egy része keletkezett a fogság alatt. Az esemény hitelességéről tanúskodik egy 1717. december 2-ai aktabejegyzés:

*„1717. nov. 6-án az addig koncertmester és orgonista, Bach, nyakassága miatt, melyet eltávozása vonatkozásában tanúsított, szobai áristomba utasított, végül december 2-án megjegyezve, hogy állását önként hagyta el, az áristomból elbocsáttatott...”<sup>29</sup>*

---

<sup>24</sup> Korff 148. (Időrendi tábla)

<sup>25</sup> A *Christus, der uns selig macht* és a *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* tételek javított változata a lipcei periódusra tehető. (Faksimile – Előszó 5–12.)

<sup>26</sup> Dadelsen 74–79. Vö. Faksimile I. – címlap. Lásd a *Függelék* 1. képét.

<sup>27</sup> Terry, 1929 131.

<sup>28</sup> Keller 149.

<sup>29</sup> Korff 58.

A kötheni időszak végén is volt egy harmincnapos időszak (1723. április 13-tól, május 13-ig), amikor Bach már a Thomas-kántori tisztet elnyerte, de még nem tartózkodott Lipcsében. A kötheni címet tovább viselve, akár ebben a periódusban is nekikezdhetett a munkának,<sup>30</sup> bár ez utóbbinak kisebb a valószínűsége.

Ebben a fejezetben a ciklus keletkezésének lehetséges időintervallumait kívántam feltárni.

---

<sup>30</sup> Wolff, 2004 599.

## AZ ORGELBÜCHLEIN-KORÁLOK KELETKEZÉSI RENDJE

BWV	Dadelsen 1963 <sup>31</sup>		Löchlein 1981 <sup>32</sup>		Löchlein 1987 <sup>33</sup>		Keletkezés ideje		Stinson 1996 <sup>35</sup>		Hiemke 2008 <sup>36</sup>	
	c. 1713/14		1714-15	1714 Advent	c.1712-13	1712-13	1712-13	1712-13	1712-13	1712-13	1714-15	
<b>599</b>			1714-15	1714 Advent	c.1712-13	1712-13	1712-13	1712-13	1712-13	1714-15		
<b>600</b>			1713-14	1713 Advent	c.1708-12	1708-12	1708-12	1708-12	1708-12	1713-14		
<b>601</b>			1714-15	1714 Advent	c.1712-13	1712-13	1712-13	1712-13	1712-13	1714-15		
<b>602</b>			1713-14	1713 Karácsony	c.1708-12	1708-12	1708-12	1708-12	1708-12	1713-14		
<b>603</b>												
<b>604</b>												
<b>605</b>												
<b>606</b>												
<b>607</b>			1714-15	1714 Karácsony	c.1712-13	1712-13	1712-13	1712-13	1712-13	1714-15		
<b>608</b>			1713-14	1713 Karácsony	c.1708-12	1708-12	1708-12	1708-12	1708-12	1713-14		
<b>609</b>												
<b>610</b>	1714/16											
<b>611</b>			1715-16	1715 Karácsony	c.1715-17	1716-17	1716-17	1716-17	1716-17	1716-17		
<b>612</b>	c. 1713/14 (később?)		1714-15	1714 Karácsony	c.1712-13	1712-13	1712-13	1712-13	1712-13	1714-15		
<b>613</b>	c. 1740 (Lipcse)		1740 körül	Újév c. 1740	1726 után	1726 után (Lipcse)	1726 után (Lipcse)	1726 után (Lipcse)	1726 után (Lipcse)	1726 után (Lipcse)		
<b>614</b>	1714/16		1713-14	1714 Újév	1712-13	c. 1712-13	c. 1712-13	c. 1712-13	c. 1712-13	1714-15		
<b>615</b>			1715-16	1716 Újév	1715-17	c. 1716-17	c. 1716-17	c. 1716-17	c. 1716-17	1716-17		
<b>616</b>	c. 1713/14		1714-15	1715 Purificatio	c.1715-17	1715-16	1715-16	1715-16	1715-16	1715-16		
<b>617</b>												
<b>618</b>				1715 Nagyböjt								
<b>619</b>												
<b>620</b>	1714/16		1740 körül	1730 után	1726 után (átdolg.)	1726 után (Lipcse)	1726 után (Lipcse)	1726 után (Lipcse)	1726 után (Lipcse)	1716-17		
<b>620a</b>			1714-15	1715 Nagyböjt	c. 1715-17	1716-17	1716-17	1716-17	1716-17			

<sup>31</sup> Dadelsen kéziratvizsgálaton alapuló kutatása alapján Williams<sup>2</sup> 231. és Friedler 14-15.

<sup>32</sup> Löchlein/1. Előszó 10. 1713-14: 1713 Adventjétől 1714 Pünkösdjéig; 1714-15: 1714 Adventjétől 1715 Húsvéjtéig; 1715-16: 1715 Karácsonyától 1716 Nagyböjtéig.

<sup>33</sup> NBA KB 91-93. és Hiemke 44. alapján.

<sup>34</sup> Wolff, 2000 130-132., Wolff, 2004 158-161. és Friedler 14-15. alapján.

<sup>35</sup> Wolff kronológiája alapján Stinson 15-17. és Hiemke 44. szerint.

<sup>36</sup> Hiemke 224-231. alapján.

BWW	Keletkezés ideje					
	Dadelsen 1963	Löchlein 1981	Löchlein 1987	Wolff 2000	Stinson 1996	Hiemke 2008
621	c. 1713/14 (később?)	1713-14	1714 Nagyböjt	c.1708-12	1708-12	1713-14
622				1708-12	c. 1708-12	
623	1714/16	1715-16	1716 Nagyböjt	c.1715-17	1716-17	1716-17
624						
Anh. 200	c. 1740 (Lipce)	1740 körül	Nagyböjt c. 1740	1726 után	1726 után (Lipce)	1726 után (Lipce)
625	c. 1713/14	1713-14	1714 Húsvét	1712-13	1712-13	1714-15
626				c. 1712-13		
627						
628		1714-15	1715 Húsvét			
629						
630		1713-14	1714 Húsvét	c.1708-12	1708-12	1713-14
631		1740 körül	1730 után	1726 után (átdolg.)	1726 után (Lipce)	1726 után (Lipce)
631a		1713-14	1714 Pünkösöd	c.1712-13	1712-13	1714-15
632		1715	1715	c. 1708-12	1708-12	1713-14
634	1714/16			c. 1715-17	1716-17	1716-17
633						
635	c. 1713/14			c.1708-12	1708-12	1713-14
636						
637		1714	1714			
638						
639				c. 1712-13	1712-13	1714-15
640	1714/16					
641	c. 1713/14					
642						
643						
644	1714/16 (korábban?)					

## 2.2. A hangszer

### 2.2.1. A weimari kastélykápolna orgonája

Az Orgelbüchlein-korálok keletkezése szoros összefüggésben van a weimari kastélykápolna orgonájával.<sup>37</sup> Mindez hatványozottan igaz, ha feltételezzük, a feldolgozások egy része első formájában improvizatív alakban hangozhatott el,<sup>38</sup> majd Bach utólag jegyezte le, dolgozta ki saját rögtönzéseit. A korabeli beszámolók méltatják a hangszert,<sup>39</sup> melyet a templom különleges akusztikája – a visszhangtoronnyal – még magasabb dimenziókba emelt. A legkevesebb, amelyet a weimari orgona gyakorolt Bach kompozíciós munkájára, a hangszínekből merített inspiráció lehetett, a liturgiákon való rögtönzések emlékeinek retardációs hatásaként.

Annál sajnálatosabb, hogy nincs biztos információnk a hangszer 1708-1717 közötti pontos hangszínképéről.

Annyi bizonyos, hogy az orgonát az erfurti Ludwig Compenius (1603-1671) építette, még hozzá több lépcsőben, 1658-ban megkezdve munkálatait. A hangszert Johann Conrad<sup>40</sup> Weißhaupt (1657-1727) még Bach Weimarba érkezése előtt jelentősen kibővítette, elsősorban a pedálművet, többek között egy 32' fedett sípsorral. Ezzel együtt, és valószínűleg ennek okán is, új szelládák kerültek a hangszerbe, illetve a Seitenwerkből<sup>41</sup> Unterwerk lett. Bach szolgálati ideje alatt is történt további átépítés, a weimari Heinrich Nicolaus Trebs (1678-1748) – Bach instrukciói alapján – bővítette az orgonát, amiről csak annyit tudunk biztosan, hogy az orgonista harangjáték beszerelését kérte.<sup>42</sup>

Az egyes tételekhez, vagy tétel-típusokhoz kapcsolódó regiszterkombinációk nem fejthetők meg a nagyorgona ismerete nélkül.

Azonban az is nyilvánvaló, hogy a rendelkezésére álló orgona nem határolhatta be Bach zenei elképzeléseit, hiszen pedagógiai célú ciklusról lévén szó, a szerző minden bizonnyal figyelembe vette, hogy a művek más korabeli hangszereken is megszólaltathatóak legyenek. Az észak-német orgonazene különben sem függött oly mértékben a szerzők által előre meghatározott regiszterkombinációktól, mint pl. a kortárs francia művek, melyek alap gondolatához nagymértékben hozzájárultak az egyes tétel típusokhoz, kompozíciós

---

<sup>37</sup> Lásd a *Függelék* 76-77. képét.

<sup>38</sup> FASSANG, GÁRDONYI, SZILÁGYI.

<sup>39</sup> „Himmelsburgot csodálatos orgona ékítette.” (Wolff, 2004 151.)

<sup>40</sup> Más forrásban németesen Konrad.

<sup>41</sup> Oldalmű.

<sup>42</sup> Wolff, 2004 152.

eljárásokhoz rendelt hangszín-összeállítások. Ezeket a szerzők rendszerint pontosan rögzítették a különböző kiadványok előszavaiban.

A kétmanuálos, 23 regiszteres orgona feltételezhető 1714-es diszpozíciója:<sup>43</sup>

<b>Unterwerk (I):</b>	<b>Oberwerk (II):</b>	<b>Pedal:</b>
Principal 8'	* Quintatön 16'	<i>Großuntersatz</i> 32'
* Gedackt 8'	* Principal 8'	Subbaß 16'
Viol di Gambe 8'	* Gemshorn 8'	Principal Baß 8'
Kleingedackt 4'	Gedackt 8'	* Posaun-Baß 16'
Oktave 4'	Oktave 4'	Trompeta-Baß 8'
* Waldflöte 2'	Quintadena 4'	Cornett-Baß 4'
Sesquialtera IV in	Mixtur VI	
Octave aus 3' und 2'	* Cymbel III	
* Trompete 8'	<i>Glockenspiel</i>	

\*: Compenius regiszterei 1658-ból.<sup>44</sup>

Dőlttel: a biztosan Bach által javasolt regiszterek.<sup>45</sup>

Kiegészítő regiszterek: Cymbelstern, Tremulant (OW és UW)

Kopulák: OW/P, UW/OW, OW/P

Hangterjedelem: CD-c<sup>3</sup> (manuál), C-e<sup>1</sup> (pedál)

Szélnyomás: 8 große Bälge<sup>46</sup>

Hangolás (1734): Chorton

A diszpozíciót látva részben érthetővé válik a hangszer, mint inspirációs tényező, és választ kaphatunk, a mester orgonaműveinek többsége miatt éppen Weimarban keletkezett. A *Schlosskirche* rendelkezett orgona-pozitívval<sup>47</sup> is, amely bemutatásának az Orgelbüchlein szempontjából közvetlenül nincs jelentősége. Érdekes tény, hogy Bach a nagyszabású kompozíciók megírása mellett a miniatűr orgonakorál saját speciális típusát is preferálta, melyek által képet kaphatunk a mester liturgikus orgonajátékáról. Ez más korál-zene, mint a fiatal arnstadti komponista extravagáns harmonizációi. Letisztult, a polifónia legmagasabb fokán érlelt kompakt, a liturgikus keretbe szervesen illeszkedő kompozíciók.

<sup>43</sup> Wolff/Zepf 105.

<sup>44</sup> Hiemke 52.

<sup>45</sup> Wolff, 2004 192.

<sup>46</sup> Magyarul: *nyolc nagy fűvő*.

<sup>47</sup> A hangszer 1685-ben épült (I): Koppel 8', Prinzipal 4', Superoktav 2', Quint [1 ½'], Cimbel III.

Az Orgelbüchlein korálok legtöbbje – mint már láttuk – Weimarban íródott, kivétel a lipcsei *Helft mir Gottes Güte preisen BWV 616*. A *Christus, der uns selig macht BWV 620*<sup>48</sup> és a *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist BWV 631*<sup>49</sup> keletkezési ideje kétséges. Az *O Traurigkeit, o Herzeleid BWV Anh. I 200* töredék bizonyosan a lipcsei évek alatt került lejegyzésre.

Mivel az 1723 után keletkezett, átdolgozott, vagy elkezdett tételek mindegyike egymanuálos, nem lenne kulcsfontosságú a lipcsei hangszerek bemutatása. Igaz, Bach ezen periódus alatt három templom zenei vezetéséért felelt, a munkakör nem vonatkozott az istentiszteleteken történő orgonálásra, ugyanis az nem tartozott a kántor közvetlen feladatkörébe, ezt rendszerint külön orgonista látta el. A Tamás-templomban, mint kántor és zeneigazgató,<sup>50</sup> a Miklós-templomban mint zeneigazgató<sup>51</sup> szolgált. A Pál-templomban (más néven Egyetemi templom) évente négy alkalommal<sup>52</sup> teljesített szolgálatot.<sup>53</sup>

Azonban okkal feltételezhető, hogy Bach orgonajátékát mégis hallotta a lipcsei közönség, hiszen ezen évek alatt orgonistaként is nagy hírnévre tett szert. Elképzelhető, hogy játszott a korábbi műveit is, a nagyszabású kompozíciók mellett, esetleg az Orgelbüchlein-korálokat is. Erre enged következtetni, hogy figyelme ismét a befejezetlen ciklus felé irányult, kísérletet tett annak folytatására.

Mivel Bach érdeklődése – ha csak valószínűleg fellángolás-szerűen is – de ismét a befejezetlen sorozat felé irányult, feltételezhető, hogy bizonyos végső simításokat végzett egyes tételeken, ismét játszhatta a korálokat. A teljesség kedvéért álljon itt a Tamás-templom nagyorgonájának<sup>54</sup> 1722-es diszpozíciója:<sup>55</sup>

---

<sup>48</sup> Dadelsen (1714/1716), Löchlein (1740 körül, később: 1730 után), Wolff (1726 után), Stinson (1726 után), Hiemke (1616/1717).

<sup>49</sup> Dadelsen (1713/1714), Löchlein (1740 körül, később: 1730 után), Wolff (1726 után), Stinson (1726 után), Hiemke (1726 után).

<sup>50</sup> Orgonisták voltak: Christian Gábner (1729-ig) és Johann Gottlieb Görner (1729-től).

<sup>51</sup> Orgonisták voltak: Johann Gottlieb Görner (1729-ig) és Johann Schneider (1730-tól).

<sup>52</sup> Karácsony, húsvét, pünkösöd első napján és a reformáció ünnepén.

<sup>53</sup> Orgonista volt: Christoph Thiele.

<sup>54</sup> Lásd a *Függelék* 78. képét.

<sup>55</sup> Wolff/Zepf 70.

<b>Oberwerk (II)</b>	<b>Rückpositiv (I)</b>	<b>Brustwerk (III)</b>	<b>Pedal</b>
Principal 16'	Principal 8'	Grobgedackt 8'	Sub Baß 16'
Quintatön 16'	Quintadena 8'	Principal 4'	Posaunen Baß 16'
Principal 8'	Lieblich Gedacktes 8'	Nachthorn 4'	Trommeten Baß 8'
Spielpfeife 8'	Traversa 4'	Nasat 3'	Schallmeyer Baß 4'
Octava 4'	Spitzflöte 4'	Gemshorn 2'	Cornet 2'
Quinta 3'	Klein Gedackt 4'	Sesquialtera II	
Superoctava 2'	Violin 2'	Zimbel II	
Sesquialtera II	Schallflöt 1'	Regal 8'	
Mixtur VI-X	Rauch Quinta II	Geigenregal 4'	
	Mixtur IV		
	Krummhorn 16'		
	Trommet 8'		

Tamás-templom kisorgonájának<sup>56</sup> (Kleine Orgel) 1683-as diszpozíciója:<sup>57</sup>

<b>Rückpositiv (I)</b>	<b>Oberwerk (II)</b>	<b>Brustwerk (II?)</b>	<b>Pedal</b>
Lieblich gedackt 8'	Principal 8'	Trichterregal 8'	Subbaß 16'
Principal 4'	Gedackt 8'	Siffflöt 1'	Fagott 16'
Hohlflöte 4'	Quintatön 8'	Spitzflöte 2'	Trompete 8'
Nasat 3'	Octave 4'		
Octave 2'	Rauschquinte II 3'		
Sesquialtera II	Mixtur IV-X		
Dulcian 8'	Cymbel II		
Trompete 8'			

### 2.2.2. Az Orgelbüchlein regisztrációs utasításai

Bach teljes orgona-életművében viszonylag kevés konkrét regisztrációra utaló bejegyzést találhatunk. Ennek oka a már korábban is tárgyalt különbség a német és pl. a francia orgona-hagyomány között. Utóbbinál az egyes tételtípusok előre meghatározott regisztrációval társultak, melytől eltérni nem volt szokás. Bizonyos regisztrációs sémák persze az észak-német orgonazenét is jellemezték, de ezek főleg a pre- és postludium

<sup>56</sup> Lásd a *Függelék 79.* képét.

<sup>57</sup> Wolff/Zepf 71.



általánosan használatos hangszínbeállítására vonatkoztak, a különböző tömbszerű regisztrációk (mixtúra-plénium, nyelv -plénium) alapelveit alkalmazva.

Feltételezhető azonban, hogy Bach orgonaideálja inkább keresendő a 18. századi thüringiai orgonában, mint a 17. századi Arp Schnitger hangszerekben. Talán az egyik legfontosabb orgona, amely kiérdemelte Bach elismerését, a naumburgi Szent Vencel templomban található.<sup>58</sup> A hangszer egy már létező szekrénybe kellett beépíteni, melynek eredetileg Rückpositivja is volt. A munkát Zacharias Hildebrandt (1688-1757) végezte el 1746-ban, és köztudomású, hogy Bachnak és Gottfried Silbermannnak (1683-1753) része volt a hangszer átvételében.<sup>59</sup>

Bach hangszínnel kapcsolatos beírásai leggyakrabban a manuál-elrendezésre vonatkoznak, amely az adott tételtípusra jellemző karakterrel együtt irányt ad az előadónak. Néha bizonyos regisztrációs bejegyzések is találkozhatók Bach kézírataiban, ezek közül leginkább az *Organo Pleno*, azaz teljes orgona a jellemző. Bach a különböző kamara-regisztrációkban – pl. trió-játék – szabadságot ad az előadónak, a tétel alapkarakteréből következő természetes dinamikát és a helyes arányokat figyelembe véve. Konkrét regiszter bejegyzésével a d-moll Concerto első tételének elején találkozunk, melyben a Principal 4' regiszter alkalmazása egyértelműen technikai okokra vezethető vissza. Mivel a manuálon c<sup>3</sup> volt a legmagasabb hang, a két hegedű d<sup>3</sup>-ig futó dialógusa 8'-as regisztrációval nem lett volna megszólaltatható. A Pr. 4' itt arra vonatkozik, hogy oktávval lejjebb játszva eredeti helyén szólaljon meg a zenei anyag.

Bach az Orgelbüchleinben is szűkszavú a regisztrációs utasítások tekintetében, azok is főleg a manuálszámra vonatkoznak, viszonylag nagy szabadságot adva a végleges hangszínbeállításban. A naumburgi Hildebrandt orgona diszpozíciójának ismeretében Bach regisztrációs szokásaival kapcsolatban bizonyos általános irányelvek mégis kirajzolódni látszanak. Bach kétféle hangzásideál szerint regisztrálhatott, a „súlyosság” és az „édesség” dominált, mint színeresési irányelv. Előbbi a manuálon a 16' regiszter, ezzel párhuzamosan a pedálon a 32' alap használatát feltételezte. Az „édes” hangzásra való törekvés, valószínűleg

---

<sup>58</sup> A naumburgi Hildebrandt orgona manuál hangterjedelme: C, D-c3, pedál hangterjedelme: C, D-d1. RÜCKPOSITIV: Principal 8', Viol di Gambe 8', Quintadhen 8', Rohr-Flöte 8', Prestanta 4', Vagara 4', Rohr-Flöte 4', Nassat 3', Octava 2', Rauschöfeife II, Mixtur V, Fagott 16', Mixtur VIII, Bombart 16', Trompete 8'. HAUPTWERK: Principal 16', Quintadhen 16', Octava 8', Spitz-Flöte 8', Gedackt 8', Praestanta 4', Spitz-Flöte 4', Quint 3', Octava 2', Weit-Pfeife 2', Sesquialter II, Cornet IV, Scharff V, Vox humana 8'. OBERWERK: Burdon 16', Principal 8', Hohl-Flöte 8', Principal und.mar. 8', Praestanta 4', Gemshorn 4', Quinta 3', Octava 2', Wald-Flöte 2', Tertia 1 1/3', Quinta 1 1/2', Sif-Flöte 1'. PEDAL/ Principal Bass 16', Octaven Bass 8', Violon Bass 8', Octaven Bass 4', Octava 2', Mixtur Bass VII, Trompet Bass 8', Clarin 4', Posaune 16', Posaune 32', Violon Bass 16', Subbass 16'. KOPPELN: OW/HW, RP/HW, HW/PED. (Leisenger/Kooiman, Előszó xxii. és Wolff/Zepf 90.)

<sup>59</sup> Leisenger/Kooiman, Előszó vi.

a nyolc és négy lábas regiszterek variálhatóságának magas számában valósult meg, illetve ezen belül a különböző vonós regiszterek hangsúlyosabb alkalmazásában.<sup>60</sup> Ezen két irányelv nagyban segítheti az orgonistát, a megfelelő hangzás kialakításában, természetesen mindig az adott hangszerhez alkalmazkodva.

Minden tétel pedalliter, összesen 31 tétel egy manuális, a ciklus 12 tétele két manuális, melyek közül egy esetben nincs beírva a differenciált manuálhasználat (BWV 617), de a szólamelrendezés megkívánja azt. További 3 tételben a pedálszólam differenciált kiemelése történik, mindhárom tenor-praxis, két esetben nyelvregisztert alkalmazva (BWV 600 és 608), egyszer (BWV 618) pedig a 8' fekvéssel utalva szintén a cantus firmus belső elhelyezésére, a pontos hangszín meghatározása nélkül. A két manuális tételek közül egynél (BWV 619)<sup>61</sup> – amely különben egy kanonikus feldolgozás – nem dinamikai kiemelés történik, itt a zenei textúrából következően érdemes un. *ensemble*, vagy kamara-regisztrációt alkalmazni.

Bach a BWV 633-as feldolgozásban a dinamikai különbség beírásával utal a két manuális játékra.

**Egy manuális tételek:** BWV 601, 602, 603, 606, 607, 609, 610, 611, 612, 613, 615, 616, 620, 621, 623, 625, 626, 627, 628, 630, 631, 632, 635, 636, 637, 638, 640, 642, 643, 644

**Két manuális korálfeldolgozások:** BWV 604, 605, 614, 617,<sup>62</sup> 619,<sup>63</sup> 622, 624, 629, 634, 633,<sup>64</sup> 639, 641

**Egyéb kiemelések:** BWV 600,<sup>65</sup> 608,<sup>66</sup> 618<sup>67</sup>

A helyes regisztráció kialakítása a legtöbb tétel esetében függ az ének szövegétől, és attól hogy a korál-téma a liturgikus évben éppen milyen ünnepkörhöz köthető. Ezzel párhuzamos a

---

<sup>60</sup> „Ezeknek a tendenciáknak némelyike dokumentálható Bach korai korszakában is, például a mühlhauseni orgona átépítésére vonatkozó terveiben. Ott azt is láthatjuk, hogy Bach olyan stabil és erőteljes fűjtatást igényelt, ami lehetővé tenné számára, hogy az összes pedálregisztert használja a fűjtatás nyomásának csökkenése nélkül. Ugyanakkor az is kiderül ebből az átépítésből, hogy Bach – legalábbis akkor – nagy hangsúlyt fektetett a Sesquialtera regiszterre.” (Leisenger/Kooiman, Előszó vi.)

<sup>61</sup> A BWV 619-ben pl. jól működhet a francia-barokk szvit ötszólamú fúga regisztrációja, amely a manuálszólamok páros hangszínbeállításán nyugszik. Persze itt más a szerkezet, de az azonos fontosságú szólamok ilyen elkülönítése hasznos lehet, rajzossá téve a textúrát.

<sup>62</sup> Nincs beírva a két manuális játékra vonatkozó utasítás, de a szólamelrendezés és hangszeresítés megkívánja azt.

<sup>63</sup> Két-két szólam a két kézben, nem dinamikai kiemelés, hanem un. *ensemble* regisztráció, azonos hangerejű, különböző hangszínű szólamokkal.

<sup>64</sup> Forte és Pia[no] bejegyzés utal a kétmanuális játékra.

<sup>65</sup> man: Pr. 8', Ped. 8', pedálban f<sup>1</sup> található, ezért valószínűleg 4' nyelvvel és egy oktávval mélyebben játszandó. (Vö. Leisenger/Kooiman, Előszó vi.)

<sup>66</sup> Ped., ez nyilván 4' regiszterrel játszandó egy oktávval mélyebben, mert a tenor fiz<sup>1</sup> a pedálban nem állt rendelkezésre.

<sup>67</sup> Ped. 8'

bach-i alkotófolyamat azon sajátossága, hogy az egyes korálok kulcs-gondolata zenei nyelven fogalmazódik meg. A két nagy ünnepkört előkészítő időszakok koráljainál alapvetően a sötétebb hangszínek alkalmazása célszerű, míg a megtestesülés és feltámadás ünnepéhez kapcsolódó tételek inkább fényesebb hangszín-összeállítást igényelnek. Ezek persze csak irányelvek, és túl nagyvonalú lenne ilyen egyszerű módon behatárolni a regisztrációs lehetőségeket, mindig az adott feldolgozás tartalma kell hogy meghatározó legyen. A korabeli hangszerek ismeretében az egyes korálfeldolgozások motivikája, gesztusrendszere az egy- és a két manuális tételek esetében is eligazítja az elemző módon közelítő orgonistát.

### 3. A KORÁLFELDOLGOZÁSOK TÍPUSAI

Az Orgelbüchlein formai szerkezete az egyházi év liturgikus vonulatát követi,<sup>1</sup> a korálok orgona-, zeneszerzés-, vagy improvizáció-iskolaként való alkalmazásában ettől bizonyosan el kell térni, hiszen nem didaktikai szempontok szerint egymás mellé rendezett darabok gyűjteményéről van szó. A Bach által összeállított korál-sorrend egyedülálló, egyetlen korabeli énekeskönyv szerkezetét sem követi.<sup>2</sup> A zenetudomány nem zárta még le a kérdést, hogy a korálok pontosan mi alapján kerültek egymasmellé, mindenesetre elképzelhető, hogy Bach, gyermekkori emlékeit idézte fel, mikor összeállította a ciklust.<sup>3</sup>

#### 3.1. Általános műfajtörténet

Az *Orgelbüchlein*-korálok pontos műfaji besorolása, illetve a részletes elemzés előtt fontos a korálfeldolgozási eljárások zenetörténeti háttérének megvilágítása.<sup>4</sup>

A koráldallam jelenléte szempontjából alapvetően két fő típust különböztethetünk meg.

A *monódikus orgonakorál*, vagy *kolorált cantus firmusos korál* esetében a cantus firmus díszített formában a diszkantban kap helyet. A műfaj embrionális alakjának tekinthető a 17. századi kolorált motetta-intavoláció. Egészen ősi orgonás tételtípusról lévén szó, a hangszereszerű kidíszítésre való törekvés a kezdetektől jelen van az orgonisták gondolkodásában. Bach művészetében az ornamentelek rendszerint nem öncélúak, leginkább a korál belső tartalmának, esszenciájának, vagy egy fontos gondolatának zenei ábrázolása, amely sokszor olyan erős, hogy képes áttörni a korál merev ritmikáját és dallam-kereteit. A díszített koráldallam általában más hangszínen szól, mint a többi ellenpontozó, vagy kíséző szólam, leginkább a Rückpositivon kiemelve a zenei történést. Ezen tételek általában terjedelmesek, a lelassított, erősen kidíszített cantus elhangzása már önmagában is időigényes, és ezt csak fokozzák az általánosan alkalmazott előimitációs felületek, illetve közjátékok. Az Orgelbüchlein monódikus feldolgozásaiban azonban ezek teljes egészében hiányoznak.

A másik fő típus a *díszítetlen cantus firmusos orgonakorál*, melyben a szerző a korált valamely szólamban egyszer futtatja végig, általában lelassított hangértékekben. Ennek további alcsoportjai vannak, melyek mindegyike főként közép-német területen volt jellemző.

<sup>1</sup> A liturgikus év beosztását lásd Dobszay, 1993 33–35., Verbényi/Arató 145.

<sup>2</sup> Bár Löhlein szerint nem a korabeli weimari énekeskönyvek szolgálták a sorozat alapjául, hanem egy korábbi, 1675 körüli thüringiai énekgyűjtemény. (Friedler 17.)

<sup>3</sup> Wolff, 2000 127., Wolff, 2004 156. és Friedler 16.

<sup>4</sup> Az összefoglalás alapjául a következő források szolgáltak: Edler 72–97., New Grove/4. 330–336., MGG<sup>2</sup>/2. 841–848., Bartha<sup>3</sup> 327–332., Geiringer 177–183., Faksimile – Előszó 11–12., Finta 82–108. és Friedler 16–22.

A hagyományt elsősorban Johann Pachelbel (1653-1706), majd Georg Böhm (1661–1733) és a körjük csoportosult iskola képviselte.

Az egyik legősibb típus a *korálicercar*, vagy korábbi megnevezéssel: *korálmotetta*, *korálcanzona*, melyben az egyszerűen vagy többszörösen augmentált korál cantus firmus különböző sorainak elhangzásait előimitációk vezetnek be, a 16. századi motetták és tenormisék egyes motettaszakaszainak mintájára. A műfaj közvetlen előzményének tekinthetők a 17. század során divatos, a 16. századi reneszánsz kórusművekből készített intavolációk. A korálicercar fontos képviselői: Michael Praetorius (1571–1621), Heinrich Scheidemann (1596–1663) és Dietrich Buxtehude (1637–1707).<sup>5</sup>

Másik, a 17. század első felére visszanyúló ősi réteg a *versus-típusú korálfeldolgozások* csoportja. Ennek alapja elsősorban az itáliai liturgikus orgonazene hagyományában keresendő, mely a misére és a zsolozsmára is bőven kínált játszani való anyagot az alternatív megszólaltatási praxishoz. Az orgona és kórus komplementer váltakozása egy korábbi gyakorlat újragondolása, hiszen Guillaume Dufay (1400-1474) himnuszfeldolgozásai már a 15. században hasonló módon hangoztak el, csak ott a schola gregorián cantusa váltakozott strófáról strófára egy polifón kórusfeldolgozással. Ez a gyakorlat virágzott a 16. században is, majd Frescobaldi művészetén keresztül tovább élt a hangszeres gyakorlatban is. Scheidemann és Buxtehude ennek a kompozíciós eljárásnak is a jeles képviselői. Erre a technikára az Orgelbüchleinben is találunk példát: ide tartozik a BWV 627-es korál, illetve a BWV 619-es ötszólamú feldolgozás (alternatív megszólaltatás esetén, az utóbbi a középső akklamációs dallamsort váltja ki).

A versus-kompozíciók közvetlen rokonságába tartoznak a már nem *alternatív variációs ciklusok*: a *korálvariáció* és a *korálpártita*. A két műfaj közötti árnyalatnyi különbség abban rejlik, hogy a korálpártita tételei organikusabb egységet alkotnak, nem ritkán például éppen a világi hangszeres szvit tételtípusait alkalmazva a koráltémára,<sup>6</sup> melynek szintén az egyik elnevezése volt a pártita.<sup>7</sup> Fontos képviselői: Pachelbel és Georg Böhm (1661-1733).

A korálvariációk és -pártiták egyes tételeinek továbbgondolása az ún. *dallamkorál*. Mivel az Orgelbüchlein sorozat javarészt ilyen kompozíciós eljárással készült tételeket tartalmaz, ezt a tömör és szigorú motivikus szerkesztést *Orgelbüchlein-típusnak* is

---

<sup>5</sup> Edler 72–85.

<sup>6</sup> Vö. Buxtehude *Auf meinen lieben Gott*, BuxWV 179 [korál]pártitájával.

<sup>7</sup> Bach három nagy stilizált táncszert írt csembalóra, ezek közül kettőnél a szvit elnevezést preferálta, úgymint *Angol szvit* (BWV 806-811) és *Francia szvit* (BWV 812-817), azonban a német szvit esetében a kötet a *Pártiták* címet kapta (BWV 825-830).

nevezhetjük.<sup>8</sup> Az egyik alcsoportja, mikor a szerző az ellenmotívumot a szövegből, annak szimbolikájából, vagy egy fontos gondolatából formálja meg.<sup>9</sup> Ilyen jellegzetes eszköz pl. a keresztthalállal kapcsolatban a keresztmotívum exponálása. Ha azonban az ellenszólam is a korál dallami matériájából kerül kimetszésre, azt felgyorsítva, vagy egyéb módon variálva, akkor *parafrázis-típusú korál*ról beszélünk. A feldolgozásmód mindkét esetben szoros kapcsolatban van az ének-szöveg alapgondolatával, a különböző figurációs technikák gazdag alkalmazása nem abszolút zenei cél, hanem csak eszköz a belső tartalom kivetítésére.<sup>10</sup> A rendszerint csak egyszer felcsendülő koráldallam a Pachelbel-féle korálvariáció hagyományait követve általában a szopránban kap helyet, kvázi egy partita önálló variációjának hatását keltve. A *cantus firmus* díszítetlen jellemző (az ellenpontozó szólamok erősen kontrapunktikus textúrájából legtöbbször csak egy-két apróbb motívum-áttörés jelentkezik). A legfontosabb különbség, hogy Bach partitáival ellentétben az Orgelbüchlein-típusú darabok mindvégig obligát pedálszólammal rendelkeznek.

Szintén egy ősi, már a 16-17. század fordulójára visszanyúló korálfeldolgozási típus a *korálfantázia*, melyben a korálicercar polifonikus gondolkodásmódja és a monódikus orgonakorál improvizatív szabadsága keveredik. A rögtönzés alapvető sajátossága szerint dominálnak benne a hangszerszerű zenei megoldások, mint pl. az echo alkalmazása, vagy a többmanuális szólamkeresztelés, különböző, kettős ellenpontban álló motívumokkal. Az egyes szakaszok kialakítását nagyban meghatározta a korál aktuális szövegtartalma,<sup>11</sup> melynek kiemelésére mód nyílt, hiszen teljes mértékben a komponistán múlt az egyes korálsorok „elfogyasztásának” sebessége, ha valamit fontosabbnak tartott, hosszasan elidőzhetett a zenei anyaggal, a mű végső arányai ez által nem sérültek. A korálfantázia műfaj történeti csúcsa Johann Adam Reincken (1623–1722) és Buxtehude munkásságában összegződött. Bach elsősorban fiatalkorában érdeklődött a műfaj iránt, az ő idejében ez már retrospektív eljárásnak számított. Szintén a terület jeles képviselői: Franz Tunder (1614–1667), Matthias Weckmann (1616?–1674), Vincent Lübeck (1654/56–1740) és Nicolaus Bruhns (1665–1697).

---

<sup>8</sup> Wolff, 2000 127. és Wolff, 2004 156.

<sup>9</sup> „Buxtehude korárelőjátékait a feldolgozott korál szavainak szinte naiv megjelenítése jellemzi. [...] Bach a szövegnek az alapgondolatát húzza alá.” (Finta 12.)

<sup>10</sup> „A mester az előbbieken felvázolt különféle feldolgozási módozatokból is merítve, briliáns zeneszerzői technikája által a szövegben rejlő érzelmi tartalom képi megjelenítésének olyan szintjére jutott el, ami e műfajt, és ezen keresztül természetesen az Orgelbüchlein koráljait is, egyedülállóná tette.” (Stinson 62–63. és Friedler 20.)

<sup>11</sup> Ez elsősorban Buxtehude, Lübeck és Bach korálfantáziáira jellemző.

A korálfúga is a reneszánsz zenei hagyományokig nyúlik vissza. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) orgona ricercarjai a 16. századi szigorú imitációs szerkezet mintapéldái. Már kórusra írt himnuszfeldolgozásai is erre a technikára épülnek, a témát általában a gregorián cantus firmus egyes dallamsoraiból, azok fejmotívumából kialakítva. A későbbi korál-alapú, orgonára írt fúgák két csoportra oszthatók. Az egyik a 16. századi hagyományra épülő praxis folytatása, melyben a korálfúga témája magából a cantusból, rendszerint annak fejmotívumából kerül kialakításra: itt a fúga szólambeléptetési szabályainak megfelelően minden szólam változatlanul exponálja azt. Bach gyakran a korálfúga közjátékának zenei anyagát is magából a korálból formálta meg. A másik típus a fantázia,<sup>12</sup> vagy basszus cantus firmus, melyben a fúgatéma a koráldallam valamely motívumának variánsa (pl. diminuált, vagy többszörösen diminuált fejmotívum), vagy a koráldallamtól teljesen független, inkább a szöveg főgondolatából kialakított anyag.<sup>13</sup> Ebben a típusban a koráldallam augmentálva kerül exponálásra, rendszerint a basszus-szólamban. A korálfúga közép-német és frank területeken virágzott, adott esetben ad libitum akár a gyülekezeti ének bevezetőjeként is funkcionálhatott, jelentős képviselője Pachelbel.

A *korálkánonban* a körültekintően kiválasztott korál cantus firmus önmagával áll kanonikus viszonyban. Előfordul, hogy a szerzők apróbb változtatásokat alkalmaznak a végső optimalizálás végett. A legegyszerűbb típusban a haladási sebesség változatlan. Ha a szerző csupán időbeli eltolást alkalmaz, az eredmény oktáv-kánon, ha a riposta más hangról indul, leggyakrabban kvintről, akkor intervallum-kánonról beszélünk. Ezen kívül változhat a második szólam haladási sebessége, mozgásiránya (augmentált, diminuált, tükör, rák), de ezek kevésbé jellemzőek. A kánonok egy másik típusában nem a koráldallamból képződik a kanonikus szólampár, hanem ez az ellenszólamok szintjén valósul meg.

A feldolgozási mód formai jellege szerint megkülönböztethetők közjáték nélküli és közjátékos korálok. Utóbbinak két csoportja van, a korálharmonizáció közjátékkal, vagy arnstadti korál, a másik az interludiumos korál. A két szerkezet közötti különbség a polifonikus szintben rejlik. A korálharmonizációt ez esetben általában kötetlen szólamszám jellemzi, melynek oka a feltételezett improvizatív készség az orgonista részéről, a számozott basszus-játéknak kell biztosítania a liturgikus orgonajáték egyik alapját.<sup>14</sup> Az egyes sorok közé virtuóz, de hangszerszerű passzázsok kerülnek. Az interludiumos korál a polifón szerkezetű tételtípusok egy variánsa.

---

<sup>12</sup> Fantasia super.

<sup>13</sup> Pl.: Christ, unser Herr, zum Jordan kam, BWV 684.

<sup>14</sup> Kötetlen szólamzámmal lejegyezve: BWV 715, 722, 726, 729, , számozott basszussal rögzítve: BWV 722a, 729a, 732a, 738a.

### 3.2. Az Orgelbüchlein-gyűjtemény típusai

A felsorolt típusok gazdagsága átjárja a sorozatot, a darabok kompozíciós-technikai sokszínűsége részben már a tervezés fázisában determinálódott.

#### 1. MONÓDIKUS ORGONAKORÁL<sup>15</sup>

- 1.1. Teljes egészében díszített cantus firmusos korál: BWV 614, 622, 639,<sup>16</sup> 641.
- 1.2. Részben kolorált cantus firmusos orgonakorál: BWV 604.

#### 2. DÍSZÍTETLEN CANTUS FIRMUSOS ORGONAKORÁL

- 2.1. Korálicercar, korálmotetta, korálcanzona: -
- 2.2. Versus típusú feldolgozás: BWV 619, 627.
- 2.3. Korálvariáció, korálpertita: -
- 2.4. Orgelbüchlein-típus:
  - 2.4.1. Dallamkorál: BWV 599, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 609, 610, 612, 616, 617, 621, 623, 625, 626, 627, 628, 630, 631, 636, 637, 638, 640, 642, 643, 644.
  - 2.4.2. Parafrázis-feldolgozás: BWV 613, 632, 635.
- 2.5. Korálfantázia: BWV 615.
- 2.6. Korálfúga: -
  - 2.6.1. Fúgatéma a koráldallamból: -
  - 2.6.2. *Fantasia super* (vagy basszus cantus firmus): -
- 2.7. Korálkánon:<sup>17</sup>
  - 2.7.1. Egyszerű kánon:
    - 2.7.1.1. Oktáv-kánon: BWV 600, 620, 629.
    - 2.7.1.2. Kvint-kánon: BWV 618, 619,<sup>18</sup> 624, 634, (633).

---

<sup>15</sup> A monódikus koráltípussal Bach valószínűleg Lüneburgban, Hamburgban vagy Lübeckben találkozhatott először. (Edler 93.) A feldolgozások 17. századvégi elődeik – Böhm korálpertitái és Buxtehude korálprelúdiумai – stílusjegyeit viselik magukon. (New Grove/4. 335.)

<sup>16</sup> Igaz, hogy csupán a Stollen szakasz és az Abgesang rész első taktusa kapott díszítést Bach által, a további 9 ütem cantusa teljesen mentes minden ornamenstől. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a korálfeldolgozás előadása közben csak és kizárólag ezekre az előre beírt kolorálásokra hagyatkozhat az orgonista. (Erről bővebben a tétel elemzésénél.) A tételt egyaránt a monódikus koráltípushoz sorolja Edler, Williams és Friedler. (Edler 93. és Friedler 21.)

<sup>17</sup> Bach korálkánon művészetére bizonyosan nagy hatást gyakorolt Johann Gottfried Walther (1684–1748), aki nem a cantus firmusnak, hanem az ellenpontoszó kísérszólamok dallamának adott szigorúan végigvezetett imitációs szerepet. Ez a gondolkodásmód részben az Orgelbüchleinben is tetten érhető, hiszen a BWV 608-as kettőskánonban, az ellenanyag kanonikus szintre emelése is megtörténik, de például a BWV 645-ös korálban az egész tételen végigfutó kánonelv van jelen az ellenszólamok viszonyában.

<sup>18</sup> Duodecima-kánon.



2.7.2. Kettős-kánon:

2.7.2.1. Oktáv-kánon: BWV 608.

2.7.2.2. Kvint-kánon: -

2.8. Cantus firmus nem a szopránban: BWV 611, 618.<sup>19</sup>

2.9. Trió: BWV 639.

2.8. Arnstadti orgonakorál, ultrakromatikus letét virtuóz közjátékokkal: -

A szólamszám megfigyelése már önmagában is alkalmas csoportosításra:

1. Háromszólamú feldolgozás: BWV 639.

2. Négy szólamú feldolgozás:<sup>20</sup> BWV 600, 601, 602, 603, 604<sup>↓</sup>, 605, 606, 607<sup>↓</sup>, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 616, 617, 618, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 635, 636, 637, 638, 640, 641, 642, 643, 644.

3. Öt szólamú feldolgozás: BWV 615, 619, 634, (633).

4. Kötetlen szólamszám (általában 4-5 szólam): 599.

A korálok részletes elemző rendszerezése a 4. fejezetben található.

---

<sup>19</sup> Korálkánon, melyben a kanonikus szólampár a tenor (proposta) és az alt (riposta).

<sup>20</sup> A jegyzékszám mellett található lefelé mutató nyíl (<sup>↓</sup>) arra vonatkozik, hogy a valós kiírt szólamszám és a virtuális, un. tartalmi szólamszám nem egyezik meg. Utóbbi alacsonyabb, tehát csak háromszólamú a feldolgozás, négy szólam lejegyzésével és megszólaltatásával, amelyből kettő – rendszerint a belső kettő – általában csak egy dallamot hoz létre.

### 3.3. A gyűjtemény felépítése

Sor- szám	Jegyzék- szám (BWV)	A korálfeldolgozás címe <sup>21</sup>	Lejegyzés típusa <sup>22</sup>				A korál egyéb orgonás feldol- gozásai <sup>27</sup> (BWV)
			U <sup>23</sup>	K <sup>24</sup>	F <sup>25</sup>	P <sup>26</sup>	
1	599	Nun komm, der Heiden Heiland	X				699, 659a, 660a, 661a
2	600	Gott, durch deine Güte vagy: Gottes Sohn ist kommen	X				703 724
3	601	Herr Christ, der ein'ge Gottessohn vagy: Herr Gott, nun sei gepreiset		X			698
4	602	Lob sei dem allmächtigen Gott	X				704
5	603	Puer natus in Bethlehem	X				-
6		Lob sei Gott in des Himmel Thron					-
7	604	Gelobet seist du, Jesu Christ			X <sup>28</sup>		697, 722, 722a
8	605	Der Tag, der ist so freudenreich		X <sup>29</sup>			719
9	606	Vom Himmel hoch, da komm ich her		X			700, 701, 738(a), 769(a)
10	607	Vom Himmel kam der Engel Schar	X				-
11	608	In dulci jubilo	X				729(a)
12	609	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich	X				732(a)
13	610	Jesu, meine Freude		X			1105, 713, 753
14	611	Christum wir sollen loben schon		X <sup>30</sup>			696
15	612	Wir Christenleut	X <sup>31</sup>				710
16	613	Helft mir Gottes Güte preisen		X			-
17	614	Das alte Jahr vergangen ist		X			1091
18	615	In dir ist Freude		X			-
19	616	Mit Fried und Freud ich fahr dahin		X			-
20	617	Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf		X			1092
21	618	O Lamm Gottes, unschuldig		X <sup>32</sup>			1095, 656(a)
22	619	Christe, du Lamm Gottes		X			-
23	620 620a	Christus, der uns selig macht		X		X	-
24	621	Da Jesus an dem Kreuze stund		X			-
25	622	O Mensch, beweine deine Sünde groß	X				-
26	623	Wir danken dir, Herr Jesu Christ		X			1096

<sup>21</sup> Félkövérrel a kidolgozott-, vagy elkezdett tételek, normál betűvel, halványítva a kidolgozatlan korálok címei.

<sup>22</sup> Faksimile – Előszó 9., NBA KB 30–33. és 91–93., Williams<sup>2</sup> 228–230., Stinson 15–17., Wolff, 2000 130–132. és Friedler 23-27. alapján.

<sup>23</sup> U: Urschrift, azaz piszkozat.

<sup>24</sup> K: Kalligrafische Reinschrift, azaz kalligrafikus (díszes) tisztázat.

<sup>25</sup> F: Flüchtige Reinschrift, azaz vázlatos, elnagyolt tisztázat.

<sup>26</sup> P: Palimpsestartige Korrektur, azaz Palimpszeszt[us]; az eredeti kotta-szöveg eltüntetésével, annak helyére írott új változat.

<sup>27</sup> Hiemke 224-631. alapján.

<sup>28</sup> Stinson és Wolff kutatása szerint piszkozat. (Stinson 15. és Wolff, 2000 130.)

<sup>29</sup> Stinson szerint piszkozat. (Stinson 15.)

<sup>30</sup> Williams szerint eredeti kézirat. (Williams<sup>2</sup> 228.)

<sup>31</sup> Wolff kutatása alapján tisztázat. (Wolff, 2000 130.)

<sup>32</sup> Wolff szerint piszkozat (Wolff, 2000 130.)

Sor- szám	Jegyzék- szám (BWV)	A korálfeldolgozás címe	Lejegyzés típusa				A korál egyéb orgonás feldol- gozásai (BWV)
			U	K	F	P	
27	624	<b>Hilf, Gott, daß mir's gelinge</b>		X			-
28		O Jesu, wei ist dein Gestalt					-
29	Anh. I 200	<b>O Traurigkeit, o Herzeleid (töredék)</b>	X				-
30		Allein nacht dir, Herr Jesu Christ, verlanget mich					-
31		O wir armen Sünder					-
32		Herzliebster Jesu, was hast du verbochen					1093
33		Nun gib mir mein Jesus gute Nacht					-
34	625	<b>Christ lag in Todesbanden</b>		X			695, 718
35	626	<b>Jesus Christus, unser Heiland</b>		X			656a, 666a
36	627	<b>Christ ist erstanden</b>	X <sup>33</sup>				-
37	628	<b>Erstanden ist der heilige Christ</b>	X				-
38	629	<b>Erschienen ist der herrliche Tag</b>	X				-
39	630	<b>Heut triumphieret Gottes Sohn</b>		X			-
40		Gen Himmel aufgefahren ist					-
41		Nun freut uech, Gottes Kinder, all					-
42		Komm, Heiliger Geist, erfüll die Herzen deiner Gläubigen					-
43		Komm, Heilger Geist, Herre Gott					651a, 652a
44	631 631a	<b>Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist</b>	X			X	667(a, b)
45		Nun bitten wir den Heiligen Geist					-
46		Spiritus Sancti gratia vagy: Des Heiligen Geistes reiche Gnad					-
47		O Heiliger Geist, du göttlichs Fuer					-
48		O Heiliger Geist, o heiliger Gott					-
49	632	<b>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</b>		X			655 (a-c), 709, 726
50	634	<b>Liebster Jesu, wir sind hier</b>	X <sup>34</sup>				706, 730, 731
51	(633)			X			
52		Gott der Vater wohn uns bei					-
53		Allein Gott in der Höh sei Ehr					662a, 663, 664a, 715
54		Der du bist drei in Einigkeit					-
55		Gelobet sei der Herr, der Gott Israel					-
56		Meine Seel erhebet den Herren					-
57		Herr Gott dich loben alle wir					-
58		Es stehn vor Gottes Throne					-
59		Herr Gott, dich loben wir					-
60		O Herre Gott, dein göttlich Wort					1110
61	635	<b>Dies sind die heiligen zehn Gebot</b>	X <sup>35</sup>				-

<sup>33</sup> Williams szerint kalligrafikus tisztázat. (Williams<sup>2</sup> 229.)

<sup>34</sup> Wolff kutatása alapján tisztázat. (Wolff, 2000 131.)

<sup>35</sup> Wolff szerint tisztázat. (Wolff, 2000 132.)

Sor- szám	Jegyzék- szám (BWV)	A korálfeldolgozás címe	Lejegyzés típusa				A korál egyéb orgonás feldol- gozásai (BWV)
			U	K	F	P	
62		Mensch, wilt du leben seliglich					-
63		Herr Gott erhalt uns für und für					-
64		Wir galuben all an einen Gott					1098
65	636	<b>Vater unser im Himmelreich</b>			X <sup>36</sup>		737, 682, 683 (a)
66		Christ, unser Herr, zum Jordan kam					-
67		Aus tiefer Not schrei ich zu dir					1099
68		Erbarm dich mein, o Herre Gott					-
69		Jesu der du meine Seele					-
70		Allein zu dir, Herr Jesu Christ					1100
71		Ach Gott und Herr					714
72		Herr Jesu Christ, du höchtes Gut					1114
73		Ach Herr, ich armen Sünder					742
74		Wo soll ich fliehen hin					-
75		Wir haben schwerlich, Gott, vor dir gesündigt					-
76	637	<b>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</b>	X				1101
77	638	<b>Es ist das Heil uns kommen her</b>			X <sup>37</sup>		-
78		Jesus Christus, unser Herr, der von uns den Gotteszorn wandt					-
79		Gott sei gelobet und gebenedeiet					-
80		Der Herr ist mein getreuer Hirt					-
81		Jetzt komm ich als ein armer Gast					-
82		O Jesu, du edle Gabe					-
83		Wir danken dir, Herr Jesu Christ, dass du das Lämmlein worden bist					-
84		Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein					-
85		Nun freut euch, liebe Christen gmein					-
86		Nun lob, mein Seel, den Herren					-
87		Wohl dem, der in Gottes Furcht steht					-
88		Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst					-
89		Was mein Gott will, das gescheh allzeit					-
90		Kommt her zu mir, pricht Gottes Sohn					-
91	639	<b>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</b>			X		-
92		Weltlich Ehr und zeitlich Gut					-
93		Von Gott will ich nicht lassen					658a
94		Wer Gott vertraut					-
95		Wei's Gott gefällt, so gefällt mir's auch					-
96		A Gott, du frommer Gott					767
97		In dich hab ich gehoffet, Herr					712
98	640	<b>In dich hab ich gehoffet, Herr</b>			X		-
99		Mag ich Unglück nicht widerstahn					-
100	641	<b>Wenn wir in höchsten Nöten sein</b>	X <sup>38</sup>				668 (a)

<sup>36</sup> Williams kalligrafikus tisztázat. (Williams<sup>2</sup> 229.)

<sup>37</sup> Williams szerint kalligrafikus tisztázat. (Williams<sup>2</sup> 229.)

<sup>38</sup> Williams szerint kalligrafikus-, vagy elnagyolt tisztázat. (Williams<sup>2</sup> 229.)

Sor- szám	Jegyzék- szám (BWV)	A korálfeldolgozás címe	Lejegyzés típusa				A korál egyéb orgonás feldol- gozásai (BWV)
			U	K	F	P	
101		An Wasserflüssen Babylon					655
102		Warum betrübst du dich, mein Herz					-
103		Frisch auf, mein Seel, verzage nicht					-
104		Ach Gott, wei manches Hezeleid					-
105		Ach Gott, erhör mein Seufzen und Wehklagen					-
106		So wünsch ich nun ein gute Nacht					-
107		Ach liebe Christen, seid getrost					-
108		Wenn dich Unglück greifen an					1104
109		Keinen hat Gott verlassen					-
110		Gott ist mein Heil, mein Hülf und Trost					1106
111		Was Gott tut, das ist wohlgetan, kein einzig Mensch ihn tadeln kann					-
112		Was Gott tut, das ist wohlgetan, es bleibt gerecht sein Wille					1116
113	642	<b>Wer nur den lieben Gott läßt walten</b>		X			647, 690, 691
114		Ach Gott vom Himmel sieh darein					741
115		Es spricht der Unweisen Mund wohl					-
116		Ein feste Burg ist unser Gott					720
117		Es woll uns Gott genädig sein					-
118		Wär Gott nicht mit uns diese Zeit					-
119		Wo Gott der Herr nicht bei uns hält					1128 <sup>39</sup>
120		Wie schön leuchtet der Morgenstern					739, 764
121		Wie nach einer Wasserquelle					1119
122		Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort					1103
123		Lass mich dein sein und bleiben					-
124		Gib Fried, o frommer, treuer Gott					-
125		Du Friederfürst, Herr Jesu Christ					1102
126		O großer Gott von Macht					-
127		Wenn mein Stündlein vorhanden ist					-
128		Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott					-
129		Mitten wir im Leben sind					-
130		Alle Menschen müssen sterben (első kidolg.)					-
131	643	<b>Alle Menschen müssen sterben</b>	X <sup>40</sup>				642
132		Valet will ich dir geben					-
133		Nun lasst uns den Leib begraben					-
134		Christus, der ist mein Leben					-
135		Herzlich lieb hab ich, o Herr					-
136		Auf meinen lieben Gott					-
137		Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl					-

<sup>39</sup> A mű kottája Wilhelm Rust (1822-1892) 19. századi német komponista, későbbi Thomas-Kantor és Bach-kutató hagyatékában pihent, melyről Bach szerzőségét a Stephan Blaut (a hallei Martin-Luther Egyetem professzora) által vezetett 2008-as kutatás bizonyította.

<sup>40</sup> Williams szerint kalligrafikus-, vagy elnagyolt tisztázat. (Williams<sup>2</sup> 229.)

Sor- szám	Jegyzék- szám (BWV)	A korálfeldolgozás címe	Lejegyzés típusa				A korál egyéb orgonás feldol- gozásai (BWV)
			U	K	F	P	
138		Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt					-
139		Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht					-
140		Mein Wallfahrt ich vollendet hab					-
141		Gott hat das Evangelium					-
142		Ach Gott, tu dich erbarmen					-
143		Gott des Himmels und der Erder					-
144		Ich dank' dir, lieber Herre					-
145		Aus meines Herzens Grunde					-
146		Ich dank' dir schon					-
147		Das walt mein Gott					-
148		Christ, der du bist ser helle Tag					-
149		Christe, der du bist Tag und Licht					-
150		Werde munter, mein Gemüte					-
151		Nun ruhen alle Wälder					-
152		Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich					-
153		Nun lasst uns Gott dem Herren					-
154		Lobet den Herren, denn er ist sehr freunlich					-
155		Singen wir aus Herzens Grund					-
156		Gott Vater, der du deine Sonn					-
157		Jesu, meines Herzens Freut					-
158		Ach, was soll ich Sünder machen					-
159	644	<b>Ach wie nichtig, ach wie flüchtig</b>			X		528
160		Ach, was ist doch unser Leben					743
161		Allenthalben wo ich gehe					-
162		Hast du denn, Jesu, sein Angesicht gänzlich verborgen vagy: Soll ich denn, Jesu, mein Leben in Trauern beschließen					-
163		Sei begrüßet, Jesu gütig vagy: O Jesu, du edle Gabe					768
164		Schmücke dich, o liebe Seele					654a

## **4. AZ ORGELBÜCHLEIN-KORÁLOK, MINT IMPROVIZÁCIÓS MODELLEK**

### **Elemzés és improvizációs sémák**

Ebben a fejezetben az Orgelbüchlein-korálfeldolgozások analízisével párhuzamosan kísérletet teszek a művek improvizációs modellként való bemutatására. Bach üzenete, miszerint az Orgelbüchleint orgona- és zeneszerzés-iskolának szánta egyértelmű, ez a kötet előszavából is kiderül.<sup>1</sup> Azt azonban nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a 18. század első felében az improvizációt nem övezte olyan misztikum, mint ma, a legtöbb hangszeres előadó művelője volt ennek a területnek. Az Orgelbüchlein-korálok kompakt jellege szintén arra utal, hogy többségük lehetett liturgikus improvizációk utólagos lejegyzése, kidolgozása.<sup>2</sup>

Minden darabbal három különböző szempont szerint foglalkozom. Elsőként a téma bemutatásával, a korálanyag történetével, szövegi és melodikus háttérével.<sup>3</sup> Másodikként az egyes Orgelbüchlein-korálokat veszem górcső alá, műfajmeghatározással, részletes motivikus, strukturális és formai analízissel. A harmadik részben az elemzés adatai alapján leszűrt konzekvenciák eredménye kerül közlésre, konkrét improvizációs javaslatokkal. Nem csak az egyes tételtípusok végleges alakját tekintem az egyetlen lehetséges mintának. Hasznosnak tartom a kontrapunktikus fokozás eszközeinek elemeire bontásával különböző egyszerűsített gyakorlatok kialakítását is, mint előkészítő és egymásra épülő didaktikai lépcsőket.

Önálló fejezetekben kapott helyet az *O Traurigkeit, o Herzeleid* töredék rekonstrukciójának bemutatása, illetve külön található néhány orgonakorál a Bach életműből, melyek texturális szempontból rokonságot mutatnak az Orgelbüchlein-feldolgozásokkal.

#### **4.1. Nun komm, der Heiden Heiland<sup>4</sup> BWV 599<sup>5</sup>**

CF:<sup>6</sup> Milánói Szent Ambrus püspök (333?-397) *Veni Redemptor gentium*<sup>7</sup> kezdetű ádventi himnuszának szövege szolgált alapul a Martin Luther (1438-1546) által átköltött

---

<sup>1</sup> Lásd a 2. Fejezetben.

<sup>2</sup> FASSANG, SZILÁGYI.

<sup>3</sup> A forráskutatásban nagy segítségemre volt Friedler Magdolna, aki e témában írt doktori értekezését (Az *Orgelbüchlein koráljai*, Budapest: 2006) a rendelkezésemre bocsátotta.

<sup>4</sup> „Nun komm, der Heiden Heiland, / der Jungfrauen Kind erkannt, / das sich wundert alle Welt, / Gott solch Geburt ihm bestellt.” (1. verszak, Hiemke 90.)

<sup>5</sup> Autográf: Faksimile 1. Lásd a *Függelék* 2. képét.

<sup>6</sup> CF: *cantus firmus*. A korál történeti háttérének bemutatása.

nyolcversszakos német fordításnak. A himnusz a nyelvi átültetésen túl az eredeti latin verzióhoz képest lényeges verstani változásokon esett át: az ambrosian versforma<sup>8</sup> Luthernél elveszti metrikus lejtését, soronként hétszótagosra csökken, és sorvégi rímekbe rendeződő alakot ölt. A doxológiát megelőző 7. strófa szokás szerint Karácsony vigíliáján énekelendő.<sup>9</sup> A dallam eredeti dór tonalitása (I. tónus) Luther koráljában is megmarad<sup>10</sup> (a latin himnusz egyszerűsített formáját a szöveggel együtt 1524-ben Luther maga tette közzé).<sup>11</sup> A gregorián eredetiben az első és utolsó dallamsor erős korrespondenciát mutat, az átköltő ezt a hasonlóságot tovább „simítja”, nála ez a két dallamsor teljesen megegyezik.



Gregorián dallam<sup>12</sup>

Luther dallama<sup>13</sup>

F:<sup>14</sup> A darab öt szólamú, bár ezt a szólamszámot elsősorban a sorkezdéseknél és sorzárásoknál éri el, sok helyen négy szólamú az anyag, korálharmonizáció un. „tört stílusban”.<sup>15</sup> A tétel elemzése során kiderül majd, hogy nem a szólamszám a kulcskérdés, mivel az mennyiségi és tartalmi szempontból különbséget mutat. A koráldallam a felső szólamban kap helyet, minimális díszítésekkel. A cantus firmusban megjelenő ornamensek

<sup>7</sup> A himnusz 386 körül keletkezett. „Veni, Redemptor gentium; / Ostende partum virginis; / Miretur omne sæculum. / Talis decet partus Deum.” (1. versszak, MG 22.)

<sup>8</sup> Milánói Szent Ambrusoz köthető versforma. Jellemzők: latin nyelv, 8 versszak, rímtelen jambikus dimeterekből építkező 4 x 8 szótagos strófák.

<sup>9</sup> „A hetedik verset csak dec. 24-én szőjük be. [...] Itt fénylik szemünk előtt a betlehemi jászol. Mindnyájunk számára örök fény marad, ha a Krisztus isten-emberségébe vetett hit szívünkben megőrzi világosságát.” (ÉE 72.)

<sup>10</sup> A dallam a dór hangkészlet karakterisztikus hangját: a finalis feletti N6-et nem tartalmazza. Az ambitus a szubtonális hangtól a tónus recitáló hangjáig terjed.

<sup>11</sup> *Eyn Enchiridion oder Handbüchlein*; Erfurt, 1524 (Friedler 28.)

<sup>12</sup> MG 22.

<sup>13</sup> A korálok modern írásmóddal, a gyűjteményben szereplő formával megegyező módon (hangnem, előjegyzés, ritmusértékek) kerülnek közlésre. A legato-ívek az énekek első versszakában szöveghez igazodó hajlításait jelzik. A dallam BWV 36 alaján közölve. (Williams/II. 16.) A cantus firmus mindig az adott Orgelbüchlein-korál hangnemébe transzponáltan kerül közlésre.

<sup>14</sup> F: *feldolgozásmód*. Az orgonakorál strukturális felépítésének bemutatása.

<sup>15</sup> Fr: *style brisé*.



két csoportra oszthatók: átmenőhangokra és az ellenszólamokból kölcsönzött motivikus építőelemekre. Az átmenőhangok általában nyolcad értékekben, terckitöltő dallami funkcióval jelentkeznek, egy esetben<sup>16</sup> kisnyújtott ritmussal, ahol a komplementer tizenhatod-mozgás miatt módosul apróbb értékre ez a dallami figuráció. Izgalmas az ellenanyag motívumának cantus firmusba való „feltolása”, ez a technika különben a ciklus más darabjait is jellemzi. Az ellenszólam megszületése nem mondható szokványosnak, a darab elején a cantus firmus első hangjának megszólalása után az összes belső szólam súlytalan helyre eső beugró alsó váltóhanggal indul. Ez a zenei eszköz a javabarokkban elsősorban a színpadi zenét jellemezte, bár nem volt teljesen idegen a templomi zenében sem, sőt az orgonairodalomban is előfordult. Buxtehude e-moll Ciacconájának ellenszólamai is hasonló beugró disszonanciákkal indulnak, a különbség annyi, hogy ott a téma – a műfajból eredően – a basszusban kap helyet:

Beugró  
disszonanciák

Téma<sup>17</sup>

*D. Buxtehude: e-moll Ciaccona, BuxWV 160, 1-5. ü.*

Téma<sup>18</sup>

Induló beugró  
disszonanciák

*J. S. Bach: Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 599, 1-3. ü.*<sup>19</sup>

Az átkötések jellegéből látszik, hogy tulajdonképpen nem obligát 5 szólamról beszélhetünk, hanem egy szintet képvisel a koráldallam, és az összes többi együtt fejez ki egy

<sup>16</sup> A második korálsor elején.

<sup>17</sup> Ostinato-téma

<sup>18</sup> Koráldallam

<sup>19</sup> Zászkaliczky/5. 1. alapján közölve.

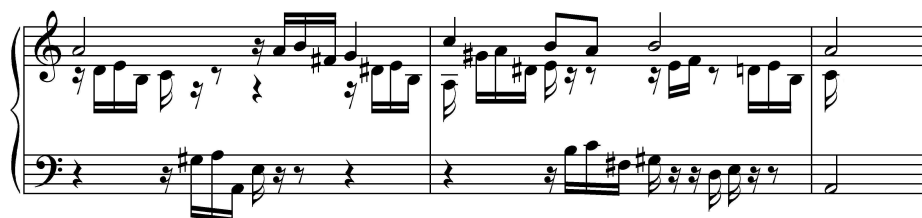
másik zenei közeget. A szabálytalan átkötések<sup>20</sup> így legalizálódnak, melyekkel tulajdonképpen egy kikomponált ujjpedál-technikát<sup>21</sup> hallunk, melyet Bach csembalóműveiben szívesen alkalmazott.

A figuráció figurációja: a darab motivikus kialakításának érdekessége, hogy egy lassabb léptékű harmonikus figuráció (akkordfelbontás nyolcadokkal lefelé törve)



*Tizenhatodos beugró disszonanciák nélküli állapot.*

és egy fürgébb, tizenhatodos mozgásokból építkező melodikus figuráció egyesüléséből jön létre a speciálisan csak erre a feldolgozásra jellemző zenei szövet. Az alsó váltóhangok az egyes szólamokban komplementer jelentkeznek, a tizenhatodos bemozdulás minden pillanatban „kötelező”. A következő kottapéldán jól látszik, hogy a tizenhatodpárok hogyan integrálódnak négyes csoportokká. A zenei folyamat szempontjából nincs jelentősége, hogy ezek a négyes csoportok egy szólamon belül, vagy a szólamok között elosztva jelentkeznek:



*Ujjpedál nélküli forma (bicinium-alak).<sup>22</sup>*

Hogyan kaphat helyet a templomban egy ilyen alapvetően világának mondható zeneszerzői eszköz? Bach az egyházi év cselekményét, annak belső lelki tartalmát és üzenetét „rendezi” egy ciklusba. Azonban ez a „cselekmény” most egy képzeletbeli színpadon játszódik, a liturgikus év elején járunk, a függönyt itt húzzák fel, az üdvösségtörténet

<sup>20</sup> A 16. századi dallamalkotás alapja, hogy bármely hang értéke megnövelhető saját értékével, vagy annál rövidebb terjedelemmel. A barokk dallamalképzésben is érvényes, hogy rövidebb értékhez nem kötöttek hosszabbat.

<sup>21</sup> A 17-18. századi clavicenisták speciális – ugyanakkor elvárt – interpretációs eszköze volt az ujjpedál, mellyel improvizatív módon tudták befolyásolni a hangzást, elsősorban dúsítva azt. Bach is alkalmazza ezt a technikát csembalóműveiben, pl. BWV 846, WK I/1.

<sup>22</sup> A magasabb szólamszámú tételek egy része a komplementer szólammozgásoknak köszönhetően könnyen visszafejthető bicinium alakra. Ez a lépcső az improvizációs technika elsajátításakor válik fontossá.

megjelenítő átímadkozására<sup>23</sup> készülünk. Az alsó váltóhangok váltóhang-párokká integrálódnak, majd ezek a tizenhatodcsoportok finoman lengik át az egész zenei szövetet, még a cantus firmust is, ezzel rendkívül organikussá téve az egész kompozíciót. A korálfeldolgozásban három különböző zenei gondolat egymásra illesztése alkotja a polifón szövetet. Mivel azonban a pedál zenei anyaga a belső szólamok motívumanyagának egy variánsa, a feldolgozás a két rétegű korálok csoportjába tartozik. Kettőről már írtam (cantus firmus kontra tizenhatodos ellenanyag, amely nem lokalizálható), a harmadik a pedál szólamban jelentkezik, hosszú kisnyújtott ritmusos menetekben. A pedál csak a második korálsortól válik tematikussá, és ez a zenei anyag sem teljesen független a többitől. Relatív hangszélytelen tizenhatod lép lefelé (a belső szólamok tizenhatodfigurációinak tükre) egy hangsúlyosabb (pontozott nyolcad) értékre. A lépések a darab során fokozatosan tágulnak.<sup>24</sup> Ez a tölcészerű mozgás egyszerre változatos és pedálszerű. A végeredmény rendkívül komplex: egyszerre van jelen az imitációs polifónia (a belső szólamokban, amely két alkalommal kihat a cantus firmusra is) és a nem imitációs polifónia, ez utóbbi a három különböző zenei réteg együtthangzásából adódik.

A következő kottapélda egy liturgikus rögtönzésem utólagos lejegyzésének<sup>25</sup> első két üteme, mely a BWV 599-hez hasonló módon indul. A tétel témája a *Krisztus feltámadott!*<sup>26</sup> kezdetű katolikus ének:

---

<sup>23</sup> HAKKT/III. 2. (Bővebben lásd: Verbényi/Arató 144-146.)

<sup>24</sup> A legnagyobb intervallum: N7, ezen kívül előfordul: N2, k3, sz5, t5, k6.

<sup>25</sup> A „lejegyzés” kifejezést szokás használni, de improvizáció esetében ez általában ki- és/vagy átdolgozást is jelent. Ami egyszer elhangzik és működik a liturgiában, a rögzítéskor szinte mindig optimalizálást igényel. Bach és II. Frigyes 1747. május 7-én találkoztak Potzdamban a királyi rezidencián. A király által adott témára Bachnak fűgát kellett rögtönöznie. A másnapi sajtó beszámolója szerint Bach sikerrel vette az akadályt, bár a fortepianoval egyáltalán nem volt meglegedve. (Korff 135 és 150, Időrendi tábla) Az esemény után két hónappal a II. Frigyesnek ajánlotta *Musikaisches Opfer BWV 1079* című ciklusát, amely tartalmazott két fűgát is, a királyi témára. Bach nagy valószínűséggel a rögtönzésből merített, de szinte biztos, hogy a végeredmény teljes mértékben nem egyezett meg azzal. A korálfeldolgozások egy része hasonló körülmények között keletkezhetett, a liturgikus pillanat ihlettségének – és pressziójának – hatására jött alapötletek utólagos kidolgozásával.

<sup>26</sup> Ho 185. és EE 183.



Kovács Sz.: *Krisztus feltámadott! első két üteme*<sup>27</sup>

A darab elején – Bach feldolgozásához hasonlóan – magasabb a szólamszám, mint a folytatásban (az öt- és négyszólamúság váltakozik).

I:<sup>28</sup> A Bach-korál motivikus elemekre való bontása improvizációs gyakorlatként is alkalmazható, bármely Bach-harmonizáció vagy saját letét előre meghatározott figurálásával. A polifón szövet a rendelkezésre álló harmóniák utólagos melodizálásából jön létre, ami ha lépcsőzetesen haladunk, elsajátítható.

Első lépés: az arpeggio-technika önmagában is megállja a helyét. Fontos, hogy az akkordtörések mindig felülről induljanak, a kiindulási pont a koráldallam kezdőhangja legyen (tkp. „fordított C-dúr prelúdium”<sup>29</sup>). Ez a technika különben modern művekben és improvizációban is működőképes lehet, a típus egyik 20. századi megfelelője: Koloss István (1932-2010) II. Partitájának (1973) 2. variációja.

Második lépés: erre a zenei szövetre „ráilleszthetjük” a beugró diszsonanciákat.

#### 4.2. **Gott, durch deine Güte**<sup>30</sup> vagy **Gottes Sohn ist kommen**<sup>31</sup> BWV 600<sup>32</sup>

CF: A *Gott, durch deine Güte* kezdetű korál szövege Johannes Spangenbergertől<sup>33</sup> (1484-1550) származik, és 1544-ben az erfurti *Alte und Neue Geistliche Lieder und Lobgesänge* című énekeskönyvben (Erfurt) jelent meg először.<sup>34</sup> A korál három versszakos,

<sup>27</sup> LD 30-31. Lásd a *Függelék* 71-72. képét.

<sup>28</sup> I: *improvizáció*. Az Orgelbüchlein korál alapján kialakított improvizációs lehetőségek és modellek közlése.

<sup>29</sup> BWV 846/I.

<sup>30</sup> „Gott, durch deine Güte, / wolst uns arme Leute Herze, / Sinn und Gemüte / für des Teufels Wüten / am Leben und im Todt / gnädiglich behüten.” (1. versszak, Hiemke 94.)

<sup>31</sup> „Gottes Sohn ist kommen / uns allen zu Frommen / hier auf diese Erden / in armen Gebärden, / daß er uns von Sünde / freie und entbinde.” (1. versszak, Hiemke 94.)

<sup>32</sup> Autográf: Faksimile 2-3. Lásd a *Függelék* 3-4. képét.

<sup>33</sup> NBA IV/1. VII.

<sup>34</sup> Friedler 30.

strófánként akklamál az Atya, a Fiú és Szentlélek Istenhez, különböző kéréseket terjesztve az Úr elé.

Ugyanebben az énekeskönyvben, azonos dallammal jelent meg a *Gottes Sohn ist kommen* korál is, amely kilenc versszakos, a Fiúistenről és az emberek bűneit megváltó cselekedeteiről énekel.

A korál dallama középkori eredetű, alapja az *Ave hierarchia celestis et pia*<sup>35</sup> kezdetű latin kanció:

The image displays two columns of musical notation. The left column contains six staves of music in G major, representing the original cantus firmus 'Ave hierarchia celestis et pia'. The right column contains six staves of music in F major, representing a cantus firmus used by Bach, with variations labeled A through C\_v. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (F major), and a common time signature (C). The right column's variations include various rhythmic and melodic patterns, some with fermatas and repeat signs.

*Ave hierarchia celestis et pia*<sup>36</sup>

*A Bach által felhasznált cantus firmus*<sup>37</sup>

F: Kánonteknikán alapuló feldolgozásról van szó, melyben a kanonikus szőlampár a szoprán (proposta) és a tenor (riposta). A szoprán-szólam kiemeléséről a zenei textúra gondoskodik, illetve az a pszicho-akusztikai tény, hogy a hallgató automatikusan a diszkant-fekvésre koncentrál. Bach a manuál-regisztrációt meghatározza, ez egyébként az orgonaműveire nem jellemző. 8' principál regisztert ír elő: *Man. Prinzip. 8 F.* A tenor-szólamot Bach a pedálban helyezte el, és ezt is ellátta regisztrációs utasítással: *Ped. Tromp. 8 F.*<sup>38</sup>

<sup>35</sup> „Ave, Hierarchia caelestis et pia, / Dei Monarchia, Respice nos Dia, / Ut eruumur errantes in via.” (Vers. Forrás: <http://biblioteca.caecilianum.eu>. Letöltés ideje: 2010. március 20.)

<sup>36</sup> Grzegorz Gerwazy Gorczyki (1665?-1734) azonos című ötszólamú motettája alapján.

<sup>37</sup> A dallam BWV 318 szerint közölve. (Williams/II. 18.)

<sup>38</sup> Bach Weimarban a *Schlosskirche* orgonán játszott rendszeresen Istentiszteleten. Az orgona (II/23) 1714-es diszpozícióját lásd a 63. oldalon. A pedál hangterjedelme C-től e<sup>1</sup>-ig terjedt. Ennél nagyobb pedálambitussal a korabeli orgonák általában nem rendelkeztek. Az előírt két regiszter megtalálható volt ezen az orgonán, azonban

Bach a tenor-szólamban elhangzó koráldallamon (comes) apróbb változtatásokat végez. Ennek célja, hogy közös nevezőre hozza a horizontális rendet a vertikális összefüggésekkel. A kéziratban – mivel az *Urschrift*, azaz piszkozat – az is látszik, hogy az eredetileg átmenőhangok nélkül elindított kanonikus szólampárt utólag módosította a szerző. A negyedek szokásos méretétől eltérően itt nagyobb kottafejeket láthatunk, amelyek Bach alkotó folyamatáról árulkodnak. Ez a harmonikus történések miatt szükségszerű, mert különben bizonyos helyeken kezeletlen disszonanciák keletkeznének.

A második ütem harmadik egységének második negyedén Bach egy g átmenőhangot alkalmaz, így elkerülve ezen a ponton a félértékű f szeptimhanggá válását, majd annak kezeletlenségét, mivel a cantus firmus továbbhaladása előre meghatározott, nem módosítható. Ez a riposta-változat visszahat a propositára az első ütemben, illetve fordítva.

A kanonikus szólampárban vannak apróbb különbségek, melyek szintén összhangzattani okokra vezethetők vissza. Ilyen a 8., 10. és 25. ütem tenorja, amely ritmikailag eltér a propositától.<sup>39</sup>

Miután optimalizálta a kanonikus szólamokat – vagy inkább azzal együtt –, Bach basszus-szólammal látta el a zenei textúrát. A basszus-szólamra a folyamatos negyedmozgás jellemző. Ez a szólam önállóságát a többitől való különbségéből nyeri. Ugyanez érvényes az altra is, melyben egy másik ritmikai mozgás, a folyamatos nyolcad dominál.

A basszus- és alt-szólam előre rögzített ritmusa nem biztosít tagolási pontokat a hallgatónak. Az embernek szüksége van az idő felosztására, támpontokra, amelyek során koordinálja életét. Ez a szólampár transcendens, úgy is mondhatnám: időtlen, még tovább gondolva: örökkévaló. Ezzel szemben a koráldallam jól követhető, a kánon-szerkezet nagyon is racionális.

Az így keletkező zenei textúra archaikus, a középkor zenei gondolkodásmódját tükrözi. Három különböző zenei réteg különül el, melyek saját arculata zenei mozgásformájuktól függ, az egyik réteg a cantus firmus, szigorú károntechnikával kidolgozva.<sup>40</sup>

---

a feldolgozás 7. ütemében megjelenő f<sup>1</sup> tenorhang 8<sup>7</sup>-as fekvésben a pedálban nem volt kivitelezhető, így Bach valószínűleg egy oktávval mélyebben játszotta a Cornett-Baß 4<sup>7</sup> regiszterrel, amely szintén nyelvregiszter lehetett. A korálfeldolgozás két manuálon is megszólaltatható úgy, hogy a propositát balkézrel játsszuk, a darab basszus-szólamát, pedig a pedál-szólamra bizzuk. Ez a csere hangszerszerű ugyan, de nem harmonizál a szerző eredeti koncepciójával, ha rendelekezésre áll, inkább a pedál 4<sup>7</sup> nyelvjáték preferálandó.

<sup>39</sup> A kánon-szerkezetnél – főleg, ha az improvizatív – leginkább az indulásra és a zárásra kell külön figyelmet fordítani. Ezek a pontokon minél kevesebb változtatást alkalmazzunk. Korálsor közben a tény, hogy ismerjük az alapidallamot, kiegyenlíti az apróbb különbségeket.

<sup>40</sup> Motivikus ábárt lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

Az is fontos, hogy a mélyebb regiszter szólama (basszus) a lassabb mozgású, a felsőbb réteg (alt), pedig fürgébb, itt fele hosszúságú értékekben mozog. Így tulajdonképpen a nem-kanonikus szólamok is kapnak egy szabályt: minden basszus-hangra két alt-hangjegyet jut.<sup>41</sup>

A végeredmény egy vegyeskánon,<sup>42</sup> melyben a három különböző zenei réteg egy erősen retrospektív zenei környezetet teremt.

I: Kétféle gyakorlási módot ajánlok. Elsőként a kánonszerkezetet érdemes kipróbálni.<sup>43</sup> Ennek legmegfelelőbb formája a bicinium. A feladat része megfelelő cantus firmust keresni, hiszen ez a technika nem működik minden dallammal. Kezdetben elég, ha kánonszerű az anyag, a sorindulásokra és -zárásokra odafigyelve, később a kánontechnika egyre nagyobb felületre kiterjedhet. Ha a két szólam már megy, érdemes egy harmadikkal bővíteni a szólampárt. Ez először legyen belső szólam, figyeljünk, hogy a plusz szólam ne hasonlítson a cantus firmusra, legyen önálló.

A második lehetőség, hogy ostinato ritmussal (folyamatos mozgással) ellenpontozunk egy korált (contrapunctus duplex, triplex, quadruplex). Ha ez működik, akkor lehet bővíteni a szólamszámot. Fontos, hogy az újabb szólam különbözzön az elsődleges ellenszólamtól, annál gyorsabb, vagy lassabb mozgású legyen.

Ennek a két feladattípusnak a kombinálását improvizatíván nem ajánlom, ez inkább kidolgozást igényel.

---

<sup>41</sup> Contrapunctum duplex

<sup>42</sup> A kanonikus szólamok mellett van, vagy vannak szabad szólamok. Általában a basszus független az imitációs szólampártól. Ilyenek a Goldberg variációk (BWV 988) kánonvariációi is, kivéve a kétszólamú nónakánont (27. variáció). Az összes többi vegyeskánon (3., 6., 9., 12., 15., 18., 21., 24. variáció), igaz, ezekben a variációkban a kanonikus basszus is kötött, ugyanis ez a darab témája.

<sup>43</sup> „A kánon szerkesztésének menetét a következő lépésekre bonthatjuk: 1. Elkészül a proposta „fej”-része, mely addig tart, amíg belép a riposta. 2. A ripostaként megszólaló fej-rész ellenszólamaként elkészül a proposta folytatása. 3. A proposta folytatása az imitáló szólamban is sorra kerül, ehhez ellenszólamaként a proposta további folytatása készül el.” (Gárdonyi, 1972 10.)

### 4.3. Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn<sup>44</sup> vagy Herr Gott, nun sei<sup>45</sup> gepreiset<sup>46</sup> BWV 601<sup>47</sup>

CF: A *Herr Christ, der ein'ge Gottessohn* korál szövege Elisabeth Crucigertől (1500-1535) származik,<sup>48</sup> hagyományosan advent harmadik és negyedik vasárnapjának legfontosabb himnusza. A másik korálszöveg egy étkezés utáni hálaadó ének Valentin Bapst tollából.<sup>49</sup>

A következő bar-formájú dallammal az 1600-as évektől kezdve éneklük:



A Bach által használt dallamváltozat<sup>50</sup>

F: Egy négy szólamú, két rétegű korálfeldolgozásról van szó, melyben az egyik réteg maga a koráldallam, amely szokásos módon a felső szólamban kap helyet. Ebben a szólamban az eredeti koráldallamhoz képest csak apró változtatásokkal találkozhatunk: Bach a cantus firmus kéthangos nyolcad-képleteiből kisnyújtott variánst hoz létre,<sup>51</sup> majd a koráldallam tercugrásait (d<sup>2</sup>-h<sup>1</sup>) terckitöltő átmenőhanggal színezi.<sup>52</sup>

A másik zenei réteg egy rövid harmonikus figuráció: mely három hangsúlytalan tizenhatod és egy hangsúlyos negyed, utóbbi általában már egy másik harmóniát képvisel, illetve a pedál-szólamban ez a képlet gyakran nyolcados oktáveséssel zár. Ez a motívum a darab során folyamatosan változik, de az alapképlet mindig jól felismerhető marad. Az ugrásokban különböző hangközök jelennek meg. Induláskor az alt motívumára a tenor tonálisan válaszol, majd a basszus a tenort már reálisan imitálja. Ez a mozgásforma lehetővé teszi a motívum

<sup>44</sup> „Herr Christ, det ein'ge Gottessohn, / Vaters in Ewigkeit, / aus sein'm Herzen entsprossen, / gleichwie geschrieben steht, / er ist der Morgensterne, / sein Glänzen streckt er ferne / vor andem Stemen klar.” (1. versszak, Hiemke 100.)

<sup>45</sup> Régiesen: *sey*

<sup>46</sup> „Herr Gott, nun sei gepreiset, / wir sagen frohen Dank, / daß du uns Gnad' erwiesen, / gegeben / Speis' und Trank, / dein mildes Herz zu merken, / den Glauben uns zu stärken, / daß du seist unser Gott.” (1. versszak, Hiemke 100.)

<sup>47</sup> Autográf: Faksimile 4. Lásd a *Függelék* 5. képét.

<sup>48</sup> *Eyn Enchiridion oder Handbüchlein*, Erfurt, 1524. (Friedler 32.)

<sup>49</sup> *Geystliche Lieder Mit einer newen vorrhede*, Lipcse, 1533. (Friedler 33.)

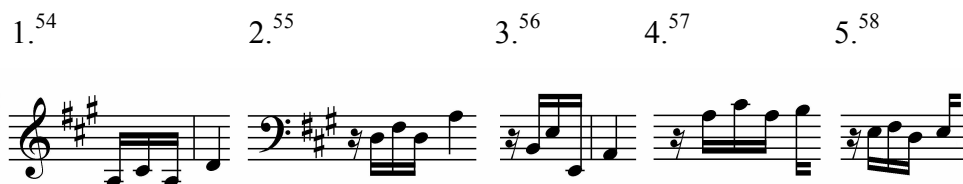
<sup>50</sup> A dallam BWV 22 szerint közölve. (Williams/II. 21.)

<sup>51</sup> 1. ütemben és az ismétlőjel előtti secundóban.

<sup>52</sup> A 3. és 10. ütemben.



kényelmes használatát a pedál-szólamban is, ugyanis végig váltott lábbal játszható. Az alsó három szólam „kommunikációjából” egy folyamatos komplementer tizenhatod-mozgás keletkezik. A darab során az alapmotívum variálódásán túl egyre hosszabb tizenhatodos szakaszok keletkeznek egy-egy szólamon belül is.<sup>53</sup> Eredeti formáját leginkább a pedálban őrzi meg.



#### *Az alapforma és vetületei*

Ezeknél a változatoknál a mozgásirányok megegyeznek az alapmotívum (1) mozgásformáival, a hangközök nagysága azonban módosulhat. Növekedhet (2, 3), vagy lépéssé redukálódhat (4, 5). Bach hasonló motívumfejlesztést más nem korál-alapú kompozícióiban is alkalmaz, pl. az F-dúr Toccata (BWV 540/i) pedálszólójában, melyben egy ütemnyi alap gondolatot bont tovább.<sup>59</sup>



#### *Tükörfordítás és vetülete*

Tiszta tükörfordítás (6), ennek egy vetülete van (7), amely csak lépéseket tartalmaz. Így lesz a harmonikusból melodikus figuráció.

<sup>53</sup> Extensio: 2. ütem (tenor), 3. ütem (basszus), 6-7. ütem tenor, 8. ütem (alt, basszus), 10. ütem (basszus).

<sup>54</sup> Felütés (alt), 2., 3., 4. ütem (basszus), 6., 7., ütem (alt, tenor, basszus), 8., 9., 10. ütem (basszus).

<sup>55</sup> 1. ütem (tenor, basszus).

<sup>56</sup> 3-4 és 10-11. ütem (basszus).

<sup>57</sup> 6. és 6-7. ütem (tenor).

<sup>58</sup> 2. ütem (tenor), 3-4. ütem (alt), 4. és 5. ütem (tenor), 10-11. ütem (alt), 11. és 12. ütem (tenor).

<sup>59</sup> Gárdonyi, 1967. 14.

<sup>60</sup> 5. ütem (tenor), 11. ütem (tenor).

<sup>61</sup> 2. ütem (alt).

8.<sup>62</sup>                      9.<sup>63</sup>                      10.<sup>64</sup>                      11.<sup>65</sup>

12.<sup>66</sup>                      13.<sup>67</sup>                      14.<sup>68</sup>                      15.<sup>69</sup>

*Kombinált alakok (vegyes fordítások vetületei)*

A harmonikus figuráció tükör-alakja egy fölfelé lépéssel – amely az egyenes alak vetülete – zár (8). Az egyenes alak mozgásirányai a tükörváltozat záró ugrásával (9). Ugyanezek az irányok két lépéssel (10), majd kizárólag lépésekkel (11). A középső ugrás tükör-irányú, a többi egyenes (12). Mint az előző, de a középső mozgás itt lépés (13). Ugyanez, de csak lépéseket tartalmazva (14). majd ennek a motívumnak a tükör-fordítása (15.)

A részletes motivikus elemzés során kiderül, hogy egy olyan dallam is rokonságban lehet az első alakkal, amelynek már mozgásformájában nagyon kevés köze van az eredeti alakhoz, érdemes egybevetni az alapformát a 14. vagy a 15. motívummal, ahol a változó irányú ugrások helyett már csak azonos irányú lépések szerepelnek. Milyen távol van egymástól a *W.K. II. kötet Cisz-dúr fuga (BWV 872)* és a *W.K. I. kötet C-dúr fuga (BWV 846)*, ahol a témák a most leírt két végpont motívumanyagára épülnek. Itt egy darabon belül működik az összes variáns, még hozzá úgy, hogy minden alak esetében rokonságot érzünk az eredetivel. Ez nem véletlen, hiszen egy zenei dimenzió mindvégig változatlan marad: a ritmus. Ez elég ahhoz, hogy egy családnak halljuk a darab összes tizanhatodos képletét, a gazdag témavariánsok pedig garantálják a változatosságot.

Az összes változat közül az eredeti forma, illetve annak vetületei szerepelnek legtöbbször.

<sup>62</sup> 8. ütem (alt).

<sup>63</sup> 7. ütem (tenor).

<sup>64</sup> 2-3. ütem (tenor).

<sup>65</sup> 3. és 10. ütem (alt).

<sup>66</sup> 4., 11. és 12. ütem (tenor).

<sup>67</sup> 9. ütem (alt).

<sup>68</sup> 2. ütem (alt), 4. és 5. ütem (alt), 11. és 12. ütem (alt).

<sup>69</sup> 3. ütem (alt), 9. ütem (alt, tenor), 11 és 12. ütem (alt).

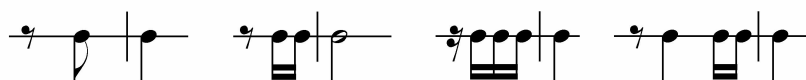
A korálban a „Stollen” második sora megegyezik az „Abgesang” utolsó sorával. Bach nem dolgozza ki külön ezt a visszatérést, ami majdnem teljes egészében megegyezik mindhárom (Stollen ism.) elhangzásnál. Egy apró különbség mégis hallható az utolsó elhangzáskor: a tenor szólam mozgása itt megélénkül.

A sorok motettaszerű összevarrása ebben a feldolgozásban is megtörténik, de a nagyforma (Stollen, Stollen, Abgesang) főhatárainál a pedál is segíti a tagolást, ezzel is érzékeltetve a különbséget a kis- és a nagy cezúrák között.

A darab kompakt jellege motivikus egyszerűségében rejlik, végig magával ragadó lendületét a komplementer tizenhatodmozgásnak köszönheti.

I: Az orgonakorál kapcsán két dolgot érdemes gyakorolni. Elsőként a vetületechnikát, amellyel bármilyen dallamot variálhatunk. Bár Bach esetében ez az ellenszólamokra korlátozódik, modern improvizációban a cantus firmust is meg lehet változtatni. Egyszólamú rögtönzés mintájául szolgáljon Bach gazdag variációkészsége, amely mindenkinél tudatosan fejleszthető. Érdemes előbb egy koráldallamal kezdeni, annak hangközeit, aztán mozgásirányait megváltoztatni, majd fokozatosan visszatérni az eredeti alakhoz. Modern improvizáció esetén a polimodális kromaticizmust, különböző distanciális, vagy bidistanciális hangkészleteket is alkalmazhatunk.

Másik út, hogy egy cantus firmust (ez nem kíván különösebb szelektálást, minden dallammal működni fog) egy állandósult motívummal ellenpontoszunk. Először három-, később négy szólamban is próbálkozhatunk. Az ellenmotívum akkor jó, ha rövid, kb. egy korálhangnyi zenei egységnek felel meg, de fontos, hogy ne súlyra induljon, viszont relatív súly legyen a vége:



Így két harmóniát (sok esetben két funkciót) fog kitölteni, és a hangsúlytalan kezdés miatt jól elkülönül a cantus firmustól. Improvizáció közben alkalmanként eltérhetünk az ellenmotívum eredeti dallamától (vetület, variáns), de az alapritmushoz mindvégig ragaszkodjunk. Jó, ha az ellenmotívum nem marad sokáig egy szólamon belül, vándoroltassuk. Zárathoz közeledve érdemes hosszabban exponálni a basszus-szólamban. Az alapmotívumot a cantus firmusba is átcsempészhajjuk, de ott ne variáljuk, mert annak megjelenése a dallamban, már önmagában variációnak minősül.

#### 4.4. Lob sei dem allmächtigen Gott<sup>70</sup> BWV 602<sup>71</sup>

CF: Michel Weiße (1480?-1534) szövege<sup>72</sup> karácsony misztériumáról szól. A korál Jézus első eljövételét éneкли meg, az ember bűneitől való megváltását, Isten szeretetének és kegyességének kiáradása által. A korál második részében a költő Jézus második eljövételéről elmélkedik, az utolsó ítélet kettősségéről, amely a lélekben felkészülteknek és az istentagadóknak más utat jelöl ki.

A dallam eredetileg ádvent első vasárnapjának IV. tónusú vesperás-himnusza. a *Conditor alme siderum*,<sup>73</sup> amely a korálban is megőrizte fríg tonalitását:

The image displays two columns of musical notation. The left column, labeled 'Gregorián dallam', consists of four staves of Gregorian chant notation, featuring a single melodic line with square neumes on a four-line staff. The right column, labeled 'Koráldallam', consists of four staves of chorale tune notation, featuring a single melodic line with square neumes on a four-line staff, including a key signature of one flat and a common time signature.

*Gregorián dallam*<sup>74</sup>

*Koráldallam*<sup>75</sup>

F: A négy szólamú korálfeldolgozásban három különböző zenei aspektus jelenik meg. Az elsődleges anyag a szopránban a koráldallam, amely minden díszítőelemtől mentes. A második szint a pedálban kap helyet. Itt egy trilla-motívum dominál, amely egy negyedhez kötött tizenhatodból indulva, három tizenhatoddal avizál a következő hangsúlyos dallamhangra, melodikus figuráció a felső váltóhangról indítva ( $\alpha_1$ ). Ezek az ereszkedő tizenhatod-képletek a darab során besűrűsödnek, és hosszabb láncokat alkotnak. Ennek a trilla-láncnak létezik egy tömörített alakja is, melyben a kettes hangcsoportok ismétlései elmaradnak, lépcső-motívumot ( $\alpha_2$ ) létrehozva, melyben az ereszkedés kétszeres sebességgel

<sup>70</sup> „Lob sei dem allmächtigen Gott, / der unser sich erbarmet / gesandt sein'n allerliebsten Sohn, / aus ihm gebom in höchsten Thron.” (1. versszak, Hiemke 103-104.)

<sup>71</sup> Autográf: Faksimile 5. Lásd a *Függelék* 6. képét.

<sup>72</sup> 1541-ben jelent meg az *Ein New Geseng Buchlein* cseh énekeskönyvben. (Friedler 31.)

<sup>73</sup> „Conditor alme siderum, / Æterna lux credentium, / Jesu, Redemptor omnium, / Intende votis supplicum.” (1. versszak, AM 182.) A 17. században módosult a szöveg: „Creator alme siderum” kezdésre.

<sup>74</sup> LU 324-326. és EE 71.

<sup>75</sup> A dallam az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján, figyelembe véve az 1531-es ösváltozatot. (Williams/II. 22.)

történik. Ezt Bach a kódában úgy éri el, hogy elhagyja a tizenhatodpárok ismétlését.<sup>76</sup> A szerző két alkalommal induló formulaként nyolcad-felütést alkalmaz nagy ugrással elérve a hangsúlyos értéket ( $\alpha_0$ ). Ez a képlet háromszor jelentkezik, kétszer egyenes alak: 1. ütem felütése (oktáv), 5. ütem Auftakt (kvart). A darab végén ugyanennek a tükrét hallhatjuk. Ez a motívum a fontos helyeket jelöli ki a darabban, a szerepe egyértelmű: a korál nagy cezúráit mutatja (a kis cezúráknál az  $\alpha_1$  motívum továbblendül). A 3. réteg ( $\beta$ )<sup>77</sup> az altban és tenorban egy jól elkülönülő anyag, jellegzetessége, hogy a folyamatos tizenhatod mozgást, annak leghangsúlytalanabb pillanatában két harmincketteddel színezi. Bár a súlyviszonyai megegyeznek a pedál tizenhatodos képleteinek metrikus tartalmával, ez a motívum – vagy inkább motívumcsalád – dallamilag sokkal szabadabb. Nem csak felső váltóhangos képlet lehet: az indulás gyakran harmonikus figuráció, illetve a mozgásirányai is változatosabbak. Ez az anyag komplementer a pedál lépcső-motívumaival. Ez utóbbi egyébként gyakran megjelenik a belső két szólamban is, párhuzamos mozgást végezve a pedállal, érdekes mixtúra-hangzásokat eredményezve, melyekben komplett váltóakkordokat hallunk. A felső váltóhangok ilyen tömörszerű alkalmazásának legizgalmasabb pillanatai az 5. ütemben hallhatók, ahol a szekundakkordok (amely a főharmónia) két azonos kvártszextakkord közé vannak beágyazva (figuráció). Szintén érdekes harmonikus pillanat a 6. ütem első két harmóniája. Itt gyakorlatilag egy V. fokú átmenő-terckvartakkordot kapunk, ahol a szeptimakkord pillanata hiányos, (még hozzá alap-hiányos) így ott VII<sup>6#</sup> szól.

Az utolsó tematikus anyag egy négy hangból álló lépegető sor ( $\gamma$ ), amely három hangsúlytalan nyolcadból és egy záró hangból áll, melynek értéke változó. A dallammenet iránya lehet emelkedő, vagy ereszkedő. Ez kétszer olyan hosszú, mint az első két motívumcsoport. Összesen háromszor jelentkezik a darab során.<sup>78</sup> Az utolsó elhangzásnál megfordulnak a súlyviszonyok (imitatio per arsin et thesin).

A szoprán a négy korálsornak megfelelően négy fő zárlattal rendelkezik. A basszus két nagy egységre osztható: első tagolási pontja megegyezik a második korálsor végével – a korábban leírtak miatt –, a második tagolási pont pedig a záró dallamsor végén található. Ezt követően a tétel rövid kódával bővül, amelyhez a továbblendülést a basszus szólám biztosítja.

A cantus firmus fríg tonalitású, ami a 18. századi komponistától izgalmas harmonikus megoldást követel. A javabarokk korszakot már a dūr-moll rendszer jellemezte. A korábbi modális hangsorok jórésze eltűnt, előfordulásuk kizárólag a cantus firmus feldolgozásokra

<sup>76</sup> Lépcső-motívummá sűrítés a 8-9. ütem pedál-szólamában.

<sup>77</sup> Williams felhívja a figyelmet, hogy ennek a motívumnak a leggyakrabban előforduló formája (pl. az első indulás is ilyen) a harmadik korálsor második négy hangjának átritvizált és diminuált alakja.

<sup>78</sup> 4. és 8. ütem (basszus), 9-10. ütem (alt). Ez a  $\gamma$  nem emelkedik egy önálló zenei réteg szintjére.

korlátozódott (mint itt is). A nagy terces<sup>79</sup> régi moduszok a dúr, a kis tercesek<sup>80</sup> a moll tonalitás irányába módosultak. Kivétel a fríg, amely a finalis feletti k2 miatt nem kaphatott hagyományos (subsemitonalis) vezetőhangot, amely alulról éri el az alaphangot, hanem speciálisan felső vezetőhanggal zár, ez utóbbi a hangsor karakterisztikus hangja. Ennek következtében a hangsornak nincs konszonáns domináns harmóniája, amelyről autentikus fölépéssel lehetne elérni a tonikát. Ezért a frígben hagyományosan VII<sup>6</sup>-I zárlati kapcsolat használatos. A duális hangnemi rendszerhez szokott 18. századi fül azonban ezt a lépést automatikusan egy moll hangnem IV<sup>6</sup>-V<sup>#</sup> kapcsolatának érzékeli. A feladat tehát nem egyszerű, hiszen a fríg is tonikán zár, nem marad nyitva egy moll félzárlaton. Jelen esetben Bach két dolgot is „bevet” e cél elérése érdekében: először is rövid kódával látja el a feldolgozást, amelyben kizárólag ingamozgás kap helyet, utolsóként egy plagális fölépéssel. Az autentikus főzárlat utáni plagális inga alkalmazása dúrban és mollban is szokásos ezen a helyen, úgyhogy ismerős a fordulat. A másik, hogy nem VII<sup>6</sup>-I-es zárlattal éri el a korál záróhangját, hanem a megelőző zenetörténeti korszakok tiltott V-I-es kapcsolatával<sup>81</sup>, vállalva az V. fok sz5-jét (itt félszűk7). Egy archaikus modusz modern harmonikus környezetbe helyezése, stilizálása történik, Bach teljes biztonsággal alkalmazza a harmadik párhuzamos hangnemet.

Érdekes és egyedi zenei megoldás, hogy a darab végén az alt a szoprán felé emelkedik, így itt a végső pillanat kvinthelyzetűvé válik, ezzel a korál egyik alap gondolatát vetítve a hallgató elé:

*„Jézus szelíden, teljes alázattal áldozta fel magát a kereszten, hogy megváltva bennünket a bűn terhétől, örök világosságra vezessen.”<sup>82</sup>*

Az ábrán<sup>83</sup> jól látszik az  $\alpha_1$  és  $\beta$  motívum dialógusa. A feldolgozás végén az  $\alpha_2$  a legmélyebb régiókba zuhan, míg a  $\beta$  motívum magasba emelkedik, tölcészerűen megnyitva a kóda ambitusát. Az egész darabban jellemző, hogy az  $\alpha_0$ -ról való dobbantás után az  $\alpha_1$  és  $\alpha_2$  descendens jellegűek, míg különböző  $\beta$ -variánsok ascendens irányúak.

<sup>79</sup> Nagyterces módusok: mixolid és líd.

<sup>80</sup> Kisterces moduszok: dór és fríg.

<sup>81</sup> Pontosan a-fríg: V<sup>7</sup>-V<sup>2</sup>-I<sup>6</sup>, ami megegyezik d-moll: II<sup>7</sup>-II<sup>2</sup>-V<sup>6</sup>-tel.

<sup>82</sup> Friedler 35.

<sup>83</sup> Lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

I: A lépcső-motívum önmagában is lehet alapja egy feldolgozásnak.<sup>84</sup> Ennek begyakorlása didaktikai szempontból meg kell, hogy előzze ezt a két ellentétes, háromrétegű típust.

Fontos, hogy a koráldallammal szembenálló két tematikus anyag egymáshoz képest is kellően differenciált legyen.

Mivel a korál hangsúlyos hangokból építkezik, jó, ha az ellenanyagok hangsúlytalanul indulnak. Ha az egyik ellenpontoszó motívum ereszkedő, akkor a másik emelkedjen. Ha az egyik inkább lépéseket tartalmaz, akkor a másikban legyen ugrás is (differenciált figurációtípusok egyidejű alkalmazása). Ha az egyiknek kicsi az ambitusa, akkor a másiknak legyen nagyobb. Lehetőleg ritmikai szempontból is különítsük el az anyagokat, a motívumok kialakításánál ne használjunk kizárólag azonos értékeket.

A dialógus-szerkezet fontos, általában a pedállal áll szemben a belső két szólam. Az egyes motívumoknak hangszerszerűnek kell lenniük, ez a pedálszólam esetében döntő. A dialógus ne legyen merev, át lehet vinni motívumokat az elsődleges szólamból, azt párhuzamos mozgásokkal erősítve. Itt általában lehetőségünk van a pedál anyagát a felsőbb szólamokban is megjeleníteni (ugyanaz fordítva nem biztos, hogy működik).

Minden pillanatban jelen kell lenni valamelyik tematikus elemnek, de nem szükséges végig az összesnek. Sőt, formailag kifejezetten jót tesz, ha időnként pihentetünk egy-egy motívumot, és ott nem tematikus, harmonikus kitöltő anyagot alkalmazunk.

Bach feldolgozásában láthatjuk, hogy a motívikus sűrűség a darab kezdő pillanatában a legnagyobb, itt egyszerre jellenek meg és szinte egymás szavába váganak az egyes elemek. Ezt nem lenne szerencsés végig alkalmazni, monotóniát eredményezne. Az egyes motívumok egy szólamon belüli felületét növelhetjük, motívum-lánccá bővítve azokat. Az utolsó korálsor már viszonylag szellős, itt a nem az alapmotívumokból építkező szólamoknak kell egy rendszert biztosítani, egyfajta tematikus jelleggel felruházva. Ez utóbbi az imitációval megoldható.

#### **4.5. Puer natus in Bethlehem<sup>85</sup> BWV 603<sup>86</sup>**

CF: A 14. századi latin nyelvű kanció szövegét Joseph Klug közölte először.<sup>87</sup> A szöveg hamarosan Lucas Lossius (1508-1582) dallamával (1553) társult, bár korábban más melódiával volt ismeretes.

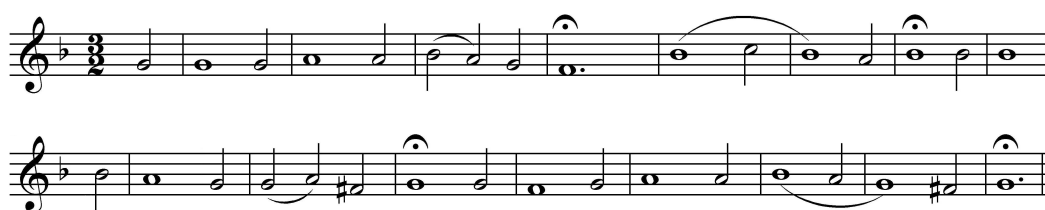
<sup>84</sup> Vö. a *Christ lag in Todesbanden*, BWV 625 elemzésével. (Lásd 4.27. alfejezet.)

<sup>85</sup> „Puer natus in Bethlehem, Bethlehem, / unde gaudet Jerusalem. / Alleluia, alleluia.” (1. versszak, Hiemke 105.)

<sup>86</sup> Autográf: Faksimile 6-7. Lásd a *Függelék* 7-8. képét.



*Lucass Lossius dallama*<sup>88</sup>



*Dallamváltozat Bach idejében*<sup>89</sup>

F: Bach ebben a négy szólamú korálfeldolgozásban is három jól elkülöníthető zenei anyaggal dolgozik. A dallamkorál szerkezeti elvárásainak megfelelően a cantus firmus a szopránban szól, melyet az alt és tenor folyamatos nyolcadjai ellenpontoznak, egy-egy alkalommal karakteresen megtörve azt, pl. ellensúllyal.<sup>90</sup> Ez a tematikus anyag ( $\alpha$ ) két dallami elemből építkezik, egy szurony-motívumból, amely rendszerint<sup>91</sup> egy harmonikus figuráció és egy hosszabb (általában egész értéknyi) alsó váltóhangos nyolcad-sorból. Tehát a dallamrajz egy hirtelen felfutás, majd a célhangra megérkezve, egy kiírt trillán való megállás. A belső két szólamban imitatív elemek is megjelennek, méghozzá leginkább a motívumok egymásra exponálásának eszközével. Harmadik a basszus-szólam, amely ritmikailag a koráldallam hosszú értékei és a belső a szólamok fűrgé nyolcadai között helyezkedik el. A pedál-téma ( $\beta$ ) közel a manuál motívumával azonos hosszúságú (csak egy nyolcaddal később indul), önállóságát erősíti, hogy egy markáns ellensúllyal kezd, abból ereszkedik le lépegető negyedekkel: a motívum a dallamrajz miatt szöges ellentéte a manuál ellenanyagának. A

<sup>87</sup> Geistliche Lieder Zu Wittenberg, 1543, német nyelvű fordítással együtt. (Friedler 36.)

<sup>88</sup> Piae Cantiones, 1582. Theodoricus Petri – a rostocki egyetem finn diákja – szerkesztett egy kötetbe 74 vallásos- és diák-éneket. (Forrás: <http://www.hymnsandcarolsofchristmas.com>. Letöltés ideje: 2010. február 14.)

<sup>89</sup> Kötőívek a BWV 65 alapján (Williams/II. 24).

<sup>90</sup> Pl. 3. ütem alt szólamában, az ellensúlyból való ereszkedés a pedál témáját imitálja.

<sup>91</sup> A negyedik korálsor ellenpontjaként szűkmenetet hallunk az alt és tenor között. A motívum imitációjában az első egység két alkalommal (11. és 12. ütem) melodikus figurációra módosul.



szólám szekvenciális törekvése viszont emelkedő. A pedálban nem tematikus kadencia-basszusokat is hallunk, a fontosabb zárlatokban.<sup>92</sup> A 3. ütemben a pedál együtt mozog a diszkanttal, ez különben nem jellemző.

A korálfeldolgozás leginkább a doxológia helyett, vagy után játszandó. A Szentháromság dicséretének zenei megjelenítése félreérthetetlen.<sup>93</sup> A korál nyugodt értékeivel az Atyaistent szimbolizálja, a folyamatos descendens basszusmenetek a Fiút, aki leszállott az emberek közé, a belső szólámok mozgalmassága, pedig lángnyelvként járja át a teljes zenei szövetet. Az előző korálfeldolgozással ellentétben (amely szintén háromrétgű volt), itt az ellenanyagok nem folytatnak párbeszédet egymással (az  $\alpha$ -motívum önmagát imitálja 4 alkalommal), minden pillanatban együtt szól az összes anyag, ezzel is az egységet szimbolizálva.<sup>94</sup>

I: Egyszerű improvizációs gyakorlattal próbálkozhatunk, először cantus firmus nélkül. Szükséges egy szólampár kialakítása, a mélyebb legyen lassabb mozgású (pl. negyedértékben), ez kapjon helyet a pedálban, a magasabb szólám felező mozgásból építkezzen. Nincs szükség az ellenanyagok térbeli felcserélhetőségére, hiszen a lassabb mozgás mindvégig a fundamentumban marad. Először szekvenciákat alkalmazzunk, a kadenciában a monotóniát elkerülve lépünk ki a pedál-motívumból, hogy azt majd a cezúraképzés után újra el lehessen indítani. Melodizáljunk így, majd növeljük a szólamszámot háromra. A jobbkezben csak egy szólám legyen, mert a korál majd itt kap helyet. A két kéz között lehet párhuzamos mozgás is, de hogy ne legyen túl didaktikus a végeredmény, alkalomról-alkalomra fékezzük le valamelyik szólámot. Ez utóbbira jó megoldás a tartott hang, vagy a szüneteltetés.

Másodjára vegyünk egy korálharmonizációt, és annak harmonikus tartalmát figuráljuk az előző módon. Ezzel már nagyon közel jutottunk a célhoz, ha így megy, már rá lehet helyezni a cantus firmust. A belső szólámokat mindvégig mozgassuk. Ha kialakítottunk egy számunkra kényelmes szólampárt, azzal ellenpontoszunk több korált, ne változtassunk rajta, amíg készség-szinten nem megy.

---

<sup>92</sup> Zárlati basszus-menetek: a 6. és 15. ütemben.

<sup>93</sup> „... Laudetur sancta Trinitas, Trinitas, / Deo dicamus gratias. / Alleluia, Alleluia.” (11. versszak) A szövegzene viszonyának értelmezése szubjektív, inkább személyes benyomásokon nyugszik, ez nem alapja semmilyen mérésnek, vagy összehasonlításnak.

<sup>94</sup> A motívikus ábrát lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

#### 4.6. Gelobet seist du, Jesu Christ<sup>95</sup> BWV 604<sup>96</sup>

CF: A korál első verse már a 14. században lejegyzésre került a medingeni ciszterci kolostor óráskönyvében.<sup>97</sup> A további hat strófa szövegének és dallamának alapja Notker Balbulus (840k.-912) *Grates nunc omnes reddamus*<sup>98</sup> kezdetű karácsonyi szekvenciája. A korál végleges formája Luther Márton (1483-1501) átdolgozása, melyet Johann Walter (1496-1570) 1524-ben tett közzé Wittenbergben a *Geystliche Gesangk Buchleyn* című énekeskönyvben.<sup>99</sup>



Ge lo bet seist du Ihesu Christ / das du mensch  
ge bo ren bist / Von eyn er iungfrau das ist war / des frewet sich der  
engel schar Kyrie eleys.

*Geystliche Gesangk Buchleyn*<sup>100</sup>



*Bach dallamváltozata*<sup>101</sup>

<sup>95</sup> „Gelobet seist du, Jesu Christ, / daß du Mensch geboren bist / von einer Jungfrau, das ist wahr; / des freuet sich der Engel Schar. / Kyrieleis.” (1. versszak, Hiemke 108.)

<sup>96</sup> Autográf: Faksimile 8. Lásd a *Függelék* 9. képét.

<sup>97</sup> Meddingen (ma Bad Bevensenben) a Hannover és Hamburg között elterülő vidéken, az ún. lüneburgi „pusztán” található.

<sup>98</sup> „Grates nunc omnes / reddamus Domino Deo / qui sua nativitate / nos liberavit de diabolica potestate. / Huic oportet ut canamus cum angelis / semper sit gloria in excelsis.” (Forrás:

[http://de.wikipedia.org/wiki/Grates\\_nunc\\_omnes](http://de.wikipedia.org/wiki/Grates_nunc_omnes). Letöltés ideje: 2011. február 23.)

<sup>99</sup> Friedler 37-38.

<sup>100</sup> Forrás: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:WalterGelobet.jpg>. (Letöltés ideje: 2011. február 18.)

<sup>101</sup> Kötőív BWV 314 alapján. (Williams 26.)

F: Ez a négyszólamú korálfeldolgozás is háromrétegű, ennél a darabnál azonban nem csak a zenei anyag, hanem a hangszínek is differenciáltak, hiszen Bach regisztrációs utasítással jelezte a megfelelő manuálrendet: *à 2 Clav. Et Ped.* A kolorált cantus firmus tételeket hagyományosan két manuálon játszották, így a figyelem még inkább a díszített témára összpontosulhatott. A tétel során nem egyenletes a díszítés mértéke, ennek önálló dinamikája van. A következő kottapéldában a főhangok (↑), illetve a díszítések figurációs besorolása is látható:

*Figuráció-típusok: (elugró felsőváltóhang (1, 6), beugró alsóváltóhang (2), átmenőhangok (3, 4, 7, 8, 9, 10,<sup>102</sup> 11, 12<sup>103</sup>), hangismétlés, ritmikus figuráció (5).*

Az díszítőhangok többsége a melodikus figuráció családjába sorolható. Az első két korálsor a legváltozatosabb, ezt követően kizárólag átmenőhangos díszítésekkel találkozunk, és a kolorálás mértéke folyamatosan csökken, majd az utolsó korálsorban teljesen megszűnik. Meggyőződésem, hogy a kolorálás csökkenése, majd elhagyása nem koncepcionális,<sup>104</sup> inkább csak a szerző nagyvonalú bizalma, miszerint a darab második felében az előadó majd saját improvizatív díszítési megoldásait alkalmazza. Két javaslatot tettem is, a kottapéldában zárójelesen beírtam a korábbi díszítések áthelyezési lehetőségeit.<sup>105</sup>

A pedál-szólam önálló tematikus anyaga az alapgondolatát a kezdő korálsor rajzolatából meríti. A cantus firmusszal összevetve kiderül, hogy gyökere kettős: mindkettő hangismétléssel<sup>106</sup> indul (az ellen-motívumban a *repercussio* két hangra korlátozódik), utána emelkedő dallamívet jár be. Bach ez utóbbiból képez tükröfordítást:

<sup>102</sup> Az alap G-mixolidhez képest +2 kvinttel feljebb járunk, ennek megfelelően módosul az átmenőhang.

<sup>103</sup> Az utolsó előtti zárlatban a koráldallam eredetileg is tartalmaz átmenőhangot, ezen a ponton Bach tovább díszít, a két nyolcad érték helyett kisnyújtott ritmust alkalmaz.

<sup>104</sup> Lásd később BWV639. (4.40. alfejezet.)

<sup>105</sup> Természetesen el lehet térni Bach díszítés-sémáitól, de ezt az értekezésben nem kívántam megtenni.

<sup>106</sup> Ez a pedálban oktávugrás, ennek okáról később.

Mindemellett a kezdő oktávugrás hangszeresítés szempontjából is praktikusabb:<sup>107</sup> különben egy irányba tartana a három tizenhatod, ami váltott lábbal – ráadásul a pedálklaviatúra közepén, diatonikus hangkészlettel – kifejezetten kényelmetlen. A darab végén, az utolsó tizenhatod-figura első oktávugrása tükrözött, így itt egy irányba haladó három tizenhatodot kell játszani, ami az alsó regiszterben nem nehezebb, mint a váltottlábás megoldás és ez a variálás változatosabbá is teszi a pedálszólamot.

A belső két szólam komplementer mozgást végez. Ha a két szólam zenei anyagát egy dallamként értelmezzük, gyakran hasonló motivikus elemek jelennek meg, mint a basszusban.<sup>108</sup> Ha a balkéz anyagát külön vizsgáljuk, a textúra miatt olyan érzésünk lehet, mintha egy csembaló-darabot látnánk, hallanánk, melyben nagyrészt egy dallam van lejegyezve, akkordkörülrő szereppel, kiírt ujjpedál-technikával.

A belső szólamok feladata, hogy végig biztosítsák a komplementer tizenhatodmozgást (ha ez a szélső szólamokban nem történne meg, akkor különösen „kötelező” a mozgás). Bach mindezt két ritmus egymásra illesztésével éri el:

A darab mennyiségileg négy-, tartalmilag azonban csak három szólamú, mivel a balkéz gyakorlatilag egy szólamnak megfelelő zenei anyagot játszik.

Bachnak sikerül megőriznie a gregorián eredetű koráldallam mixolíd tonalitását (VIII. tónus). A záróakkordra egy plagális fölépéssel érkezünk. Ennek archaikussága és a tény, hogy

<sup>107</sup> Egy helyen (8. ütem) szext induló ugrással.

<sup>108</sup> A motivikus ábrát lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

mixolid környezetben már a 16. századtól állandósult a Fisz hang,<sup>109</sup> biztosítja a feldolgozás modális jellegét.

I: Ez a darab kiváló improvizációs lehetőségeket nyújt, elsősorban a kolorálás begyakorlásában. Mivel a diszkant csak részben díszített, ennek megvalósítása a rögtönzésben is egyszerűbb, nem szükséges a dallamot mereven végig ékesíteni. Előkészítésnek egy szólamban gyakoroljuk, terckitöltő díszítések, illetve más egyszerűbb képletek alkalmazásával. Ha ez már megy, lássuk el a szopránt continuo-kísérettel (a balkéz lehetőség szerint két szólamot játsszon), harmadik lépésként pedig egy jól eltalált pedál-ostinatóval ellenpontozzuk, de ne folyamatosan, hanem a pedál alárendelt continuo-szerepéből csak alkalmanként kilépve.

Ha mindez már készség-szinten megy, akkor megpróbálkozhatunk a belső szólamok mozgatásával, komplementer apróértékekkel. Itt használhatjuk a szólamon belüli ritmikus figurációt is.

#### **4.7. Der Tag, der ist so freudenreich<sup>110</sup> BWV 605<sup>111</sup>**

CF: A *Dies est laetitiae*<sup>112</sup> kezdetű latin kanció első két strófáját már a 15. század első felében lefordították német nyelvre. Később három (1525), majd mind a négy strófa (1529) nyelvi átültetése megtörtént.<sup>113</sup>

A dallam a 15. századra tekint vissza, de a korál a szövegével „hivatalosan” csak az 1529-es kiadásban<sup>114</sup> találkozott:

---

<sup>109</sup> Eleinte kizárólag a záratokban, később nagyobb felületeken dúr-mixolid jelleget kölcsönözve a kompozíciónak.

<sup>110</sup> „Der Tag, der ist so freudenreich / aller Creature; / denn Gottes Sohn vom Himmelreich / über die Nature / von einer Jungfrau ist geborn. / Maria, du bist auserkorn, / daß du Mutter wärest. / Was geschah so wundergleich? / Gottes Sohn vom Himmelreich, / der ist Mensch geboren.” (1. versszak, Hiemke 109.)

<sup>111</sup> Autográf: Faksimile 9. Lásd a *Függelék* 10. képét.

<sup>112</sup> „Dies est laetitiae / In ortu regali, / Nam processit hodie / Ventre virginali / Puer admirabilis, / Totus delectabilis / In humanitate, / Qui inaestimabilis / Est et ineffabilis / In divinitate.” (1. versszak). A kanció a 14. század első felében keletkezhetett. (Forrás: <http://gaudium-mundo.blogspot.com>. Letöltés ideje: 2011. március 1.)

<sup>113</sup> Friedler 39.

<sup>114</sup> Geistliche Lieder auffß new gebessert zu Wittenberg, Joseph Klug. (Friedler 40.)



*A Bach által felhasznált dallamváltozat*<sup>115</sup>

F: A cantus firmus a négyszólamú feldolgozás diszkantjában kap helyet, minden jelentősebb díszítés nélkül.<sup>116</sup> A négyszólamú korálharmonizáció első variálása a basszus-szólamban (pedál) történik, ahol Bach nagyrészt folyamatos nyolcadmozgatást alkalmaz, főleg terckitöltő átmenőhangokkal:

*A tétel indulása: a bachi harmonizáció, külön sorban a figurált pedálváltozattal.*

Bach e két réteg (cantus firmus + basszus) közé helyezi a harmadik zenei gondolatot, melyet – az előző korálfeldolgozáshoz hasonlóan – két szólam komplementer mozgása hoz létre. A belső szólamok, alapvetően a harmonikus tartalom kifejtésére hivatottak. Mivel minden zenehallgatónál lehet számítani bizonyos funkciós reflexekre, melyek automatikusan bekapcsolnak, a belső anyag ékesítése nem zavarja meg a darab harmonikus követhetőségét. A kulcsgondolat a beugró alsó váltóhang. Ezek tizenhatodoként követve egymást felváltva jelennek meg az alt- és a tenor-szólamokban:

<sup>115</sup> A dallam a BWV 294 alapján közölve. (Williams/II. 28.)

<sup>116</sup> A hangokon nem változtat, de a nyolcados átmenőhangok kisnyújtott ritmusos módosítása végig jellemzi a korált, kivétel az első alkalom.

Jól látszik, hogy a tenor hangsúlyos kezdése konzónáns, majd ezt követően lép le az alsó váltóhangra. Ezzel szemben az alt motívumának indulása hangsúlytalan és disszonáns (beugró alsó váltóhang), majd a főhangban feloldást nyer. Ez az állapot nagyon hasonlít a gyűjtemény első darabjának<sup>117</sup> motívumanyagára, még az ujjpedál is jelen van. Itt azonban Bach továbbgondolja a két azonos hosszúságú motívumot, és az alt-szólamban egy nagyobb egységet teremt. Ezzel a belső két szólam önállósága megnő:<sup>118</sup>

Az alt-szólam figurációját még tovább díszíti, az alsóváltóhangot megelőzi a főhang, mindez egy tizenhatod zenei egysége alatt, így megjelenik a harmincketted, mint új ritmikai elem. Ez utóbbi csak minden páratlan elhazáskor exponálódik, amivel Bach megduplázza az alt alapmotívumának terjedelmét (a kottapédában szögletes összehúzással jelölve).

Nem teljesen egyértelmű, hogy hány rétegű ez a korál? Bár a belső két szólam egy tőről fakad, az alt – plusz figurációjának köszönhetően – mégis önálló.

Apróságnak tűnhet, de mégis fontos, Bach az alt anapesztus képleteit (UU-) általában hangsúlytalanul indítja. Ha végig ezt alkalmazná, akkor még egy ilyen rövid tétel esetében is fennállna a monotonia veszélye. Ennek elkerülésére Bach a „Stollen” szakasz végén áthelyezi

<sup>117</sup> Nun komm der Heiden Heiland, BWV 599

<sup>118</sup> Zászkaliczky/5. 6-7. alapján közölve.

a versláb metrikus súlyelosztását, és hangsúlyosan indítja a képletet,<sup>119</sup> ráadásul halmozva a motívumot, 3-szor egymás után, kvázi kódaként.

Minden szólam a csakis rá jellemző zenei anyagból építkezik, nincs motívum-vándorlás.<sup>120</sup> A végeredmény, a különböző haladási sebességű szólamoknak köszönhetően, egy a középkori zeneszerzői gyakorlatra jellemző kompozíciós eljárásra emlékeztet, amely a *nem-imitációs polifóniára* épül.

I: Itt is az előző feldolgozásnál is alkalmazott, szólampárokra koncentrált improvizációs gyakorlást tartom megfelelőnek. Hasonló a nehézségi szint: itt nincs kolorált cantus firmus, de a belső két szólam differenciáltabb, mint a BWV 604-ben. Az ostinato basszustéma helyett a pedálban folyamatosságra kell törekedni, ez nem könnyebb, mint az előző esetben. Elsőként mozgó basszusos korálharmonizációval próbálkozzunk. Ezt követően aprózzuk a belső szólamokat, először csak alsó váltóhangokkal, majd második lépésként variáljuk tovább az alt szólamot a ritmusérték(ek) diminuálásával.<sup>121</sup>

#### **4.8. Von Himmel hoch, da komm ich her<sup>122</sup> BWV 606<sup>123</sup>**

CF: Luther 1535 Karácsonyán egy 15 strófából álló verssel ajándékozta meg gyermekeit, melynek alapjául Lukács evangéliuma 2. fejezetének textusa (Lk 2, 9-16.) szolgált. A szöveg később Valentin Schumann (1520 k.-1559 után) énekeskönyvében<sup>124</sup> jelent meg. A koráldallam egy középkori kancióból származik:

---

<sup>119</sup> Az anapestus-képlet súlyáthelyezése: 5. ütem.

<sup>120</sup> Azt a két alkalmat (6. és 8. ütem) leszámítva, amikor a tenorban is megjelenik a harminckettes képlet.

<sup>121</sup> Mivel a balkéz játssza mind a két belső szólamot, célszerű, hogy az alt legyen a virtuózabb, az 1. és 2. ujj alkalmasabb a gyors pozícióváltásokra, és fürgé mozgásokra. Az alkotófolyamat közben különösen fontos, hogy kényelmes legyen, amit játszunk, hogy a koncentrációnk minél inkább kreatív maradhasson.

<sup>122</sup> „Vom Himmel hoch, da komm ich her, / ich bring euch gute neue Mär; / der guten Mär bring ich so viel, / davon ich sing'n und sagen will.” (1. versszak, Hiemke 110.)

<sup>123</sup> Autográf: Faksimile 10. Lásd a *Függelék* 11. képét.

<sup>124</sup> Geistliche Lieder auff's new gebessert und gemehrt, Lipcse, 1539. (Friedler 40.)





*A Bach által felhasznált dallamváltozat*<sup>125</sup>

F: A cantus firmus a még négy szólamú, de három rétegű feldolgozás szoprán-szólamában található, kevés díszítéssel. A kolorálások mind tematikusak: a belső szólamokból különböző suspiráns és aspiráns motívumokat kölcsönöznek.

A pedál a kereszt-motívum (†) ismétléseire épül, annak egyenes és tükör-alakjait exponálva.

A darab tematikus felépítése nagyon szervezett, magában hordozza a híres Kánonvariációk (BWV 769) szigorú rendjét. A manuálban megjelenő ellen-motívumok közül kettő ( $\alpha$  és  $\beta$ ), a koráldallam első sorának kettéosztásából nyert zenei hangok kétszeresen diminuált alakja,<sup>126</sup> ezért a tétel a parafrázis-jellegű Orgelbüchlein-típusú korálok családjába sorolható.

A kolorálásban a negyedek helyett természetesen tizenhatodok szerepelnek. Az első két motívumnak ( $\alpha$  és  $\beta$ ) már a tétel induláskor megjelenik a tükör-fordítása:<sup>127</sup>

<sup>125</sup> A koráldallam az Orgelbüchlein-feldolgozás és Luther dallama alapján közölve. (Williams/II. 29.)

<sup>126</sup> A kezdő korálsor 8 hangból áll, a két motívum 4-4 hangból, a negyed értékből tizenhatod lesz, a relatív súly a záróhangon van.

<sup>127</sup> A két kottapélda Zászkaliczky/5. 8. alapján közölve.

A pedál kereszt-motívuma a manuálon nem jelenik meg,<sup>128</sup> a harmadik anyag (γ) a zárlat előtti pillanatban jelentkezik, párhuzamos mozgással az alt és a tenor között:

A motívumok ilyen sűrítése a Kánonvariációk<sup>129</sup> utolsó variációjának<sup>130</sup> bizonyos részeire emlékeztet, kvázi előtanulmányként. A Kánonvariációk harmadik szakaszában<sup>131</sup> szekund távolságban halljuk a témát, a basszus (proposta) és a tenor (riposta) szólamban. Közben a trió-textúra is bővül egy szólammal, a vegyes-kánon nem-imitációs szólamszámát emelve, illetve új ritmikai elemként megjelennek a diszkantban a folyamatos tizenhatod értékek. Itt Bach nagyobb ívű skálameneteket alkalmaz, de az indulási és fordulási-pontoknál

<sup>128</sup> Hiemke értelmezése szerint a manuál harmadik ellenanyaga egy diminuált kereszt-motívum, melynek a súlyviszonyai eltérnek az első két témától és a kereszt-motívum nyolcados alakjától is. A zenei folyamat miatt én ezt máshogy értelmezem, a γ motívum a kottapéldában külön jelölve. (Vö. Hiemke 111.)

<sup>129</sup> Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ für die Orgel mit zwei Klavieren und dem Pedal, BWV 769.

<sup>130</sup> Variatio 5 L'altra sorte del canone al rovescio 1) alla sesta 2) alla terza 3) alla seconda e 4) alla nona

<sup>131</sup> 27-39. ütem.

felfedezhető az  $\alpha$  és  $\beta$  motívum, az utóbbinak a fordításai is. Ezt követően Bach nónakánban<sup>132</sup> hozza a témát. Itt már az indulás pillanatában megjelenik a tenor ellenszólamban az  $\alpha$ -tükör és  $\beta$ -tükör motívum szimbiózisa, ahogy ezt az Orgelbüchlein-feldolgozásban is láthatjuk.<sup>133</sup> Érdekes hasonlóság még, hogy Bach a Kánonvariációkban az utolsó korálsort<sup>134</sup> ugyanazzal a  $\gamma$  motívummal ellenpontozza, amelyet ezen a ponton az Orgelbüchleinben is használt. A kódában<sup>135</sup> a többi szólamra is kiterjed a tizenhatodmozgás, az  $\alpha$ - $\beta$  motívumpárt, fordításait és vetületeit halmozottan exponálva.<sup>136</sup>

I: Ez a feldolgozás-típus, aprólékos kidolgozottságának megfelelően, papírt és ceruzát kíván. Mégis utat mutat az improvizáció területén is, habár itt mindenképpen nagyvonalúbbnak kell lennünk.

Elsőként a kereszt-motívumnak és fordításainak a gyakorlását ajánlom, pedál-ostinato formájában. Ezzel tulajdonképpen bármilyen basszusmenetet figurálhatunk. Ehhez vegyünk alapul egy már kész négy szólamú harmonizációt. Az ostinato unalmassá válhat, hogyha a vetület-technikán túl nem variáljuk, ezért a bachi mintát követve sorról sorra váltogassuk az egyenes és tükör-alakot. Az utolsó sorban besűríthetjük a cserélgetést, ahogy ezt Bach is tette.

Második lépésként mozgassuk meg a belső szólamokat. A legjobb, ha az alapmotívum a korál egy dallammenetének diminuált alakja. Lehetőleg melodikus figurációban gondolkodjunk, a cantus firmusban egy skálázós sort keresve. Ez azért fontos, mivel a basszus-szólam kereszt-motívumai már ehhez képest egy másfajta mozgást képviselnek (ugró mozgások).

Jól sikerült rögtönzéseinket vessük papírra.

#### **4.9. Von Himmel kam der Engel Schar<sup>137</sup> BWV 607<sup>138</sup>**

CF: Luther utolsó karácsonyi himnusz-szövege 1543-ban jelent meg.<sup>139</sup> A 15. században keletkezett dallamot először 1535-ben publikálták.<sup>140</sup> A szöveg és dallam azonban csak egy 1609-es gyűjteményben<sup>141</sup> talált egymásra:

---

<sup>132</sup> 39-52. ütem

<sup>133</sup> Ott két szólamban elosztva.

<sup>134</sup> 50-51. ütem

<sup>135</sup> 52. ütemtől, kiírva: *diminutio*.

<sup>136</sup> A motívikus ábrát lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

<sup>137</sup> „Vom Himmel kam der Engel Schar, /ersehen den Hirten offenbar; / sie sagten ihn'n: »Ein Kindle[i]n zart, / das liegt dort in der Krippen hart.«” (1. versszak, Hiemke 112.)

<sup>138</sup> Autográf: Faksimile 10-11. Lásd a *Függelék* 11-12. képét.

<sup>139</sup> Joseph Klug, *Geistliche Lieder Zu Wittemberg* (Friedler 42.)

<sup>140</sup> Joseph Klug, *Geistliche Lieder auff's new gebessert zu Wittemberg* (Friedler 42.)



*A Bach által felhasznált dallamváltozat*<sup>142</sup>

F: A négy szólamú feldolgozásban három különböző zenei anyag különíthető el. A végeredmény tartalmilag (a négyszólamúság ellenére) egy speciális trió.

A dallam a felső szólamban kap helyet, hosszú értékekben, mindenféle díszítés nélkül.

A pedálban folyamatos negyedmozgást tapasztalunk, lefelé és felfelé haladó skálamenetekkel, a korál-sorvégeken cezúrával tagolva.

A belső szólamok szerepe kettős. Ez a szólampár először is a basszus nagyívű skálameneeteinek két ritmikai szinttel gyorsabb, tizenhatodos képleteire épül,<sup>143</sup> amely nagyrészt a tenorban kap helyet, de alkalmanként felcsúszik azt alt szólamba.<sup>144</sup> Az éppen nem skálázó szólam akkordkitöltő funkcióval bír, így biztosítva a négyszólamúságot.<sup>145</sup> Az egész darabban uralkodóak a basszus és a tenor skálameneetei, melyek hol párhuzamos, hol ellentétes irányban haladnak. A belső szólam gyors mozgása miatt a tenor a basszushoz,<sup>146</sup> az alt a szopránhoz olykor egészen közel kerül. Gyakorlatilag a két keret-szólam között „pattognak” mindvégig.<sup>147</sup> Karasszon szerint ezek a tizenhatodok az angyalokat szimbolizálják, ahogy anyagtalanul „korlátozás nélkül ’létráznak’ föl-le”.<sup>148</sup>

<sup>141</sup> Vulpius, *Ein schön geistlich Gesangbuch*, dallam Michael Praetoriustól (1607)

<sup>142</sup> A koráldallam az Orgelbüchlein-feldolgozás szerint.

<sup>143</sup> A belső szólamok tizenhatodjai alkalmanként megtörnek egy-egy nyolcad erejéig. Ez történhet fordulási ponton, de skálameneet közben is.

<sup>144</sup> Egy ritmikai szint mindvégig kimarad, a nyolcadok nem jelennek meg tematikus súllyal. Ez a ritmikai szélesség a tematikus építkezés szempontjából nem volt jellemző a barokk korban (G. Fr. Händel kivételével), a ritmusértékek közötti ugrás majd később a bécsi klasszikában válik általánossá.

<sup>145</sup> Négy helyen csak három szólamú a textúra: 5-6. ütem kapcsolása, 12., 14. és 16. ütem.

<sup>146</sup> Pl. a nagyoktáv közepén egy N3 hangközt megszólaltatva (1. ütem 2. egységén), vagy ugyanebben a régióban a prim-találkozás (15. ütem, 2. egységén).

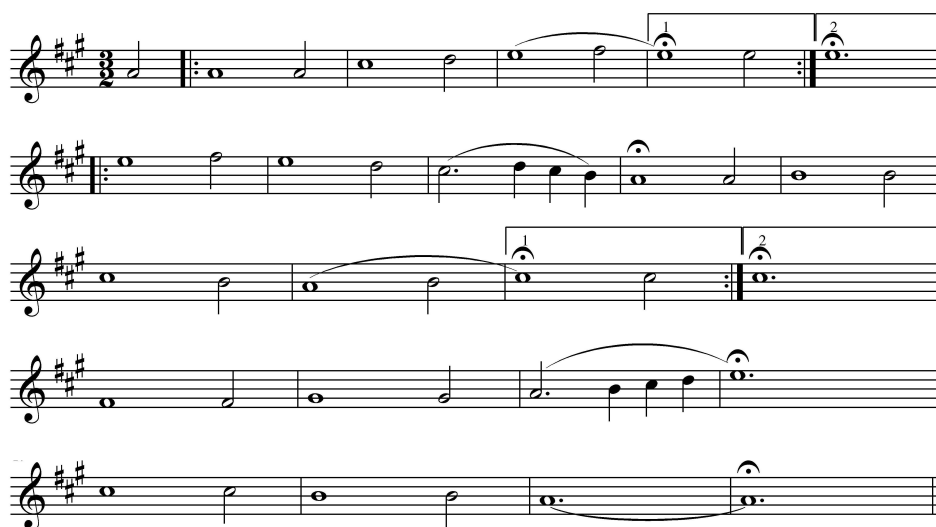
<sup>147</sup> A tétel motivikus ábráját lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

<sup>148</sup> Főtárgyórai visszaemlékezéseim alapján. (DE-ZK, 1996-2001.)

I: Viszonylag egyszerű improvizációs lehetőség, hogy a harmonikus tartalmat nagyívű és gyors mozgású (pl. tizenhatodok) skálamenetekkel töltsük ki. Az ujjpedál-technikának köszönhetően ezek a skálák vándorolhatnak az alt- és a tenor-szólam között. A basszus-szólam mozoghat együtt a korállal, vagy felező mozgást is végezhet, mint Bach darabjában. A pedál skáláztatása ilyen körülmények között inkább kidolgozást igényel, nem improvizatív feladat.

#### 4.10. In dulci jubilo<sup>149</sup> BWV 608<sup>150</sup>

Az ismeretlen szerző gymel<sup>151</sup> éneke a 14. században keletkezett, de először csak 1535-ben<sup>152</sup> publikálták. A dallam egyidős a szöveggel. Az ének népszerűségének bizonyítéka, hogy a reformáció után hamarosan áttörte a felekezeti határokat:



*A Bach által felhasznált dallamváltozat<sup>153</sup>*

F: A oktáv-kánon technikára épülő tételben a cantus firmus a szopránban (proposta) és a tenorban (riposta) kap helyet, a fázisdifferencia egy ütem.<sup>154</sup> A darab egyetlen szerzői

<sup>149</sup> „In dulci jubilo, / nun singet und seid froh! / Unsers Herzens Wonne / liegt in præsepio, / und leuchtet als die Sonne / matris in gremio: / Alpha es et O. / Alpha es et O.” (1. versszak, Hiemke 119.)

<sup>150</sup> Autográf: Faksimile 12-13. Lásd a *Függelék* 13-14. képét.

<sup>151</sup> Gymel: többnyelvű ének, főként a karácsonyi ünnepkörhöz kapcsolódó tematikában. A nyelvi sokrétűség a Jézusban örvendező, hozzá imádkozó egyház egyetemességét jelképezi. Ezen énekek nagy része a reformáció előtti időben keletkezett.

<sup>152</sup> Joseph Klug, *Geistliche Lieder aufs new gebessert zu Wittemberg.* (Friedler 43.)

<sup>153</sup> A dallam az Orgelbüchlein-feldolgozás, EE 107. és a BWV 368 alapján közölve. (Williams/II. 32.)

<sup>154</sup> A 7. korálsor szekundlépéseinél (25. ütem) nem működne az együtemes eltolás, itt Bach kétütemre bővíti a fázisdifferenciát.

utasítása a tenor-szólamhoz kerül: „Ped.”. A bejegyzés arra vonatkozik, hogy ennek 8’ fekvésben kell szólnia.<sup>155</sup>

Az eredeti cantus firmushoz (1) képest Bach (2) megváltoztatja a dallam elejének ritmikáját,<sup>156</sup> a polifón szint növelése érdekében elhagyja az Auftaktot, így a kánonszerkezet már a kezdés pillanatában is tökéletesen hallhatóvá válik, az egy időben hangzó szólamok ritmikája differenciált. A második korálsor e<sup>2</sup> kezdőhangja a<sup>1</sup>-ra módosul.<sup>157</sup>

#### *Az eredeti cantus firmus módosulásai a tétel elején*

Kanonikus viszonyban állnak egymással az ellenszólamok is, az alt (proposta) és a basszus (riposta) között is egy ütemes a fázisdifferencia. Mind a cantus firmus, mind a kontraszobjektum szigorú oktávimitációt kap, így a végeredmény egy kettős oktáv-kanon. Ez a szigorú kompozíciós eljárás majdnem az egész darabon végig fut.<sup>158</sup> A szólamelrendezés sem szokványos, bár praktikusnak mondható. Mivel a cantus firmus hosszú értékekben mozog, és semmilyen díszítést nem kap, logikusnak tűnik, hogy az egyik – jelen esetben a riposta – szólamot a pedálra bizzuk. Ennek kizárólag technikai okai vannak. A második kanonikus ellenszólam pár fürge, ereszkedő triolás nyolcadokat hoz, illetve repetáló duolás negyedeket.

A contrasubjectum jól elkülöníthetően két különböző motívumból áll. Az egyik egy ereszkedő triolás menet, meghatározója az a melodikus figuráció, mellyel Bach kétszeres perfekt osztást hoz létre (*Tempus perfectum cum prolatione maiori*, tkp. 9/8). A másik

<sup>155</sup> Modern kottakiadásokban (háromsoros lejegyzés) eredeti helyre írva, *Ped.* [8'] megjegyzés (Zászkaliczky/5. 10.), vagy oktávval lejjebb írva *nur 4'* megjegyzéssel (Keller<sup>1</sup> 80.). Mindenképp az utóbbi módon játszandó.

<sup>156</sup> Ezen kívül még a 14. és 15. ütem dallamának ritmusa tér el egymástól, illetve ugyanez történik a sor megismétlésekor (22. és 23. ütem).

<sup>157</sup> Különben a sorkezdő és sorzáró hang ugyanaz lenne (e<sup>2</sup>), ami megint nem erősítené a szólamok önállóságát.

<sup>158</sup> Bach a 25. ütemtől kezdve feloldja a merev struktúrát, legalábbis a másodlagos kanonikus szólam pár szintjén, innen vegyeskánon-technikát alkalmaz.

motívum (pl. 3. ütem alt) egy negyedekből álló repetáló sor a tonikai hangon (ritmikus figuráció), amellyel viszont imperfekt<sup>159</sup> osztás kerül a textúrába (*Tempus perfectum cum prolatione minori*, tkp. 3/2). Bach a két osztást (perfekt, imperfekt) direkt szembeállítja egymással: a poliritmia lényegében nem más, mint az eredeti többnyelvű cantus firmus zenei megjelenítése a különböző proportiók szimultán megszólaltatásával.<sup>160</sup>

I: A kánontechnika alapja, hogy megfelelő korált válasszunk, melyen a harmonikus kiegyenlítés céljából csak apró változtatásokat kell eszközölnünk. A kanonikus szólampárt játszunk a jobbkézben és a pedálban, másodjára a balkézrel tegyük alá basszus szólamot. Következő lépésként a basszus szólamot mozgassuk meg, lehetőleg végig azonos ritmikai elemekkel. Utolsó lépésként illesszük be az alt szólamot is, ez igazodjon a basszushoz, alkalmazhatunk terc- és szextpárhuzamokat. A végeredmény nem lesz kettőskánon, de két jól elkülönülő réteget kapunk majd, amely hasonló hatást kelt. Kidolgozáskor létrehozhatunk kanonikus viszonyt az alt és basszus szólam között is.

A kettőskánon-szerkezet, mint tételtípus, alapvetően nem improvizatív alapú, már a végső struktúra megközelítő utánzása is kidolgozást igényel.<sup>161</sup>

#### 4.11. Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich<sup>162</sup> BWV 609<sup>163</sup>

CF: Nikolaus Herman<sup>164</sup> (1480?–1561) nyolcversszakos éneke, a szöveg a dallamával együtt 1580-ban jelent meg először.<sup>165</sup> Herman zenei stílusára általában jellemző a népies jelleg, de gyakran gregorián gyökerekhez is visszanyúlt. Ennél a dallamnál is érezhető a népi és gregorián stílusjegyek keveredése. Erőteljes a kapcsolat a karácsonyi *Hodie Christus natus est nobis*<sup>166</sup> Magnificat-antifónával:<sup>167</sup>

---

<sup>159</sup> A barokk zene poliritmikus helyei mindig kérdést vetnek fel az előadóban. Az írásmód gyakran nem a valós megszólaltatandó ritmust takarja, a játékos kiegyenlítheti a ritmikai különbségeket, általában a hármas osztásnak megfelelően. Itt azonban Bach tételen belül külön alkalmazza a szimmetrikus páros (pl. 3. ütem, alt) és az aszimmetrikus páros (pl. 25. ütem, alt) osztást. Ez akkurátus pontosságra utal, tehát a poliritmia itt nem alternatív lehetőség, hanem az egyetlen megoldás.

<sup>160</sup> A tétel motivikus ábráját lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

<sup>161</sup> GÁRDONYI, VIRÁGH

<sup>162</sup> „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich, / in seinem höchsten Thron, / der heut schließt auf sein Himmelreich / und schenkt uns seinen Sohn. / Und schenkt uns seinen Sohn.” (1. versszak, Hiemke 116-117.)

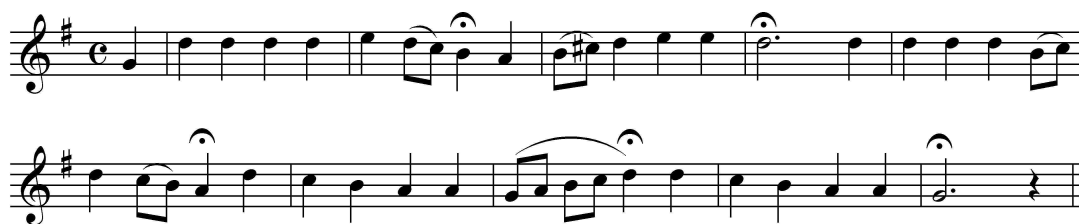
<sup>163</sup> Autográf: Faksimile 14. Lásd a *Függelék* 15. képét.

<sup>164</sup> Hermann szövegei rokonságot mutatnak Luther koráljaival, de utóbbiak költői erejét nem érik el.

<sup>165</sup> Williams/II. 34., Williams<sup>2</sup> 255. és Friedler 45.

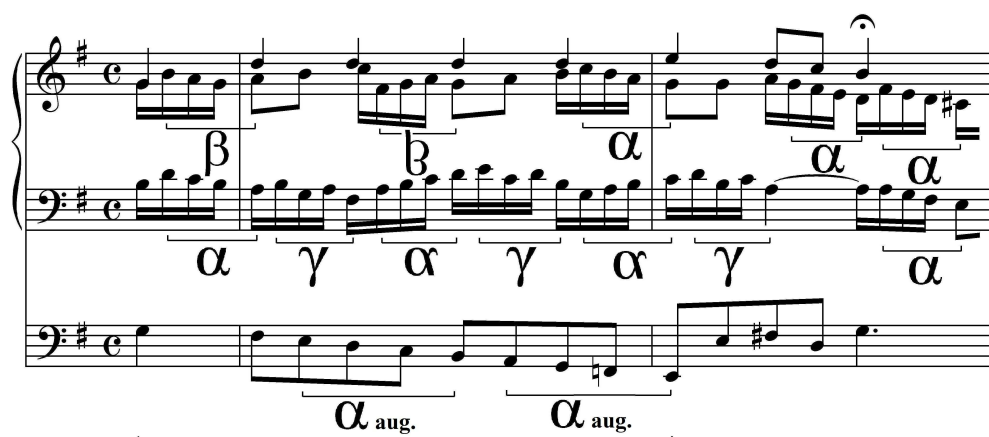
<sup>166</sup> „Hodie Christus natus est: / Hodie Salvator apparuit: / Hodie in terra canunt Angeli, / lætantur Archangeli / Hodie exsultant justi, dicentes: / Gloria in excelsis Deo. / Alleluia.” (Vers, AM 249.)

<sup>167</sup> Vö. az antifóna „*hodie exultant justi*” sorának első felét Herman koráljának első sorával. (LU 413.)



A Bach által felhasznált dallamváltozat<sup>168</sup>

F: A négy szólamú feldolgozásban három különböző ritmikájú zenei réteg hallható. Első a korál, negyedes mozgású, nyolcados átmenőhangokkal díszítve,<sup>169</sup> két helyen tizenhatodos aprózással.<sup>170</sup> A basszus alapvető mozgásformája a lépegető nyolcad, melyet a szerző – elsősorban a zárlatokban – váratlan nagy ugrásokkal tör meg. A középső szólamok a tizenhatodos mozgásra épülnek. A képletekben három hangsúlytalan érték zár egy hangsúlyosra, mindez három különböző dallamjárattal. Elsőként a tiszta skálamenet, amely lehet descendens ( $\alpha$ ), vagy ascendens ( $\alpha_{\text{tükör}}$ ). Második egy körülíró motívum ( $\beta$ ) és ennek a tükrre. Harmadik a lépcső-motívum ( $\gamma$ ), ennek nem szerepel fordítása:



A tétel első két taktusa<sup>171</sup>

Ezek a motívikus építőelemek spontán módon variálódnak, tetszőleges sorrendben követik egymást. Mindez leginkább a centonizációs eljárásra<sup>172</sup> emlékeztet, amely egy korábbi zenetörténeti korszakot idéz. Mivel a tételben ez a rövid motívum a fő ellenpontozó

<sup>168</sup> A koráldallam az Orgelbüchlein-feldolgozás diszkant szólama szerint közölve.

<sup>169</sup> A 2., 3., 8. ütemben.

<sup>170</sup> A tizenhatodos figurációk a belső szólamok motívumanyagának átszőkései: 5. ütem (lépcső motívum), 6. ütem (descendens négyes).

<sup>171</sup> Zászkaliczky/5. 11. alapján közölve.

<sup>172</sup> A cento (lat.) kifejezésből, ami rongyszőnyeget jelent. Centonizáció: rongyszőnyeg-szerű, a végeredmény a véletlenszerűen egymásba fűzött dallammodellek összességéből adódik, amely a kompozíciós eljárás során előre nem kiszámított. (Vö. Riemann/I, 1983 307.) Ez a technika a gregorián zenében is jelen van. Vö. I. Credo, LU 64-66.



anyag, Bach egy fontos lépést tesz – elsősorban a monotónia elkerülésére –, majdnem egy teljes ütem erejéig számúzi a darabból ezt a motívumcsaládot.<sup>173</sup>

I: A tétel improvizációval kapcsolatos legfontosabb üzenete, hogy tisztán melodikus figurációval/figurációkkal is ellenpontosozhatunk egy adott cantus firmust. Ez főként akkor indokolt, ha a dallam sok ritmikus figurációt tartalmaz. Ilyenkor a két zenei anyag közötti különbség kiegyenlíti egymást, megteremtve a darab belső egyensúlyát.

#### 4.12. Jesu, meine Freude<sup>174</sup> BWV 610<sup>175</sup>

CF: Johann Franck (1618-1677) biblikus tartalmú<sup>176</sup> hat strófás himnusz-szövege 1653-ból származik, ekkor jelent meg a Johann Crüger-től (1598-1662) származó dallamával együtt.<sup>177</sup>



*A Bach által ismert dallamváltozat<sup>178</sup>*

F: A korál a felső szólamban kap helyet, minden jelentős díszítés nélkül.<sup>179</sup> A cantus firmusszal szemben tematikus súllyal a pedál ostinato-témája jelenik meg, melynek ritmikai elemei, illetve bizonyos dallamfordulatai áttörnek a két belső szólamba is. Ezt azért tekinthetjük a koráldallammal egyenrangúnak, mert állandó jelenlétével az egész tételt uralja, és kellően hosszú ahhoz, hogy ne csak ellenmotívumként érzékeljük, hanem önálló arculatú témaként.

Az ostinato-téma ritmusa egy szinkópa-képletből (1), annak díszítéséből (2), majd auftaktos előkészítéséből alakul (3, 4):<sup>180</sup>

<sup>173</sup> Harmadik ütem, itt ritmikus figuráció jelentkezik a tenorban. A tizenhatod mozgás nem folyamatos, hanem komplementer.

<sup>174</sup> „Jesu, meine Freude, / meines Herzens Weide, / Jesu, meine Zier: / ach wie lang, ach lange / ist dem Herzen bange / und verlangt nach dir! / Gottes Lamm, mein Bräutigam, / außer dir soll mir auf Erden / nichts sonst Liebess werden.” (1. versszak, Hiemke 118.)

<sup>175</sup> Autográf: Faksimile 15. Lásd a *Függelék* 16. képét.

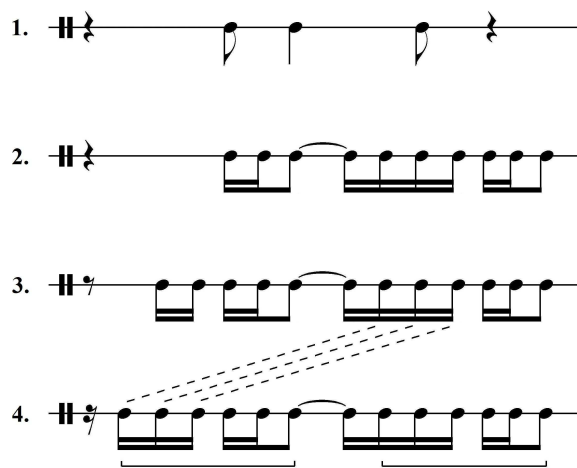
<sup>176</sup> Róm. 8,1-2, 9-11.

<sup>177</sup> Friedler 46.

<sup>178</sup> A koráldallam BWV 64 (Williams/II. 36.) és az Orgelbüchlein-feldolgozás diszkant szólama szerint közölve.

<sup>179</sup> Egyetlen kolorálás az 5. ütem tizenhatodos átmenőhangja.

<sup>180</sup> Az Auftakt kétféle lehet, két-, vagy három tizenhatodos ráfutással. A három tizenhatos alak már annyira rímelt az alapképlet záró formájára, hogy további ismétlésre ad lehetőséget (pl. 1-2. ütem basszus).



### *Az orgonakorál ostinato-ritmusának evolúciója*

A szinkópa ebben a stílusban elsődlegesen egyre, vagy háromra indulna. Ezzel szemben a pedál-témában az ellensúly rendszerint az ütem második, vagy negyedik egységére esik, tehát ritmikailag az egész anyag eltolódik egy negyeddal. Az ostinato-téma Hiemke szerint rokonságot mutat a Passacaglia (BWV 582) témájának második egységével.<sup>181</sup>

A belső két szólam ritmikai szempontból általában együtt mozog, szemben a pedállal. Az utánzás elsősorban a ritmikai szintre korlátozódik, de az indulás pillanatában gyakran dallami hasonlóság is felfedezhető. A motívum a pedálban a leghosszabb, a manuálon rendszerint megrövidül. A motívum-tömörítés kétféleképpen történhet: elmaradhat az Auftakt-felfutás (kettes és hármas egyaránt),<sup>182</sup> vagy a záró anapesztus is hiányozhat.<sup>183</sup> A tenor alkalmanként a basszushoz igazodik,<sup>184</sup> ilyenkor a motívum még rövidebb formában exponálódik.

A belső szólamok gyakran előimitálják a basszust, de ezt mindig szűkmenetben teszik. Az így létrejött zenei folyamatban felcserélődnek a súlyviszonyok, ami az előimitációban súlyra esett, az a pedálban hangsúlytalan lesz, és fordítva. A speciális eljárás neve: *Imitatio per arsin et thesin*.

Az utolsó korálsor – az első visszaismétlése – variáltan jelentezik. A változtatás az ellenpontozó szólamok ritmikai rendjének felcserélésében rejlik. Az alt-tenor szólampár a pedál metrikus tartalmával exponálja az ostinato-témát. Erre a pedál kötetlenebb ál-imitációban válaszol, a kezdő-forma tükör-alakjával.

<sup>181</sup> Vö. Hiemke 119.

<sup>182</sup> Elmaradó az Auftakt felfutások: indulás alt és tenor (csak itt).

<sup>183</sup> Hiányzó záró anapesztus: 3. ütem alt.

<sup>184</sup> A basszushoz igazodó, rövidített tenor: 4. ütem.



Az ostinato-témát alkotó alapmotívumok vizsgálata során kiderül, hogy szinte bármi után következhet bármi. Ennek ellenére megállapíthatjuk – és ez elsősorban a pedál formailag tisztább szólamanyagára vonatkozik –, hogy az  $\alpha$  alapvetően egy induló képlet, ennek a skálamotívumnak kétféle alakja létezik, az egyik egy tizenhatoddal rövidebb. A  $\beta$  előkészítést igényel, következhet  $\alpha$  és  $\gamma$  után is, utóbbi esetben az alapmotívum továbbfejlesztéseként. A karakterisztikus ellensúly a  $\beta$ -ban exponálódik. A  $\gamma$  belső anyag egy tükrözött keresztmotívum, amelynek ugrásai gyakran tömörítettek. Ez utóbbi esetben már lépcsőmotívum-formában jelentkezik.<sup>185</sup>

I: Több interjúalany<sup>186</sup> is ezt az orgonakorált nevezte meg a tanulási folyamat elején a ciklusból mintának állítható improvizációs modellként. Az ostinato alkalmazása valóban kedvező lehet már a kezdeti periódusban is, hiszen egy szólam zenei mondanivalója egy teljes tétel erejéig megoldott. Ráadásul, ha ez a fix szólam a basszusban van (basso ostinato technika), akkor nagyrészt a harmóniaváz is rendelkezésre áll, a kreatív figyelem másra összpontosulhat. Ez egyszer könnyebbség, ugyanakkor a monotónia elkerülése miatt célszerű hangnemi szempontból törekedni a változatosságra, párhuzamos hangnemek, de – ha a cantus firmus „engedi” – akár mind az öt barokk rokonhangnem exponálásával.

Mivel az ostinato-basszus eljárás a zenetörténetben elsőként a variációs formával társult, érdemes a technikát kezdetben cantus firmus nélkül gyakorolni, szabad felső szólamokkal ellenpontozva a pedált. A következő szint, mikor egy egyszerű korálharmonizáció basszusának tudatos megmozgatásával érjük el a pedál tematikus szintre emelését, amely minimum háromszori ismételt elhangzást jelent. Az így születő kis rögtönzések akár „élesben” is bevetethők. A belső szólamok megmozgatása már haladó szintet feltételez, és ennek nem feltételenül kell következnie az első két lépcső sikeres begyakorlása után. Bach feldolgozásában a basszus az összes többi ellenszólammal szabad

<sup>185</sup> A kereszt-motívum minimálalakja maga a B-A-C-H téma, amely ebben a kötetben ugyan nem jelentkezik, de mint motívumvariációs lehetőség, megemlítése ide tartozik. A motívikus ábráját lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

<sup>186</sup> FASSANG, PÁLÚR, SZILÁGYI.

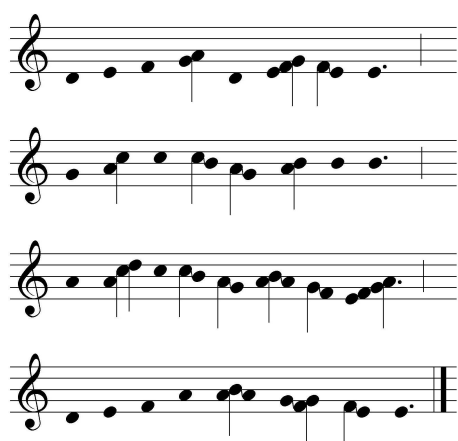
ritmikai-kánon viszonyban áll. Az elv – bár ez a legmagasabb szint –, akár improvizációban is megvalósítható.

#### 4.13. Christum wir sollen loben schon<sup>187</sup> BWV 611<sup>188</sup>

CF: A korál alapját képező, *A solis ortus cardine*<sup>189</sup> kezdetű, Krisztus életét ábrázoló latin vers, Sedulius Caelius<sup>190</sup> (450 k.) ókori himnuszköltő tollából származik. A jambikus dimeterekben megírt karácsonyi himnusz strófakezdő-betűi sorban kiadják a latin *abc* betűsorát. A Krisztus mindenhatóságát szimbolizáló akrosztichon-eljárásra utal a költő által adott cím is: *Pæan Alphabeticus de Christo*.<sup>191</sup>

A korál a himnusz Luther által 1524-ben készített átdolgozása, melyet Bach idejében Lipcsében Karácsony másnapjának vesperás-himnuszaként énekeltek, a 23 versszakot két részre bontva.<sup>192</sup>

Az eredeti latin himnusból származik a dallam is, amely először 1524-ben jelent meg.<sup>193</sup>



*Gregorián dallam*<sup>194</sup>



*Korál*<sup>195</sup>

<sup>187</sup> „Christum wir sollen loben schon, / der reinen Magd Marien Sohn, / soweit die liebe Sonne leucht't / und an aller Welt Ende reicht.” (1. versszak, Hiemke 119-120.)

<sup>188</sup> Autográf: Faksimile 16. Lásd a *Függelék* 17. képét.

<sup>189</sup> „A solis ortus cardine / Ad usque terræ limitem, / Christum canamus Principem, / Natum Maria Virgine.” (1. versszak, LU 400-402. és AM 242-243.)

<sup>190</sup> Másol: Coelius.

<sup>191</sup> Krisztus alfabetikus dicsőőéneke.

<sup>192</sup> 1-7-ig: Jézus születéséről szól, Luther által beillesztve egy lezáró doxologikus strófa, 8-23-ig: Krisztus élet-eseményeinek megéneklése, egészen a feltámadásig. Ez utóbbiból Luther csak a 8., 9., 11., 13. versszakot használta fel, majd ezt is dicsőítéssel zárta. (Williams<sup>2</sup> 258.)

<sup>193</sup> *Geystliche Gesangk Buchleyen*, Wittenberg. (Friedler 49.)

<sup>194</sup> Dallam LU 400, AM 242 és a Medici kiadás szerint közölve.

<sup>195</sup> A koráldallam BWV 121 (Williams/II. 38.) és az Orgelbüchlein-feldolgozás diszkant szólama szerint közölve.

F: A Bach-életmű egyetlen négyszólamú alt cantus firmusos orgonás feldolgozását látjuk magunk előtt.

Nem véletlen, hogy az alt cantus firmus ritkán alkalmazott zeneszerzői eljárás, aminek az oka a hangszer természetében rejlik. Az optimális szólamfelrakásban ugyanis a textúra a mélyebb szólamoktól a magasabbakig folyamatosan sűrűsödik. Tehát legtávolabb a basszus és a tenor, legközelebb az alt és a szoprán szólam van egymáshoz. Ezek szerint a tenor-praxis kétféleképpen is játszható úgy, hogy a természetes szólamelrendezés egyik esetben sem sérül: elsőként a balkézben külön manuálon kiemelve a témát, így a basszus 16' fekvése a pedál-szólamban megmaradhat. Második lehetőségként – ha a legmélyebb ellenszólam túl virtuóz és/vagy nem pedálszerű – célszerű a pedál-szólamra bízni a cantus firmust. Ekkor viszont a balkézre hárul a basszus megszólaltatása, ha lehetséges, külön manuálon 16' alapra építve. Ez azonban csak akkor kivitelezhető, ha a szoprán- és alt-szólam nem távolodik el túlzottan egymástól.<sup>196</sup> Az alt cantus firmus esetében a téma pedálba helyezése nagy kompromisszumot igényelne, ugyanis ha a balkéznek javarészt a basszus- és tenor-szólamot kell játszania, az ideális „voicing” veszélybe kerülhetne. Az alt-szólam külön manuálon való kiemelése nem kivitelezhető, mert szükségessé tenné egy kézzel a tartós kétmanuálos játékot, ami pedig teljesen idegen a barokk hangszerkezeléstől. Egy lehetőség marad tehát, amelyet Bach is alkalmazott feldolgozásában: az összes ellenpontozó szólamot egy manuálon játszva az alt kiemelését tisztán zeneszerzői eszközökkel megoldani. A szólam önállósága motívum-anyagának különbözőségéből ered, a mozgásformája és a tagolási pontjai oly mértékben eltérnek a többitől, hogy magától elkülönül. Ráadásul így a basszus-szólamban jelen lehet a 16' fekvés is, és ezzel az egész tétel ambitusának a spektruma tágabb.

A darab két rétegű, a koráldallamot díszítve halljuk az altban, diatonikus<sup>197</sup> és kromatikus átmenőhangokkal<sup>198</sup> gazdagítva. A többi szólam a cantus firmust tizenhatod-mozgású ereszkedő és emelkedő skálamenetekkel ellenpontozza. Ezek a skálák a manuálon különböző ambitust járnak be, tehát a diszkant-szólam első ereszkedő skálamenetének ( $\alpha$ -motívum) különböző hosszúságú alakjaival és azok tükör-fordításaival találkozhatunk.<sup>199</sup> A legrövidebb forma csupán három-,<sup>200</sup> a leghosszabb akár nyolc hangos is lehet.<sup>201</sup> A pedálban

---

<sup>196</sup> Ha szoprán-alt távolsága meghaladja az oktávot, akkor rendszerint az altot a balkéznek kell átvennie, amely a basszust is játssza, így viszont – ha mindhárom ellenszólam együtt szól – annak külön manuálon való exponálása idegen a 18. század első felének előadó gyakorlatától.

<sup>197</sup> Az átmenőhangok kisnyújtott ritmusos variációja jellemzi az egész tételt.

<sup>198</sup> A cantus firmus kromatikus átmenőhangjai az 5. és 8. ütemben találhatók.

<sup>199</sup> Mivel az első megjelenés descendens, azt tekintjük az alaptémának, az emelkedő menet a származtatott alak.

<sup>200</sup> Háromhangos skála-képlet található, pl. a szoprán 1. ütem 3. és 4. egységén.

<sup>201</sup> Nyolchangos skála-képlet található, pl. a tenor 6. ütem elején.

kizárólag ennek egy variánsa, egy öthangos alak található,<sup>202</sup> amely ellensúllyal kezd. Ez utóbbi változatot, melynek Bach a tükör-fordítását is felhasználja, külön motívumként érdemes kezelni ( $\beta$ ), mivel az ellensúlyos kezdés az anyagnak önálló karaktert ad.<sup>203</sup> Érdekes a két motívum harmonikus töltetének különbsége, az  $\alpha$  egy szűk<sup>7</sup>-et jár be, ez a domináns funkció melodikus kiterítése, a  $\beta$  pedig dallamilag a tonikai kvintet tölti ki:

A korálfeldolgozás indulása<sup>204</sup>

Mindkét alapmotívum ( $\alpha$  és  $\beta$ ) skála-elvű, így erős rokonságot mutatnak egymással, ezért a kettőt együtt egy zenei rétegnek vehetjük. A  $\beta$ -motívum azonban nem rövidül meg, az egész tételben állandó hosszúságú. Az  $\alpha$ -motívum és variánsai a pedálban egyáltalán nem jelentkeznek. A skálák kánon-szerű hatást keltenek, szűkmenetben exponálva gyakran egymásba fonódnak. A tétel végén Bach megnöveli a szólamszámot, méghozzá a pedálban.<sup>205</sup> Ezt megelőzően<sup>206</sup> a pedál fél ütemes fázisdifferenciával oktáv-kánonban hozza az alt záró korálsorát. Közben a másik két szólam is kanonikus viszonyban áll egymással, de ott csak egy nyolcad a fázisdifferencia (*Imitatio per arsin et thesin*), és a folytatás kötetlen. Ez a pár ütem kettős kánon, ahol a követési távolságok eltérőek.

Az egész tételt jellemző lépő mozgásokat az 5. ütem szopránjában Bach tudatosan megtöri. Mivel a 2. és a 3. korálsor nagyon hasonló – tulajdonképpen csak a zárás más –, az elejét máshogy ellenpontozza.<sup>207</sup> Az alt cantus firmus a 2. korálsornál kromatikus kolorálást

<sup>202</sup> Az öthangos skála-motívum először a tenorban jelenik meg.

<sup>203</sup> A  $\beta$ -motívum rokonságot mutat a kezdő korálsor első hangjaival, ugyanazt a kvintet járja be.

<sup>204</sup> Zászkaliczky/5. 13. alapján közölve.

<sup>205</sup> Szólamszámnövekedés (öt szólam) a 14. ütemtől.

<sup>206</sup> Oktáv-kánon struktúra félütemes eltolással a 11. ütemtől.

<sup>207</sup> Fontos zene-pszichológiai tény, hogy bármely zenei anyag eleje, illetve vége sokkal inkább rögzül a hallgatóban, mint formai szempontból belül történő zenei események, ez különösen igaz a kontrapunktikus tételekre, ahol a motívumanyag állandó, és gyakran nincsenek zárt forma-határok. Az 5. ütem szopránjában lévő ugrálós anyag a 8. ütemben (a korálsor azonos helyén) a tenorba kerül. A szólamcsere kettős ellenpont viszonyt feltételez az alt és az ellenanyag között.

kap, tehát a mozgás nagysága minimumra redukálódik. Kézenfekvő, hogy az ellenanyagban éppen itt jelenjenek meg az ugrások ( $\gamma$ ). A 3. korálsor<sup>208</sup> ezen helyén ismét jelen van a kromatika, de a  $\gamma$ -motívum a tenorba kerül, illetve különböző  $\alpha$  és  $\beta$  alakok eltérnek az 5. ütemtől. Ezzel a két hasonló sor között az ellenanyagok szintjén különbség keletkezik.<sup>209</sup>

I: Az alt cantus firmus – különösen négy szólamban – még mint kompozíciós eljárás is ritka jelenség. Először mindenképpen alacsonyabb szólamszámmal próbálkozzunk: három szólam esetében lehetőség nyílhat a cantus firmus hangszínnel történő kiemelésére is.

Másik hasznos tapasztalat a darab kapcsán, hogy skála-elvű ellenanyagokkal kiválóan lehet ellenpontoszni szinte bármilyen témát, ahogy ezt már korábban is megállapíthattuk. A skála a legkönnyebben megfordítható anyag, igaz, ha végig egyirányú a mozgás, csak egy tonális fordítás lehetséges. Ezen kívül vetületszerű préselés is alkalmazható kromatikus menet formájában. A skála-motívumra épülő ellenszólamképzés kiválóan alkalmazható a hagyományos dallamkorálok esetében is.

#### 4.14. Wir Christenleut<sup>210</sup> BWV 612<sup>211</sup>

CF: A Kaspar Füger (1521k.-1592) által írt szöveg dallamával<sup>212</sup> együtt 1593-ban jelent meg kiadásban.<sup>213</sup>



<sup>208</sup> Az 7. ütem alt szólamában Bach egy átkötést nem írt be, melyet ennek ellenére érdemes bejátszani: a kezdő félértékű  $g^1$ -et rá lehet kötni az ezt követő azonos magasságú nyolcad értékű hangra.

<sup>209</sup> A manuál-szólamok végig mást hoznak, a pedálban csak az első fél ütemben van különbség, illetve ott, ahol a dallam is eltér. A tétel motívikus ábráját lásd 4.46. Motívumszerkezeti ábrák című alfejezetben.

<sup>210</sup> „Wir Christenleut, / Hab'n jetzund Freud, / weil uns zu Trost Christus ist Mensch geboren, / hat uns erlöst. / Wer sich des tröst' / und glaubet fest, soll nicht werden verloren.” (1. versszak, Hiemke 124.)

<sup>211</sup> Autográf: Faksimile 17. és 182. Lásd a Függelék 18-19. képét.

<sup>212</sup> A dallam régebbi, mint a szöveg, valószínűleg 1589 előtt keletkezett. (Terry, 1921 333.)

<sup>213</sup> *Gesangbuch Darinnen Christliche Psalmen und Kirchenlieder D. Martini Lutheri*, Drezda. (Friedler 49.)



*Dallamváltozatok*<sup>214</sup>

F: A cantus firmus a szopránban található, minden díszítés nélkül. A 4/4-es koráltémát Bach 12/8-os ritmikai környezetbe helyezi. Valószínű, hogy legelőször a manuálszólamokat jellemző ellenanyag született meg ( $\alpha$ ). Ez a motívum rokonságot mutat a cantus firmusszal, mivel a korál 3., 5. és 6. dallamsora egy ereszkedő tetrachord dallammenet.<sup>215</sup> Az  $\alpha$ -motívum e dallam alsókvintes transzpozíciójának kétszeresen diminuált alakjával indul. Az  $\alpha$ -motívum technikailag egyszerűsített, részben variált formája kerül a pedálba ( $\beta$ ). A manuál-motívum fél ütemes terjedelmű, fűrgé mozgású ereszkedő tizenhatodokra épül, és egy hangsúlyos – általában emelkedő – nyolcadra érkezik, majd ugyanez a képlet ismétlődik meg szekvenciálisan, általában egy terccel mélyebben (a lezáró hang iránya változó). Ennek köszönhetően a belső szólamok fűrgé mozgásúak, fél ütemes eltolással imitálják egymást, így az alapritmika az egész tételen végigvonul:

<sup>214</sup> A dallam BWV 40 alapján közölt változata (Williams/II. 40.) és az Orgelbüchlein korálfeldolgozás ritmusváltozata.

<sup>215</sup> Williams/II. 41.





*A két alapmotívum rokonsága*<sup>216</sup>

Ezen kívül Bach ellensúlyos figurákat,<sup>217</sup> illetve nyolcad-törés nélküli hosszabb tizenhatodmeneteket is alkalmaz.<sup>218</sup>

A basszus folyamatos nyolcadokra épülő motívuma pedálszerű, hiszen ellentétes irányú ugrások egymásutánjából áll. A váltott lábas forma miatt a szekvenciális ismétlés itt tükör-fordításban exponálódik.<sup>219</sup> Bach tonális vetületechnikával él, a legkülönbözőbb hangközvariációk alkalmazásával színesítve a hat hangos alap-motívumot. A pedál hosszú szünetekkel tagolt, általában nem indul el a soron következő dallamsorral együtt, sőt a lezárás sem esik mindig egybe a sor-finalisszal (két dallamsorban pedig egyáltalán nincs pedál).<sup>220</sup>

Az  $\alpha$ - és  $\beta$ -motívum megjelenése különböző természetű, előbbi komplementer kerül bemutatásra a belső szólamokban, az utóbbi folyamatosan ismétlődik a pedálban.<sup>221</sup>

I: „*Hiába van egy jó zenei gondolatunk, ha azt nem tudjuk eljátszani, ezért sokszor különös figyelmet igényel a pedálszólam egyszerűsítése.*”<sup>222</sup>

Egy téma vagy motívum hangszerszerűvé alakítása nem feltétlenül egyenlő a mű zenei tartalmának leegyszerűsítésével, ellenkezőleg, ez által az egész akár gazdagodhat is.

<sup>216</sup> 1. az  $\alpha$ -motívum, két ereszkedő tetrachorddal, 2. a  $\beta$ -motívum alapját képező  $\alpha$ -variáns, egy ereszkedő és egy emelkedő tetrachorddal, 3. a pedál  $\beta$ -motívuma, az átmenőhangok elhagyásával.

<sup>217</sup> Pl.: 4. és 5. ütem tenor.

<sup>218</sup> 11. ütem alt

<sup>219</sup> A pedálmotívum a 6. ütemben csonka, itt a záró leugrás helyett egy ellensúlyos átkötés található.

<sup>220</sup> Pedál nélküli területek: 4. és 5. korársor (9. ütemtől a 11. ütem első feléig). A tételen belüli szólamredukció nem tipikus jellemzője az Orgelbüchlein-típusú feldolgozásoknak, egyedi megoldás.

<sup>221</sup> A darab végén a záró kitarított pedálhang felett, a  $\beta$  felkerül a tenorba. A tétel motívikus ábráját lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

<sup>222</sup> Kovács Róbert (1976\*) Bécsben élő magyar orgonaművész 2008-as debreceni improvizáció mesterkurzusán külön kihangsúlyozta a pedálszerűség, azaz a pedál szólam viszonylagos egyszerűségének fontosságát. Ez érthető, hiszen nem szerencsés, ha az alkotófolyamat közben a játékos figyelmének jelentős része technikai jellegű problémák megoldására összpontosul.

A korál egy sorából is kialakíthatjuk az ellenszólamot, ez esetben válasszunk olyan dallammenetet, amely jellemző az egészre, pl. többször is előfordul, vagy egy jellegzetes ugrást tartalmaz.

Az ostinato, vagy ostinato-szerű basszus alkalmazására más feldolgozásokban is akad példa. Ha a pedálban kizárólag egy ellen-motívumot használunk, alkalmazhatunk szüneteket is.

#### 4.15. Helf mir Gotts Güte priesen<sup>223</sup> BWV 613<sup>224</sup>

CF: A korál szövege Paul Ebertől (1511-1569), dallama pedig Wolfgang Figulustól<sup>225</sup> (1525?-1588) származik:<sup>226</sup>



*A koráldallam Bach által ismert alakja<sup>227</sup>*

F: A cantus firmus a szopránban található díszítetlenül. Csupán a második korálsor (illetve a vele azonos negyedik és nyolcadik sor) kap apró kolort, terckitöltő nyolcadátmenőhangokkal. Ez utóbbi fontos az ellentéma kialakítása szempontjából, az ellenszólamokat jellemző motívumanyagot ugyanis Bach ismét a korálból alakítja ki. Ezt itt egyedülálló módon úgy teszi, hogy a „Stollen” két korálsorának első felét diminuálja, illetve a második korálsort egy kvarttal lejjebb transzponálja (a második dallamsornál már az átmenőhangos variánst véve alapul).<sup>228</sup> Az ellenanyag két különböző motívumból építkezik ( $\alpha$ - $\beta$ ), és kellően komplex ahhoz, hogy ellentémának nevezzük. A pedálban ennek a témának egy egyszerűsített alakját találjuk: az első korálsor jól felismerhető, a második sor diminuált tizenhatodjai azonban elmaradnak, és az eredeti manuál-formára rendszerint csak a lefelé

<sup>223</sup> „Helft mir Gottes Güte preisen, / ihr Christen insgemein, / mit G'sang und andern Weisen / ihm allzeit dankbar sein, / vornehmlich zu der Zeit, / da sich das Jahr tut enden, / die Sonn sich zu uns wenden, / das neu Jahr ist nicht weit.” (1. versszak, Hiemke 125.)

<sup>224</sup> Autográf: Faksimile 18. Lásd a *Függelék* 20. képét.

<sup>225</sup> Figulus két különböző dallamot is írt erre a korálszövegre.

<sup>226</sup> Friedler 51.

<sup>227</sup> A koráldallam az Orgelbüchlein-feldolgozás diszkant szólama szerint közölve.

<sup>228</sup> Williams/II. 42. és Hiemke 126.

szálló dallammenet utal. Két alkalommal azonban a lábak is tizenhatod-skálamenetre „kényszerülnek”,<sup>229</sup> mindkétszer szünet után, az ellentéma második felét exponálva.

Az ellenpontozásban egy harmadik motívum ( $\gamma$ ), egy hosszabb, fölfelé tartó nyolcadkromatika is részt vesz. Ez a fordított „Weinen, Klagen”-motívum a basszusban<sup>230</sup> és az altban<sup>231</sup> jelenik meg. Ezek a helyeken háromféle skálamenet szól egyszerre: 1. a cantus firmus fölfelé haladó negyedes léptékű hangjai, 2. nagyívű tizenhatodos ereszkedő menetek és 3. tükrözött passus duriusculus nyolcados haladási sebességgel.

A skála a legprimitívebben képzett ellenszólam. Bach ezt az egyszerű zenei elemet is érdekessé teszi, variálja az irányt, a sebességet és a lépések nagyságát.<sup>232</sup>

I: A mai improvizáció-iskolák legtöbbje óva inti a tanulót attól, hogy kis hangközlépéseket tartalmazó, skálázós témát vegyen rögtönzése alapjául. Általában külön foglalkoznak azzal, hogyha ilyen anyagra kell improvizálni, hogyan variálhatjuk a dallamot, növelhetjük a hangközeit, vagy éppen ritmikailag hogyan tehetjük azt izgalmasabbá.<sup>233</sup> Azonban változatos zenét létrehozni a cantus firmus megváltoztatása nélkül is lehet. A diatonikus skála felezésével osztott párhuzamos kromatikus menetet alkalmazhatunk a cantus firmusszal szemben, illetve negyedelt skálamenetekkel is ellenpontozhatunk. Bach éppen nem redukálta a skálákat, hanem még kitöltő átmenőhangokat is alkalmazott, a dallamot ezzel még inkább kisimítva. A korálban rejlő ritmikus figurációt is mindenképpen jó átültetni az ellenszólamokba, hiszen az indulás pillanatában a cantus firmusszal együtt megszólaló szűkmenet ez által jól hallhatóvá válik.<sup>234</sup>

Ebben a korálban megütheti a szemünket a vegyes kvint (szűkítetttről tiszta kvintre).<sup>235</sup> A kvintpárhuzam azonban nem valamiféle irracionális tabu: kerülésének a célja és értelme csak annyi, hogy a szólamönállóságot megőrizzük.

---

<sup>229</sup> A pedál tizenhatod skálameneiteinek (11. és 13. ütem) helyes pedálrendje, ebből következően folyamatos megszólaltatása jobblábas induló tizenhatoddal és váltott lábbal kivitelezhető.

<sup>230</sup> 5. ütem

<sup>231</sup> A 11. és a 13. ütemben, ugyanitt a tenorban egy rövidített alakot hallunk, un. álimitációs szűkmenetben.

<sup>232</sup> A tétel motivikus ábráját lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

<sup>233</sup> Bécsi posztgraduális tanulmányaim alatt (2005-2007) megfigyelhettem a dallamvariálás fontosságát, amely a német (osztrák) improvizációs iskolát jellemzi. Ez a megállapításom *Hans Haselböck* (1928\*) és *Martin Haselböck* (1954\*) improvizációs kurzusaira vonatkozik.

<sup>234</sup> Orgonán a ritmikus figurációt alacsonyabb szólamszám esetén érdemesebb alkalmazni, ez elsősorban a hangszer adottságaiból fakad. Magasabb szólamszám esetén tömörszerű megszólaltatás hatásosabb.

<sup>235</sup> Fordított vegyes kvint: a 3. ütem második és harmadik egységének kapcsolása és a 9-10. ütem között, a szoprán és az alt viszonyában.

#### 4.16. Das alte Jahr vergangen ist<sup>236</sup> BWV 614<sup>237</sup>

CF: Az első két versszak szövege 1568-ban,<sup>238</sup> majd a teljes, hatstrófás változat 1588-ban jelent meg.<sup>239</sup> Ez utóbbit egy bizonyos Johann Steurlein (1546–1613) szerkesztette, aki kiadásában a szöveget és dallamot együtt közölte:



Koráldallam<sup>240</sup>

F: A tétel egy négy szólamú ultrakromatikus kolorált cantus firmusos feldolgozás, amely a diatónia határait súrolja. Két réteg különíthető el benne: elsőként a nagyon díszes felső szólam (monódikus diszkant), amely a cantus firmust rejt, néha olyan érzést keltve, mintha alapidallam nem is létezne, hanem végig az előadó szabad invenciója uralkodna. Az itt megjelenő ritmusértékek széles skálán mozognak, a negyedtől egészen a harminckettedig. Az alsó három szólam (második réteg) közös zenei nyelvet beszél, melynek építőelemei az előző korálfeldolgozáshoz hasonlóan mindhárom szólamban megjelennek, sőt a kromatikus nyolcad-sor még a szopránba is felkerül.<sup>241</sup>

A tételben alapvetően két nagyobb gesztus uralkodik, a nyolcadokban haladó passus duriusculus lefelé és felfelé irányuló mozgással, illetve a tizenhatodos skálamenetek, melyek

<sup>236</sup> „Das alte Jahr vergangen ist, / das alte Jahr vergangen ist; / wir danken dir, Herr Jesu Christ, / daß du uns in so großer G’fahr / so gnädiglich behüt’ dies Jahr, / so gnädiglich behüt’ dies Jahr.” (1. versszak, Hiemke 126-127.)

<sup>237</sup> Autográf: Faksimile 19. Lásd a *Függelék* 21. képét.

<sup>238</sup> *Schöner ausserlessner deutscher Psalm, und anderer künstlicher Moteten und Geistlichen lieder XX* gyűjtemény, Nürnberg. (Williams/II. 43. és Williams<sup>2</sup> 264.)

<sup>239</sup> *Sieben und Zwanzigk Neue Geistliche Gesenge, Mit vier Stimmen Componiret und in druck der lieben Jugend zu gut verordnet* című énekeskönyv, Erfurt. (Terry, 1921 138.)

<sup>240</sup> A koráldallam az Orgelbüchlein-feldolgozás szerint közölve.

<sup>241</sup> 5. ütem

az egész darabban diatonikusak.<sup>242</sup> A descendens és ascendens kúszó kromatikus nyolcadok többféle szűkmenetet alkotnak: 1. mindkettő lefelé mozog,<sup>243</sup> 2. mindkettő fölfelé mozog,<sup>244</sup> 3. felső fölfelé, alsó lefelé,<sup>245</sup> 4. felső lefelé, alsó fölfelé (kettős ellenpont).<sup>246</sup>

Mivel a kromatikus kitöltés alapvetően a tonika és domináns közé esik, a két pillér felcserélésekor (tonális comes) apró módosítások bukkannak fel. Ha ugyanannyi idő alatt egyszer t4, máskor t5 hangközt kell kitölteni, és erre ugyanannyi hangjegy áll rendelkezésünkre, akkor a kvint kitöltésekor a menetben két N2 hangközre is szükség van.<sup>247</sup>

A felső szólam a maga extra díszítéseivel – illetve mert külön manuálon, más hangszínnel szól – kellően önálló tud maradni. A legapróbb értékek,<sup>248</sup> a hatvannegyedek is itt jelentkeznek, kiírt díszítések formájában, de a sok harmincketted menet is csak ennek a szólamnak a sajátja. Egy öntörvényű felső szólamot hallunk, amelyet látszólag csak kísér a többi. Valójában azonban a diszkant és a többi szólam kölcsönhatásban van egyással. Az 5. ütem felütésében a felső szólam átveszi az ellenpontozó szólamok kromatikus menetét, úgy is mondhatnám, a kromatikus ellenszólamok kihatnak a cantus firmus kolorálására.

Az első dallamsor ismétlését Bach nem dolgozza ki külön, hanem az un. kettős ellenpont technikával él. Ennek lényege, hogy két szólam térbeli felcserélése értelmes – és szabályos (tiltott párhuzamoktól mentes) – eredményhez vezet. Az első dallamsor tenor- és basszus-szólama egymás kettős ellenpontja, így Bach minden változtatás nélkül<sup>249</sup> felcserélheti és fel is cseréli őket.<sup>250</sup>

I: A tétel példa arra, milyen is lehetett Bach improvizációja. A szerző egy kötött háromszólamú struktúra fölé helyez egy individuális anyagot, amelynek főhangjai a koráldallamból valók, a végeredmény azonban messze túlmutat azon. Bach kilép a cantus firmus kötöttségéből, és ez inkább jellemzi a rögtönzést, mint a komponálást. Bach áttöri a koráldallamot: improvizál. Persze a darab *res facta*, az alsó három szólam kidolgozottsága papírt és tollat igényel. A kromatikus menetek egymásra tolása rendkívül izgalmas

---

<sup>242</sup> Kivételt képez az egyetlen kromatikus tizenhatodmenet felület, egy diatonikusan indított descendens lefutás, amely a végén kromatikussá válik az 5. ütem tenor szólamában.

<sup>243</sup> Pl.: 7. ütem: tenor-basszus.

<sup>244</sup> Pl.: 8-9. ütem: basszus tenor, vagy 4-5. ütem: szoprán!-tenor.

<sup>245</sup> Pl.: 9. ütem: szoprán-alt.

<sup>246</sup> Pl.: 3-4. ütem: tenor-basszus.

<sup>247</sup> Bővebben: Gárdonyi, 1972 35-44.

<sup>248</sup> Nem csak a feldolgozás legapróbb értékeiről van szó, a teljes sorozatban is ezek a legkisebb hangértékek.

<sup>249</sup> Az apró eltérés a basszus jelleg, illetve belsőszólam sajátos mozgásának különbsége miatt jelentkezik, és nem érinti a kromatikus részt.

<sup>250</sup> A tétel motivikus ábráját lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

harmonikus tartalmat eredményez, gyakori az akkordok közötti 3-4 kvintes,<sup>251</sup> sőt előfordul a 6 kvintes<sup>252</sup> távolság is.

#### 4.17. In dir ist Freude<sup>253</sup> BWV 615<sup>254</sup>

CF: A karácsonyi ének szövege Cyriakus Schneegaßtól (1546–1597) származik. Kiadásban dallamával együtt 1598-ban jelent meg Erfurtban.<sup>255</sup>

A bar-formájú melódia világi eredetű. Alapját az *Alieta vita* kezdetű madrigál adja, melyet Giovanni Giacomo Gastoldi (1556?–1622)<sup>256</sup> *L'innamorato* című balettjében átdolgozott, majd 1591-ben jelentetett meg egy velencei gyűjteményben.<sup>257</sup>



#### Koráldallam<sup>258</sup>

F: A darab egyedülálló a sorozatban, mivel az egyetlen fantázia-szerű feldolgozás. Ez a szabadság megjelenik a szólamzámban, amely kötetlen, de a formában is: Bach a cantus firmus egyes dallamsorainál spontán elidőzik, ami a korálfantázia műfajára is jellemző.

<sup>251</sup> Valódi-tercokon kapcsolat pl.: 1. ütem harmadik egyége C-dúr, majd A-dúr akkord: +3 kvint, amely használata csak a 19. századra válik általánossá.

<sup>252</sup> Ultra-tercokon kapcsolat pl.: 5. ütem eleje: g-moll, majd E-dúr akkord (+6 kvint), szintén 19. századi jelenség lesz. Bach azonban már fiatalon kísérletezett ezekkel az izgalmas fordulatokkal, a BWV 715-ös *Allein Gott in der Höh sei Ehr* kezdetű arnstadi korálfeldolgozás utolsó két dallamsorának kapcsolata is hasonló távoli világokat jelenít meg, ott egy E-dúr záróakkordot követően indul az utolsó dallamsor egy c-moll<sup>6</sup> akkorddal, +7 kvint távolságban.

<sup>253</sup> „In dir ist Freude / in allem Leide, / o du süßer Jesu Christ! / Durch dich wir haben / himmlische Gaben, / du der wahre Heiland bist; / hilfest von Schanden, / rettest von Banden. / Wer dir vertrauet, / hat wohl gebauet, / wird ewig bleiben. Halleluja. / Zu deiner Güte / steht unser G'müte, / an dir wir kleben / im Tod und Leben; / nichts kann uns scheiden. Halleluja.” (1. versszak, Hiemke 130.)

<sup>254</sup> Autográf: Faksimile 20-21. Lásd a *Függelék* 22-23. képét.

<sup>255</sup> *Amorum Filii Dei decades duæ* című gyűjteményben. (EG/1 726–727. és EG/2 398.)

<sup>256</sup> Más források szerint: 1554-1609.

<sup>257</sup> Friedler 54.

<sup>258</sup> A dallam 1591-es változat és az Orgelbüchlein-feldolgozás diszkant-szólama szerint közölve.

A cantus firmus „Stollen” szakaszának első sora egy kétütemes egység megismétléséből áll, majd a részt egy ettől eltérő és dupla terjedelmű sor zárja. Bach feldolgozásának első felében a korál fejmotívumának ismétlései dominálnak.<sup>259</sup> Ezek az imitációk először a manuálon zajlanak, a pedál ezzel szemben egy a koráltól független ostinato-basszust hoz ( $\alpha$ ). Ezen kívül két különböző motívum vesz részt az ellenpontozásban, az egyik egy harmonikus figuráció ( $\beta$ ), amely általában a koráldallam félértékeivel párhuzamosan mozog nyolcadértékű akkordfelbontásban. A másik egy skálamotívum ( $\gamma$ ), amely nagyívű ascendens és descendens menetek párhuzamos és ellentétes mozgásaival jelenik meg. A pedál ostinato-motívumanyaga nem exponálódik a manuálon, a skála-elemek pedig nem jelentkeznek a pedálban.<sup>260</sup> A harmonikus figuráció a közös anyag, ez minden szólamban előfordul.<sup>261</sup>

*Ellenanyagok (Kf: a korál fejmotívuma)*

A 7. ütemben a pedál kilép az ostinato-szerepből, mert a korál fej-motívuma a basszusban is bemutatásra kerül. Ezt követően a felső szólam a leghosszabb részt idézi a korálból: 4 teljes ütemet. Az ellenanyagok sűrű nyolcadokban mozognak, jellemző a

<sup>259</sup> Első sorban egyenes alakok, de a tükörfordítás is előfordul, pl. 13. ütem alt.

<sup>260</sup> A 48. ütem pedál anyaga egy rövid skála-motívum lépcső-motívummá alakítása, imitálva a 44., 45., 46., 47. ütem anyagát.

<sup>261</sup> A pedálban kétszer: a 8. és 25. ütemben.

harmonikus figuráció (2. ütem tenor), ez emlékezteti a hallgatót a koráldallam ereszkedő folytatására, de gyakori a melodikus figuráció is, amely hosszú skálamenetekkel járja körül az alapharmóniát. A harmónikus szint nem különösebben bonyolult, a 12. ütemig kizárólag csak T-D ingát hallunk. Ezt az egyszerűséget ellensúlyozza, hogy a téma a lehető legtöbb regiszterben megszólal (térbeli felcserélhetőség), majdnem mindig új ellenpontokkal társítva. A „Stollen” második dallamsora a 13. ütemben jelenik meg (alt), ezzel egy időben a zene kimozdul az alaptonalitásból. A 16. taktusban e-mollban is megjelenik a pedál ostinato-témája, majd visszatér a G-dúr és a korál fej-motívumával való imitációs játék, ezzel elindul a kikomponált „Stollen”-ismétlés. A két rész első fele megegyezik,<sup>262</sup> ezt követően a Stollen ismétlésekor uralkodóvá válik a kezdő sor egy nagyobb egysége, egy ereszkedő pentachord formájában a korálsor induló hangismétlését elhagyva. A 39. ütemtől Bach kilép a fantáziából, és a korálhangokat egyenletesen kezdi „fogyasztani”, így az Abgesang szakasz az eredeti korálban is és itt is 12 ütem. Mindezt persze úgy teszi, hogy a pedál ostinató-basszusának, és az előző szakasz skálázós ellenpontjainak felhasználásával erős korrespondenciát képez, a szervezethez ezzel megteremtve. Az „Abgesang” szakaszban a koráldallam díszítéseként új motívumok is megjelennek, egy összetett trillaképlet a 44. ütem szoprán-szólamában, majd később (48. ü.) ugyanez a figura a basszusban is. Ez utóbbi esetben – hogy a kolorálásból nyert ellenszólam (basszusban) működjön egy későbbi dallamsorhoz is – Bach módosított a felső szólamban megjelenő koráldallamon ( $h^1 a^1 g^1$  helyett  $c^1 c^1 h^1$ ).

Formai különbségek a cantus firmus és a feldolgozás között:

	<i>Stollen</i>	<i>Gegenstollen</i>	<i>Abgesang</i>
<b>Cantus firmus</b>	8 ü. (4+4)	8 ü. (4+4)	12 ü. (4+4+4)
<b>Feldolgozás</b>	17 ü. (12+5)	22 ü. (12+10)	12 ü. (4+4+4)

I: Motívumanyaga szempontjából a BWV 615-ös Orgelbüchlein-korál olyan, mintha egy nagyszabású korálfantázia záró szakasza volna, kvázi kódája, amelyben speciálisan a teljes korálmű felhasználásra kerül. Nem véletlen, hogy ez az eljárás kedvelt rögtönzési forma volt, hiszen az orgonista eldönthette, hogy melyik dallamsor inspirálja jobban, és annál elidőzhetett. Amiben kevesebb fantáziát látott, azt nem volt szükséges hosszasan kidolgozni, a

<sup>262</sup> Vö. 1-12. ütem és 18-29. ütem.



forma ez által nem sérült, sőt a szerkezet szabadságából ered rendkívüli változatossága. A leírt korálfantáziák nagy része valószínűsíthetően improvizációk utólagos lejegyzése.

Az Orgelbüchlein tanulsága szerint egy korálfantázia egyetlen szakaszának megfelelő zenei anyag is lehet kerek egész. A gyakorlásához elegendő, ha a cantus firmus egy motívumához kettős ellenpontot, vagy ellenpont-anyagokat hozunk létre, majd a cantus firmust és az ellenszólamokat különböző regiszterekben exponáljuk, térben gyakran felcserélve azokat. Ha az ebben rejlő lehetőségek kimerültek, az egész eljárást érdemes variáltan megismételni egy másik hangnemben (általában a +1, vagy 0/P a legmegfelelőbb.) Ez a forma kiválóan megfelel az előre nem kiszámítható hosszúságú liturgikus ürok kitöltésére, hiszen amikor már nincs szükség az orgonára, a korál további hangjait gyorsabban fel lehet használni, ez által a szertartás folyamatos menete nem sérül.

#### 4.18. Mit Fried und Freud ich fahr dahin<sup>263</sup> BWV 616<sup>264</sup>

CF: Simeon hálaéneke,<sup>265</sup> a *Nunc dimittis* ihlette meg Luthert a négy versszakos ének megírására, amely 1524-ben Wittenbergben jelent meg Johann Walter (1496-1570) énekeskönyvében. Luther a bibliai mondanivalót megőrizve árnyaltan vetíti elének a hálaadó imádság és a halállal való megbékélés gondolatainak különleges összhangját.<sup>266</sup>



*Koráldallam*<sup>267</sup>

F: Négyszólamú korálfeldolgozás két jól elkülönülő zenei réteggel. A szoprán képviseli az egyik pólust, amely a cantus firmust hozza apróbb díszítőelemekkel, de a kolorálás általában az alsó szólamok motívikáját követik (kivétel ez alól a 13. ütem trilla-

<sup>263</sup> „Mit Fried und Freud ich fahr dahin / in Gott's Wille; / getrost ist mir mein Herz und Sinn, / sanft und stille, / wie Gott mir verheißten hat: / der Tod ist mein Schlaf worden.” (1. versszak, Hiemke 133.)

<sup>264</sup> Autográf: Faksimile 22. Lásd a *Függelék* 24. képét.

<sup>265</sup> „Most bocsátod el...” (Lk 2,29–32)

<sup>266</sup> Friedler 55.

<sup>267</sup> A dallam Weise, 1524 (Keller<sup>1</sup> 55.), és Orgelbüchlein-korál alapján közölve.

képlete). Az alsó három szólam kerüli az ugrásokat.<sup>268</sup> egy tizenhatodból és két harminckettedből álló, felfelé lépő terckitöltő menetekből építkezik. Ez a daktilus-képlet a manuálon kényelmesen játszható, a pedálban viszont valamilyen egyszerűsítésre van szükség: szekvenciálisan szekundonként felfelé haladó tizenhatodos tercekről van szó. Ez a terc-motívum a lépcső-motívum tükör-alakja, ritmikai súlyeltolással. Az alsó szólamok vonalszerűsége jól ellensúlyozza a koráldallam nagy ugrásait (pl. közvetlenül az elején t5 fölfelé). A későbbiekben ezek a figurák – a manuálon és a pedálban egyaránt – tükör-alakban is megjelennek, illetve eredeti mozgásformájukat megőrizve és tükörben is nagyobb ívű menetekké bővülnek.<sup>269</sup> A motivikus sűrítés csúcán megjelenik a folyamatos komplementer harminckettedmozgás is.<sup>270</sup>

A felső szólamban exponált daktilusok egészen más gesztusrendszert hordoznak, mint ugyanaz a ritmusképlet az ellenanyagok textúrájában. A szoprán nagy hangközlései adottak, de a díszítéssel újabb variánsok képezhetők. Az 5. dallamsor végén az eredeti dallam zökkenőmentes, a feldolgozásban Bach a sorzáró felső szekundos megközelítést (a-g) tovább tágítja, és a felső szeptimről zuhan alá, melyet előzőleg a daktilus-képlet skálamenetével ér el, a diszkantnak instrumentális jelleget kölcsönözve.

I: A két rétegű feldolgozás alapja lehet az ún. Orgelbüchlein-típusú feldolgozások elsajátításának. Mivel a korállal szemben csak egy ellenmotívum jelenik meg, a tétel olyan, mint egy korálpártita variációja, melyre leginkább szintén a monotematikus ellenpont jellemző.

Gyakorláshoz vegyünk alapul egy négyszólamú harmonizációt, majd az alsó szólamokat egyféle, lehetőleg a korál matériájától elütő motívummal figuráljuk. Legegyszerűbb a terc-motívumot alkalmazni, mert ezzel az összes átmenőhangot könnyen díszíthetjük, illetve az alaphármas és ugyanazon szext-akkord összefűzése nem kíván különösebb összhangzattani előtanulmányokat, és játék közben előkészítést. Színezzhetjük az ellenmotívummal a cantus firmust is, de csak annyiszor, hogy tartott hangos jellege megmaradjon.

---

<sup>268</sup> A basszusban a nyolcadok szintjén előfordulnak nagy ugrások, elsősorban a zárlatképzés előtt, vagy közben.

<sup>269</sup> Motívumkiterjesztések találhatóak pl. a 8. ü. második fele: tenor felfelé, vagy 8. ü. második fele: tenor lefelé

<sup>270</sup> Komplementer harminckettedmozgás: 9. ütem alt-tenor.

#### 4.19. Herr Gott, nun schluß den Himmel auf<sup>271</sup> BWV 617<sup>272</sup>

CF: Tobias Kiel (1584-1627) himnusz-szövege az előző korálhoz hasonlóan szintén részben Simeon kantikumán alapul. A korál-textus és a dallam együtt 1620-ban jelent meg Johann Michael Altenburg (1584–1640) erfurti gyűjteményében.<sup>273</sup> A Bach által ismert és felhasznált korál érdekessége, hogy alapjául nem az Altenburg-féle öt szólamú feldolgozásnak egy szólama szolgált, hanem a felső két szólam kombinációjából született meg:<sup>274</sup>



#### Koráldallam<sup>275</sup>

F: A feldolgozás egy trió-tétel, amely itt speciálisan négy szólamú. Trió tartalmilag, azaz a szólamszám-érzet szempontjából, illetve triós gondolkodást igényel technikai szempontból is, viszont mennyiségileg négy szólamú. Három különböző polifónikus szint jelenik meg, motívumvándorlás nincs, így a végeredmény: *nem-imitációs polifónia*. A kódában a szólamszám ötre nő, ez a gyarapodás nem tematikus, célja csak egyfajta crescendo.

A tételben három zenei réteg különül el. Bach ugyan nem jelzi, de a tétel feltétlenül két manuálon és pedálon játszandó. A koráldallam felső szólamban szól, az alt a szopránnal megegyező ritmusban mozog (*punctus contra punctum*),<sup>276</sup> és elsősorban akkordkitöltő funkcióban van jelen.

A második zenei réteg a tenor, melyet a balkéz játszik: ebben a harmóniavázat folyamatos tizenhatodik írják körül. Az itt jelentkező három különböző motívum mind hangsúlytalanul indul, és csak a hatodik, a lezáró hangjuk esik relatív súlyra. A fő ellenmotívum ( $\alpha$ ) eleje egy melodikus figuráció (körülírás: beugró felső váltóhang, főhang,

<sup>271</sup> „Herr Gott, nun schluß den Himmel auf, / mein Zeit zu End sich neiget; / ich hab vollendet meinen Lauf, / daß sich mein Seel sehr freuet; / hab gnug gelitten, / mich müd gestritten, / schick mich fein zu, / zur ewign Ruh, / laß fahren was auf Erden.” (1. versszak, Hiemke 135.)

<sup>272</sup> Autográf: Faksimile 23. és 1. pótlap. Lásd a *Függelék* 25-26. képét.

<sup>273</sup> *Der ander Theil Christlicher Lieblicher unnd Andechtiger Newer Kirchen und Haußgesenge*, 1620. (Friedler 56.)

<sup>274</sup> A „Stollen”-szakasz első sora a *Discantus*ból, a második sora a *Quinta vox* szólamból származik. Az „Abgesang” első két sora a *Quinta vox*ból, a további három sor ismét a *Discantus*ból ered. A szólam-keresztezések miatt a mindenkori legmagasabb szólamot érzékeljük dallamnak.

<sup>275</sup> A dallam közölve Altenburg (Williams/II. 50.) és az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján.

<sup>276</sup> Elterő ritmikai elemek a felső két szólamban csak az 5., 14. és 16-17. ütemben, illetve a kódában találhatók.

alsó váltóhang, főhang), a második egység harmonikus figuráció. Ezen az elemen kívül hathangos skálafelfutások is jellemzik ezt a szólamot ( $\beta$ ), illetve egyszerű akkordfelbontás ( $\gamma$ ). Ez utóbbi általában szűkített hármast, amely lehet egy *szűk*<sup>277</sup> felső három hangja,<sup>277</sup> vagy egy  $D^7$  akkord teteje.<sup>278</sup>

The image displays three musical examples related to BWV 617. Example 1 is a full score with three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a figured bass line. The bass line contains rhythmic patterns labeled with Greek letters: four 'alpha' symbols and four 'beta' symbols. Example 2 is a reduced version of the same piece, showing a simplified grand staff. Example 3 is a tenor gamma motif, shown as a single bass clef staff with two 'gamma' symbols under the notes.

1. BWV 617 indulás a tenor  $\alpha$ - és  $\beta$ -moívumával, 2. Redukált alak, 3. Tenor  $\gamma$ -motívum

A pedál-szólamot két zenei elem jellemzi: 1. az ellensúlyok (nyolcad-átkötéssel), és 2. az ugrások. A mozgás végig nyolcados, csak a darab végén nyugszik meg. Azokon a felületeken, ahol nem az ellensúly dominál, Bach harmonikus figurációt alkalmaz.

I: A figurálásnak ez a fajtája kifejezetten egyszerű improvizációs szempontból: motorikus reflexre hagyatkozhatunk, hiszen az egyes szólamok és az azokhoz rendelt végtagjaink rendszerint egyféle mozgást fognak produkálni, ami ergonómikus szempontból kedvező. Ismét készen kell állnunk a harmonikus tartalommal, ehhez vehetünk alapul Bach-

<sup>277</sup> A szűkszeptim-torony felső három hangja kerül kifejezésre a 6. ütem negyedik egységén, a 13. ütem első egységén, a 17. ütem első (tonikai orgonapont felett) és harmadik egységén és a 18. ütem második egységén.

<sup>278</sup> Domináns-szeptim felső hangjainak kifejezése történik a 13. ütem második egységén és a 18. ütem első egységén.

harmonizációt is. A harmónia-ritmus lehetőleg egyenletes legyen, ennél a típusnál az meghatározó. Először külön figuráljuk az egyes szólamokat. Kezdhethjük a basszussal, majd jöhet a tenor, végül egyszerre mind. Az alt igazodjon a harmonikus tartalomhoz.

#### 4.20. O Lamm Gottes, unschuldig<sup>279</sup> BWV 618<sup>280</sup>

CF: Nikolaus Decius (1485k-1546) *Agnus Dei* parafrázisa a középkori Kyrie-tropusok mintájára egészíti ki nagybőjti tematikájú költött szövegével a bibliai<sup>281</sup> textust, és ezzel szillabizálja az ősdallamot. A korál textusa 1531-ben Rostockban jelent meg. Decius dallama 1539-ben látott napvilágot, és társult verssel.<sup>282</sup> Ezen kívül létezik egy észak-német variáns is, amely Johannes Spangenberg tollából származik. Bach ez utóbbit vette feldolgozása alapjául. A dallam különben rokonságot mutat a Liber Usualis IX. miséjének<sup>283</sup> *Agnus Dei* tételével.<sup>284</sup>



#### Koráldallam<sup>285</sup>

F: A négyszólamú feldolgozásban két önálló zenei réteg különül el. A tenor-alt szólampár lassabb mozgású, és kvintkánonban a cantus firmus hangjait exponálja.<sup>286</sup> Mivel az intervallum-kánon két szomszédos szólam között jelenik meg, és itt-ott a dallamhangok találkozása előfordul,<sup>287</sup> Bach a tenor-szólamot – egy önálló 8' regiszterrel – a pedálra bízta.<sup>288</sup> A kanonikus szólampár ritmusa eltér a cantus firmus eredeti formájától: az apró

<sup>279</sup> „O Lamm Gottes, unschuldig / am Stamm des Kreuzes geschlachtet, / allzeit erfunden geduldig, / wiewohl du warest verachtet, / all Sünd hast du getragen, / sonst müßten wir verzagen. / Erbarm dich unser, o Jesu.” (1. versszak, Hiemke 137.)

<sup>280</sup> Autográf: Faksimile 24. és 1. pótlap. Lásd a *Függelék* 27-28. képét.

<sup>281</sup> Jn 1,29 nyomán.

<sup>282</sup> 1542-ben jelent meg Erfurtban.

<sup>283</sup> Vö. Missa *Cum júbilo* (LU 42.)

<sup>284</sup> Williams<sup>2</sup> 272. és Friedler 58.

<sup>285</sup> A dallam közölve Anonymus, 1598 (Williams/II. 52) és az Orgelbüchlein-feldolgozás diszkant szólama alapján.

<sup>286</sup> ‘Canon alla Quinta’ bejegyzés a kéziratban. Faksimile 24. Lásd a *Függelék* 27. képét.

<sup>287</sup> Ilyen a 3. ütem első és második negyede.

<sup>288</sup> „Ped.” bejegyzés a kéziratban a tenorszólam felett. Faksimile 24. Lásd a *Függelék* 27. képét.

változtatások a harmonikus tartalom miatt válnak szükségessé.<sup>289</sup> A másik két szólam (szoprán-basszus) is imitációs viszonyban áll egymással, de itt nem érvényesül a szigorú kánon-elv, a két anyag kapcsolata inkább csak kánonszerű. A darab indulásakor a szoprán – egy kitartott c<sup>2</sup> nyugvópont után – a basszust oktáv-imitációban követi. A tizenhatodos páros kötések<sup>290</sup> fájdalmas sóhaj-láncot eredményeznek, és a tételnek gyászos karaktert kölcsönöznek. Ezek a sóhaj-motívumok kizárólag a szopránt és a basszust jellemzik, lefelé és felfelé egyaránt előfordulnak. Fél ütemenként, elsősorban a dallami fordulópontoknál ezekhez egy harmincketteses daktilus-képlet kapcsolódik, amely az alapkaraktert tovább erősíti. A nyolcados mozgás általában lépegető, tulajdonképpen a tizenhatodos képlet redukált alakja. Egy helyen Bach a kromatikus színezést is beiktatja, amely ascendens irányú.<sup>291</sup> Ez a motettikus szerkezet egészen archaikus: az egyik szólampárban kvintkánonban szól a cantus firmus, a másik szólampár pedig egy ettől teljesen eltérő, gyorsabban mozgó zenei folyamatot exponál. A tétel az imitációs- és a nem-imitációs polifónia különleges ötvözete. A zenetörténetben a nem-imitációs polifónia, a rétegelvű kompozíciós eljárás jelentkezett először (már a középkorban), így ez a tétel kifejezetten retrospektívnek nevezhető.

<b>Szoprán</b>	Descendens és ascendens irányú sóhaj-motívumok (tizenhatodos és harmincketteses daktilus-képletek).
<b>Alt</b>	Cantus firmus riposta (kvint-transzpozíció, félütemes eltolással).
<b>Tenor</b>	Cantus firmus proposta (Ped.).
<b>Basszus</b>	Descendens és ascendens irányú sóhaj-motívumok (tizenhatodos és harmincketteses daktilus-képletek).

I: Ez a típus elsősorban *res facta*, végleges formáját tehát a kidolgozás révén éri el. A kánonszerkezet alkalmazása azonban nem idegen az improvizáció gyakorlatától, főként a lazább szerkezetű vegyes kánoné játszható *in sight*.<sup>292</sup> Így a valódi kötöttég a kanonikus szólampárra redukálódik, a többinek elég csak egységesnek lennie, szabadabb imitációs szerkezettel.

<sup>289</sup> Az Orgelbüchlein tenor-szólam szerint: 4. ütem (szünet-bővülés), 10. ütem (dallamrajz megváltozása), 12. ütem (szünet-bővülés), 13-14. ütem (ellensúlyos átkötés), 15-21. ütemig (augmentáció, átmenőhangokkal és részleges ritmusvariánsokkal).

<sup>290</sup> Bach saját artikulációs javaslatát.

<sup>291</sup> Ascendens kromatikus nyolcadmenet hallható a 13-14. ütem basszusában.

<sup>292</sup> Fassang László szerint a kánon-technika akár az első is lehet a rögtönzés elsajátítása során, ez nagyban függ a növendék egyéni készségeitől. (FASSANG) Nyilvánvaló, hogy egyszerűbb formában, alacsonyabb szólamszámmal. Viszont az invenció hiányát mindenképp pótolhatja a kezdeti időszakban, hiszen a cantus firmusból ezzel a módszerrel önmagában kinyerhető egy komplett tétel.



van, így a koráldallam aszimmetrikus kettes osztásba kerül. Kánon-szerű az ellenszólamok indítása is, amelyek oktáv-imitációban lépnek be, szoprán II, alt, basszus sorrendben.

Az ellenanyag tematikus jellegét negyedekben ereszkedő hexachord- (később emelkedő tetrachord- és hexachord-) menetek adják, melyek főhangsúlya az utolsó hangra esik. A skála-motívumok és fordításaik a cantus firmust akár együtt is ellenpontozhatják.<sup>301</sup> Az ellenmotívum egyszerű dallama lehetővé teszi, hogy a kanonikus szólampár a magasabb szólamszám ellenére is kiemelkedjen, és a követhetőséget ezen túl a kétmanuális<sup>302</sup> megszólaltatás is segíti.

A cantus firmus az előző feldolgozáshoz hasonlóan<sup>303</sup> itt sem indul el a darab elején, a proposta a tenorban csak három ütemes imitációs bevezető után lép be.

<b>Szoprán I</b>	Cantus firmus riposta egy ütem eltolással duodecimában.
<b>Szoprán II</b>	Skálamotívum, mint ellentéma: ereszkedő hexachordok, illetve variánsai, emelkedő tetrachord és hexachord menetek, illetve ezek együttes kombinációi.
<b>Alt</b>	
<b>Tenor</b>	Cantus firmus proposta.
<b>Basszus</b>	Pedál, mint a szoprán II és az alt.

I: Minél magasabb a szólamszám, érdemes annál egyszerűbb ellenmotívumot alkalmaznunk. A skála-motívumok könnyen megforgathatók, a használatuk tehát az improvizációban kézenfekvő.<sup>304</sup> Egy rövid tétel esetén, ha az összes lehetséges fordítási kombinációt szembeállítjuk egymással (a skála-motívumnál ez mindösszesen két alak), nem fog elkopni az anyag, végig izgalmassá tehetjük azt.

A kánon-szólam hosszú értékekben mozgó dallamhangjai meghatározzák a harmóniavázatot, melyekre a skálaelvű ellenszólamok – a főhangok és átmenőhangok felcserélhetősége miatt – könnyen ráilleszthetők. A tétel improvizációs modellként való alkalmazásáról, így a szigorú kánon-elv és a kötetet kevésbé jellemző magasabb szólamszám ellenére sem kell lemondanunk.

<sup>301</sup> Ellentétes irányú skálamotívumok együtthangzásai az 5-7., 10., 11. és 14. ütemben.

<sup>302</sup> „à 2 Clav. et Ped.” bejegyzés a kéziratban. (Faksimile 25. Lásd a *Függelék* 29. képét.) Érdekes, hogy a manuálszólam mélyebb (tenor-alt) és magasabb (szoprán II, I) regiszterének szólampárjai játszandók külön hangszínnel. Így nem csak a két cantus firmus szólam differenciálódik, hanem egy-egy ellenszólam is eltérő regiszterrel szól. A két kéz szólamainak ilyen elosztása a francia barokk orgonazenére, elsősorban Nicolas de Grigny (1672-1703) himnusz-szvitjeinek fuga tételeire jellemző. Ez utóbbi felveti a Grigny-féle regisztráció alkalmazásának lehetőségét is, akár ped. 16' regiszter nélkül. Különben a 16' pedál-regiszter alkalmazásának sincs akadály, ahogy ezt az ilyen típusú tételeknél a francia barokk orgonán is meg lehetett tenni a főmű pedálhoz kopulálásával.

<sup>303</sup> A BWV 618 mindössze félütemes bevezetővel indult a tétel.

<sup>304</sup> Technikailag egyszerű, a zenei választékosság szempontjából körültekintést igényel.



#### 4.22. Christus, der uns selig macht<sup>305</sup> BWV 620a/620<sup>306</sup>

CF: Michael Weiße költői fordításának a *Patris sapientia, veritas divina*<sup>307</sup> kezdetű nagypénteki himnusz szövege szolgált alapul. A vers fríg dallamával<sup>308</sup> együtt – amely egyébként nem gregorián eredetű – 1531-ben látott napvilágot:<sup>309</sup>



#### Koráldallam<sup>310</sup>

F: Mivel a darabból két verzió is fennmaradt, az elemzőnek lehetősége nyílik betekinteni Bach melodizációs technikájába, feltárva annak fokozatait. A *BWV 620a* a korábbi és egyszerűbb feldolgozás, ebben a belső szólamok simább mozgásúak. Az eredetihez képest a szerző a kanonikus szólamokban csak apróbb módosításokkal élt, de ezek mindegyike hasonló jellegű a belső szólamokéhoz. Bach a koráldallam átmenőhangjainak egyenletes haladását mozgatja meg tizenhatodokkal, vagy összetettebb tizenhatodos képletekkel.

Most a *BWV 620*-as korált tesszük nagytó alá. A négy szólamú feldolgozás gerince ismét egy kvint-kanon,<sup>311</sup> ahol a kanonikus szólamok a szoprán és a basszus, a követési távolság az első dallamsornál fél ütem, a továbbiakban egy ütem. Nincs bevezető, a cantus firmus a szopránban azonnal elindul. A belső szólamok oktav-imitációban követik egymást (alt: proposta, tenor: riposta) egy negyedes fázisdifferenciával. A koráldallam lejegyzése nem egyenletes, a normál értékeknek megfelelő és az augmentált hangértékek váltakoznak, akár egy adott korálsoron belül is.

A belső szólamok három különböző zenei anyagból építkeznek:

<sup>305</sup> „Christus, der uns selig macht, /kein Bö’s hat begangen, / ward für uns zur Mittemacht / wie ein Dieb gefangen, / geführt vor gottlose Leut / und fälschlich verklaget, / verlacht, verhöhnt und verspeit, / wie denn die Schrift saget.” (1. versszak, Hiemke142.)

<sup>306</sup> Autográf: Faksimile 26. Lásd a *Függelék* 30. képét.

<sup>307</sup> „Patris sapientia, veritas divina, / Christus Jesus captus est hora matutina, / a suis discipulis et notis relictus / Judeis est venditus, traditus, afflictus.” (1. versszak. Forrás: <http://www.foldvary.eoldal.hu/cikkek/lfze-egyhazzene-tanszek>. Letöltés ideje: 2011. március 2.)

<sup>308</sup> A dallam – egyes források szerint – már 1500 környékén megjelent Lipszében.

<sup>309</sup> *Ein New Geseng buchlen*, Jungbunzlauban. (Friedler 61.)

<sup>310</sup> A dallam az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján közölve.

<sup>311</sup> „in Canone all’ Ottava” bejegyzés a kéziratban. Faksimile 26. Lásd a *Függelék* 30. képét.

1. Egy markáns ellensúlyos képlet negyed értékben, amely általában fűrge mozgással halad tovább,

2. Kromatikus nyolcadok, amelyek lefelé és fölfelé is haladhatnak (*passus duriusculus*), de jellemzőbb az ereszkedő mozgás, illetve az utóbbi mindig nagyobb felületen történik,

3. Fűrge tizenhatodok kígyószerű tekergőzése.<sup>312</sup>

A három elem más és más funkcióban léphet fel, közös vonásuk, hogy mindkét belső szólamban előfordulnak. Az ellensúlyos képlet szeret kezdeni, a tizenhatodok pedig inkább frázison belül helyezkednek el (pl. az ellensúly folytatása, vagy a kromatikus elem előtt). A kromatikus nyolcadok lehetnek kezdő és záró képletek is. Az egész darab viszonyában az elején inkább az ellensúlyok és tizenhatod-menetek (1. és 3. sor), a darab végén inkább a kromatika és a tizenhatodos képletek dominálnak (7. és 8. sor). Ez nem jelenti azt, hogy a három téma ne jellemezné végig a tételt. A darab közepén nagyjából egyforma sűrűséggel fordul elő mindhárom elem (5., és 6. sor). A 4. dallamsorban a kromatikus képlet szűkmenetben kerül exponálásra.

A darab végén – mivel az alsó szólam később érkezik a záróhangra – a felső szólam kilép a cantus firmus kötöttségéből, és improvizálni kezd, méghozzá a belső szólamok ellenmotívumaival: egy ellensúly után rövid tizenhatodos képletek, végül (az alttal párhuzamos mozgásban) kromatikus ereszkedő hangok következnek.

Ismét kiderül tehát, hogy a szigorú kánon-elv csak „mellékes”, és a zenei kifejezőeszközök gazdag áramlását nem befolyásolja.

<b>Szoprán</b>	Cantus firmus proposta.
<b>Alt</b>	Ellensúlyos ellenanyagképzés, kromatikus menetek. A laza imitációs szerkezetben a követési távolság változó.
<b>Tenor</b>	
<b>Basszus</b>	Cantus firmus riposta – változó követési távolság, oktávban.

I: A korábbi kánon-elvű tételek<sup>313</sup> gondolatiságát követve a szigorú kanonikus szólam párral szemben három különböző dallami elemből építkező ellenszólamok exponálását gyakorolhatjuk. Improvizáció esetén nem szükséges a kettős-kánont mereven végigvinni

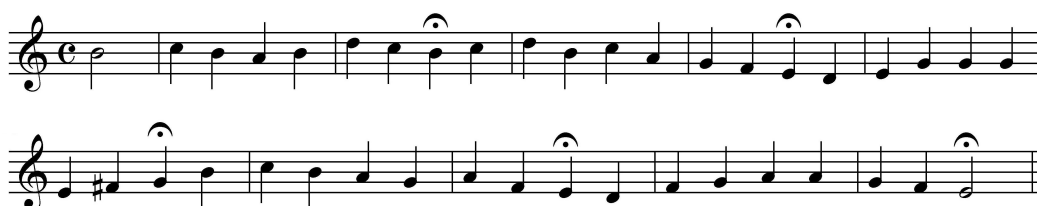
<sup>312</sup> Szubjektív észrevétel, hogy ez a három dallami tényező az ének kulcsszavainak zenei kiemelését hordozza: 1. elfogadás, 2. megkínzatos és kereszthalál, 3. sírba tetel.

<sup>313</sup> Lásd 4.1., 4.10., 4.20. és 4.21. alfejezet.

(ahogy a leírt tételben Bach sem tette). Viszont az indulásnál ez a kontrapunktikus sűrítés hatásos lehet.

#### 4.23. Da Jesus an dem Kreuze stund<sup>314</sup> BWV 621<sup>315</sup>

CF: A latin *Stabat ad lignum crucis*<sup>316</sup> kezdetű nagypéneki himnusz költője Krisztus hét utolsó szaván elmélkedik, a bevezető – narrátor funkciójú – strófa után, minden szónak egy-egy versszakot szánva. A német átköltést Johann Böschenstein (1472-1540?) készítette el, amely 1515-ben jelent meg nyomtatásban. A dallam szerzősége nem tisztázott, 1545-ben keletkezhetett.<sup>317</sup>



#### Koráldallam<sup>318</sup>

F: Négy szólamú korálfeldolgozás, amelyben minden szólamnak önálló arculata és zenei nyelve van. Archaikus, a középkorias ún. „nem-imitációs polifónia” barokk változatban (habár a tenor szólam motívumanyaga néhányszor megjelenik az altban is).<sup>319</sup>

A cantus firmust a felső szólamban halljuk, amely apró díszítéseket tartalmaz, elsősorban terckitöltő tizenhatodokat, kisnyújtott ritmus-képletek formájában.

Az alt jellemzője egy ereszkedő daktilus-képlet, amely egy nyolcadból és hozzá kapcsolt két tizenhatodból áll ( $\alpha$ ). A darab második felétől kezdve ebben a szólamban több helyen hosszabb tizenhatod-menetek is megjelennek, mintegy a tenor motívumanyagát kölcsönvéve.

A tenort a különböző tizenhatodos skála-motívumok jellemzik, melyek egymásba olvadva hosszú sorozatokat képeznek ( $\beta$ ).

A pedál-szólam anyaga két zenei anyagból épül: a zenei történést a kereszt-motívum indítja ellentétes irányú nagy ugrásaival, majd ez hosszú késleltetési szinkópalánc következik. Ez az utóbbi csak lépéseket tartalmazó, ereszkedő dallami elem, és magán a szólamon belül egyenlíti ki a kezdő nagyívű ugrásokat ( $\gamma$ ).

<sup>314</sup> „Da Jesus an dem Kreuze stund / und ihm sein Leichnam ward verwundt / so gar mit bittem Schmerzen; / die sieben Wort, die Jesus sprach, / betracht in deinem Herzen.” (1. versszak, Hiemke 144.)

<sup>315</sup> Autográf: Faksimile 27. Lásd a *Függelék* 31. képét.

<sup>316</sup> „Stabat ad lignum crucis anxiata / Ex dolorosa crucifixe / Filii Jesu lacrimis profusis / Inclita mater.” (1. versszak), Venetiis, 1509. (Forrás: <http://www.archive.org>. Letöltés ideje: 2011. január 4.)

<sup>317</sup> Friedler 62-63.

<sup>318</sup> A dallam a Görlitzer Tabulaturbuch, 1650 (Williams/II. 58) és az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján közölve.

<sup>319</sup> A motivikus ábrát lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

Itt-ott alkalmoszerű motívumvándorlás történik, egy-egy képlet áttöri a szólamhatárokat, de ez semmiképp nem jellemző.<sup>320</sup>

I: A tételtípus kulcsa ismét a megfelelő dallam kiválasztása, amelyet a pedálban ereszkedő szinkópalánccal ellenpontoszhatunk. A legkedvezőbb olyan cantus firmust választanunk, amely sok ereszkedő lépést tartalmaz: így a szekund-szext akkordkapcsolatok egyszerűen ráilleszthetők. Ahol a szinkópalánc nem működik, ott lehet teljesen más dallammenetet alkalmazni, hiszen Bach is ezt teszi, aki a kezdésnél bemutatott kereszt-motívummal az ereszkedést újra meg újra megtöri. Rögtönzéskor a belső szólamok motívumanyaga lehet ugyanez, vagy az Orgelbüchlein-korálhoz hasonlóan részleges motívumvándoroltatáshoz folyamodhatunk (*in sight* ez különösen indokolt).

#### 4.24. O Mensch, bewein dein Sünde Groß<sup>321</sup> BWV 622

CF: A passió-korál szövege 1525-ből Sebald Heyden (1499–1561) tollából származik, azonban a Bach által feldolgozott dallamhoz (amely megegyezik a 68. genfi zsoltár dallamával) csak később, a 16. század második felében társul:<sup>322</sup>



Koráldallam<sup>323</sup>

\* Eredetileg B hang<sup>324</sup>

F: A Bar-formájú koráldallam (AAB) két „Stollen” szakaszát Bach külön kidolgozta. Ez a heteroharmonikus izomotivika<sup>325</sup> nem tartozik a spórolós zeneszerzői megoldások közé.

<sup>320</sup> Az alsó három szólamhoz három gondolatot kapcsolnánk, amely az ének tartalmával megegyezik: 1. a basszus a mérhetetlen fájdalom és gyász, 2. a tenor a kísértés, és 3. az alt a remény, amely a megváltásba vetett hitből fakad.

<sup>321</sup> „O Mensch, bewein dein Sünde groß, / darum Christus seins Vaters Schoß / äußert und kam auf Erden; / von einer Jungfrau rein und zart / für uns er hier geboren ward, / er wollt der Mittler werden. / Den Toten er das Leben gab / und tat dabei all Krankheit ab, / bis sich die Zeit herdrange, / daß er für uns geopfert würd, / trüg uns’rer Sünden schwere Bürd / wohl an dem Kreuze lange.” (1. versszak, Hiemke 145.)

<sup>322</sup> Terry, 1921 285. és Friedler 64.

<sup>323</sup> A dallam BWV 402 (Williams/II. 60.) és az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján közölve.

<sup>324</sup> Az Ambrosius Blarertől (1492-1564) származó *Jauchz, Erd und Himmel, juble hell* (1534) kezdetű himnusz is erre a dallamra énekelték, az Abgesang első sorának b finalisos változatával.

Az első elhangzáskor a teljes zenei anyag nyugodtabb, szélesebb ritmusértékkel, míg az ismétléskor – az új harmóniasoron túl – aprózódás és folyamatosabb mozgás jellemzi mind a négy szólamot (a majdnem teljesen megegyező „Abgesang” szakasz első két dallamsoránál Bach szintén különböző zenei megoldásokat alkalmaz). A „Stollen”-szakasz három korálsorból áll, melyek zárlati rendje az ismétlésben is megegyezik (B, B, Esz). Az „Abgesang” rész zenei motívumanyagát tekintve a második „Stollen”-re rímel, illetve abból kölcsönöz bizonyos alapsejteket, pl. a négy hangos, hangsúlytalanul induló tizenhatod skála-meneteket, vagy a láncot alkotó tizenhatodos pároskötéseket. Az „Abgessang” hat korálsorból áll, a harmadikban és a negyedikben eléri a -1-es régiót (f-moll), ezzel egyensúlyba állítva a darab tonális rendjét, megrajzolva a hagyományos plagális hangnem-görbét.

A monódia önmagában is alkalmas az érzelmek kifejezésére, itt a szenvedés és a gyász megjelenítésére. Bizonyos sorokban a szöveg konkrét zenei ábrázolását is felfedezhetjük. Ilyen hely pl. az utolsó előtti korálsor: *trüg uns’rer Sünden schwere Bürd*, a zene látványos gesztussal itt éri el a tétel legmagasabb hangját. Az utolsó korálsor *adagissimo* bejegyzése is elgondolkodtató: talán nem tűnik belemagyarázásnak ezen a ponton – amikor egy valódi tercrokon akkordkapcsolattal 4 kvintet zuhan a zene és tempó is extrém módon lelassul – a keresztthalál pillanatára gondolni.

A tétel az aprólékos zeneszerzői munka<sup>325</sup> ellenére megőrizte improvizatív jellegét. A Bach-életmű nagyszabású orgonadarabjai közt is akad olyan, amely a teljesen szabad improvizáció hatását kelti, de a darabban mélyebben elmerülve kiderül az előre megtervezettség, mind formai, mind harmonikus szempontból. Ilyen pl. a híres g-moll Fantázia BWV 542/i, melynek az első improvizált elhangzása és a kottában rögzített anyag között nagy különbség lehetett, viszont a tökéletes kidolgozás ellenére, vagy inkább amellettséggel Bach megőrizte a rögtönzés szabadságának érzetét a teljes kompozíciós munka során is. A darab ezáltal valamivel több lett, valami olyan, amit csak hangszeren magas szinten játszó, improvizáló ember alkothat. Visszatérve a korálfeldolgozásra, nagy valószínűséggel ehhez hasonló improvizációk gazdagították a Bach által szolgált gyülekezet istentiszteleti gyakorlatát, az pedig teljesen természetes, hogy egy utólag lejegyzett rögtönzés az eredetinel sokkal kidolgozottabb.

---

<sup>325</sup> A *heteroharmonikus izomotivika* Bárdos Lajos (1899-1986) terminusa.

<sup>326</sup> Pl. Bach a teljes 21. ütemet áthúzta, majd az alatta lévő sorban javította. Az ilyen korrekciók nem jellemzők a gyűjteményre. Faksimile 28-29. Lásd a *Függelék* 32-33. képét.

<b>Szoprán</b>	A cantus firmus erősen díszített, a legapróbb értékek is ebben a szólamban találhatóak. Jellemzően Bach leginkább a negyedektől a harminckettedekig használja a ritmusértékeket, változatos ornamenseket létrehozva.
<b>Alt</b>	A két belső szólamban azonos a motívumanyaga, amely a negyedek mellett főként nyolcadból és tizenhatodból áll.
<b>Tenor</b>	
<b>Basszus</b>	Főleg continuo basszus, a végén tematikussá váló emelkedő és ereszkedő kromatikus nyolcad-menetekkel. Leginkább negyedek, nyolcadok és egy-két tizenhatod csoport.

*A monódikus orgonakorál motivikus szerkezete*

I: A kolorált cantus firmus alapvetően rögtönzött műfaj. Egy adott dallam ornamensekkel történő variálása nem nagy kreativitást, inkább stílusbeli jártasságot kíván. A szóló-színrel játszott téma itt mintegy magára marad, a dallamtól tehát szélsőségesen el is lehet rugaszkodni.

Már a 17. századi traktátusok jelentős része foglalkozott az előadóművészet és az improvizáció határterületével. Ezek a nagy összegző munkák az un. diminutio-elméletet próbálták rendszerbe foglalni. Az addigi előadói gyakorlat igen gazdag díszítési módokat hozott létre, főként a 16. századi vokális kompozíciók instrumentális átültetésének hozadékaként. A 18. századra a hangszeres műfajok és a kompozíciós technikák gazdag tárháza állt rendelkezésre, de a monódikus díszített cantus firmus eljárás még mindig uralkodó volt, elsősorban az orgonisták korál-alapú előadó- és alkotóművészi gyakorlatában.

Ez az orgonakorál – azon túl, hogy zenei szempontból tökéletes kompozíció – mintának is tekinthető. Érdeemes megvizsgálni a két azonos „Stollen”-dallam két eltérő díszítését. A főhangokat ismerve láthatjuk, hogy a különböző ritmusértékek különböző dallami fordulatokkal társulnak. A valódi gesztusok a szövegétől megfosztott korált beszédszerűvé teszik.

Az orvostudomány legújabb agy-kutatásai szerint nem véletlen, hogy az ember az egyetlen faj, amely élvezni tudja a zenét. Ebben nagy jelentősége van az emberi beszéd természetének, amely a harmonikus felhangokban a különböző hangzóknak köszönhetően igen gazdag. Tulajdonképpen a beszéd-értésünk miatt váltunk alkalmassá a zenei hangok befogadására. A zenei formák és formálási módok sem függetlenek a verbális elemektől. A beszédben alkalmazott tagolási eszközök megjelennek a zenében is. Ebben a korálban olyan erősek a gesztusok, a dallami-feszültségek és -oldások, hogy a dallam konkrét szöveg nélkül is egyfajta valós értelmet nyer, szabad asszociációkat engedve a hallgatónak a 23 strófa legkülönfélébb gondolataihoz.

Konkrét gyakorlatként egy szólamban bármilyen dallamot figurálhatunk, az alapidallamot kétszeresen, vagy akár négyszeresen lelassítva. Díszítsük kezdetben a zárlati hangokat (penultima-ultima), majd nagyobb felületeket. A rögtönzés előkészítésére játszunk el többször egymás után a korált, hogy az alap-geztusok ne csak a tudatunkban, hanem bizonyos szinten a kezünkben is benne legyenek.

Ha egy szólamban már megy a dolog és különböző dallamokat könnyedén tudunk variálni, akkor jön a nehezebb lépés: lefékezett cantus firmusszal szemben fel kell gyorsítanunk a harmóniaritmust. Ezt is érdemes külön begyakorolni, hiszen legalább annyi koncentrációt igényel, mint az előző lépcső. A harmóniavázat számozott-basszussal akár rögzíthetjük is, amitől játék közben persze nyugodtan el lehet térni, de jó, ha eleinte előttünk van egy biztonsági megoldás.

A két fázis a folyamatos gyakorlás következtében majd egyre közelebb kerül egymáshoz, a későbbiekben pedig a két szint külön gyakorlása már szükségtelenné válik.

#### 4.25. Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß Du für uns gestorben bist<sup>327</sup>

##### BWV 623<sup>328</sup>

CF: A Christoph Fischertől (1520–1597) származó négy strófás nagyböjti himnusz Johann Eccard (1553-1611) dallamával együtt 1597-ben jelent meg.<sup>329</sup>



##### Koráldallam<sup>330</sup>

F: A koráldallam a felső szólamban kap helyet. A diszkant-fekvésben való elhelyezés (és hogy minimális díszítést kap), jól elkülöníti a többi ellenpontozó szólamtól. A szopránban megjelenő két aprózó ornemens az alsó szólamok motívumanyagából származik.<sup>331</sup> A szólamok hierarchiájában a basszus is a cantus firmushoz hasonló ranggal jelenik meg, hiszen

<sup>327</sup> „Wir danken dir, Herr Jesu Christ, / daß du für uns gestorben bist / und hast uns durch dein teures Blut / gemacht vor Gott gerecht und gut.” (1. versszak, Hiemke 151.)

<sup>328</sup> A korálfeldolgozás befejezését Bach a helyhiány miatt tabulatúrákkal oldotta meg. Faksimile 30. Lásd a *Függelék* 34. képét.

<sup>329</sup> *Der Ander Theil Geistliche Lieder Auff den Choral oder gemeine Kirchen Melodey durchaus gerichtet*, Königsberg. (Friedler 65-66.)

<sup>330</sup> A dallam Anonymus, 1597 (Williams/II. 63) és Orgelbüchlein-feldolgozás szerint közölve.

<sup>331</sup> Motívumvándorlás a diszkantba a 3. és 9. ütemben. (Az ellenszólamokat leginkább jellemző alsó váltóhangos figura helyett felső váltóhangos hangcsoport.)

a tétel apró zenei építőelemeinek viszonylatában egy aránylag hosszú tematikus anyagot hoz. Az egy ütemnyi kontraszsubjektum jól működik a koráldallam különböző szakaszaival szemben. A kiindulásnál a korálban negyedés hangismétlést hallunk, ezzel szemben az ellentémában – a hangszeres ellenpont szabályainak megfelelően – melodikus (vagy harmonikus) figurációt „kell” alkalmazni. A két tizenhatossal, hangsúlytalanul induló alsó váltóhangos képlet felfelé lépegető nyolcadokkal folytatódik, majd egy nagyobb, lefelé irányuló ugrással zár. Az első valódi ütemsúly csak ezek után következik, amelyre a legtöbb esetben nem jut hangjegy. Az ellentéma érdekessége, hogy megrövidülhet, pl. elmarad a jellegzetes leugrás,<sup>332</sup> elindulhat metrikailag más helyről is (imitatio per arsin et thesin),<sup>333</sup> több megrövidült alak egymásba is fonódhat.<sup>334</sup>

A belső szólamok a pedálban megjelenő ellentéma fejmotívumából építkeznek: az alsó váltóhangos képlet bizonyos esetekben átmenőhangos figurává módosul,<sup>335</sup> illetve folyamatos tizenhatodmozgássá (elsősorban skála-elemekké) alakul, az alsó két tizenhatodos váltóhangos figurák hármas descendens menetté bővülnek.<sup>336</sup>

A darab alapja egy bicinium, amely az ún. ostinato-basszusra épül. Ez a zenei váz bővül négy szólamúvá úgy, hogy a belső szólamok komplementer tizenhatod mozgást teremtenek. Az egészhez a plusz szólamok is szervesen kapcsolódnak, Bach itt is a basszus építőköveit használja fel. Aki képes ostinato-basszusra épülő biciniumot játszani, könnyen továbbléphet az improvizáció területén erre a két rétegű négy szólamú típusra.

<b>Szoprán</b>	Cantus firmus apró díszítésekkel: nyolcados átmenőhangok, tizenhatodos figurációk.
<b>Alt</b>	A két belső szólam motívumanyaga a basszusban megjelenő ellentéma fejmotívumának metrikus áthelyezése, illetve folyamatos tizenhatodmozgás.
<b>Tenor</b>	
<b>Basszus</b>	Együtemes ellentéma, illetve ennek különböző tonális és reális transzpozíciói, vetületei, metrikus áthelyezéssel is.

I: Azokat a két rétegű feldolgozásokat,<sup>337</sup> amelyek ostinato-basszust kapnak, önálló bicinium-modellként is felhasználhatjuk. Ez kiváló lehetőség, hogy akár manuálon játszva a

<sup>332</sup> Az ellenmotívum tördelése: 13-14. ütem.

<sup>333</sup> Imitatio per arsin et thesin az ellenszólamokban: 2., 13. és 15- 17. ütem.

<sup>334</sup> Az ellenmotívum ascendens és descendens skálamenetekké integrálódása: 13-14., 17-18. ütem.

<sup>335</sup> Pl.: 17. ütem (alt, tenor).

<sup>336</sup> 7-8. ütem (alt), 11. ütem (tenor), 14-15. ütem (alt), 16. ütem (tenor), 17. ütem (alt, tenor).

<sup>337</sup> Lásd még BWV 610-es és 640-es tételt (4.12. és 4.41. alfejezetben).



basszust, akár pedálon, interludiumos biciniumot rögtönözzünk. A tétel indulhat egy előimitációval, amely az ostinato-basszus motívumanyagából építkezik:<sup>338</sup>

Miután a bicinium-rögtönzést elsajátítottuk, hagyjuk el az interludiumokat, játsszunk a szélső szólamok közé continuo-akkordokat, majd tegyük ezt tematikussá, az ellenpontozó basszus motívumanyagának komplementer felhasználásával.

#### 4.26. Hilf Gott, daß mir's gelinge<sup>339</sup> BWV 624<sup>340</sup>

CF: Heinrich [von] Müller<sup>341</sup> (1505-1589) 13 strófás himnuszának különlegessége, hogy a strófák kezdőbetűi kiadják alkotója nevét.<sup>342</sup> A költő az első versszakban a passiótörténet hiteles elbeszéléséhez a Szentlelket hívja segítségül. A verset 1527-ben jelentették meg, de a gyakorlatban ekkorra már minden bizonnyal elterjedt,<sup>343</sup> dallamával egy 1545-ös erfurti kiadásban találkozott:

<sup>338</sup> A basszus ostinatójára épülő közjátékos bicinium részlete: saját rögtönzés utólagos lejegyzése.

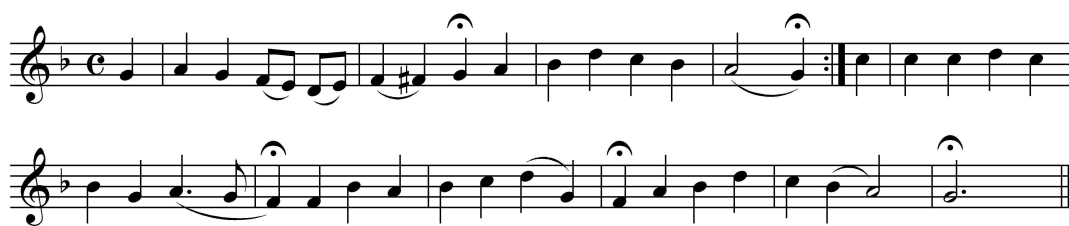
<sup>339</sup> „Hilf Gott, daß mir's gelinge, / du edler Schöpfer mein, / die Silben reimweis zwinge, / zu Lob und Ehren dein, / daß ich mag fröhlich heben an, / von deinem Wort zu singen, / Herr, du wollst mir beistan.” (1. versszak, Hiemke 152.)

<sup>340</sup> Autográf: Faksimile 31. és 2. pótlap. Lásd a *Függelék* 35-36. képét.

<sup>341</sup> Másol: Muler, Moller, Möller (ADB/XXII., 1885., 554-555.)

<sup>342</sup> Akrosztichon: Hejnrjch Muler, a 14 betűs nevet 13 strófában megjelenítve. A név mindkét „j”-je Jézus nevének kezdőbetűje, melyet latinosan „i”-vel volt szokás írni. Érdekesség, hogy másodszor (a hetedik strófa elején): *Jesus* helyett *Christus* szerepel. A *Müller* betűkettőzését a szerző (valószínűleg a fonetikus értelmezés miatt) egyszerűen elhagyja.

<sup>343</sup> Williams<sup>2</sup> 283. és Friedler 67.



*Koráldallam*<sup>344</sup>

F: A két manuált és pedált igénylő tétel<sup>345</sup> zenei alapgondolata egy kvintkánon, amely a felső két szólamra redukálódik, a fázisdifferencia fél ütem. A kanonikus szólamok az eredeti koráldallamhoz képest apróbb változtatásokon esnek át. E módosítások egy része harmonikus okokra vezethető vissza, mikor a cantus firmus a teljes zenei anyag harmóniai tartalmához idomul. Ilyen pl. a riposta első kromatikus lépése. A változtatás függhet dallami tényezőktől is, pl. az „Abgesang” rész elején a kanonikus szólamokban az eredeti dallam hangismétléseivel sem találkozhatunk,<sup>346</sup> illetve e dallamsor végén a mester a dallamhangok haladási sebességét is megváltoztatja, hogy az ereszkedő terceket szinkronba hozza. Az utolsó előtti korálsor záróhangját megelőző kvintlépést Bach egy ereszkedő skálával mindkét szólam esetében melodikusan kitölti, és a felső két szólamban a legapróbb ritmikai elem (a tizenhatod) is ezen a ponton jelenik meg.

A második lépés a basszus szólam megszerkesztése, amelynek a harmonikus történések miatt a kanonikus szólamokkal nagyjából együtt kell megszületnie. Jellemzője a nyolcados ritmikai szint és számos ellensúly alkalmazása, pl. már közvetlenül az induláskor is.

A tenor-szólam látszólag önálló életet él: ez nagy valószínűséggel a kompozíciós eljárás utolsó fázisának gyümölcse. Bach zeneszerzői géniusza az ehhez hasonló zenei megoldásokban koncentrálódik. A struktúra által akadályt állít magának, amelyet ő nem megold, hanem a tökéletes zenei kifejezőmód szolgálatába állít. Ide vág Bartha Dénes (1908-1993) egy felejthetetlen előadása, amelyben a Fuga művészetéről (BWV 1080) azt találta mondani: „[Bach] *bilincseket rak magára, és úgy táncol.*”

Bach nyilván tudta, az első strófában Müller nem átlagos körülmények között kérte a Szentlélek segítségét, hanem éppen fogságban volt.<sup>347</sup> Bach hasonló helyzetet teremtett magának a kánonszerkezettel, a zenéje Isten segítségével mégis szabadon szárnyal:

<sup>344</sup> Freylinghausen, 1741 (Williams/II. 64.)

<sup>345</sup> Lásd: „a 2 Clav. et ped.” bejegyzés a kéziratban. Faksimile 31. Lásd a *Függelék* 35. képét.

<sup>346</sup> A tény, hogy egyik szólamban sem jelenik meg a reperkusszió, felkelti a gyanakvást, hogy Bach esetleg egy másik dallamvariánst ismert.

<sup>347</sup> Friedler 67.

<b>Szoprán</b>	Cantus firmus proposta.
<b>Alt</b>	Cantus firmus riposta.
<b>Tenor</b>	Folyamatos tizenhatod-triolák.
<b>Basszus</b>	Nyolcados continuo-basszus, szinkópás ellensúlyokkal.

I: A struktúra kivitelezésének legmegfelelőbb módja – a sorozat többi kánon-tételhez hasonlóan – a komponálás. Azonban az orgonakorálnak van üzenete az improvizációt gyakorló orgonistához is, ha hajlandó a szerkezetet némileg leegyszerűsíteni. Hasonló háromrétegű megoldás alkalmazása kánon-szerkezet nélkül, kötetlen alt szólammal is lehetséges.<sup>348</sup>

#### **(O Traurigkeit, o Herzeleid Anh. I 200)<sup>349</sup>**

A sorozatban ezen a helyen Bach töredéke következik, mely az értekezésben a dolgozat írója által készített rekonstrukció bemutatásakor, külön fejezetben kerül bemutatásra.<sup>350</sup>

#### **4.27. Christ lag in Todesbanden<sup>351</sup> BWV 625<sup>352</sup>**

CF: Luther két korábbi keletkezésű dallam melodikus elemeit ötvözte koráljában. Mivel az ének közvetlenül a *Christ ist erstanden*<sup>353</sup> kezdetű ének dallamából született, közvetve Wipo (990k.-1050) húsvéti sequentiájával is rokonságot mutat (*Victimae paschali laudes*<sup>354</sup>), ugyanis ez utóbbi az „őse” a *Christ is erstanden* melódiájának.<sup>355</sup>

<sup>348</sup> Vö. BWV 617-tel. Lásd a 4.19. alfejezetben.

<sup>349</sup> Autográf: Faksimile 33. Lásd a *Függelék* 37. képét.

<sup>350</sup> Lásd az 5. Az „O Traurigkeit, o Herzeleid” Anh. 200 korál rekonstrukciója című fejezetben.

<sup>351</sup> „Christ lag in Todesbanden, / für uns're Sünd gegeben, / der ist wieder erstanden / und hat uns bracht das Leben. / Des wir sollen fröhlich sein, / Gott loben und dankbar sein / und singen Halleluja. / Halleluja.” (1. versszak, Hiemke 156.)

<sup>352</sup> Autográf: Faksimile 39. Lásd a *Függelék* 38. képét.

<sup>353</sup> Bach ezt is feldolgozta a sorozatban: BWV 627. Lásd a 4.29. alfejezetben.

<sup>354</sup> „Húsvét tiszta áldozatját...” (ÉE 665-667.) 1030-50 körül keletkezett. (Vö. LU 780.)

<sup>355</sup> Friedler 69.



*Koráldallam*<sup>356</sup>

F: Ha a sorozatra mint improvizációs iskolára tekintünk, ez a darab az egyik bizonyíték arra, hogy egy hagyományos korálfeldolgozásból hogyan lehet egy Orgelbüchlein-típusú tételt akár rögtönözni is. Ez a tétel olyan, mintha egy barokk korálpartita x-edik variációja lenne. A kompozíciós eljárás igen egyszerű: egy általában negyedes és nyolcados harmónia-ritmust követő feldolgozás utólagos melodizálásáról van szó. Ezt bármilyen hasonló korál-harmonizációval megtehetjük, hiszen a szerkezet lényege annyi, hogy a darab során valamelyik szólam tizenhatodos mozgását következetesen végig visszük,<sup>357</sup> jelen esetben a lépcső-motívumot. A tétel során ennek a motívumnak különböző terjedelmű alakjaival találkozhatunk. Az elsődleges alak, az egy negyednyi hosszúságú, négy tizenhatodos forma, relatív hangsúlyos indulással.<sup>358</sup> Megjelenik ennek a duplázása is,<sup>359</sup> létezik a második, hangsúlytalan tizenhatodon való indulás is,<sup>360</sup> illetve előfordul az augmentált alak is a kompozíció végén.<sup>361</sup> A folyamatos tizenhatod-menet túl hosszan sosem marad egy szólamon belül: a legnagyobb ilyen felület a 2. ütem alt szólamában található, melyben a lépcső-motívumot skála-motívum színezi.<sup>362</sup> Ahogyan egy vokális korálfeldolgozásban, itt is komoly tervező munka eredménye, hogy a szólamokon belüli figurációk mikor és hol jelentkeznek. Az alapszabály – és erre a rögtönzésnél is könnyen oda lehet figyelni –, hogyha egy szólamban megjelenik az alapmotívum, akkor az lehetőség szerint legalább egy, de inkább két másik szólamban is forduljon elő mielőtt ugyanebben a szólamban visszatérne. Hogy a végeredmény ne legyen túl didaktikus, az egy szólamon belüli tizenhatodos felületek hosszát szabadon variálhatjuk. Ez szükséges is, esetenként színezzhetjük az ellenmotívummal a

<sup>356</sup> Luther, 1524 (Williams/II. 66.)

<sup>357</sup> Itt a „Stollen”-szakasz vége kivétel, melynek zárlatában Bach szándékosan képez cezúrát.

<sup>358</sup> Egynegyednyi lépcső-motívum található pl. az indulásor, a tenor-szólamában.

<sup>359</sup> Kétnegyednyi lépcső-motívum kiterjesztés hallható pl. az 1. ütem pedál-szólamában.

<sup>360</sup> A lépcső-motívum hangsúlytalan indítása, az első hang csonkolásával: pl. a 11. ütem alt felütése.

<sup>361</sup> Augmentált lépcső-motívum hallható a zárlat előtt, kvázi kikomponált lassítás a pedálban, a 10. és 11. ütemben.

<sup>362</sup> Teljes ütemes folyamatos tizenhatod-mozgás egy szólamon belül: 2. ütem, alt.

cantus firmust is. Az ellenmotívumot a cantus firmusban Bach maga is szerepelteti: az „Abgesang” részben a tizenhatodos figurát a felső szólamban is hallhatjuk (kétszer is). Mindkét eset formai okokra vezethető vissza. Először a szólamszám lecsökkenése,<sup>363</sup> majd az ütem második felében a pedálban felbukkanó új jelenség, az emelkedő kromatikus menet miatt. Mivel ez utóbbit nem érdemes tizenhatod figurával-díszíteni, itt folyamatos nyolcadokat hallunk, a lépcső-motívum pedig a tenorba, majd a szopránba kerül.

<b>Szoprán</b>	Cantus firmus, a lépcső-motívum spontán, díszítő áttörésével.
<b>Alt</b>	A pedálban is kényelmesen játszható <sup>364</sup> lépcső-motívum urolkodik.
<b>Tenor</b>	
<b>Basszus</b>	

I: Az egy ellenmotívumos korál kiváló improvizációs gyakorlat lehet. A nehézségi szint nagyban függ az ellenmotívum természetétől. A lépcső-motívum az egyik legegyszerűbben alkalmazható ellentéma-anyag, mivel a fő- és váltóhangok felcserélődése a motívumok kötetlen alkalmazására nézve nagy szabadságot ad. Ennek eredményeképp ugyanaz a képlet különböző harmonikus környezetekben is kifogástalanul működhet.

<sup>363</sup> Motívumáttörés található a 7. ütemben a leghosszabb pedál nélküli rész végén.

<sup>364</sup> Pedálszerű, mert az ereszkedés váltott lábas: szekund fel, terc le, szekund fel, terc le, stb.

*Hagyományos négyszólamú harmonizáció (az Orgelbüchlein-korál visszafejtve), alatta a lépcső-motívumos bachi alak.*<sup>365</sup>

A monotematikus ellenszólamok alkalmazásakor egy dologra azért figyelniünk kell: szükség lehet az ellenmotívum szüneteltetésére, még egy ilyen rövid kis tételben is. Mivel az ellentéma vándoroltatásával még fél percet sem lehet izgalmasan kitölteni, érdemes annak folyamatos jelenlétét megtörni. Ezt Bach itt két alkalommal is megteszi, de ő még tovább lép, és a tizenhatodos lépcsőmotívumot (elsődleges alak) nem egyszerűen elhagyja, hanem augmentálja (másodlagos alak, kvázi új tematikus elem). Ezzel a legapróbb ritmikai szint szabaddá válik, új – jelen esetben apróbb – motívum bevezetésére, a lelassított eredeti ellenmotívum pedig szerves korrespondenciát képez. Így az alapsejt az új ritmikai dimenzióknak köszönhetően jelen is van, meg nincs is.

A következő kottapélda egy liturgikus rögtönzésem utólagos kidolgozásának kezdete, melyben a lépcső- helyett skála-motívumot alkalmaztam monotematikus ellenanyagként.

A tétel témája a *Krisztus feltámadása mind ő nagy kínjából*<sup>366</sup> kezdetű katolikus népének, amely rokonságot mutat a *Christ lag in Todesbanden* dallamával:

<sup>365</sup> Zászkaliczky/5. 30-31. alapján közölve.

<sup>366</sup> Ho 182. és EE 176.



Kovács Sz.: *Krisztus feltámad mind ő nagy kőjából első két üteme*<sup>367</sup>

#### 4.28. Jesus Christus, unser Heiland<sup>368</sup> BWV 626<sup>369</sup>

CF: A szöveg Luther 1524-ben írt három versszakos húsvéti himnusza. A textus a következő dallammal együtt 1529-ben, a *Geistliche Lieder aufs new gebessert zu Wittenberg* című gyűjteményben jelent meg, amely az első – mai értelemben vett – gyülekezeti énekeskönyv.<sup>370</sup>



Koráldallam<sup>371</sup> \* A wittenbergi kiadásban itt A hang (a megfelelő transzpozícióban).

Izgalmas sorszerkezettel: *a b c a, b* (összevonva: *A b A*). A korálokra egyébként nem jellemző visszatéréses háromtagúságot látunk, melyben a középső tag (a harmadik korálsor) a keretező egységeknél rövidebb.

F: A korál az előzőhöz hasonlóan két rétegű, amely egy képzeletbeli partitában, pl. a *Christ lag in Todesbanden* tizenhatodos motívumanyagát követő variációk egyike lehetne,<sup>372</sup> konkrét rokonságot mutat a *Sei gegrüßet, Jesu Grütig BWV 768* partita hetedik (Variatio VI)

<sup>367</sup> LD 24-25. A teljes tétel: lásd a *Függelék* 68-69. képét.

<sup>368</sup> „Jesus Christus, unser Heiland, / der den Tod überwand, / ist auferstanden, / die Sünd hat er gefangen. / Kyrie eleison.” (1. versszak, Hiemke 157.)

<sup>369</sup> Autográf: Faksimile 40. Lásd a *Függelék* 39. képét.

<sup>370</sup> Friedler 70.

<sup>371</sup> Wittenbergi dallam (1533) és az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján.

<sup>372</sup> A hármas osztás Pachelbelnél igen gyakran a partiták vége felé kapott helyet. Vö. a *Was Gott tut, das ist wohlgetan*, az *Ach was soll ich Sünder machen* és a *Christus der ist mein Leben* paritáikkal.

tételével.<sup>373</sup> Bár a BWV 625 és 626 felépítése nagyon hasonló, a 12/8, és az új tematikus anyag önálló arcot kölcsönöz a tételnek.

A cantus firmus – a 3. sor egy átmenőhangjától eltekintve – a felső szólamban, díszítetlenül kerül bemutatásra.

Az ellenszólamok alaptémája egy markáns ellensúlyos ellenmotívumra épül. A végleges szólamszámot a darab elején fokozatosan érzük el, a koráldallammal szemben a basszusban jelentkező témát a további két belső szólam imitálja, a rétegeket kórus-fúga szerűen alulról feltöltve.

Az ellen-téma mozgásirányai állandók, de az ugrások, lépések nagysága szabadon változhat. Az ellensúlyt rendszerint egy felfelé ugrással éri el, majd az induló fordulatot hangsúlytalan ereszkedő nyolcadok oldják. Így a téma eleje harmonikus, a második egysége melodikus figuráció.

Az ellenmotívum kezdő ugrásának a darab során igen gazdag variációi jelentkeznek, lehet k3, t4, sz5, k6, k7, t8:

	K3	T4	Sz5	k6	k7	t8
Alt		6				
Tenor		6	1			
Bassus	1			1	2	1

Ez a fejlesztő témabemutatás (vagy inkább motívum-bemutatás) a monotónia lehetőségét teljes mértékben kizárja. Mivel a különböző hangköz-transzformációk során az anyag mozgási energiája nem vész el, a korrespondencia adott, viszont rögtönzéskor a didaktikus megoldások elkerüléséhez pont ennyi szabadságra van szükség.

Más szavakkal: az ellenmotívum sokféle vetület-alakja garantálja a változatosságot és a téma alkalmazkodóképességét a különböző harmonikus környezethez.

Megjegyzendő, hogy a koráldallam visszatérő dallamsorait Bach külön kikomponálta (heteroharmonikus izomotivika), tehát az ellenszólamokban nem érvényesül az *AbA* alapforma, bár a harmóniák tekintetében bizonyos hasonlóságok felfedezhetők pl. az első és a negyedik korálsor második felében.

<sup>373</sup> Hiemke 25-26. és 158.



<b>Szoprán</b>	Cantus firmus díszítetlenül, egy átmenőhang a 3 sor elején.
<b>Alt</b>	
<b>Tenor</b>	
<b>Basszus</b>	

I: Rögtönzés szempontjából ismét a BWV 625-nél<sup>374</sup> leírt didaktikai lépések alkalmazása javasolt.

Az ellensúlyos ellenmotívum harmonikus alkalmazkodóképességére példa a következő utólag kidolgozott rögtönzésem, melynek témája a *Föltámadt Krisztus e napon*<sup>375</sup> kezdetű katolikus népének:



Kovács Sz.: *Föltámadt Krisztus e napon első négy üteme*<sup>376</sup>

#### 4.29. Christ ist erstanden<sup>377</sup> BWV 627<sup>378</sup>

CF: A vers, vele nagyjából egyidős dallamával<sup>379</sup> együtt, 1529-ben látta meg a kiadást.<sup>380</sup> A dallam alapja ismét a húsvéti sequentia, annak is a három záró sora.<sup>381</sup> A sequentiák szerkezetének logikája<sup>382</sup> a három strófán jól megfigyelhető: az első két vers variált ismétlés, az utolsó lezáró anyag ettől erőteljesebben tér el. Mindez a gregorián eredetivel úgy áll kapcsolatban, hogy az első két vers a sequentia első-<sup>383</sup> és zárósorának dallamhangjaiból építkezik, a „Scimus Christum surrexisse” szövegrésztől kezdődően. Az

<sup>374</sup> Lásd a 4.27. alfejezetben.

<sup>375</sup> Ho 184. és ÉE 178.

<sup>376</sup> LD 26. Teljes tétel: lásd a *Függelék* 70. képét.

<sup>377</sup> Christ ist erstanden / von der Marter alle; / des soll'n wir alle froh sein, / Christ will unser Trost sein. / Kyrieleis.” (1. versszak, Hiemke 159.)

<sup>378</sup> Autográf: Faksimile 41-43. Lásd a *Függelék* 40-42. képét.

<sup>379</sup> Bayern, 12-15. sz. (Friedler 72.)

<sup>380</sup> Wittenberg, 1529, *Geistliche Lieder auff's new gebessert zu Wittenberg*.

<sup>381</sup> Vö. LU 198-199.

<sup>382</sup> A sequentiák bizonyos típusai (ilyen pl. a *Victimae paschali laudes* is) az induló és a lezáró dallamsor kivételével ismétlődő sorpárokból állnak.

<sup>383</sup> Az indulást vö. a *Victimae paschali laudes* indulásával, a korál az eredeti gregorián +1-es transzpozíciója.

utolsó strófa első két dallamsora eltér a gregorián anyagtól, szerkezetileg is: a két sor helyett itt három rövidebb található. A folytatás azonban megegyezik az előző két strófa dallamával.<sup>384</sup>

Vers 1

Vers 2

Vers 3

(A korált Bach idejében a különböző énekeskönyvek mellék-vezetőhangok nélkül közölték.)<sup>385</sup>

F: Bach a három strófát külön kikomponálta, azonban a három rész zeneileg egybe tartozik, és erre utal a szerzői kéziratban található bejegyzés is: „Verte sequitur 2. Vers.”<sup>386</sup> A három tételt mégis külön célszerű megvizsgálni.

Az első versus ellenmotívuma ( $\alpha$ ) egy félütemes ellensúlyos képlet, amely a szinkópás indulást követően egy alsó váltóhangos tizenhatod-párral folytatódik, végül lefelé ugrással éri el fősúlyát. Ez utóbbi mértéke változó, a terctől a kvintig terjedhet. A másik ellenanyag ( $\beta$ ) –

<sup>384</sup> A dallam az Orgelbüchlein-korál alapján közölve.

<sup>385</sup> Gotha, 1715, feltételezhetően az Orgelbüchlein-korál keletkezése után néhány évvel.

<sup>386</sup> „Fordíts, a 2. versszak következik!”, Faksimile 41. Lásd a *Függelék* 40. képét.

melyet Bach az előbb leírt témából emeli ki – még a motívumnyi terjedelmet sem éri el: két tizenhatodból álló relatív hangsúlytalan indulás után (alsó váltóhangos figura) érkezik meg a relatív súlyra. Ez utóbbi rendszerint az ütem második vagy negyedik egységére esik, így a zenei folyamatnak az elsődleges ellenmotívummal együtt komplementer daktilusz-lüktetést ad. A kétféle ellenanyag kettős ellentét viszonyban áll egymással (ez ilyen rövid tematikus elemnél el is várható). A pedálban azonban csak az elsődleges ellenmotívum jelentkezik, és a darabnak kvázi ostinato-basszust ad. A tenorban azután megjelenik egy harmadik elem is, amely szintén nagyon rövid: csak egy hangsúlytalan nyolcadból és egy relatív hangúlyos negyedből (egész pontosan negyed, plusz rákötött nyolcad) áll. Ez a harmadik anyag mindösszesen négyszer fordul elő,<sup>387</sup> nem emelkedik tematikus szintre, így a darab (a cantus firmusszal együtt) három rétegű:

*Vers 1, 1-3. ütem*<sup>388</sup>

A második versus első ellentémája ( $\alpha$ ) egy ütemes terjedelmű, összetett zenei anyag. Fejmotívuma egy alsó váltóhanggal<sup>389</sup> figurált felütésből (relatív) majd egy két nyolcados, lefelé irányuló kvart-ugrásból áll,<sup>390</sup> melyet egy negyedhez kötött tizenhatodos lépcsőmotívum követ. A második anyag ( $\beta$ ) egy négy nyolcados emelkedő skála-motívum, melynek szintén a záróhangja a főszűly. Az alsó három szólamban teljes motívumvándorlás van, de a tétel egészében az  $\alpha$  sokkal többször fordul elő (a  $\beta$  a pedálban csak két alkalommal jut szerephez).

<sup>387</sup> Auftaktos mini-motívum: 8-9. és 14. ütem (tenor).

<sup>388</sup> Zászkaliczky/5. 32. alapján.

<sup>389</sup> Az alsóváltóhang nagyrészt diatonikus, de előfordul (pl. a tétel végén a pedálban) a kromatikus megoldás is.

<sup>390</sup> A témafej több Bach műben is előfordul, pl. h-moll Invenció BWV 786, c-moll Fúga (táncfúga típus) WK/I BWV 847/II, stb.



Vers 2, 1-4. ütem,<sup>391</sup>  $\alpha_1$ :  $\alpha$  motívum első része;  $\alpha_2$ :  $\alpha$  motívum második egysége.

Háromrétegű a harmadik versus is, amelyben Bach a kontrapunktikus fokozás újabb eszközét alkalmazza. Alapvetően két motívum különíthető el: a skála- ( $\alpha$ ) és a lépcső-motívum ( $\beta$ ), teljes motívumvándorlással (a skála-motívum a pedálban azonban csak augmentált alakban jelenik meg).<sup>392</sup> Az ellenmotívumok augmentációja a sorozatra általában nem jellemző, és ez alól pont a skála-motívum az egyetlen kivétel. A tizenhatodos skálamenetek a pedálban szinte törvényszerűen augmentációba kíváncsoznak, hiszen alapformájukban váltott lábbal nem játszhatók jól. Ez a jelenség különben Bach más, nem korál-alapú kompozícióiban is előfordul.<sup>393</sup>

<sup>391</sup> Faksimile 42. Lásd a *Függelék* 41. képét. A kottapélda Zászkaliczky/5. 33. alapján közölve.

<sup>392</sup> A pedál augmentált skála-motívumai: 9., 11-13. és a 18. ütemben.

<sup>393</sup> Skála-motívum augmentáció található, pl. a C-dúr invencióban (BWV 772), vagy a C-dúr fuga (BWV 547/ii) pedál-szólamában, amely az eredeti fúgatéma teljes egészében augmentált alakja, részben éppen a tizenhatodos skála-motívumai miatt.

Vers 3, 13-16. ütem<sup>394</sup>

I: A három tétel a három rétegű rögtönzésekhez három különböző mintát ad. Alkalmazzuk a többi két ellenmotívumos korálhoz hasonló gyakorlási módot. Improvizáció szempontjából a darab fő tanulsága, hogy a motívumvándorlás nagyban függ az ellenanyag természetétől, hogy pl. az mennyire pedálszerű. Ha nem az, egyszerűen hagyjuk ott el, vagy variáljuk, ahogy Bach a harmadik versusban ezt megtette (augmentációval). Összetett téma esetében a második ellenmotívum legyen sokkal egyszerűbb, és nem is szükséges ugyanannyiszor exponálni, mint az elsődleges anyagot.

#### 4.30. Erstanden ist der heilge Christ<sup>395</sup> BWV 628<sup>396</sup>

CF: A korál szövege a *Surrexit Christus hodie* kezdetű középkori Benedicamus-tropus német nyelvű fordítása, amely 1544-ben Nürnbergben jelent meg. A 14. századi dallam népi eredetű, szerzője ismeretlen.<sup>397</sup>

<sup>394</sup> Faksimile 43. Lásd a *Függelék* 42. képét. A kottapélda Zászkaliczky/5. 34. alapján közölve.

<sup>395</sup> „Erstanden ist der heilge Christ, / Halleluja, Halleluja, / der aller Welt ein Tröster ist. / Halleluja, Halleluja.” (1. versszak, Hiemke 161.)

<sup>396</sup> Autográf: Faksimile 44. Lásd a *Függelék* 43. képét.

<sup>397</sup> Friedler 73.



*Koráldallam*<sup>398</sup>

F: A manuálszólamok zenei textúráját három különböző metrikai szinten jelentkező, emelkedő és ereszkedő skála-motívumok képezik, melyek az ellenszólamokon túl rendelkezésre állnak a cantus firmusban is, hiszen eredetileg éppen onnan származnak (parafrázis-feldolgozás). A korál javarészt lépéseket tartalmaz, a dallam három tercugrását Bach diatonikus átmenőhangokkal tölti ki,<sup>399</sup> így a diszkantban is kizárólag csak skála-motívumok találhatók.<sup>400</sup> Az alt és tenor induló képletét alapul véve a nyolcados formán kívül jelen van a negyedes (augmentált) és a fél értékekből építkező (kétszeresen augmentált) alak is, ez utóbbi a cantus firmusban. A nyolcadok mindvégig komplementer formában jelennek meg: illetve a darab záró szakaszában párhuzamos nyolcadmozgással is találkozhatunk. A tétel egy szólamban indul, és egy szólamban zár.<sup>401</sup> A pedál motívumanyaga a felső három szólammal kontrasztál, és kizárólag kvart- és kvint-ugrásokat tartalmaz. Orgonaiskolaként Bach ezt a tételt nagy valószínűséggel a didaktikai sorrend elejére szánta, melyen a kezdő orgonista „betájolhatja” magát, a viszonylag mozgalmassal manuál-szólamok mellett a pedálklaviatúrát is felfedezve.<sup>402</sup> A pedál ugró-motívumai nem emelkednek tematikus szintre, de mindenképpen önálló zenei réteget alkotnak.

<sup>398</sup> A dallam Anonymus, 1531 (Williams/II. 72.) alapján közölve, az Orgelbüchlein-korál hangnemébe transzponálva.

<sup>399</sup> Terckitöltő diatonikus átmenőhangok a cantus firmusban a 3., az 5. és a 13. ütemben.

<sup>400</sup> Egy kivétel, az eredeti cantus firmusban a penultimára szekund ereszkedéssel érkezik a dallam. Ezt Bach megváltoztatja, ugrással megtörve a koráldallam lépéseit. Ez utóbbi is melodikus figuráció, beugró alsó váltóhang. (Vö. 15. ütem.)

<sup>401</sup> A záróhangra az utolsó pillanatban tenor skála-motívuma zuhan alá. Az egy szólamban történő lezárás egyedi, a ciklus más darabjában ilyen megoldással nem találkozik az orgonista.

<sup>402</sup> A pedál-szólam ambitusa: D-a.



*Az orgonakorál első taktusai*<sup>403</sup>

I: A hangszeres ellenponttan egyik legegyszerűbb szabálya, hogy egy bizonyos figurációtípus lehetőleg valamilyen másfajta figurációval ellenpontoszunk. Azonban a szerző – kellő körültekintéssel és főleg invenciával – dönthet úgy, hogy nem alkalmazza az összes figurációt, vagy akár több szólamban is egyazonosat használ, és ebben az Orgelbüchlein-korálban is ez történt. A skála-motívum ilyen halmozása<sup>404</sup> azonban bizonyos alapvető szabályok betartását igényli, és a kontrapunktikus fokozás egyéb eszközeihez kell folyamodni. A cantus firmus nem változtathatjuk meg, ezért a legnagyobb szabadságunk abban az esetben van, amikor ott ritmikus figuráció található. Ekkor szabadon eldönthető, hogy a skála-motívumokat milyen irányban, milyen torlasztással alkalmazzuk. Ilyen pl. a darab eleje is, ahol Bach a diszkant repercussióit fölfelé ívelő skálákkal ellenpontosza. Ha a cantus firmusban skála található, akkor a legmegfelelőbb azt a többi szólamban (vagy legalább az egyikben) ellentétes irányú skála-képlettel ellenpontoszni.<sup>405</sup> Talán ezzel magyarázható az utolsó előtti ütemben a cantus firmus megváltoztatása is, az alapötlet az alt-tenor két oktávnyi ereszkedése lehetett, ez viszont emelkedő diszkanttal ellenpontoszható hatásosabban. A cantus firmusszal párhuzamosan mozgó skálák alkalmazása sem lehetetlen, de ez ritkább és nagyobb körültekintést igényel.<sup>406</sup>

<sup>403</sup> Zászkaliczky/5. 35. alapján közölve.

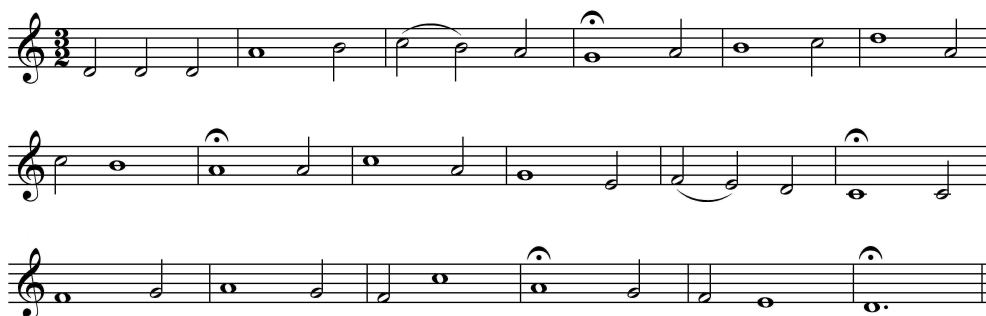
<sup>404</sup> Vö. a ciklus másik skála-motívumra épülő tételével. Lásd BWV 607-et a 4.9. alfejezetben.

<sup>405</sup> A diszkantához képest ellentétes mozgásirányú skála-képletek képezik az ellenpontot a 3-5., 9-11., 13. és a 15. ütemben.

<sup>406</sup> A diszkanttal párhuzamos irányú skála-mozgás található a 2. ütemben (szoprán-tenor).

### 4.31. Erschienen ist der herrliche Tag<sup>407</sup> BWV 629<sup>408</sup>

CF: Nikolaus Herman (1480k-1561) húsvéti himnusza 1560-ban jelent meg dallamával együtt.<sup>409</sup> Ez utóbbi a világi mellett egyházi hatások<sup>410</sup> jegyeit is hordozza. A gregorián eredet kézzelfoghatóvá válik, ha összevetjük a dallamot az *Ad monumentum venimus gementes*<sup>411</sup> kezdetű húsvéti antifónával:



#### Koráldallam<sup>412</sup>

F: A két manuált és pedált igénylő,<sup>413</sup> két rétegű feldolgozásban a cantus firmus oktávkanonban<sup>414</sup> jelenik meg, a diszkant (proposta) és a basszus (riposta) között egy ütemnyi fázisdifferenciával. Bach a comesben az aktuális harmonikus tartalomnak megfelelően apróbb változtatásokkal él.<sup>415</sup> A belső szólamok egészen rövid, általában csak terckitöltő skálamotívumokat hoznak, melyek hangsúlytalan anapesztus-ritmikája Bachnál az öröm zenei kifejeződése. A tétel elején az alt és tenor másfél ütemes felületen kanonikus viszonyban áll egymással, így a kezdés a kettőskanon-szerkezetre hasonlít, de ezt Bach nem viszi végig:<sup>416</sup>

<sup>407</sup> „Erschienen ist der herrliche Tag, / dran niemand g'nug sich freuen mag: / Christ, unser Herr, heut triumphiert, / sein Feind er all gefangen führt. / Halleluja!” (1. versszak, Hiemke 162.)

<sup>408</sup> Autográf: Faksimile 45. Lásd a *Függelék* 44. képét.

<sup>409</sup> *Die Sontags Euangelia uber das gantze Jar*, Wittenberg. (Friedler 74.)

<sup>410</sup> Williams/II. 291.

<sup>411</sup> „Ad monumentum venimus gementes, / angelum domini sedentem vidimus, / et dicentem, quia surrexit Ihesus.” (Az antifóna szövege. Forrás: <http://www.uni-giessen.de>. Letöltés ideje: 2010. június 3.)

<sup>412</sup> A dallam Batholomäus Gesius (1562-1613) 1601-es kiadása (Williams/II. 73) és az Orgelbüchlein-korál alapján közölve.

<sup>413</sup> „a 2 Clav. et Ped. in Canone” bejegyzés a kéziratban.

<sup>414</sup> Két oktávós távolságban.

<sup>415</sup> 7. ütem (dallami), 8. ütem (figuráció: elugró felsőváltóhang), 10-11. ütem (ritmikai: átkötés), 12. ütem (ritmikai: diminúció), 18. ütem (ritmikai).

<sup>416</sup> Ez a fajta imitáció a kezdésen túl más belső indulási pillanatokban is jellemző, ilyen, pl. a 8. ütem tenor-alt viszonya, vagy a darab vége az új belépő ascendens anapesztussal.





*A korálkánon induló ütemei*<sup>417</sup>

A darab végén, ahol a cantus firmus hangjai a diszkantban elfogynak, Bach nem alkalmaz felső orgonapontot (vagy egyéb dallami bővülést), ahogy ezt a többi kánonban tette,<sup>418</sup> hanem egyszerűen kilépteti a propostát. A tétel végén így szólamszám-csökkenés keletkeznék, amit formai okok miatt is célszerű elkerülni. A kilépő diszkant helyett a belső szólamok motívumanyagából származó (és azokkal feltehetően azonos hangszerű) új szopránt kapunk, ami a négyszólamúságot is megmenti.<sup>419</sup>

I: A kánon-elvű rögtönzés legfontosabb eleme – ahogy ez már a korábbi hasonló tételeknél is megállapítást nyert – a megfelelő cantus firmus kiválasztása, amelyen a struktúra miatt lehetőleg csak kevés változtatás válik szükségessé. Az *Erschienen ist der herrliche Tag* korál kanonikus felhasználhatóságát más szerzők is felfedezték: szintén a szélső szólamokban exponált proposta-riposta található pl. Johann Gottfried Walther (1684-1748) azonos című feldolgozásának harmadik versusában.<sup>420</sup>

#### **4.32. Heut triumphieret Gottes Sohn**<sup>421</sup> **BWV 630**<sup>422</sup>

CF: A korál 1591-ben írt szövege Basilius Förtschtől (†1619) származik,<sup>423</sup> és Bartholomäus Gesius (1562–1613) dallamával együtt 1601-ben látta meg a kiadást.<sup>424</sup>

<sup>417</sup> Zászkaliczky/5. 36. alapján közölve.

<sup>418</sup> Vö. BWV 600 (dallami bővülés), 608, 618, 619, 620 (kilép a cantus firmusból: improvizál), 624, 634, (633).

<sup>419</sup> Lásd a 18-19. ütem.

<sup>420</sup> Hiemke 164.

<sup>421</sup> „Heut triumphieret Gottes Sohn, / der von dem Tod ist erstanden schon, / Halleluja, Halleluja, / mit großer Pracht und Herrlichkeit, / des dank'n wir ihm in Ewigkeit. / Halleluja, Halleluja.” (1. versszak, Hiemke 165.)

<sup>422</sup> Autográf: Faksimile 46-47. Lásd a *Függelék* 45-46. képét.

<sup>423</sup> A legújabb kutatások szerint, Kaspar Stolzhausen (1550–1594) a szöveg szerzője. (Williams<sup>2</sup> 293.)

<sup>424</sup> *Geistliche Deutsche Lieder D. Mart. Lutheri und anderer*, Frankfurt. (Friedler 76.)



I: A tétel improvizációs modellként való felhasználása a többi három rétegű típushoz hasonló előkészítést igényel. A két rétegű improvizáció elsajátítása után a pedált különítsük el egy ostinato-témával a belső két szólamtól, és már meg is érkezünk az újabb típushoz.

#### 4.33. Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist<sup>428</sup> BWV 631<sup>429</sup>

CF: A korál szövege Hrabanus Maurus (780?–856) bencés apát *Veni creator Spiritus*<sup>430</sup> kezdetű pünkösdi himnuszának Luther által írott német nyelvű átdolgozása. A dallam a gregorián eredetivel szintén rokonságot mutat, de ahhoz képest erőteljesen szillabizált. Ez megfelel a német korál stílár elvárásainak, és egyértelműen a közös éneklés gördülékenységének a szolgálatában áll. A szöveg és a dallam együtt először 1524-ben Erfurtban jelent meg:<sup>431</sup>



Koráldallam<sup>432</sup> (\*: Cruger 1640-es dallamában itt h hang található)

F: A három rétegű feldolgozás motívumanyag szempontjából igen gazdag. A korálon Bach csak két apró változtatást eszközölt,<sup>433</sup> melyek nem jelentősek. A basszus a korál mozgását követi, de a pedálhangok következetesen az alapérték harmadik egységén szólnak, habár sorzáródásoknál a két szélső szólam hangértékei találkoznak.

Szólamvezetés szempontjából a szerző érdekes keresztállást alkalmaz a 7. ütem első egységén: a szoprán *c*<sup>2</sup> hangja után a basszus azonnal egy *cisz* hangot exponál. A cantus firmus mixolid tonalitását Bach a harmonizációban is megőrzi:<sup>434</sup> szándékosan elkerüli a *fisz* hangot, és a tételt plagális fölépéssel zárja. A belső szólamok egyféle zenei nyelvet beszélnek,

<sup>428</sup> „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist, / besuch das Herz der Menschen dein, / mit Gnaden sie füll, denn du weißt, / daß sie dein Geschöpfe sein.” (1. versszak, Hiemke 166.)

<sup>429</sup> Autográf: Faksimile 54. Lásd a *Függelék* 47. képét.

<sup>430</sup> „Veni, creator Spiritus / mentes tuorum visita, / imple superna gratia, / quæ tu creasti pectora.” (1. versszak, LU 885–886.)

<sup>431</sup> Friedler 77.

<sup>432</sup> A dallam Anonymus, 1535 (Williams/II. 77.) és az Orgelbüchlein-korál alapján közölve.

<sup>433</sup> A cantus firmus modosulásai: a 3. ütemben egy átmenőhang, a 6. ütemben egy mellékvezetőhang található.

<sup>434</sup> A 16. századi modális hangrendszerek a 17. századtól kezdve beolvadtak a dúr-moll rendszerbe. A kisterces modusok közül a dór az eol irányába módosult (a finalis feletti leszállított szexttel), a nagyterces modusok, a lid (a finalis feletti leszállított tritonus-szal) és a mixolid (állandósult *diesisszel*) is a ion hangsorba integrálódtak. A fríg hangsor a karakterisztikus finalis feletti k<sub>2</sub> miatt nem tudott beleolvadni az eol rendszerbe, viszont önállóan sem volt képes fennmaradni. Ez a 18. századra már csupán egy jelenség volt (bár igen fontos), amely tovább élt, pl. a fríg-zárlat formájában, de önálló tonális súlyát elveszítette.

amely több motívumízből áll össze. A tétel harmóniaritmusa általában aszimmetrikusan felezi a negyedeket, de bizonyos helyeken ennél lassabb is lehet.<sup>435</sup>

I: A korálfeldolgozás motívumanyaga szinte bármilyen koráldallammal társítható. Kiindulásnak egyszerű kvinteses szekvenciát (szekund-szext) figuráljunk így, cantus firmus nélkül. Bach feldolgozása is így indul:



*Redukció Seideltől*<sup>436</sup>

Ezzel rögtön jelentős munícióra teszünk szert, hiszen ez az idióma sokféle dallamra ráilleszhető. A túlzottan didaktikus megoldások elkerülése céljából időnként – főleg a rögtönzésünk második felében – térünk el az alapmotívumoktól, elsősorban a manuál-szólamokban.

#### 4.34. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend<sup>437</sup> BWV 632<sup>438</sup>

CF: Az első három versszak II. Vilmos szász-weimari hercegtől (1603–1669) származik,<sup>439</sup> és később egy záróstrófával bővült.<sup>440</sup> A már 1628-ban megjelentetett dallam eredete ismeretlen. Ezzel a szöveggel 1648-ban társult.<sup>441</sup>



*Koráldallam*<sup>442</sup>

<sup>435</sup> A haramadik korálsor zárlatképzése előtt (az 5. ütem harmadik és negyedik egységén) egyenletes hármas nyolcadokban haladó harmónia-sűrítés hallható, ahol egy SD és D akkord fejeződik ki a két negyed alatt. A perfekt osztásnak (12/8) köszönhetően mindez kétszer három nyolcadnyi érték alatt zajlik.

<sup>436</sup> Hiemke 167.

<sup>437</sup> „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, / dein'n Heiligen Geist du zu uns send; / mit Hilf und Gnad er uns regier / und uns den Weg zur Wahrheit führ.” (1. versszak, Hiemke 169.)

<sup>438</sup> Autográf: Faksimile 59. Lásd a *Függelék* 48. képét.

<sup>439</sup> *Lutherisch Hand-Büchlein*, Altenburg, 1648 (Terry, 1921 191.)

<sup>440</sup> *Cantionale Sacrum*, Gotha, 1651 (Friedler 78.)

<sup>441</sup> *Pensum sacrum, Metro-Rhythmicum, CCLXVII Odis*, Görlitz (Friedler 79.)

F: A kánon-elvű, de szabad feldolgozás mindhárom ellenanyaga a korál dallamából származik. A manuál-szólamokat jellemző tizenhatodos akkordfelbontás a korál fej-motívumának kétszeresen diminuált alakja. Ennek tükörfordításai<sup>443</sup> és variált vetületei is sokhelyütt előfordulnak.<sup>444</sup> A basszus-szólam a cantus firmust az egész feldolgozás során szabad kánonban követi, hol a teljes korálsort megismételi apróbb változtatással,<sup>445</sup> hol annak fej-motívumát exponálja egyszerre transzponált és diminuált formában.<sup>446</sup> A darab végén a basszus dallama a meggyőző zárlat érdekében elszakad a cantus firmustól.<sup>447</sup>

I: Egy alapmotívum ilyen sűrűségű halmozása papírt és ceruzát igényel, de a struktúra egyszerűsített formában improvizatív módon is működhet. Ismét nagy hangsúlyt kell helyezni a megfelelő cantus firmus kiválasztására, amelynek a kezdő dallamsora kellően markáns ahhoz, hogy fej-motívumának különböző variánsai ellenpontként is alkalmazhatók legyenek. Az akkordfelbontással induló korálok ilyen fajta kidolgozása egyszerűbb. A változó haladási sebességű, követési távolságú és fázisdifferenciájú imitáció szinte minden dallammal szemben alkalmazható, így a pedál-szólam látszólagos kötöttsége ellenére tulajdonképpen egyszerűen kivitelezhető improvizációs sablon.

<sup>442</sup> A dallam az 1648-as kiadás (Williams/II. 79.) és az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján közölve.

<sup>443</sup> A korál fej-motívumának tükör fordítása hallható, pl. az 1. ütem tenor indulásakor.

<sup>444</sup> A korál fej-motívumának vetületei jelennek meg, pl. 2. ütem harmadik egységének alt szólamában, illetve ugyenebben az ütemben a negyedik egységen a tenor figurációja is az alpdallam mozgásenergiáját hordozza, eltérő hangközökkel.

<sup>445</sup> A basszus-szólam cantus firmus variációi: 1. korálsor (első három hang diminuált), 2. korálsor (első három hangot háromszor ismétli meg különböző hangmagasságokban, diminuált formában), 4. korálsor (végig diminuált +1-es transzpozícióban).

<sup>446</sup> Egyéb transzformáció: a 3. korálsorban (az Abgesang elején).

<sup>447</sup> Bár a dallam elszakad a korál materiájától, a ritmikája nem. Az „und uns den Weg zur Wahrheit führt” – teljesen végig kivehető a basszusban is.

### 4.35. Liebster Jesu, wir sind hier<sup>448</sup> BWV 634<sup>449</sup> és 633<sup>450</sup>

CF: Tobias Clausnitzer (1618–1684) 1663-ban megjelent szövege<sup>451</sup> Johann Rudolf Ahle (1625–1673) dallamával először 1687-ben társult:<sup>452</sup>



#### *Koráldallam*<sup>453</sup>

F: A BWV 634 az autográfban megelőzi a BWV 633-as feldolgozást.<sup>454</sup> Mivel ez utóbbi variánsa<sup>455</sup> az elsőnek, együtt érdemes vizsgálni őket. A szoprán és mezzo közötti kvint-kánon lényegében megegyezik, a különbség a BWV 634-esben apróbb és díszítő jellegű. Ezzel szemben a BWV 633-as feldolgozás kísérő szólamai mozgalmasabbak, több bennük a folyamatos nyolcad-mozgás. Mindkét tétel két manuálos, a BWV 634-es esetében a felső két szólam, illetve a balkéz szólamainak összehúzása,<sup>456</sup> a BWV 633-nál pedig a „forte” és a „piano” beírás utal erre. Ez utóbbi a sorozat egyetlen Bach által három sorban lejegyzett tétele.

A pontosan beírt díszítések már önmagukban is kellően izgalmassá teszik a kanonikus szólampárt, hiszen mintegy a korálkánon és monódikus korál stiláris jegyeit ötvözik. A cantus firmus hangisméltései azonban díszítetlenül maradnak. Az alsó három szólam főként skála-motívumokkal ellenpontoz, a cantus firmus repercussiók hangjait Bach talán ezért is hagyta érintetlenül. Az öt szólamú anyag legizgalmasabb harmonikus pillanatai a zárlatokban jelentkeznek, ahol a proposta orgonaponttal várja be a ripostát, a kvint-transzpozíció miatt különleges, csak erre a tételre jellemző disszonanciákat létrehozva. Nem idegen a penultimában a vezetőhang kettőzése sem,<sup>457</sup> illetve a záróakkordra érkezés ütemhangsúlyos

<sup>448</sup> „Liebster Jesu, wird sind hier, / dich und dein Wort anzuhören; / lenke Sinnen und Begier / auf die süßen Himmelslehren, / daß die Herzen von der Erden / ganz zu dir gezogen werden.” (1. versszak, Hiemke 171.)

<sup>449</sup> Autográf: Faksimile 60. Lásd a *Függelék* 49. képét.

<sup>450</sup> Autográf: Faksimile 61. Lásd a *Függelék* 50. képét.

<sup>451</sup> *Bet- und Gesang Büchlein*, Altdorf. (Friedler 79.)

<sup>452</sup> *Das grosse Cantional*, Darmstadt. (Friedler 80.)

<sup>453</sup> A dallam az 1687-es változat (Williams/II 81.) és az *Orgelbüchlein*-feldolgozás alapján közölve.

<sup>454</sup> Vö. a Faksimile 60-61. oldalát.

<sup>455</sup> „Distinctius” bejegyzés a Faksimilében.

<sup>456</sup> Valószínűleg az „à 2 Clav et Ped.” beírás későbbi bejegyzés lehet. (Friedler 80.)

<sup>457</sup> Diesis-kettőzés található a 4. és 9. ütemben, relatív súlyos helyen (a negyedik egységen, harmóniaváltáskor) két gisz található (alt-mezzo és tenor-mezzo).

pillanata egy 6-5-ös késleltetés kiterjesztése, gyakorlatilag VI<sup>6</sup>-I, melyben a diszsonáns hangon mordent található.

A végeredmény, utánozhatatlan atmoszféra, melyben Bach nem a harmóniákból indult ki, azokat a szigorú szólamvezetés szülte. Így legalizálódhat a 18. században, pl. egy tetrachord-cluster,<sup>458</sup> amely lassú tempóban még relatív hangsúlytalan metrikai elhelyezés mellett is jól kihallható.

I: A sorozat talán legkevésbé improvizatív tétele. Talán nem kizárt, hogy Bach rögtönzött valamikor valami hasonlót, vagy hogy éppen ennek a korálnak is volt egy *in sight* embrionális alakja, a leírt változat azonban jellemzően nem egy improvizáció-iskola modell-darabja.

#### 4.36. Dies sind die heiligen 10 Gebot<sup>459</sup> BWV 635<sup>460</sup>

CF: Luther Tízparancsolat-parafrázisa<sup>461</sup> 1524-ben jelent meg Erfurtban.<sup>462</sup> A szöveg egy 15. századi zarándokének<sup>463</sup> dallamával, már ebben az 1524-es kiadásban egymásra talált. A jellegzetes repercussió indulás a dallamnak egyedi hangvételt kölcsönöz:



#### Koráldallam<sup>464</sup>

F: A három rétegű feldolgozásban a cantus firmus a felső szólamban kap helyet, ornamentelek nélkül. Az alsó szólamokban megjelenő ellenanyag több motívumból építkezik, melyek a cantus firmusszal mind szerves kapcsolatban állnak. Bach kihasználja a korál jellegzetes hangrepetáló indulását: az elsődleges ellenmotívum teljes egészében az első korálsorból nyert zenei anyag, annak kétszeres diminuált alakja. Az ötszörös g-repetíción túl ez egy nyolcados skála-motívumot is tartalmaz, ugyanezen korálsor második feléből (a

<sup>458</sup> A szólamvezetés következményeként kialakuló cluster-hangzás: 3. ütem második nyolcadján: *fisz-gisz-a-h* együtthangzás.

<sup>459</sup> „Dies sind die heiligen zehn Gebot, / die uns gab unser Herre Gott / durch Mose, seinen Diener treu, / hoch auf dem Berg Sinai. / Kyrieleis.” (1. versszak, Hiemke 173.) Bach a címben betű helyett számot használ.

<sup>460</sup> Faksimile 73. Lásd a *Függelék* 51. képét.

<sup>461</sup> 2Móz 20,1-17 nyomán.

<sup>462</sup> Hiemke 173.

<sup>463</sup> *In Gottes Namen fahren wir* (Friedler 82).

<sup>464</sup> A dallam az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján közölve.

diminúció mértéke itt csak egyszeres).<sup>465</sup> A tizenhatodok kapcsolódnak az előzményekhez, nagyrészt skála-motívumokból épülnek. A pedál-szólamban azonban a skála nyolcados szinten jelenik meg, a tizenhatodos meneteknek pedig egy pedálszerű, váltott lábas transzformációját halljuk,<sup>466</sup> amely a komplementer mozgás fenntartására is alkalmas.

Mindent egybevetve a repercussio a nyolcados szinten jellemző (kivételesen a cantus firmus, ahol augmentáltan áll rendelkezésre), a skála-motívumok viszont nyolcados és negyedes szinten egyaránt megjelennek, mind alapformában, mind tükör-fordításban:

BWV 635, 10-12,<sup>467</sup> sk.: skála-motívum, rep.: repercussio

I: Alkalmazzuk a három rétegű korálfeldolgozásoknál korábban már leírt gyakorlati módot. Az ellenszólam kialakításánál meríthetünk a cantus firmus anyagából, hiszen annak sebességét megváltoztatva új arculatú zenei anyagot nyerhetünk.

#### 4.37. Vater unser im Himmelreich<sup>468</sup> BWV 636<sup>469</sup>

CF: Luther *Miatyánk-parafrazízisát*<sup>470</sup> 1539-ben Lipcsében adták ki.<sup>471</sup> A dallam szerzősége nem tisztázott,<sup>472</sup> de már a 14. század végén is ismeretes volt szerzetes közösségek asztali áldásaként.<sup>473</sup>

<sup>465</sup> A diszkant négy ütemes terjedelmével szemben (augmentált alak) ugyanaz a dallamanyag itt egy ütemes (diminuált alak).

<sup>466</sup> A kigyó-motívum pedál-változatai a 11. és a 18. ütemben hallhatók.

<sup>467</sup> Zászkaliczky/5. 41. alapján közölve.

<sup>468</sup> Vater unser im Himmelreich, / der du uns alle heißest gleich / Brüder sein und dich rufen an / und willst das Beten von uns han: / gib, daß nicht bet allein der Mund, / hilf, daß es geh von Herzensgrund." (1. versszak, Hiemke 175.)

<sup>469</sup> Autográf: Faksimile 78. Lásd a *Függelék* 52. képét.

<sup>470</sup> Mt 6,9-13 nyomán.

<sup>471</sup> *Geistliche Lieder auff's new gebessert und gemehrt* (Friedler 82.)

<sup>472</sup> Hiemke szerint Luthertől származik. (Hiemke 176.)

<sup>473</sup> Friedler 83.





*Koráldallam*<sup>474</sup> (\*: Bach ezeken a helyeken h hangot használ)

F: A két rétegű dallamkorál cantus firmusa a diszkantban helyezkedik el. Ebben a szólamban Bach csak apróbb díszítéseket eszközöl.<sup>475</sup> A három mélyebb szólam egy ellenmotívumot vándoroltat, amely a kereszt-motívum egy tizenhatodos variánsa, ezért a pedálban is könnyen megszólaltatható. Az alapforma és tükör-fordítás mennyiségben nincs egyensúlyban,<sup>476</sup> de ennek formai jelentősége nincs, inkább az adott harmóniavázhoz alkalmazkodó improvizatív jelleget erősíti. A tenor indulása az első korálsor díszített változata.<sup>477</sup> A tételben a kereszt-téma nyolcados alakja is megjelenik, a metrikai viszonyok megtartásával mindösszesen három alkalommal:<sup>478</sup>



*Az előjáték második korálsora a kereszt-motívumokkal*<sup>479</sup>

I: Ez a tétel – a pedál-használatot leszámítva – akár egy korálpártita valamely közép-variációja is lehetne.<sup>480</sup> Az improvizációs előkészítésnél tehát redukált szólamszámot és manualiter előadást alkalmazhatunk.<sup>481</sup>

<sup>474</sup> A dallam Luther 1539-es változata alapján közölve. (Williams/II. 85.)

<sup>475</sup> A cantus firmus díszítései: a 3. korálsor eleje (kromatikus- és diatonikus átmenőhangok), a 4. korálsor vége (tenor-klausula az eredeti diszkant-klausula helyett), az 5. és a 6. korálsor (egy-egy nyolcados átmenőhang).

<sup>476</sup> A kereszt-motívum vagy diatonikus tölcser-motívum a tétel során alapformában harmincháromszor, tükör-fordításban tizenhatszor hangzik el.

<sup>477</sup> Hiemke 176.

<sup>478</sup> A kereszt-motívum nyolcados változatai: 3. ütem (basszus), 5. ütem (alt), 12. ütem (basszus).

<sup>479</sup> Zászkaliczky/5. 42. alapján közölve.

<sup>480</sup> Vö. *Christ, der du bist der helle Tag BWV 766* ötödik tételével (Partita V).

<sup>481</sup> Erről még lásd a 6. *Bach kötetén kívüli Orgelbüchlein-típusú feldolgozásai* című fejezetet.

### 4.38. Durch Adams Fall ist ganz verderbt<sup>482</sup> BWV 637<sup>483</sup>

CF: Lazarus Spengler (1479–1534) himnusz-szövege 1524-ben jelent meg.<sup>484</sup> 1525-ben keletkezett dallamával – melynek szerzősége ismeretlen<sup>485</sup> – először 1535-ben tették közzé.<sup>486</sup>



#### *Koráldallam*<sup>487</sup>

F: A három rétegű feldolgozásban csak részleges motívum-vándorlással találkozunk. A díszítetlen cantus firmus a szopránban kap helyet. A belső két szólam motívum-anyaga gazdag változatosságot mutat, és elsődlegesen tizenhatodos skála-elemekből építkezik. Ezek a menetek különböző metrikai helyről indulhatnak,<sup>488</sup> terjedelmük<sup>489</sup> és irányuk is változhat. A sok lépő mozgást tizenhatodos ugrások is ellensúlyozzák.

A pedál-szólamban csak ugrások találhatók,<sup>490</sup> melyek indulási formája a hangpár (relatív hangsúlytalan nyolcad, hangsúlyos negyeddel), a zárlatokban viszont ezek a párok négyes csoportokba rendeződve kereszt-motívumot alkotnak.<sup>491</sup> Az „Abgesang” harmadik sorában nincs integrálódás, az utolsó korálsorban viszont három ugró motívum kapcsolódik össze egy nagyobb egységgé.

<sup>482</sup> „Durch Adams Fall ist ganz verderbt / menschlich Natur und Wesen, / dasselb Gift ist auf uns geerbt, / daß wir nicht konnten g’nesen, / ohn Gottes Trost, der uns erlöst / hat von dem großen Schaden, / darein die Schlang Eva bezwang, / Gott’s Zorn auf sich zu laden.” (1. versszak, Hiemke 177.)

<sup>483</sup> Autográf: Faksimile 89. Lásd a *Függelék* 53. képét.

<sup>484</sup> *Geystliche[s] Gesangk Buchleyn*, Wittenberg. (Friedler 84.)

<sup>485</sup> Hiemke 177.

<sup>486</sup> Friedler 85.

<sup>487</sup> A dallam az 1535-ös változat (Williams/II. 87.) és az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján közölve.

<sup>488</sup> Egy negyeden belül az első, a második és a harmadik tizenhatodról is indulhat.

<sup>489</sup> A legrövidebb a háromhangos alak (pl. 1. ütem alt descendens képletei), a leghosszabb két negyednyi terjedelmű (pl. 3. ütem tenor, de ez tulajdonképpen két négyes kapcsolódása, a Bőz lépés is erre utal).

<sup>490</sup> Kivétel a 2. ütem két nagy ugrásának integrálódása, k2 lépéssel, és ugyanez a 8. ütemben.

<sup>491</sup> 2., 6., 8., 11. és 12. ütem.



*A feldolgozás induló ütemei*<sup>492</sup>

I: Ennek a modellnek az improvizatív alkalmazása komoly előtanulmányokat igényel. A tétel legfontosabb tanulsága, hogy a kontrasztáló motívumok szembeállítására imitáció nélkül is megemeli a kontrapunktikus szintet (itt ugyanis a pedál és manuál viszonyában nincs utánpótlás). Egy speciális ostinato-basszus tételről van szó, melyben a pedál tematikus anyaga minimális hosszúságú, amely bámulatos hajlékonysággal mindig az aktuális harmonikus tartalomhoz igazodik.

#### 4.39. Es ist das Heil uns kommen her<sup>493</sup> BWV 638<sup>494</sup>

CF: Paul Speratus (1484–1551) himnusz-szövege 1523-ban jelent meg Nürnbergben,<sup>495</sup> a Bach által is felhasznált 15. századi dallamával együtt:<sup>496</sup>



*Koráldallam*<sup>497</sup> (\*: más dallam-változatban itt h hang található)

F: Az előző feldolgozáshoz (BWV 637) hasonlóan ez is egy speciális három rétegű orgonakorál: a diszkantban elhelyezett cantus firmus alatt a belső két szólam tizenhatodos, főként skála-elemekből építkező motívumanyaga közös. A skála-mozgás a pedál-szólamban is jellemző, de ott kizárólag nyolcados szinten. A pedál anyagát ezen kívül különböző

<sup>492</sup> Zászkaliczky/5. 43. alapján közölve.

<sup>493</sup> „Es ist das Heil uns kommen her / von Gnad und lauter Güte; / die Werk, die helfen nimmermehr, / sie können nicht behüten. / Der Glaub sieht Jesus Christus an, / der hat für uns genug getan, / er ist der Mittler worden.” (1. versszak 179.)

<sup>494</sup> Autográf: Faksimile 90. Lásd a *Függelék* 54. képét.

<sup>495</sup> Friedler 85.

<sup>496</sup> Hiemke 180.

<sup>497</sup> A dallam az *Orgelbüchlein*-feldolgozás alapján közölve.

ambitusú ugró-motívumok is gazdagítják (pl. kereszt-motívum). A melodikus és a harmonikus figuráció az adott összhangzattani tartalomhoz igazodva spontán módon alkalmazkodik, és változatos continuo-basszust hoz létre. A felső szólam kevés díszítést, elsősorban átmenőhangokat tartalmaz (kisnyújtott ritmus formájában), de egy helyen áttörnek a belső szólamok tizenhatodmenetei is.<sup>498</sup> Érdekes (és ez a sorozatra nem jellemző), hogy egy tizenhatod erejéig keresztezi a szopránt az utolsó ütemben az alt.



*A feldolgozás induló taktusai*<sup>499</sup>

I: A három rétegű korálokhoz hasonló előkészítést és gyakorlást igényel.

#### 4.40. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ<sup>500</sup> BWV 639

CF: A zeneszerző Johann Agricola (1494?–1566) egyházi énekek szövegírójaként is jelentős szerepet játszott. Az *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* az egyik legismertebb költeménye, amely 1529-ben látta meg a kiadást.<sup>501</sup> A Bach által is alkalmazott dallammal 1533-ban társult.<sup>502</sup>



*Koráldallam*<sup>503</sup>

<sup>498</sup> A 8. ütemben.

<sup>499</sup> Zászkaliczky/5. 44. alapján közölve.

<sup>500</sup> „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, / ich bitt, erhör mein Klagen; / verleih mir Gnad zu dieser Frist, / laß mich doch nicht verzagen. / Den rechten Glauben, Herr, ich mein, / den wolltest du mir geben, / dir zu leben, / mein'm Nächsten nütz zu sein, / dein Wort zu halten eben.” (1. versszak, Hiemke 181.)

<sup>501</sup> *Geistliche Lieder auff's new gebessert zu Wittenberg*, Wittenberg. (Friedler 87.)

<sup>502</sup> Hiemke 181.

<sup>503</sup> A koráldallam a BWV 185 (Williams/II. 91.) és az Orgelbüchlein-feldolgozás diszkantja alapján közölve.

F: A sorozat egyetlen három szólamú darabja.<sup>504</sup> A triós textúra egyedülálló ebben a ciklusban,<sup>505</sup> és ez a fajta három szólamú szerkesztés – az első sikeres kísérlet az észak-német eredetű monódikus orgonakorál és triótextúra ötvözésére<sup>506</sup> – Bach korál-trióira máshol sem jellemző. Bach cikluson kívüli triós koráljai lényegesen terjedelmesebbek, hosszabb előimitációkkal és közjátékokkal, a motívum-vándorlás pedig az ellenszólamok szintjén rendszerint jelen van bennük.

Bach a korált a felső szólamban külön manuálon helyezi el.<sup>507</sup> A cantus firmus részben kolorált, a teljes „Stollen”-ben és az „Abgesang” első sorában Bach által bejegyzett díszítésekkel. Az ornamensek elmaradásával kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy ezt a redukciót formailag indokolja-e valami? A műben előre haladva, a hallgató inkább sűrűsödést várna, vagy leginkábbis a kolorálási szint megmaradását. A szöveget megvizsgálva kiderül, hogy ez a „kidolgozatlanság” nem koncepcionális, és Bach valószínűleg elvárta az előadótól az ornamensek improvizatív tovább vitelét (azok elhagyásával akár didaktikai célja is lehetett). Érdekes ez, főleg hogy köztudomású: Bach a díszítések tekintetében kifejezetten akkurátus volt, és rendszerint aprólékosan bejegyzett mindent, amit hallani szeretett volna.<sup>508</sup>

Ez a korálfeldolgozás lehet egyfajta gyakorlat a monodikus korál improvizációjának elsajátításához, melyben Bach a „kezdő lendületet” megadja, de a tanulónak saját kreativitására támaszkodva kell befejeznie azt. A Függelékben közlésre kerül az *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* korál improvizatív ornamensekkel kiegészített alakja.<sup>509</sup>

A basszus-szólamban Bach leginkább ritmikus figurációt alkalmaz, a repercussio a tételnek finom alapülkötést ad.<sup>510</sup> A belső szólam (balkéz külön manuálon) a harmonikus tartalmat írja körül tizenhatodokkal. Ez a szólam gyakran virtuálisan két dallamot is tartalmaz, vagyis valamelyest a négyszólamú alapgondolkodást őrzi.

---

<sup>504</sup> A BWV 604 és 607 tartalmilag három szólamú, de négy szólamban lejegyzett tételek.

<sup>505</sup> Elképzelhető, ha Bach a teljes sorozatot megírja, az több hasonló struktúrájú darabot is tartalmazott volna. Sem ezt, sem ellenkezőjét tudományosan igazolni nem lehet. A cantus firmus – a többi Orgelbüchlein-korálhoz hasonlóan – itt is egyszer hangzik el.

<sup>506</sup> Edler 96.

<sup>507</sup> A kéziratban „à 2 Clav. et ped” bejegyzés található. Faksimilében 106-107. Lásd a *Függelék* 55-56. képét.

<sup>508</sup> „Bach kírta saját lassú tételeiben [és monódikus orgonakoráljaiban is] a szabad ornamentális figurációt és nem hagyta azokat a barokkban szokásos módon csak éppen körvonalazott improvizációs változatként.” (Donington 28.)

<sup>509</sup> Lásd a *Függelék* 66-67. képét.

<sup>510</sup> Nem az Orgelbüchleinben található, de az *Erbarm dich mein, o Herre Gott* BWV 721 öt szólamú feldolgozás összes ellenszólama a ritmikai figurációra korlátozódik. Ez a rögtönzésekör előtanulmánya is lehet ennek a pulzáló basszusos triós szerkezetnek.

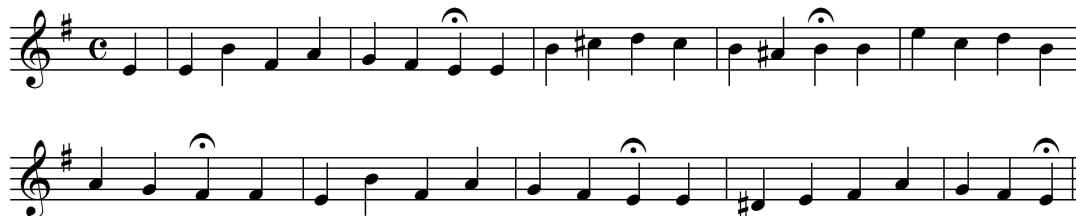
I: Mint improvizációs modell a legelső darabok között lehet.<sup>511</sup> Miután a korálharmonizálás már készségszinten megy, gyakoroljuk ugyanezt kiemelt cantus firmusszal is. A következő lépésben vonjuk össze a belső két szólamot, az alt-tenor harmonikus tartalmát egy dallammal kifejezve. Ezek után a folyamatba a cantus firmus kolorálását és a pedál ritmikus figurációját egyszerre illesszük be.



A BWV 639 indulásának harmóniaváza, amelyet Bach több lépcsőben figurált.

#### 4.41. In dich hab ich gehoffet, Herr<sup>512</sup> BWV 640

CF: Adam Reißner (1496–1582) himnusza a 31. zsoltár szövegéből íródott, és 1533-ban látta meg a kiadást.<sup>513</sup> Dallama már a 15. században ismeretes volt, de Reißner textusával csak 1560-ban társult.<sup>514</sup>



#### Koráldallam<sup>515</sup>

F: A cantus firmus a két rétegű feldolgozás felső szólamában kap helyet, minimális díszítéssel.<sup>516</sup> Az alsó három szólam egyetlen ellenmotívumra épül. Ez a hurok-téma<sup>517</sup> (le-föl), amely a cantus firmus harmadik, negyedik és ötödik hangjából eredeztethető,<sup>518</sup> a pedálban általában egy leugró nyolcaddal bővül, és az alapegységből kereszt-motívumot hoz létre. A tétel nem végig négy szólamú, a pedál-szólam szünetekkel tördelt, ami által

<sup>511</sup> Ezt a megállapítást több interjúalany is megerősítette, bár erre vonatkozó külön kérdés az interjúban nem szerepelt.

<sup>512</sup> „In dich hab ich gehoffet, Herr; / hilf, daß ich nicht zuschanden werd / noch ewiglich zu Spotte. / Das bitt ich dich: erhalte mich / in deiner Treu, mein Gotte.” (1. versszak, Hiemke 183.)

<sup>513</sup> Hiemke 183.

<sup>514</sup> *Das Gros Kirchen Gesangbuch darinn begriffen sind*, Straßburg (Friedler 89.)

<sup>515</sup> Anonymus, 1560 (Williams/II. 93.) és az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján.

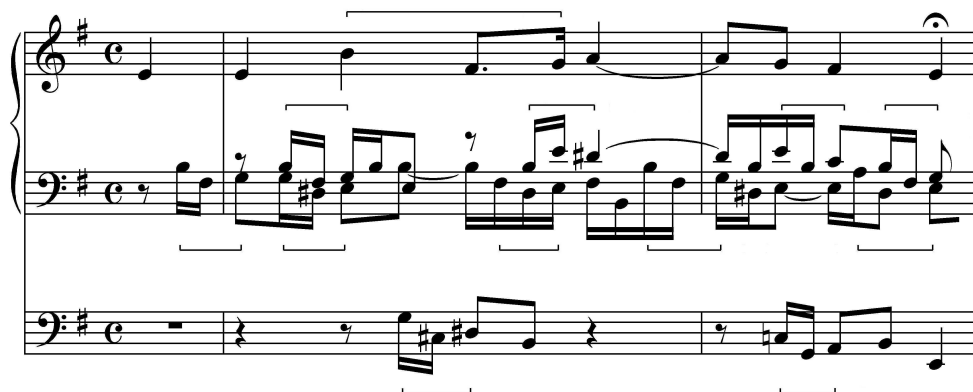
<sup>516</sup> Átmenőhangok, kisnyújtott ritmus.

<sup>517</sup> Hurok-motívum: egy ugrás és egy ellentétes irányú lépés kapcsolata.

<sup>518</sup> Williams<sup>2</sup> 93.

anyagának tematikus szintje megemelkedik, kvázi ostinato-basszust alkot. A tétel végén Bach a kontrapunktikus fokozást ritmikai sűrítéssel éri el.

A korálnak lett volna egy második változata is (pontosabban: a megírt tétel lett volna a második alak), ha úgy tetszik egy első versusa. Az autográfban ugyanis a cím alatt nem szerepel feldolgozás.<sup>519</sup> A tétel a mellette lévő oldalon kap helyet,<sup>520</sup> még hozzá külön cím nélkül, *alio modo*<sup>521</sup> felirat alatt:



*A dallamkorál indulása*<sup>522</sup>

I: A két rétegű feldolgozásokhoz hasonló előkészítést igényel. A tenor-szólam a pedál-szünetek miatt fundamentummá válik. A 16' fekvés kiesései rövid három szólamú felületek létrejöttét eredményezik, és a tételt még változatosabbá teszik.

#### 4.42. Wenn wir in höchsten Nöten sein<sup>523</sup> BWV 641<sup>524</sup>

CF: Paul Eber (1511-1569) 1560-ban kiadott himnuszfordítása először a lipcsei *Orgel-oder Instrument-Tabulatur*-ban<sup>525</sup> 1571-ben találkozott a Louis Bourgeois (1510k.–1561) által 1543-ban írt dallamával:



*Koráldallam*<sup>526</sup>

<sup>519</sup> Faximile 112. Lásd a *Függelék* 57. képét.

<sup>520</sup> Faximile 113. Lásd a *Függelék* 58. képét.

<sup>521</sup> *Alio modo*: más módon.

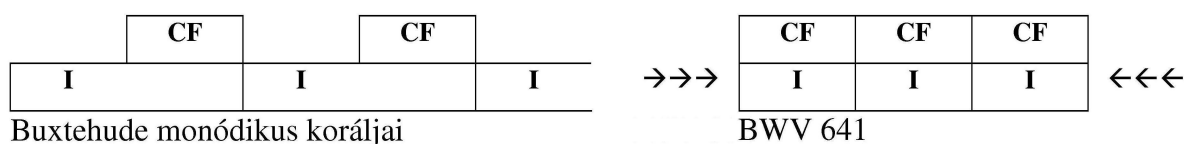
<sup>522</sup> Zászkaliczky/5. 46. alapján közölve.

<sup>523</sup> „Wenn wir in höchsten Nöten sein / und wissen nicht, wo aus noch ein, / und finden weder Hilf noch Rat, / ob wir gleich sorgen früh und spat.” (1. versszak, Hiemke 185.)

<sup>524</sup> Autográf: Faksimile 115. Lásd a *Függelék* 59. képét.

<sup>525</sup> Friedler 90.

F: Ez a monódikus korál egyértelműen Buxtehude zeneszerzői hatását tükrözi. Úgy tudjuk, hogy Lübeckben tett látogatásakor Bach rögtönzött is a mesternek, és ez minden bizonnyal fordítva is megtörtént. A díszített cantus firmus alapvetően improvizatív műfaj, a lejegyzéses forma ezen tételeknek csak másodlagos alakja. Buxtehude hasonló feldolgozásaiban a korál folyamatosságát általában interludiumok szakítják meg, melyek mindig tematikusak, pl. a következő korálsort elő-imitálják. Bach, az Orgelbüchlein többi miniatűr tételtípusához hasonló módon, a cantus firmust közjátékok nélkül dolgozza fel, de az ellenszólamok itt is tematikusak, az alsó három szólamban az első korálsor díszítetlen, diminuált alakja és annak tükörfordítása uralkodik.



*Formai ábra (CF: díszített cantus firmus, I: imitáció, előimitáció, rácsszerkezet: dallamsorok)*

Bach az aktuális harmonikus tartalomra mindenütt ezt a négy hangos motívumot illeszti rá. Az utolsó korálsor belső szólamaiban megjelennek a tizenhatodok is, a tenorban hamarabb és nagyobb felületen, az altban csak a záró figurációban.

I: Előkészítésként koncentráljunk az alsó három szólam polifón szövetére. Alkalmazhatunk szüneteket is, de ezek után a szólambeléptetés mindig tematikus legyen. Végezetül szabadon díszítsük a cantus firmust.

#### 4.43. Wer nur den lieben Gott läßt walten<sup>527</sup> BWV 642<sup>528</sup>

CF: Az ének szövege és dallama együtt keletkezett: mindkettő Georg Neumark (1621–1681) alkotása. A szerző 1641 tavaszán, Kielben vetette papírra hálaadó énekét,<sup>529</sup> amely a

<sup>526</sup> A dallam az 1588-as változat (Williams/II. 94.) és az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján közölve.

<sup>527</sup> „Wer nur den lieben Gott läßt walten / und hoffet auf ihn allezeit, / den wird er wunderbar erhalten / in aller Not und Traurigkeit. / Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut, / der hat auf keinen Sand gebaut.” (1. versszak, Hiemke 188.)

<sup>528</sup> Autográf: Faksimile 129. Lásd a *Függelék* 60. képét.

<sup>529</sup> Mikor az ének írója hosszú keresés után végre állást kapott az Amtmannes Henning családnál. A hálaadó ének keletkezéséről maga Neumark így írt: „Ez a gyors és mintegy az égből lehulló szerencse olyan szívbeli örömet szerzett, hogy még aznap megírtam ezt az éneket [Ki Istenének átad mindent] az Úr dicsőségére. Minden bizonnyal nekem is elég okom volt megköszönni az isteni irgalmasságnak egy ilyen előre nem látható kegyelmét.” (Friedler 91.)



mai napig legelterjedtebb alkotása. A korál először 1657-ben, Jénában jelent meg nyomtatásban:<sup>530</sup>



*Koráldallam*<sup>531</sup>

F: A két rétegű Orgelbüchlein-típusú feldolgozásban a cantus firmus szokásos módon, a diszkaniban kap helyet. A koráldallamban nincsenek jelentős díszítések. Érdekes, hogy a koráldallam sorközi szüneteit Bach, a sorzáró hangokat átkötéssel megnyújtva teljesen elhagyja.<sup>532</sup>

A tétel motivikus szempontból erős rokonságot mutat a BWV 616-tal, a különbség az alapmotívum hangsúlytalan indulásában és a tercparhuzamok gyakoriságában rejlik. A pedálban Bach itt is elhagyja a terckitöltő harminckettedes figurációt, és redukált alakot alkalmaz: ezt a ritmikai szintet csak váltóhangos, vagy harmonikus figurációs összefüggésben engedí érvényesülni. Bach más helyen a pedálban sem zárkózik el a fűrge harminckettedek terckitöltő melodikus figurációjától, az Orgelbüchlein-tételekben tehát ezek kerülése inkább zenei, mint technikai okokra vezethető vissza. A C-dúr toccata (BWV 564/i) pedál-szólójában<sup>533</sup> a basszus magában áll, tehát voltaképpen nem is basszus-szerepet tölt be. Játszani is máshogy kell, ha az ember keze szabad, és a stabilabb fordulás végett az orgonapadot is megmarkolhatja. A C-dúr toccata többszólamú főrészenek pedál-szólamában a harminckettedek egyirányú mozgása már nem jelentkezik. A különböző diminutio-iskolák a 17. századtól kezdve külön taglalják, hogy a fundamentum díszítése nem javasolt, mert ezt a zenei szerkezet nem viseli el. Ennek a gondolatnak az öröksége, hogy az apró értékekben mozgó melodikus figurációt Bach nem alkalmazza polifón tételek basszusaként, és a pontos imitációról inkább lemond. Ilyen esetekben vagy redukálja a ritmust, vagy a figuráció típusán változtat, és melodikus váltóhangra cseréli a melodikus átmenőhangot.

<sup>530</sup> Hiemke 188.

<sup>531</sup> Neumark, 1657 (Williams/II. 96.) és az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján.

<sup>532</sup> A 3. és 8. ütemben.

<sup>533</sup> 25-27. ütem.



*A dallamkorál induló ütemei*<sup>534</sup>

I: Gyakoroljuk a BWV 616-nál javasolt lépésket.

#### 4.44. Alle Menschen müssen sterben<sup>535</sup> BWV 643<sup>536</sup>

CF: A korál szövege Johann Georg Albinustól (1624–1679) származik,<sup>537</sup> és egy lipcsei kereskedő, Paul von Henßberg temetésére készült 1652-ben.<sup>538</sup> A dallamot Jakob Hintze (1622–1702) írta,<sup>539</sup> talán 1678-ban. Azonban lehetséges, hogy a szöveg és a dallam egyaránt Johann Rosenmüller (1619?–1684) alkotása.<sup>540</sup>



*Koráldallam*<sup>541</sup>

F: A cantus firmus a két rétegű feldolgozás szopránjában kap helyet, jelentős díszítések nélkül.<sup>542</sup> Az alsó három szólam kánon-szerűen, laza álimitációs technikával követi egymást, a pedál mint kvázi proposta, az alt-tenor mint riposta. Az ellen-téma egy tizenhatodos lépcső-motívumból (alsó váltóhangos figura) és egy nyolcados ugrásból áll. Ez

<sup>534</sup> Zászkaliczky/5. 48. alapján közölve.

<sup>535</sup> „Alle Menschen müssen sterben, / alles Fleisch ist gleich wie Heu; / was da lebet, muß verderben, / soll es anders werden neu. / Dieser Leib, der muß verwesen, / wenn er ewig soll genesen / zu der großen Herrlichkeit, / die den Frommen ist bereit.” (1. versszak, Hiemke 189.)

<sup>536</sup> A kidolgozott korál: Faksimile 149. Lásd a *Függelék* 62. képét. Az „Alio modo”-tétel ki nem dolgozott első változatának üres címzett oldala a Faksimile 148. oldalán található. Lásd a *Függelék* 61. képét.

<sup>537</sup> Hiemke 189.

<sup>538</sup> Erről tanúskodik az a nyomtatvány, amely az 1652. június 1-i temetésről fennmaradt. (Friedler 93.)

<sup>539</sup> Hiemke 189.

<sup>540</sup> NBA IV/1. XX.

<sup>541</sup> Anonymus, 1687 változata (Williams/II. 98.) és az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján.

<sup>542</sup> A koráldallam apróbb díszítései: 5. ütem (kromatikus átmenőhang), 6. ütem (diatonikus átmenőhang), 12. ütem (a lépcső-motívum áttörése, zárlati trillaként).

utóbbi rendszerint ellentétes irányú a megelőző lépéssel, de azonos irányú is lehet.<sup>543</sup> Az egész tételben komplementer tizenhatod-mozgást hallunk. Az utolsó ütemben a diszkantban is megjelenik a lépcső-motívum valószínűleg a ritmikai sűrítés miatt. Mivel itt a szoprán komplementer tizenhatod-mozgást végez, Bach az utolsó dialógust duplán exponálja: a tenor folyamatos tizenhatodjai, először a pedállal, majd az alttal haladnak együtt.

*A feldolgozás induló ütemei*<sup>544</sup>

I: Ezt a típust a négy szólamú két rétegű technika elsajátításán túl három szólamban is gyakorolhatjuk. Egy vegyes kánonhoz hasonló textúra jön létre (szabad vegyes-kánon), melyben a cantus firmusnak nincs kanonikus szólampárja. Ha a technika három szólamban már biztosan működik, akkor a belső szólamot duplazzuk meg, terc- és szext-párhuzamokat váltogatva.

#### 4.45. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig<sup>545</sup> BWV 644<sup>546</sup>

CF: Michael Franck (1609–1667) nyolc versszakos szövege a költő saját dallamával együtt jelent meg 1652-ben.<sup>547</sup>

*Koráldallam*<sup>548</sup>

<sup>543</sup> 7. ütem eleje (alt-tenor).

<sup>544</sup> Zászkaliczky/5. 49. alapján közölve.

<sup>545</sup> „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig / ist der Menschen Leben! / Wie ein Nebel bald entstehet / und auch wieder bald vergehet, / so ist unser Leben, sehet!” (1. versszak, Hiemke 190.)

<sup>546</sup> Autográf: Faksimile 177. Lásd a *Függelék* 63. képét.

<sup>547</sup> Hiemke 191.

<sup>548</sup> Az 1687-es változat (Williams/II. 100.) és az Orgelbüchlein-feldolgozás alapján.

F: Bach a cantus firmust három rétegű feldolgozásának szopránjába helyezi, és két apró díszítést alkalmaz.<sup>549</sup> A pedál-anyag ( $\alpha$ ) egy relatíve hangsúlytalan nyolcadból és egy ellentétes irányba (általában oktáv hangközt) ugró nyolcadpárból áll.<sup>550</sup> Az  $\alpha$ -motívum csak ugrásokat tartalmaz. Ezt ellensúlyozza a belső szólamok motívum-anyaga ( $\beta$ ), melynek nagyívú (rendszerint egy oktáv ambitusú) tizenhatodmenetei a két szélső szólam közötti zenei teret mind lefelé, mind fölfelé haladva kitöltik. Ez az oktáv-kitöltő skála-motívum, mint korált ellenpontozó tematikus anyag, gyakori Bach korálvariációiban is.<sup>551</sup>

I: Skálákkal bármilyen harmóniasor kitölthető, ugyanis a fő- és a váltóhangok automatikusan igazodnak az aktuális akkordikus tartalomhoz.<sup>552</sup> Ez a szabadság azonban ezt a technikát nehezzé is teszi, hiszen a kifejezni kívánt harmónia nem mindig válik egyértelművé. Ezért általában ajánlatos sztereotip harmonikus fordulatokat alkalmazni, amíg a figurációk konzekvens alkalmazása világossá nem válik, ami pár ütem alatt megtörténik. Célszerű állandósítani a harmónia-ritmust (Bach is ezt teszi),<sup>553</sup> legalábbis azt hirtelen nem gyorsítani, és nem is fékezni. Így szintén a tájékozódást segítjük.

Gyakorlásnál a két réteget külön sajátítsuk el: kezdjük az ostinato-basszussal, kvázi figurált continuo. A második motívum ráhelyezésénél nem szükséges a skálás kitöltést mereven végigvinnünk (ez inkább az írott formában lehet elvárás), de a komplementer mozgás legyen állandó: improvizáció esetében ez is tökéletesen meggyőző.

---

<sup>549</sup> A cantus firmus ornamentei: 4. ütem (skála-motívum), 9. ütem (nyolcad átmenőhang a harmadik egységen)

<sup>550</sup> Kivétel a tétel indulása, ahol a motívum hangsúlytalan hangja nem előzi meg a korált exponálását, így csak az oktávugrás jelentkezik.

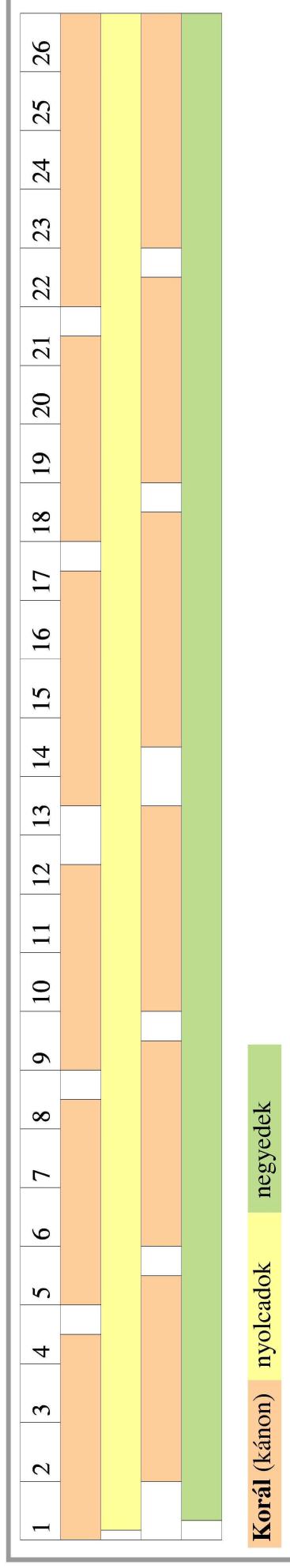
<sup>551</sup> Vö. BWV 767 (Partita V), BWV 768 (Partita IV), BWV 770 (Partita V).

<sup>552</sup> A skála-motívum ilyen jellegű alkalmazkodóképességének legmeggyőzőbb példája a *Musikalisches Opfer*, (BWV 1079) kétszólamú rák-kánon tétele, melyben a királyi téma kromatikus skála-menete mindkét irányban autentikus harmonikus vonzásviszonyokat eredményez, és így a harmóniasor nem egyszerűen megfordul, hanem tartalmilag átértelmeződik.

<sup>553</sup> Az indulások: negyed-, negyed-, fél-érték.

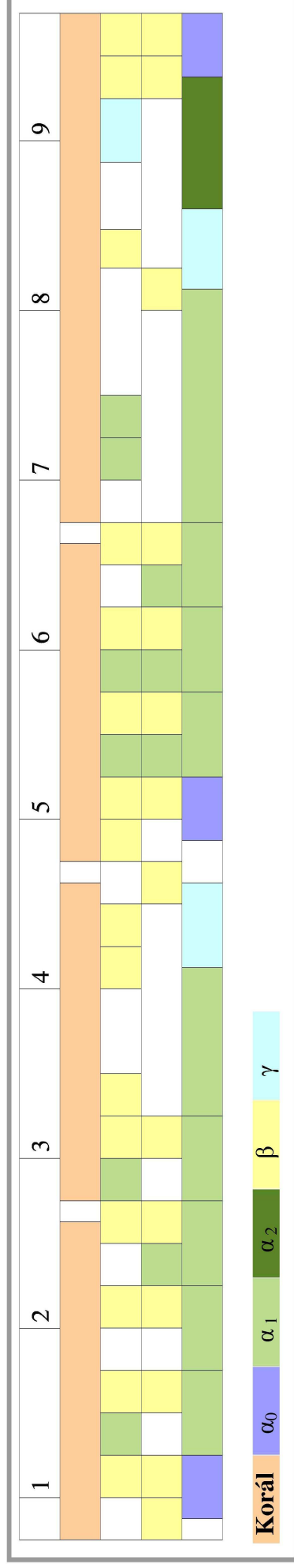
#### 4.46. Motívumszerkezeti ábrák

*Gott, durch deine Güte* vagy *Gottes Sohn ist kommen BWV 600*



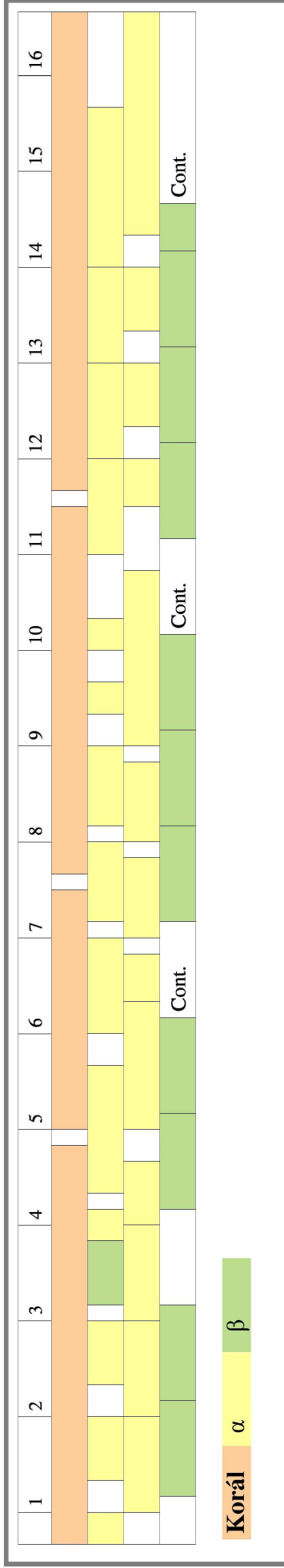
Motivikus szerkezet

*Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 602*



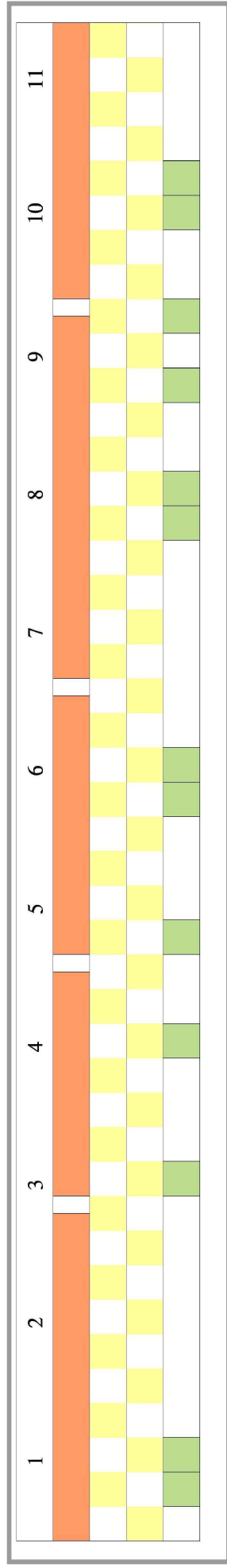
A korál motivikus felépítése

***Puer natus in Bethlehem BWV 603***



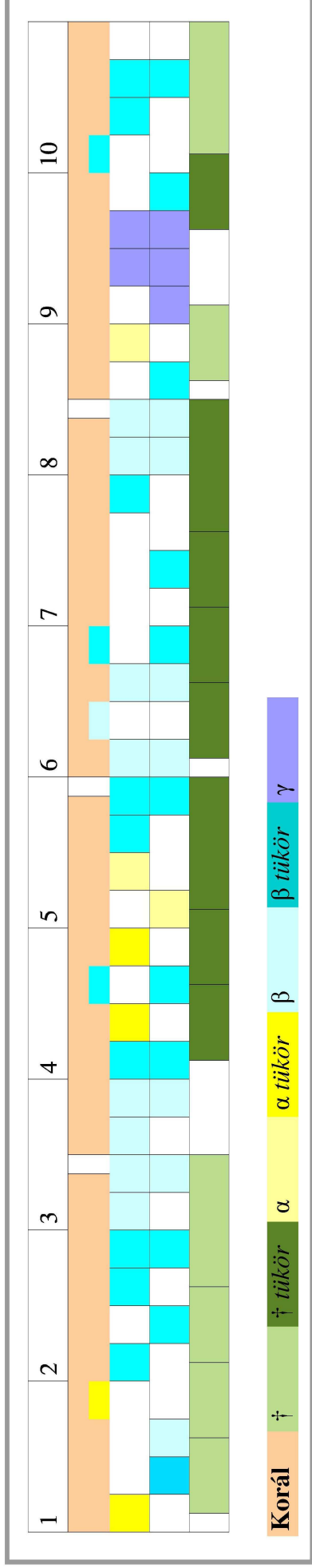
*Motivikus felépítés*

***Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 604***



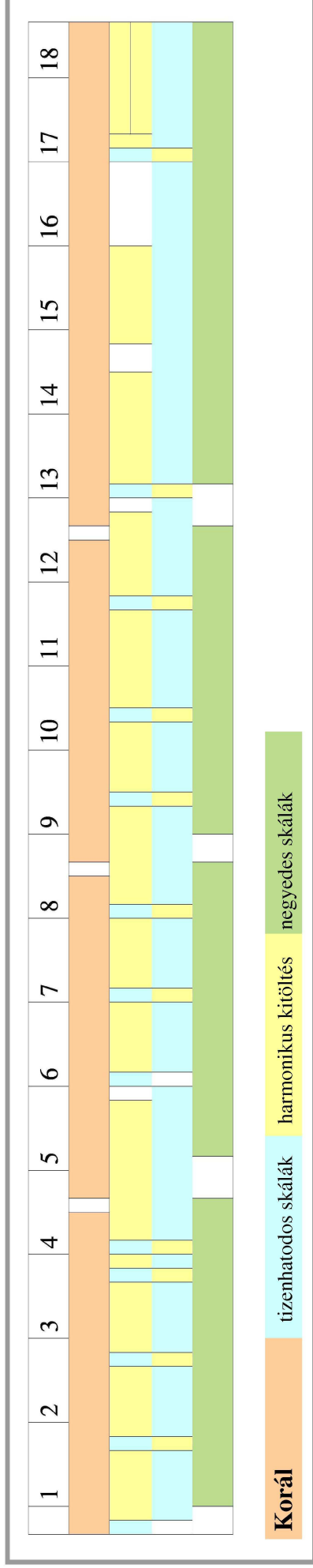
*Motivikus felépítés*

*Von Himmel hoch, da komm ich her BWV 606*



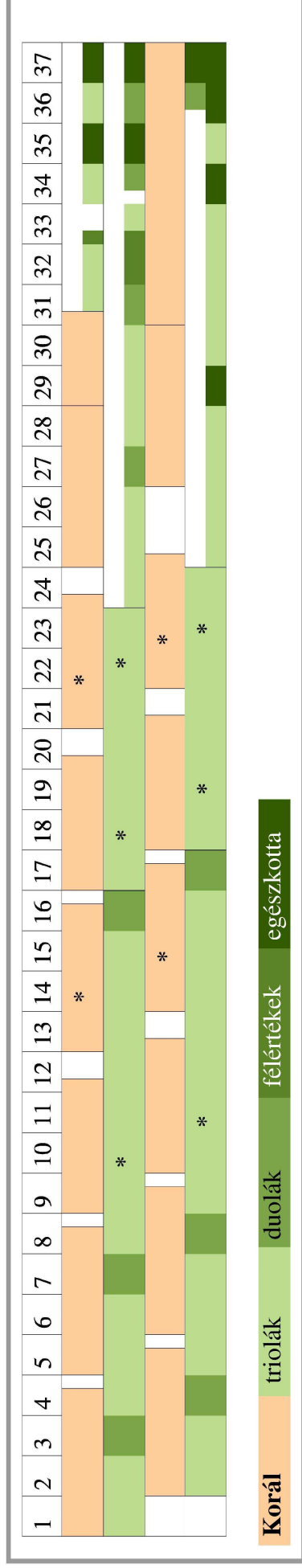
Az Orgelbüchlein-korál motívikus építkezése<sup>554</sup>

*Von Himmel kam der Engel Schar BWV 607*



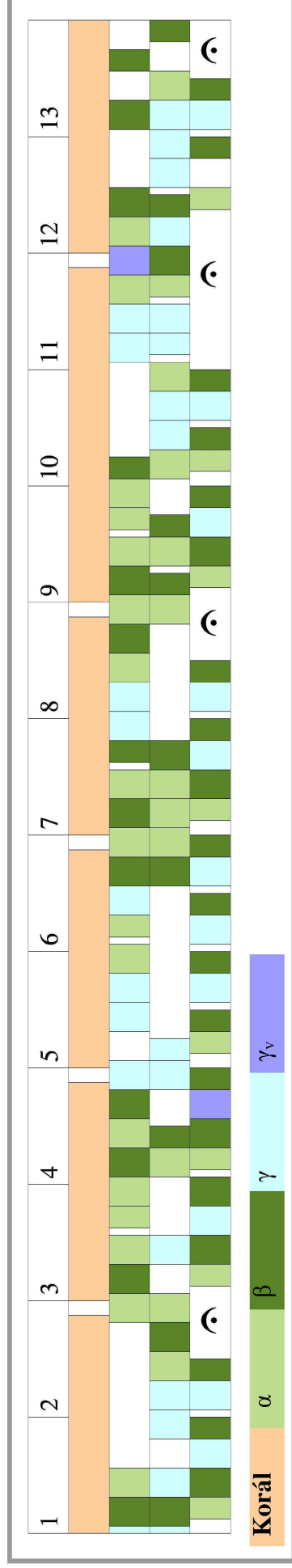
<sup>554</sup> A szoprán szólamba feltolt ellen-motívumok a szólam tört jelölésével láthatók.

*In dulci jubilo BWV 608*



Motivikus építkezés<sup>555</sup>

*Jesu, meine Freude BWV 610*



Motivikus építkezés

<sup>555</sup> Csillaggal jelölve a kanonikus szólamok közötti eltéréseket. A szigorú imitáció megszűnése (25. ütemtől) felezett jelöléssel (alt-basszus, majd szoprán).





### Help mir Gotts Güte priesen BWV 613

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
p				v	t		t	p		p					p	t
			p	v			p		p		v	v	v		p	†
p			r	r			r	†	p		r	v	r	v	r	†

**Korál** α β γ † p: szünet, r: egyszerűsített alak, t: tükör

Motivikus építkezés

### Das alte Jahr vergangen ist BWV 614

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
					↗							
				↗		↘	↘					
				↘	↗		↘	↘	↗	↗	↘	↘
				↘	↗		↘	↘	↗	↗	↘	↘

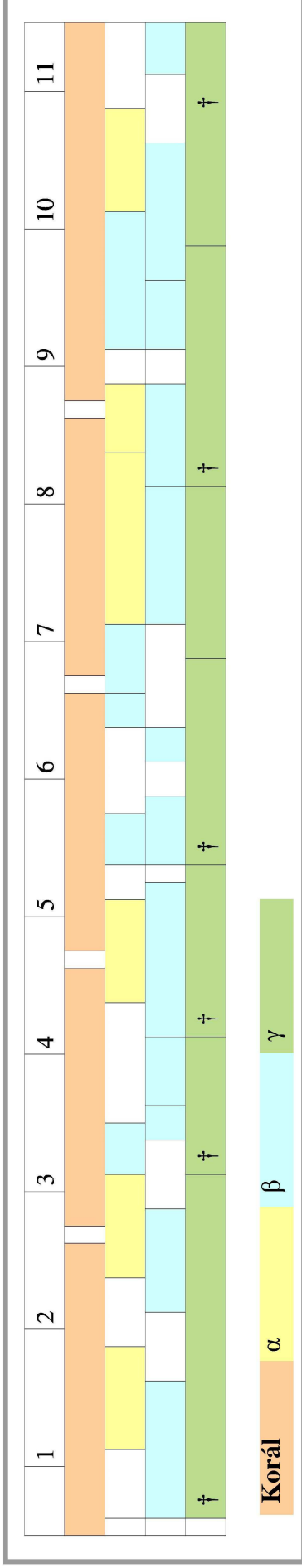
**Korál**

kromatikus nyolcadok

diatomikus descendens tizenhatodok

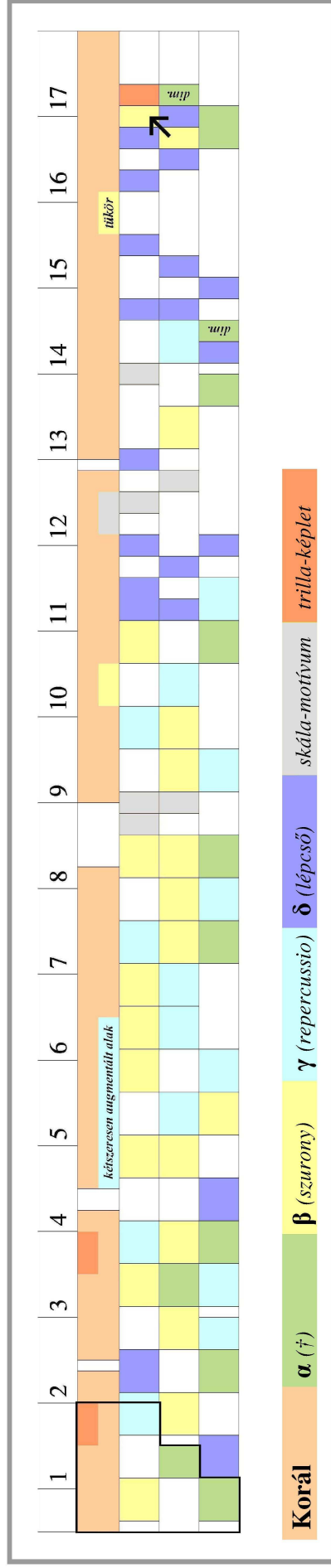
Motivikus építkezés

*Da Jesus an dem Kreuze stund BWV 621*



Motivikus építkezés

*Az O Traurigkeit, o Herzeleid BWV Anh. I 200 töredék rekonstrukciója*



Motivikus felépítés

## 5. AZ O TRAURIGKEIT, O HERZELEID<sup>1</sup> BWV ANH. 200 KORÁL REKONSTRUKCIÓJA

CF: Az 1628-ban megjelentetett passió-korál első versszaka Friedrich von Speetől (1591-1635) származik, a további hét strófa, mely 1641-ben került a nyilvánosság elé, Johann Rist (1607-1667) alkotása. A dallam eredete pontosan nem tisztázott, 1628-ban mindenesetre Mainzban és Würzburgban is megjelent.<sup>2</sup>



### *Koráldallam<sup>3</sup>*

F: Felmerülhet: van-e egyáltalán értelme befejezni egy félbehagyott, vagy hiányosan fennmaradt kompozíciót? A kérdés általános, és a művészet, tehát a szubjektív elemeket is magukba foglaló alkotási területek minden ágára kiterjed. A képzőművészetben külön szakterület a megromlott állapotú alkotások felújítása (restauráció), de pl. egy hiányos ókori görög szobor befejezése, kipótlása nem juthat eszébe komoly szakembernek.

Mennyire állhat közel az eredeti koncepcióhoz egy utólagos zenei rekonstrukció, és milyen célja lehet? A kérdés különösen indokolt Johann Sebastian Bach alkotóművészetével kapcsolatban. Az Orgelbüchlein-korálok ismeretében olyan befejezést kívántam adni, amely Bach feldolgozásaival stílus, kompozíciós eljárás és hangszerkezelés tekintetében egyaránt harmonizál.<sup>4</sup> Mindezt improvizációs alapra helyeztem, a tétel utólagos optimalizálásával. A

<sup>1</sup> „O Traurigkeit / o Herzeleid / ist das nicht zu beklagen! / Gottes Vaters einig Kind / wird ins Grab getragen.” (1. versszak, Hiemke 154.)

<sup>2</sup> Hiemke 154.

<sup>3</sup> Az 1628-as mainzi dallamváltozat.

<sup>4</sup> A rekonstrukció elkészítésekor a kutatásom közben gyűjtött tapasztalataimat szerettem volna realizálni. Mindezt nem csak és kizárólag – és főleg nem görcsösen – a „hogyan is lett volna?” kérdést folyamatosan szem előtt tartva tettem, inkább volt céltom az egész gyűjtemény zenei üzeneteinek felhasználása, egy lehetséges autentikus megfogalmazás érdekében. Így kellő szabadságom maradt, hogy a végeredmény ne „megoldás”, hanem élő zenei produktum legyen.

kérdés: Bach miért nem fejezte be ezt a tételt, sőt figyelme miért fordult el végleg a miniatűr orgonakorál műfajától, a mai napig nem tisztázott.<sup>5</sup>

Az *O Traurigkeit, o Herzeleid* a kötet egyetlen befejezetlen darabja, melyből Bach csupán másfél ütemet jegyzett le, azt is csak hiányosan.<sup>6</sup> A részlet keletkezése a lipcsei periódusra tehető, és a zenetudomány jelenlegi állása szerint 1740 körül íródott.<sup>7</sup> Az Orgelbüchleinben rajta kívül csak egy befejezett feldolgozásról tudjuk bizonyosan, hogy 1726-után keletkezett.<sup>8</sup> Bár a töredékben a végleges szólamszámot Bach csak egy rövid együtthangzás erejéig éri el, annyi mégis teljes biztonsággal kiderül, hogy a kompozíció négy szólamú. A következtetés alapja a beléptetési elv (szoprán, alt-basszus, majd tenor), illetve a többi Orgelbüchlein-korál ismerete. A sorozatban tudniillik sok darab indul fokozatos szólambeléptetéssel:<sup>9</sup> általában a cantus firmus az első, majd miután a tétel a maximális szólamszámot elérte, rendszerint mindvégig meg is őrzi azt. A másfél ütemes töredék végére a zenei textúra két szólamra vékonyodik. Végleges megoldásként ez nem volna tipikus, a tétel elején a redukciót semmi sem indokolja, a rekonstrukció során tehát a kilépő szólamokat folyamatosan kell átvenni és folytatni.

A cantus firmus hangjait<sup>10</sup> Bach ornamensekkel gazdagította, a dallami fordulópontnál trillaképlettel színezte, az ereszkedő tercket pedig melodikus átmenőhangokkal töltötte ki. Ezek szerint Bach vagy egy kolorált cantus firmus-feldolgozást, vagy egy részben kolorált cantus firmus-tételt készült papírra vetni. Ezzel kapcsolatban a többi monódikus korált megvizsgálva sem kapunk biztos választ, annyi biztos, hogy a teljes egészében díszített tételekre a cantus firmus külön manuálon való kiemelése jellemző.<sup>11</sup> Az egyetlen trió, amely lejegyzett formája szerint részlegesen díszített cantus firmus-tétel, szintén két manuálos kompozíció.<sup>12</sup> A rekonstrukciónál azonban a több manuálos játék a statisztika ellenére sem

---

<sup>5</sup> Schweitzer és Dadelsen szerint Bach tudatosan zárta le a gyűjteményt hiányosan, miután a magasabb korálszövegek zenei megformálását elvégezte. (Schweitzer, 1951 250., Dadelsen 77-78. és Friedler 107.) Löchlein (a Weimarból való távozás után az orgonás feladatok megszűnésén túl), Stinson és Dürr a tételek variációs-elvűségében kereste a munka megtorpanásának okát. Szerintük Bach túlbecsülte saját zeneszerzői képességét, mikor 164 orgonakorált (kvázi 164 variáció-típust) szándékozott teljesen egyedi módon kidolgozni, és erre a munka közben döbbsent rá. (Faksimile – Előszó 12., Williams<sup>2</sup> 234. és Friedler 108.)

<sup>6</sup> Diszkant: másfél ütemnyi korál. Az alt, a tenor és a basszus egy-egy motívumot indít el csupán.

<sup>7</sup> Dadelsen (1740 körül), Löchlein 1981 (1740 körül), Löchlein 1987 (1740, Nagyböjt), Wolff 2000 (1726 után), Stinson (1726 után), Hiemke (1726 után).

<sup>8</sup> *Helf mir Gotts Güte preisen, BWV 613.* (A *Christus, der uns selig macht, BWV 620* Dadelsen és Hiemke szerint korábbi. Lásd Keletkezés táblázat).

<sup>9</sup> Lásd a 7. *Rendszerező táblázatok* című fejezetben.

<sup>10</sup> A feldolgozásban csupán a korál első három hangja szerepel: c<sup>2</sup>-asz<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>.

<sup>11</sup> A kötet három monódikus korálja (BWV 614, 622, 641) két manuálos, a részben kolorált cantus firmus-tételek – legalábbis szoprán cantus firmus esetében – szintén két manuált igényelnek (BWV 604, 639). Az egyetlen alt cantus firmus tétel (BWV 611), amely részben szintén díszített: egy manuálos.

<sup>12</sup> BWV 639

kivitelezhető, ez az ellenszólamok motívum-anyagának nagy ambitusából következik. Mivel a darab egy manuálon játszandó, a tiszta kolorált cantus firmus-eljárás alkalmazása nem valószínű. Részben, mert ez a sorozatban nem fordul elő, részben mivel a jobbkez nem kizárólag csak a dallamot játssza, és így az alt megszólaltatása korlátozná a diszkant ornamenseinek elegáns kivitelezését.

A korállal szemben Bach három különböző motívumot exponál, a tétel tehát a cantus firmusszal együtt legalább négy rétegű:

*molt'adagio*

Ped.

#### *A töredék*

Az alsó szólam egyfajta kereszt-motívummal kezd ( $\alpha$ ),<sup>13</sup> amely nyolcad-értékekben mozog, az f-moll akkord harmonikus figurációjával lefelé ereszkedve. A basszus a pedálon játszandó, ez a kéziratban található bejegyzésből<sup>14</sup> is következik, de kompozíciós okai is vannak. A többi ellenmotívum természetéből is az következik, hogy a basszusban nélkülözhetetlen a 16' fekvés.<sup>15</sup> A diszkant nagyrészt az egyvonalas oktávban mozog, a viszonylag nagy ambitusú ellenanyagok<sup>16</sup> mozgásterét ezzel behatárolva. A basszus-tenor közelségét (mivel egymanuálos a darab, így fölfelé az alt-szoprán szólamkeresztezésével a belső szólamok nem mozdulhatnak el), csak a basszus 16' fekvésével lehet orvosolni, így a tenor ambitusának megnövekedésével az alt is nagyobb hangtérben mozoghat.

Az altban megjelenő második ellenmotívum ( $\beta$ ) függőbb, mint az első, és azzal együtt indul ugyan, de tizenhatod-értékekben, ellentétes irányban fölfelé tart. Az elsőhöz hasonlóan egy oktáv ambitusú, a végén egy dallami fordulással. Alapja szintén a harmonikus figuráció, az aktuális összhangzattani tartalomnak megfelelően.

Az első ellenmotívumot exponálja belépésekor a tenor is, itt azonban csak három nyolcad erejéig.

<sup>13</sup> Mozgásenergiája: le, föl, le.

<sup>14</sup> Az autográfban „ped.” bejegyzés a basszus szólam alatt. Faksimile 33. Lásd a *Függelék* 37. képét.

<sup>15</sup> Nem utolsó szempont, hogy az összes Orgelbüchlein-korálra jellemző egyetlen közös elem: a pedálhasználat.

<sup>16</sup> Ez az első két ellenmotívumra vonatkozik.

Az alban viszont megjelenik egy harmadik anyag ( $\gamma$ ), melynek a hangisméltés a jellemzője. A repercussiók téma jól ellensúlyozza a két harmonikus figurációra épülő ellenmotívumot.

A  $\gamma$ -motívum indulása kérdéseket vet fel. Ezt az ellenmotívumot Bach hangsúlyosan indítja, mégis valószínűbb a második (hangsúlytalan) nyolcadon való kezdés, és egy hangsúlyos lezáró elem (amit Bach már nem jegyzett le, mert a kotta itt szakad meg). Ha így értelmezzük, akkor a kottaképpel ellentétben az alt első desz hangja a tenor kereszt-motívumához tartozik, és annak képezi variánsát. Ugyanazon a ritmikai ponton indul tehát a harmadik ellenmotívum is, mint a másik kettő. Ez azonban felveti egy indulás szempontjából más természetű ellenmotívum szükségességét.

A tétel kidolgozása előtt további kérdések is jelentkeznek. Vajon alkalmazott volna-e Bach teljes motívumvándorlást? A kereszt-motívum már a töredékben is áttöri a szólamhatárt (a basszus után azonnal megjelenik a tenorban is). A kérdésre ennek ellenére sincs biztos válasz, de mivel Bach ellenmotívumai kettős ellenpontjai egymásnak, úgy döntöttem, hogy ezeket az összes lehetséges módon vándoroltatni fogom, hiszen nem lehet véletlen, hogy a térben felcserélhetőek.

Az eddig leírtakból az következne, hogy a végeredmény egy négy rétegű korálfeldolgozás lesz. A gondolatmenetet folytatva kiderül, hogy más kritériumokat is mérlegelnem kellett. Miről is van szó?

A darab tempójelzése: *Molto adagio*.<sup>17</sup> Az augmentált cantus firmus a tétel tempójelzését betartva nagyjából 3 perces megszólaltatást eredményez. Így a darab alacsony ütemszáma ellenére is a hosszabb Orgelbüchlein-feldolgozások közé tartozik.

Elegendő lesz-e a témák összes lehetséges csere-kombinációja az időtartam kitöltéséhez? Az első és második téma ellentétes mozgású egy oktávnyi ambitusban, a permutáció ezek esetében tehát – elsősorban a hangszerszerűség miatt – csak korlátozott helyen, módon és számban lehetséges. Az  $\alpha$  pedálszerű, a  $\beta$  viszont egyáltalán nem az, a pedálban tehát variálás nélkül egyáltalán nem játszható.<sup>18</sup> Belső szólamokban a kis mozgástér miatt  $\alpha$  és  $\beta$  keresztezné egymást, a két harmonikus figuráció esetében, egy manuálon játszva nem igazán kihallható az anyag. Ezen kívül, mivel az összes témakombinációt pár ütem alatt véghez lehetne vinni, más megoldásra volt szükség, egy újabb tematikus ellenmotívum formájában. Az alt induló témájának tizenhatod-mozgása feltételezhetővé tette, hogy a komplementer tizenhatodmozgás az eredeti koncepció szerint a teljes tételre kiterjed, sőt ki is

<sup>17</sup> Az autográfban „*molt' adagio*” bejegyzés. Faksimile 33. Lásd a *Függelék* 37. képét.

<sup>18</sup> A rekonstrukcióban előfordul a variált  $\beta$  a pedálszólamban, a tétel 5. ütemében.





A végeredmény négy szólamú, de öt rétegű feldolgozás lett, egy manuálon és pedálon részben kolorált cantus firmusszal, teljes motívum-vándoroltatással. Az Orgelbüchleinben nincs még egy olyan darab, amely ezeket a jegyeket egyszerre hordozná magán (sőt öt rétegű tétel egyáltalán nem fordul elő benne). Viszont ez a fajta egyediség az összes többi darab esetében is fennáll. Mi a tipikus minden egyes Orgelbüchlein-korálban? Az, hogy egyik sem tipikus. A struktúra és az egyedi, csak a kötetre jellemző idiómák miatt ennek ellenére mindegyik azonnal beazonosítható.

Nem egy matematika-példát kívántam megoldani, hanem élvezhető zenét akartam improvizálni, majd leírni, amely minden elemében a bachi hagyományokon és a miniatűr korálfeldolgozási típus mintáján nyugszik. Nem édestestvére a többi Orgelbüchlein-korálnak, ahhoz Bachnak kellett volna kidolgoznia. A rendelkezésemre álló információk alapján mégis igyekeztem az eredeti koncepciót hűségesen követni.<sup>22</sup>

A darabban nem jelenik meg az összes témakombináció. Ennek nem összhangzattani oka van: a hangszerszerűség miatt nem lehetséges minden felrakás exponálása.

Az  $\alpha$ -motívum az oktávereszkedés miatt általában a mélyebb szólamokban található, az altban pl. egyáltalán nem jelenik meg, ezért a másik harmonikus figurációra épülő ellenmotívummal ( $\beta$ ) nem felcserélhető. Az  $\alpha$  és a  $\delta$  kettős ellenpontja egymásnak.<sup>23</sup> A  $\beta$  és a  $\gamma$  szól együtt legtöbbször,<sup>24</sup> viszont a  $\beta$  és a  $\delta$  találkozása nem jellemző, mivel két különböző figuráció-típus azonos ritmusértékekkel társul. Egy alkalommal a darab végén, a kódában, szólamkeresztezéssel exponálva az együtthangzás mégis létrejön.<sup>25</sup> Egyszer megvalósul a  $\gamma$  és a  $\delta$  közötti szólamcsere is.<sup>26</sup>

Kérdés volt, hogy a diszkantban milyen ornamenseket alkalmazhatok. Ha saját darabról lett volna szó, az individuálisabb megoldást választottam volna, így viszont megkíséreltem a korál díszítőelemeit is a bachi ellenmotívumokból kölcsönözni, főleg, mert más Orgelbüchlein-korálfeldolgozásokra is ez jellemző: az ellenmotívumok a szólamhatárt áttörve szeretnek a diszkantban hosszabb-rövidebb felületeken megjelenni. Mivel a rekonstrukció öt rétegű, nem exponáltam minden ellenmotívumot a szopránban, mert ez a spontaneitásnak, az improvizációs eredetnek ártott volna. Érdekes, hogy (a parafrázis feldolgozásokra jellemző módon) a repercussió  $\gamma$ -motívum kétszeresen elnyújtott

---

<sup>22</sup> A rekonstrukció motívumszerkezetét lásd a 4.46. *Motívumszerkezeti ábrák* című alfejezetben.

<sup>23</sup> A  $\gamma$  és a  $\delta$  kettős ellenpont viszonyára példa az 1. ütem (basszus-tenor), vele szemben 16. ütem (basszus-alt és basszus-tenor) ugyanezen tematikus elemek párosítása, térbeli cseréje.

<sup>24</sup> A  $\beta$  és a  $\gamma$  együtt exponálva 12 alkalommal, ebből  $\beta$  alul: ötször,  $\gamma$  alul: hétszer.

<sup>25</sup> A  $\beta$  és a  $\delta$  közös exponálása a 16. ütemben hallható (alt-tenor).

<sup>26</sup> A  $\gamma$  és a  $\delta$  egyetlen permutációja a 11. és 14. ütemben hallható, utóbbi egy kromatikus  $\delta$ -variáns (basszus-tenor).

hangértékekkel a cantus firmusban is megtalálható, a korál hangismélteléses szakaszát (4-5. ütem) ezért szándékosan nem láttam el ornamensekkel.<sup>27</sup> Összességében a  $\beta$ -motívum kétszer,<sup>28</sup> a skála-motívum egyszer<sup>29</sup> és a  $\gamma$ -motívum – melynek kétszeresen augmentált formáját a korál eleve tartalmazta – egyszer<sup>30</sup> jelenik meg a diszkantban. Természetesen ezen kívül más ornamenseket is alkalmaztam: átmenőhangot (14. ütem: kromatikus átmenőhang), ahogyan Bach a részlet elején tette, ritmikus figurációt (11. ütem), mellékvezetőhangos alterálást (9. ütem) és előlegzést (2. és 3. ütem).

Végezetül álljon itt a teljes rekonstrukció, motivikus jelölésekkel:<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Bach hasonló módon gyorsítja fel a repercussiók korál-fejmotívumot a BWV 635-ben, ahol szintén két ritmikai szint különbséget előidézve formálja meg az ellenmotívum anyagát.

<sup>28</sup> A  $\beta$ -motívum a diszkantban: 10. és 15. ütemben. Utóbbiban oktávttöréses, variált tükör-alak.

<sup>29</sup> A skála-motívum előfordulása a diszkantban: 12. ütem

<sup>30</sup> A  $\gamma$ -motívum a cantus firmus része, nem ornamens (4-5. ütem).

<sup>31</sup> Motívum-jelölések nélkül lásd a *Függelék* 64-65. képét.

# O Traurigkeit, O Herzeleid!

From »Orgelbüchlein«, BWV Anh. I 200

Fragment by **Johann Sebastian BACH**  
(1685-1750)

Reconstruction by **Szilárd KOVÁCS**  
(1976\*)

*molt'adagio*

$\beta$   $\alpha$   $\beta$   $\delta$   $\alpha$   $\gamma$

Ped.  $\alpha$   $\delta$   $\alpha$   $\gamma$

$\gamma$  augmentált alak

$\beta$   $\gamma$   $\beta$   $\beta$   $\gamma$

$\alpha$   $\beta$   $\beta$   $\gamma$

Skála-motívum  $\beta$   $\gamma$

$\gamma$   $\alpha$   $\delta$   $\beta$   $\gamma$

$\beta$   $\beta$   $\gamma$   $\beta$   $\beta$   $\beta$   $(\beta)$

Skála-motívum  $\beta$   $\beta$   $\beta$   $\beta$   $\beta$   $\beta$   $\beta$

Skála-motívum  $\beta$   $\beta$   $\beta$   $\beta$   $\beta$   $\beta$   $\beta$

$\gamma$   $\gamma$   $\beta$   $\beta$   $\beta$   $\beta$   $\beta$

$\alpha$   $\gamma$   $\alpha$

9

$\beta$   $\gamma$   $\beta$   $\delta$   $\delta$   $\delta$   
 $\beta$   $\beta$   $\gamma$   $\delta$   $\delta$   
 $\gamma$   $\alpha$   $\gamma$   $\delta$

12

Skála-motívum  $\delta$   
 Skála-motívum  $\beta$  Skála-motívum  $\gamma$   $\delta$   
 $\alpha$   $\delta$   $\alpha$   $\delta$

15

$\delta$   $\beta$   $\delta$   
 $\delta$   $\delta$   $\delta$   $\alpha$   
 $\alpha$

## 6. BACH KÖTETEN KÍVÜLI

### ORGELBÜCHLEIN-TÍPUSÚ FELDOLGOZÁSAI

Ha a cikluson kívüli Bach feldolgozások között kutatunk, először is meg kell vizsgálnunk, melyek az Orgelbüchlein-típusú korálok legfőbb ismertetői. Ehhez tisztázni kell, melyek azok a zenei paraméterek, amelyek nagyrészt az összes Orgelbüchlein-korálra jellemzőek.

A koráldallamhoz való viszony szempontjából megállapítható, hogy a cantus firmus leggyakrabban, összesen 42 darabban,<sup>1</sup> a diszkantban kap helyet, díszítetlen, vagy díszített formában. A korális cantus firmus tételenként rendszerint egyszer hangzik el.<sup>2</sup> Előimitáció és interlúdium alkalmazása egyáltalán nem jellemző, rövid kóda viszonyt 13 alkalommal fordul elő.<sup>3</sup> Leggyakoribb azonban a korális cantus firmusszal megegyező hosszúságú kidolgozás.<sup>4</sup> Bizonyos általánosságokat a szólamszámmal kapcsolatban is felfedezhetünk: a legtöbb tétel (40 darab) négy szólamú.<sup>5</sup> A kötet ezen kívül 1 három szólamú,<sup>6</sup> 3 öt szólamú,<sup>7</sup> és 1 kötetlen szólamszámú kompozíciót tartalmaz.<sup>8</sup> Ezen túl minden tétel obligát pedál-szólammal rendelkezik, 34 tétel egy manuális,<sup>9</sup> további 11 két manuális.<sup>10</sup>

Ezen fő jellemzők és a szerkesztésmódbeli hasonlóságok miatt néhány az Orgelbüchleinen kívüli feldolgozást is a kötetre jellemző típusokkal rokoníthatunk.

Orgelbüchlein-kiadásában Hermann Keller (1885-1967) négy olyan korált is közöl, amelyek a kötetben eredetileg nem szerepeltek:<sup>11</sup>

---

<sup>1</sup> Hagyományos struktúra: szoprán cantus firmus (35): BWV 599, 601-607, 609, 610, 612-614, 616, 617, 621-623, 625-628, 630-632, 635-644. Ezen kívül azokban a kánonokban, ahol a szoprán mellett valamelyik másik szólam is exponálja a cantus firmust: szoprán-alt cantus firmus (2): BWV 624, 634, (633); szoprán-tenor cantus firmus (2): BWV 608, 619; szoprán-basszus cantus firmus (3): BWV 600, 620, 629

<sup>2</sup> Egyetlen kivétel a BWV 627, melyben három versus követi egymást.

<sup>3</sup> Kóda, a tétel megnyúlása a záróhang alatti kontrapunktikus továbbfűzés miatt (13): BWV 599, 602 (szólamkeresztezéssel), 607, 608, 611, 616, 617, 620, 621, 623, 627, 630, 635.

<sup>4</sup> A darab a cantus firmusszal megegyező terjedelmű, kánonoknál a ripostára vonatkoztatva (31): BWV 600, 601, 603-606, 609, 610, 612-614, 618, 619, 622, 624-626, 628, 629, 631, 632, 634, (633), 636-644.

<sup>5</sup> Négy szólamú (40): BWV 600-614, 616-618, 620-632, 635-638, 640-644.

<sup>6</sup> Három szólamú (1): BWV 639.

<sup>7</sup> Öt szólamú (3): BWV 615, 619, 634, (633).

<sup>8</sup> Kötetlen szólamszám (1): 599 (4-5).

<sup>9</sup> Egymanuális (34): BWV 599-603, 606-613, 615, 616, 618, 620, 621, 623, 625-628, 630-632, 635-638, 640, 642-644.

<sup>10</sup> Két manuális (11): 604, 605, 614, 617, 619, 622, 624, 629, 634, (633), 639, 641.

<sup>11</sup> „Vier von Bach nicht in das Orgelbüchlein aufgenommene Orgelchorale” (Keller<sup>1</sup> 131-137.)

### **6.1. Herzlich tut mich verlangen<sup>12</sup> BWV 727**

A korálfeldolgozás négy szólamú, részlegesen kolorált cantus firmusszal, és címfelirata szerint két manuális játékot igényel. Szintén a weimari évek alatt keletkezhetett,<sup>13</sup> és erős rokonságot mutat Buxtehude kolorált cantus firmus feldolgozásaival. Két „Stollen”-szakasza külön ki van komponálva. Mind a két változat díszesebb, mint az „Abgesang”, melynek első két dallamsora teljesen díszítetlen, és a két zárósor is csak szórványosan tartalmaz egy-egy ornamenst. Nem merev a tételt leginkább jellemző tizenhatodos skálamotívum használata sem, hiszen Bach különböző variánsok formájában tovább fejleszti.

### **6.2. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend<sup>14</sup> BWV 709**

A négy szólamú, két manuális díszített cantus firmus tétel szintén a weimari periódus termése. Bár minden paraméterében megfelel az Orgelbüchlein-korálok kompozíciós kritériumainak, a díszített cantus firmus feldolgozás egy másik módját illusztrálja, melyben a korálhangok rendszerit a fő-, vagy mellék ütem súlyokra esnek,<sup>15</sup> az ornamensek pedig minden esetben ehhez igazodnak. Így a dallam kevésbé van rejtve, mint az Orgelbüchlein díszített cantus firmus tételeiben,<sup>16</sup> melyekben a felső szólam individuálisabb, úgy is mondhatnám: improvizatívabb.<sup>17</sup>

### **6.3. Liebster Jesu, wir sind hier<sup>18</sup> BWV 706**

A weimari kompozíció 1708 környékén keletkezhetett. Tulajdonképpen egy egyszerű négyszólamú korál-harmonizáció, melyben Bach álimitációs kísérő szólamokat alkalmazott.<sup>19</sup> A struktúra messze nem olyan komplex, mint egy Orgelbüchlein-feldolgozás esetében, inkább egyfajta hidat képez a különböző számú ellenmotívumokat következesen alkalmazó Orgelbüchlein-tételek és az egyszerű négy szólamú korál-feldolgozások között. Bár tökéletesen hangszerszerű, mégis a vokális letétekhez hasonló szólam-szerkesztési elveket

---

<sup>12</sup> „Herzlich thut mich verlangen / nach einem selgen End, / weil ich hie bin umfängen / mit Trübsal und Elend. / Ich hab Lust abzuschneiden / von dieser argen Welt, / sehn mich nach ewger Freuden; / O Jesu, komm nur bald!” (1. versszak. Forrás: <http://colmarisches.free.fr>. Letöltés ideje: 2010. augusztus 21.)

<sup>13</sup> 1708-1717 (Grove 210.)

<sup>14</sup> „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, / Dein'n Heil'gen Geist du zu uns send! / Mit Lieb' und Gnad', Herr, uns regier / Und uns den Weg zu Wahrheit führ.” (1. versszak. Forrás: <http://www.musicanet.org>. Letöltés ideje: 2010. augusztus 23.)

<sup>15</sup> Kivétel: 14 ütem.

<sup>16</sup> Vö. BWV 614, 622, 641.

<sup>17</sup> Kivétel a BWV 641-es orgonakorál, melyben hasonló a főhangok körülírása.

<sup>18</sup> A korálszöveget lásd az Orgelbüchlein-korálok elemzésénél. (4.35. alfejezet.)

<sup>19</sup> Pl. az 1. ütem harmadik negyed alt, majd negyedik negyed szoprán daktilus képletében, vagy a 4. ütem első negyed alt tizenhatodjában, majd a basszus második negyedén (válasz). Az álimitáció elsősorban ritmikai szinten jelentkezik.

viseli magán. Utóbbi ellenére indokolt a tétel besorolása a köteten kívüli Orgelbüchlein-korálok közé.

#### **6.4. Vom Himmel hoch, da komm ich her<sup>20</sup> BWV 738**

A feldolgozás szintén Weimarban keletkezett. A tétel cantus firmusát Bach az Orgelbüchleinben is felhasználta,<sup>21</sup> ott szintén tizenhatodos skála-motívumokkal ellenpontozva azt. A három-rétegű Orgelbüchlein-korál konstruktívabb, de alapkaraktere hasonló. A BWV 738-ban a legalacsonyabb ritmusértékek perfekt osztásban vannak jelen, tizenhatod-szextolák formájában. Ezek a nagyrészt ereszkedő skála-motívumok nem csak a koráldallammal szemben exponálódnak, hanem áttörik a korál szabta formai kereteket, és a dallamsorok között virtuóz egyszólamú közjátékokat hoznak létre. Ez a technika hasonlít Bach un. arnstadti koráljaira, ahol a szerző sorról-sorra szintén toccataszerű átvezető-anyagot alkalmaz. A legfontosabb különbség, hogy az arnstadti korálok kötetlen szólamszámúak, harmóniaviláguk ultrakromatikus, és az egyszólamú átvezetők motívumanyagai csak a korálsorok kapcsolódási pontjainál jelentkeznek. Ezzel szemben a BWV 738-ban a szólamszám kötöttebb (4-5), és az interlúdium motívumai a korál cantus firmusszal szemben is mindvégig ellenpontoznak. Ez utóbbi a kétrétegű Orgelbüchlein-korálok csoportjával rokon, a különbség itt a technikás interlúdiumok jelenléte. A közjátékok természete is eltérő a négy dallamsor között. Az első közjáték kadencia-karakterű, virtuóz egyszólamú anyag, felfelé ívelő dallamrajzzal. A második közjáték két szólamú, komplementer tizenhatodmozgással. A harmadik közjáték az elsőre hasonlít, a különbség, hogy itt a dallamrajz ereszkedő.

Peter Williams (1957\*) összesen hét olyan köteten kívüli orgonakorált említ, melyet elsősorban motivikus rokonsága miatt lehet Orgelbüchlein-típusú feldolgozásnak tekinteni. Azonban ő maga is felhívja a figyelmet a lényeges formai, harmonikus és szerkezeti különbségekre.<sup>22</sup> Kettő közülük megegyezik a Keller kiadásában közöltekkel:

*Vater unser im Himmelreich BWV 683*

*Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 690*

*Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 709 (Keller)*

*Herzlich tut mich verlangen BWV 727 (Keller)*

*Liebster Jesu, wir sind hier BWV 730*

---

<sup>20</sup> A korálszöveget lásd az Orgelbüchlein-korálok elemzésénél. (4.8. alfejezet.)

<sup>21</sup> Vö. BWV 606-tal.

<sup>22</sup> Williams/II. 12.

*Ach Herr, mich armen Sünder BWV 742*

*Ach! was ist doch unser Leben BWV 743*

A Williams által említett korálokat szűkebb értelemben véve nem sorolhatjuk egyértelműen az Orgelbüchlein-típusú feldolgozások családjába. Három közülük manualiter,<sup>23</sup> ami önmagában kizárja ezt a társítást. Sőt ezek közül egy, az *Ach Herr, mich armen Sünder* BWV 742 három szólamú, kiemelt cantus firmusszal, terjedelmes, fantáziaszerű bevezetővel. Ez a darab az un. *Neumeister-gyűjtemény*ben maradt ránk, amely 38 darabot tartalmaz, közülük 24 biztosan még az ohrdrufi tanuló-évek alatt, 1700 előtt keletkezett.<sup>24</sup> A BWV 742 erős rokonságot mutat Johann Pachelbel (1653-1706) *Wir glauben all an einen Gott* feldolgozásával, ami kétségtelenül Bach bátyjának pedagógiai munkáját tükrözi, a hangszerkezelésen pedig az látszódik meg, hogy a darabok keletkezésekor egy Rückpositiv mindkét szerző rendelkezésére állt. (Bachnak Ohrdrufban a Mihály-templomban,<sup>25</sup> Pachelbelnek Erfurtban a Predigerkirchében.)<sup>26</sup>

Mind a két kompozíció három szólamú, Baché motivikus építkezés felépítésében kifejezetten eklektikus, ami inkább egy miniatűr korálfantáziához teszi hasonlatossá, mintsem az Orgelbüchlein koráljaihoz.

A másik két manualiter tétel (*Vater unser im Himmelreich* és *Wer nur den lieben Gott läßt walten*) motívumszerkezetében rímel ugyan a két rétegű Orgelbüchlein-feldolgozásokra, de mivel Bach a pedálhasználatot mellőzi, inkább egy korálpartita valamelyik variációjára hasonlítanak.<sup>27</sup>

Az *Ach! was ist doch unser Leben* BWV 743 egy szabad korálfantázia, melynek a szerzősége még vitatott. A tétel a BWV 742 indulásával rokon, improvizatív tizenhatodfigurákkal nyit. A cantus firmus összesen háromszor hangzik el benne a két szólamú bevezető után először a diszkantban, kolorált formában. Egy három szólamú polifón feldolgozásról van szó, amely a cantus firmus belépésétől kezdve nagyjából olyan képet mutat, mint egy

<sup>23</sup> BWV 683, 690, 742.

<sup>24</sup> Wolff 69.

<sup>25</sup> Diszpozíció (1693): Hauptwerk [II]: Quintadena 16', Principal 8', Grob Gedackt 8', Oktave 4', Quinta 3', Klein Oktave 2', Mixtur IV 2', Cymbel II 1', Trompeta 8'. Rückpositiv [I]: Stillgedackt 8', Principal 4', Flöte 2', Nasat 3', Sesquialtera II, Oktave 1'. Pedal: Principal 16', Subbaß 16', Oktav 8', Mixtur III 4', Fagotto 16', Cornetto 2'. (Wolff/Zepf 92.)

<sup>26</sup> Diszpozíció (1677): Hauptwerk [II]: Quintatön 16' (tr.), Principal 8', Gemshorn 8', Rohrflöte 8', Violadigamba 8', Flötraverse 8', Oktave 4', Sesquialter II, Oktave 2', Mixtur IV-VII, Cymbel III, Glockenspiel. Rückpositiv [I]: Quintatön 8', Gedackt 8', Principal 4', Nachthorn 4', Liebliche Pfeife 4', Sesquialter II, Oktave 2', Scharpquintez III, Trompete 8' (tr.), Schallmeyer 4' (tr.). Pedal: Principal 16', Subbaß 16', Violone 16', Quintatön 16', Oktave 8', Quinte 6', Hohlflöte 4', Flachflöte 2', Trompete 8' (tr.), Schallmeyer 4' (tr.) (Wolff/Zepf 117.)

<sup>27</sup> BWV 683-t vö. 768/IV tételével; BWV 690-t vö. BWV 767/III és V tételével.



korálvariáció valamelyik tétele. Másodjára egy homofón harmonizáció következik, amely a korálsorok közötti dialógust folytatja (az előző szakasz motívumanyaga a közjátékokban továbbra is jelen van). A harmadik elhangzás során a korál és a toccataszerű tizenhatodmotívumok egyszerre szólnak. A korál záróhangja a tétel végén a pedálban megnyúlik, és az így létrejött a tonikai orgonapont felett virtuóz toccatát hallunk. A darabban tehát a hagyományos korálharmonizációtól kezdve az orgona toccaták világát idéző záró kadenciáig sokféle zeneszerzői eljárás egyesül. A zenei sokrétűség az Orgelbüchlein-feldolgozásokra nem külön-külön, hanem együttesen jellemző. Ezek szerint az Orgelbüchlein-korálok többféle motívuma általában nagyjából egyszerre exponálódnak, Bach a kompakt tétel összes témáját azonnal összeengedi, azokat nem fantáziaszerűen és nem kötetlen sorrendben lépteti be.

### **6.5. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 730**

A weimari feldolgozás négy szólamú, pedálos darab, melyben a korál egyszer hangzik el, részben díszített alakban. A tétel első egysége minden szempontból egyszerűbb, és a kolorálás az „Abgesang”-ra korlátozódik. Az első két ütemben csak fél-, negyed- és nyolcadértékek találhatók, a későbbiekben egyre apróbb ritmikai elemek jelentkeznek, a kíséretben a tizenhatodok, a kolorált diszkantban a harminckettedek szintjéig. A szólamok a másik köteten kívüli (BWV 706) *Liebster Jesu* feldolgozáshoz hasonlóan itt is együtt indulnak, de ez ugyanennél a korálnál az Orgelbüchleinben is így történik (kivéve a kanonikus ripostát, amely a fáziskülönbség miatt fél ütemmel később indul.)<sup>28</sup> A BWV 730 sok tekintetben hasonlít az Orgelbüchlein-feldolgozásokra, de van egy lényeges különbség azért: a kísérszólamok motívumanyaga nem tematikus. Ezzel a jelenséggel igaz, az Orgelbüchleinben pl. a BWV 622-ben is találkozhatunk, amely szintén kolorált cantus firmus tétel, de ott három zenei réteg mindvégig jól elkülönül.<sup>29</sup> A BWV 730-ban egészen szélsőséges motívumfejlesztés történik, hiszen a negyedektől a harminckettedekig jutunk el. Ennek ellenére, erős rokonságot érezhetünk az Orgelbüchlein-korálokkal.

Az Orgelbüchlein korálok részletes analízise után hat feldolgozást sorolok a köteten kívüli Orgelbüchlein típusú korálok közé: a négy Keller által javasolt korált, továbbá hármat a Williamsnél található közül. Az a közös bennük, hogy mind pedálos darab:

*Liebster Jesu, wir sind hier BWV 706 (Keller)*

*Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 709 ((Keller, Williams)*

---

<sup>28</sup> Vö. BWV 634-gyel és 633-mal.

<sup>29</sup> Vö. a BWV 731 alatt leírtakkal.

*Herzlich tut mich verlangen BWV 727 (Keller, Williams)*

*Liebster Jesu, wir sind hier BWV 730 (Williams)*

*Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731*

*Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 738 (Keller)*

Ezek szerint mindösszesen egy tétel van, amelyről eddig még nem esett szó:

## 6.6. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731

A négy szólamú feldolgozás a BWV 730-hoz hasonlóan G-dúrban van. Viszont ez a tétel két manuálos<sup>30</sup> és Bach a cantus firmust végig díszíti. A második dallamsor első három hangja csak egy-egy mordentet kap, így a cantus firmus negyedei itt jól kihallhatóak. A többi helyen gyakoriak a harminckettedek, a nagyívű ugrások jellemzők, a monódikus eszköztár tehát maximálisan ki van használva. A BWV 622-vel való rokonság elvitathatatlan, bár ez a tétel rövidebb, és a „Stollen” ismétlése sincs kikomponálva. A kapcsolat mégis erős, mert a három különböző réteg (díszített korál, belső szólamok és continuo-basszus) mindkét darabban jól elkülönül.

A köteten kívüli Orgelbüchlein-típusú korálok táblázatos összefoglalása ezek után:

Cím	Szólamszám	Pedál- használat	Manuálszám	Megszakítás	Kolorált cantus firmus	Keller	Williams	Kovács
<b>Vater unser im Himmelreich BWV 683</b>	4	-	1	Nincs	Nem		●	
<b>Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 690</b>	4	-	1	Nincs	Részben		●	
<b>Liebster Jesu, wir sind hier BWV 706</b>	4	+	1	Nincs	Nem	●		●
<b>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 709</b>	4	+	2	Nincs	Igen	●	●	●
<b>Herzlich tut mich verlangen BWV 727</b>	4	+	2	Nincs	Részben	●	●	●
<b>Liebster Jesu, wir sind hier BWV 730</b>	4	+	1	Nincs	Részben		●	●

<sup>30</sup> Bejegyzés: „à 2 claviers et pédale”.

Cím	Szólamszám	Pedál- használat	Manuálszám	Megszakítás	Korál cantus firmus	Keller	Williams	Kovács
<b>Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731</b>	4	+	2	Nincs	Igen			●
<b>Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 738</b>	4	+	1	Interlúdium	Részben	●		●
<b>Ach Herr, mich armem Sünder BWV 742</b>	3	-	2	Bevezető <sup>31</sup>	Igen		●	
<b>Ach! was ist doch unser Leben BWV 743</b>	3-4	+	2	Korál- fantázia	Részben		●	

---

<sup>31</sup> Fantáziaszerű kezdés.

## 7. RENDSZEREZŐ TÁBLÁZATOK

Minden egyes Orgelbüchlein-feldolgozás egyedi és megismételhetetlen (ez az állítás természetesen Bach más pedagógiai célú sorozataira, azok egyes tételeire is igaz). A zene bizonyos paraméterei – pl. művészi tartalom, szépség – szubjektívek, ezért nem mérhetők. Más elemek viszont a zene fizikai megjelenéséből adódóan racionális határokon belül mozognak. A zenei szerkezet megértése céljából ez utóbbiak rendszerező bemutatása hasznos lehet, főleg ha egy előadóművész zene létrehozására is vállalkozik.

Az Orgelbüchlein-korálok legtipikusabb jellemzői:

1. Mindegyik tétel pedaliter (100%).
2. A cantus firmus legtöbbször a szopránban, vagy a szopránban és egy másik szólamban kap helyet (95%).
3. Bach nem a korál dallamából alakítja ki az ellenszólam zenei anyagát, hanem inkább a szöveg belső tartalmára koncentrálna képez saját invenciójú ellenanyagokat (89%)
4. Gyakori a négyszólamúság (88%).
5. A korálok többsége egy manuális (79%).
6. Leggyakoribb a 4/4-es metrum a (75%).<sup>1</sup>
7. A tétel szólamszámát Bach rendszerint nem növeli a feldolgozás végén sem (71%).
8. Kóda legtöbbször nincs (68%).
9. A legtöbb feldolgozásban Bach a tétel elején egy szólamból indulva, fokozatosan éri el a végső szólamszámot (62%).
10. Az ellenszólamok zenei anyagában gyakori a motívum-vándoroltatás (54%).
11. Bach legtöbbször három különböző ritmikai szintet alkalmaz (48%).

Az egyes táblázatok végén statisztikai adatok találhatóak. Ezen összegzésekből azonban szándékosan maradt ki az *O Traurigkeit, o Herzeleid* korál rekonstrukciója, kizárólag a Bach által lejegyzett töredéket vettem alapul (BWV Anh. I 200), illetve a BWV 639-es korál kiegészítő ornamenseimet tartalmazó alakját sem adtam hozzá a végső összegzéshez. Ez vonatkozik minden táblázat-csoport utolsó két sorára, közvetlenül a statisztika címsor előtt.

A statisztika érdekes, de önmagában nem sok haszna van, főleg ha valaki ez alapján szeretne hasonló tételeket komponálni. A legtipikusabb jellemzők egy csokorba szedése után észre kell venni, hogy mindegyik állítás egyszerre a ciklus egyetlen tételére sem igaz, hiszen

---

<sup>1</sup> Ez nagyban függ az egyes cantus firmusok kiválasztásától, kevésbé zeneszerzői elhatározás kérdése.

minden darab egyedi és megismételhetetlen alkotás.<sup>2</sup> A kompozíciós műhelymunkában tehát a számszerűsített adatok figyelmen kívül hagyhatók, az improvizációban viszont segítség, ha az orgonista ilyesmire támaszkodhat. A leegyszerűsített gondolkodásmód segít felgyorsítani az alkotófolyamatot, ha az előadó nagyvonalúbban mer hozzányúlni saját invencióihoz, adott esetben változtatni, egyszerűsíteni azon. Az itt található táblázatok a leggyakoribb vonások összegzésével végeredményben az ún. Orgelbüchlein-típus jellemzőit adják ki, azt a miniatűr tételtípust, amely Bach alkotóművészetében született meg, és jutott a legnagyobb magaslatokra.

---

<sup>2</sup> „Amikor tanulmányozni kezdjük ezt a kötetet – mind zeneszerzési, mind előadás-technikai szempontból –, akkor először csak egy-egy helyen mondjuk ki a megjegyzést: »a kötetben az egyetlen«. Például a 639-es az egyetlen háromszólamú, az egyetlen f-moll tétel. Majd: a 611-es az egyetlen, melyben az alt szólaltatja meg a cantus firmus-t; a 608-as az egyetlen, ahol a hármas metrika két szinten fut egymás fölött; a 615-ös az egyetlen, mely nem »Orgelbüchlein-típusú« korál; a 617-es az egyetlen tétel háromféle ütemmutatóval; a 624-es az egyetlen, ahol Bach a basszust végig betű-tabulatúrával írta; a 634-es az egyetlen, melyet három vonalrendszerre írt és egyetlen olyan szempontból is, hogy a variánst is mellé írta »distinctius« megjegyzéssel (633), eltiintetve a 2. ütem prím-párhuzamát; a 618-as az egyetlen, ahol a kánont lehet kettős pedállal is játszani, és így tovább! Majd ahogy egyre mélyebbre hatolunk az elemzéssel, úgy lassan azt vesszük észre, hogy nincs két egyforma tétel, szinte mind a negyvenötre rámondhatjuk, hogy »egyetlen«!” (Hollai 74.)

## 7.1. A nagy egységek viszonyai

Lit. Év	BWV	Szólamszám <sup>3</sup>				Polifón szint <sup>4</sup>				Szólamelrendezés <sup>5</sup>	Szólambelépés <sup>6</sup>					Szólamszám a tétel végén <sup>7</sup>			Kóda, bővítmény	
		3	4	5	K	2	3	4	5		1	2	3	4	5	+	0	-	Van	Nincs
Advent	599				X	X				K <sup>a</sup> , a, a, a, a <sup>v</sup>	X	>	>	>	X		X		X	
	600		X				X			K <sub>p</sub> , a, K <sub>r</sub> , b	X	>	>	X			X			X
	601		X			X				K, a, a, a	X	>	>	X			X			X
	602		X				X			K, a, a, b	X	>	>	X			X		X	
Karácsony	603		X				X			K, a, a, b			X	X			X			X
	604	t. <sup>8</sup>	X				X			K, a-a, b <sup>9</sup>		X	>	X			X			X
	605		X					X		K, a, b, c		X	>	X			X			X
	606		X				X			K, a, a, b		X	>	X			X			X
	607	t.	X				X			K, a-a, b	X	>	>	X		X			X	
	608		X			X				K <sub>p</sub> , a, K <sub>r</sub> , a	X	>	>	X		X			X	
	609		X				X			K, a, a, b				X			X			X
	610		X			X				K, a, a, a			X	X			X			X
	611		X			X				a, K, a, a		X	>	X		X			X	
	612		X				X			K, a, a, b	X	>	>	X			X		X	
Újév	613		X			X				K, a, a, a	X	>	>	X			X			X
	614		X			X				K, a, a, a	X	>	.>	X			X			X
	615			X		Korálfantázia				K/a/b/c	X	>	>	>	X	X				X
P <sup>10</sup>	616		X			X				K <sup>a</sup> , a, a, a			X	X		X			X	
	617		X				X			K, (a), b, c	X	>	>	X		X			X	

<sup>3</sup> Három- (3), négy- (4), vagy öt szólamú (5) feldolgozások, illetve a kötetlen szólamszám (K) alkalmazása.

<sup>4</sup> Az elkülönülő zenei rétegek száma, melyből egy minden esetben a cantus firmus. Ehhez legalább egy ellenszólam társul (2 rétegű).

<sup>5</sup> A betűjelölés a legmagasabb szólamtól indul. „K”: korál cantus firmus, „a”, „b”, „c” és „d” a különböző ellenmotívumok jelölése. A vessző a motívum-elhatárolódást a „/” a motívumáttörést jelöli az adott szólamok között. Kis „p” alsó index: proposta, kis „r” alsó index: riposta, kis „v”: variáns.

<sup>6</sup> Az induló szólamszám a legmagasabb szólamszám bejelölésével.

<sup>7</sup> Jelölések: „+”: emelkedés, „0”: nem változik, „-”: csökken.

<sup>8</sup> t.: tartalmilag

<sup>9</sup> „-” virtuális szólamösszevonás.

<sup>10</sup> Purificatio

Lit. Év	BWV	Szólamszám				Polifón szint				Szólamelrendezés	Szólambelépés					Szólamszám a tétel végén			Kóda, bővítmény	
		3	4	5	K	2	3	4	5		1	2	3	4	5	+	0	-	Van	Nincs
Nagybőjt	618		X			X				a, <b>K<sub>r</sub></b> , <b>K<sub>p</sub></b> , a	X	>	>	X			X		X	
	619			X		X				<b>K<sub>r</sub></b> , a, a, <b>K<sub>p</sub></b> , a	X	>	>	>	X		X		X	
	620		X			X				<b>K<sub>p</sub></b> , a, a, <b>K<sub>r</sub></b>	X	>	>	X		X		X		
	621		X					X		<b>K</b> , a, b, c	X	>	>	X		X		X		
	622		X				X			<b>K</b> , aa, cont. <sup>11</sup>				X		X		X		
	623		X			X				<b>K</b> , a, a, a			X	X		X		X		
	624		X				X			<b>K<sub>p</sub></b> , <b>K<sub>r</sub></b> , a, b	X	>	>	X		X		X		
Anh. I 200 <sup>12</sup>		X						X	<b>K</b> , a/b/c	X	>	>	x <sup>13</sup>		?		?			
Húsvét	625		X			X				<b>K</b> , a, a, a			X	X		X		X		
	626		X			X				<b>K</b> , a, a, a	X	>	>	X		X		X		
	627		X				X			<b>K</b> , a/b	X	>	>	X		X		X		
	627		X				X			<b>K</b> , a/b	X	>	>	X		X		X		
	627		X				X			<b>K</b> , a/b (aug) <sup>14</sup>	X	>	>	X		X		X		
	628		X					X		<b>K</b> , a/b, c	X	>	>	X			X		X	
	629		X			X				<b>K<sub>p</sub></b> , a, a, <b>K<sub>r</sub></b>	X	>	>	X		(X)			X	
630		X				X			<b>K</b> , a, a, b	X	>	>	X		X		X			
Pünk. <sup>15</sup>	631		X				X			<b>K</b> , a, a, b	X	>	>	X		X		X		
	632		X				X			<b>K</b> , a, a, k <sup>16</sup>	X	>	>	X		X		X		
	634			X		X				<b>K<sub>p</sub></b> , <b>K<sub>r</sub></b> , a, a, a				X	X		X			
	(633)			X		X				<b>K<sub>p</sub></b> , <b>K<sub>r</sub></b> , a, a, a				X	X		X			

<sup>11</sup> Ária-típus

<sup>12</sup> Töredék

<sup>13</sup> x: A négyszólamságot nem éri el, de ez a tétel befejezetlen jellegéből adódik, nyilvánvaló a tétel elején nem indokolt a szólam-redukció.

<sup>14</sup> A skála-motívum a pedálban augmentálva kerül exponálásra.

<sup>15</sup> Pünk.: Pünkösöd.

<sup>16</sup> k: az egyes korálsorok diminuált alakjaiból nyert ellentémák összessége.

Lit. Év	BWV	Szólamszám				Polifón szint				Szólamelrendezés	Szólambelépés					Szólamszám a tétel végén			Kóda, bővítmény	
		3	4	5	K	2	3	4	5		1	2	3	4	5	+	0	-	Van	Nincs
Ünnepkörön kívüli korálok <sup>17</sup>	635		X				X			K, a/b			X	X			X		X	
	636		X			X				K, a, a, a	X	>	>	X			X			X
	637		X				X			K, a/b, c	X	>	>	X		X				X
	638		X				X			K, a, a, b		X	>	X			X			X
	639	X					X			K, a, b (Trió)			X				X			X
	640		X			X				K, a, a, a	X	>	>	X		X				X
	641		X			X				K, a, a, a	X	>	>	X			X			X
	642		X			X				K, a, a, a	X	>	>	X			X			X
	643		X			X				K, a, a, a			X	X			X			X
	644		X				X			K, a, a, b		X	>	X		X				X
V <sup>18</sup>	Rekonstr. <sup>19</sup>		X						X	K/a/b/c/d	X	>	>	X		X		X		
	639k <sup>20</sup>	X					X			K, a, b			X			X			X	
	<b>Statistika:</b>	<b>1</b>	<b>42</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>22</b>	<b>21</b>	<b>5</b>	<b>0</b>		<b>30</b>	<b>6</b>	<b>9</b>	<b>4</b>		<b>13</b>	<b>34</b>	<b>1</b>	<b>14</b>	<b>30</b>

<sup>17</sup> Az egyházi év liturgiájához nem köthető korálok.

<sup>18</sup> V: variánsok, kiegészítések, rekonstrukció.

<sup>19</sup> A *BWV Anh. I 200* rekonstrukciója a dolgozat írójától.

<sup>20</sup> Kiegészítő díszítésekkel.



## 7.2. Motivikus mozgások, vándorlások

Lit. Év	BWV	Korálkánon			Ellenszólam			Ostinato		Motívumvándorlás <sup>21</sup>				Monódikus korál		Motívum- áttörés
		Oktáv	Kvint	Oktáv- kettős	Szab. <sup>22</sup>	Fej <sup>23</sup>	Egyéb <sup>24</sup>	Basszus	Ritm. <sup>25</sup>	Van	Nincs	Részl. <sup>26</sup>	Alk. <sup>27</sup>	Telj. <sup>28</sup>	Részl.	
Advent	599				X					X						X
	600	X					X				X					
	601				X					X						
	602				X					X						
Karácsony	603				X			X			X					
	604					X					X			X		
	605				X				X		X					
	606				(B)	X		X			X					X
	607				X						X					
	608			X	X						X					
	609				X						X					X
	610				X			X		X						
	611	Elv			X					X						
	612				X			X					X			
	Újév	613					X				X					
614					X					X				X		X
615					X			X		X						
P	616				X					X						X
	617				X						X					

<sup>21</sup> Teljes motívumvándorlásról beszélünk, ha – a korál érintettségétől függetlenül – minden ellenszólamban megjelenik az összes ellenmotívum.

<sup>22</sup> Szab.: szabad ellenpont, nem a korál zenei anyagából, hanem annak szövegtartalmából merítve.

<sup>23</sup> Fej: a korál fejmotívumából, vagy a kezdősorából kialakított ellenszólam, a kontrapunktikus fokozás hagyományos eszközeit használva (diminutio, variálás, stb.).

<sup>24</sup> Egyéb: nem a korál kezdő-, hanem valamely későbbi dallamsorából kölcsönzött zenei anyagból szőtt ellentéma.

<sup>25</sup> Ritmika: ostinato ritmika, rendszerint a belső szólamokra jellemző zenei eszköz.

<sup>26</sup> Részl.: részleges.

<sup>27</sup> Alk.: alkalomszerűen.

<sup>28</sup> Telj.: teljes egészében [monódikus korál].

Lit. Év	BWV	Korálkánon			Ellenzólam			Ostinato		Motívumvándorlás				Monódikus korál		Motívum- áttörés
		Okt. <sup>29</sup>	Kv. <sup>30</sup>	Oktáv- kettős	Szab.	Fej	Egyéb	Basszus	Ritmika	Van	Nincs	Részl.	Alk.	Telj.	Részl.	
Nagyböjt	618		X			X				X						
	619		X			X				X						
	620	X				X				X						
	621					X					X					
	622					X					X			X		
	623					X		X		X					X	
	624		X			X					X					
	Anh. I 200					X				X					X	
Húsvét	625					X				X						X
	626					X				X						
	627/I					X						X				
	627/II					X				X						
	627/III					X				X						X
	628					X		X			X					
	629	X				X			X		X					
	630					X		X					X			
Pünk.	631					X		X			X					
	632	Elv					X				X				X	
	634		X			X				X						
	(633)		X			X				X						

<sup>29</sup> Okt.: oktáv[-kánon].

<sup>30</sup> Kv.: kvint[-kánon].

Lit. Év	BWV	Korálkánon			Ellenszólam			Ostinato		Motívumvándorlás				Monódikus korál		Motívum- áttörés	
		Oktáv	Kvint	Oktáv- kettős	Szab.	Fej	Egyéb	Basszus	Ritmika	Van	Nincs	Részl.	Alk.	Telj.	Részl.		
Ünnepkörön kívüli korálok	635					X				X							
	636				X					X							
	637				X			X			X						
	638				X						X						
	639				X						X				X		
	640				X			X		X							
	641					X				X				X			
	642				X	*				X							
	643	Elv			X					X							1x
	644				X			X			X						1x
V	Rekonstr.									X					X		
	639k										X			X			
	<b>Statisztika:</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>41</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>12</b>	<b>2</b>	<b>26</b>	<b>19</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>6 (+2)</b>	

### 7.3. Motivikus építőelemek<sup>31</sup>

Lit. Év	BWV	Diat. Skála	Krom. Skála	Lépcső-mot.	Trilla-mot.	Terc-mot.	Kereszt-mot.	Reperc., okt. mot.	Beugró alsó vált.	Harm. fig.	Ellensúlyos motívum	Ujjped.	Átmenő-hang	Alsó vált. hang	Felső vált. hang	Körüírás	Páros kötések	Késleltetés lánc	Daktilus képlet	Ugró mot.
Advent	599						X		X			X								
	600	X																		
	601									X										
	602			X	X															
Karácsony	603	X			X					X	X									
	604							X				X								
	605	X										X								
	606	X					X													
	607	X																		
	608							X					X							
	609	X		X			X													
	610	X									X			X						
	611	X									X									
	612	X					X													
Újév	613	X						X												
	614	X	X																	
	615	X			X	X				X			X	X						
P	616					X							X							
	617	X						X		X						X				

<sup>31</sup> Motívumok: 1. Skála-motívumok: Diat. skála (diatonikus skála), Krom. skála (kromatikus skála). Lépcső-mot. (mot.: motívum), 2. Ritmikus figuráció: Reperc. (repercussio), 3. Harm.: harmonikus, 4. Egyéb jelölések: Ellens. (ellensúlyos), Ujjped.: (ujjpedál), vált.: (váltó).



<b>Lit. Év</b>	<b>BWV</b>	<b>Diat. Skála</b>	<b>Krom. skála</b>	<b>Lépcső- mot.</b>	<b>Trilla-mot.</b>	<b>Terc-mot.</b>	<b>Kereszt- mot.</b>	<b>Reperc., okt. mot.</b>	<b>Beugró alsó vált.</b>	<b>Harm. fig.</b>	<b>Ellensúlyos motívum</b>	<b>Ujjped.</b>	<b>Átmenő- hang</b>	<b>Alsó vált. hang</b>	<b>Felső vált. hang</b>	<b>Körülírás</b>	<b>Páros kötések</b>	<b>Késleltetés lánc</b>	<b>Daktilus képlet</b>	<b>Ugró mot.</b>
<b>Ünnepkörön kívüli Korálok</b>	<b>635</b>	X						X												
	<b>636</b>	X	X				X													
	<b>637</b>	X	X				X													X
	<b>638</b>	X					X													
	<b>639</b>							X		X				X	X					
	<b>640</b>						X		X											
	<b>641</b>	X						X					X	X	X					
	<b>642</b>					X					X		X							
	<b>643</b>													X						X
	<b>644</b>	X																		X
<b>V</b>	<b>Rekons tr.</b>			X				X		X				X						
	<b>639k</b>							X												
	<b>Statisz- tika:</b>	<b>31</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>9</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>3</b>	<b>9</b>	<b>12</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>4</b>

#### 7.4. Szólamelrendeződés, metrikai viszonyok, a ritmikai szint szélessége

Lit. Év	BWV	Versus komp.	I. man.	II. man.	A cantus firmus elhelyezkedése				Metrum						Ritmikai szélesség									
					S	A	T	B	4/4	3/2	12/8	16/24	3/4	2/2	1	1/2 (1/3)	1/4 (1/6, 1/9)	1/8	1/16	1/32	1/64			
Advent	599		X		X				X								X	>>	>>	X				
	600		X		X		X			X						X	>>	>>	X					
	601		X		X				X								X	>>	>>	X				
	602		X		X				X									X	>>	>>	X			
Karácsony	603		X		X					X						X	>>	>>	X					
	604			X	X				X								X	>>	>>	X				
	605			X	X				X								X	>>	>>	>>	X			
	606		X		X				X								X	>>	>>	X				
	607		X		X					X						X	>>	>>	>>	X				
	608		X		X		X			X						X	>>	X <sup>32</sup>						
	609		X		X				X									X	>>	>>	X			
	610		X		X				X									X	>>	>>	X			
	611		X			X			X								X	>>	>>	>>	X			
	612		X		X				X		(X)						X	>>	>>	>>	X			
Újév	613		X		X				X								X	>>	>>	>>	X			
	614			X	X				X									X	>>	>>	>>	X		
	615		X		Korálfantázia					X								X	>>	X				
P	616		X		X				X								X	>>	>>	>>	X			
	617			X	X				X		X	X					X	>>	>>	>>	X			

<sup>32</sup> Mindhárom szint perfekt: 1/1, 1/3 és 1/9 együttes exponálása.

Lit. Év	BWV	Versus komp.	I. man.	II. man.	Cantus firmus				Metrum						Ritmikai szélesség							
					S	A	T	B	4/4	3/2	12/8	16/24	3/4	2/2	1	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32	1/64	
Nagybőjt	618		X			X	X		X								X	>>	>>	>>	X	
	619	X <sup>33</sup>		X	X		X			X						X	>>	X				
	620		X		X			X	X								X	>>	>>	X		
	621		X		X				X								X	>>	>>	X		
	622			X	X				X								X	>>	>>	X		
	623		X		X								X				X	>>	>>	X		
	624			X	X	X			X								X	>>	>>	X		
Anh. I 200		X		X				X								X	>>	>>	X			
Húsvét	625		X		X				X								X	>>	X			
	626		X		X						X						X	X				
	627/I	X	X		X			X								X	>>	>>	X			
	627/II	X	X		X			X								X	>>	>>	X			
	627/III	X	X		X			X								X	>>	>>	X			
	628		X		X					X						X	>>	>>	X			
	629			X	X			X		X						X	>>	>>	X			
630		X		X					X						X	>>	>>	X				
Pünk.	631		X		X			X		X							X	>>	X			
	632		X		X			X									X	>>	X			
	634		X		X	X		X									X	X	(x)			
	(633)		X		X	X		X									X	X	(x)			

<sup>33</sup> A kéziratban nincs jelölve, az orgonakorál esetében ez egy lehetséges előadási mód. (Lásd a 4. *Orgelbüchelin-korálok, mint improvizációs modellek* című fejezetben!



Lit. Év	BWV	Versus komp.	I. man.	II. man.	Cantus firmus				Metrum						Ritmikai szélesség						
					S	A	T	B	4/4	3/2	12/8	16/24	3/4	2/2	1	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32	1/64
Ünnepkörön kívüli korálok	635		X		X									X		X	>>	>>	X		
	636		X		X				X								X	>>	X		
	637		X		X				X								X	>>	X		
	638		X		X				X								X	>>	X		
	639			X	X				X								X	>>	X		
	640	x <sup>34</sup>	X		X				X								X	>>	X		
	641			X	X				X								X	>>	>>	>>	X
	642		X		X				X								X	>>	>>	X	
	643	x	X		X				X								X	>>	X		
	644		X		X				X								X	>>	X		
V	Rekonstr.		X		X				X								X	>>	X		
	639k			X	X				X								X	>>	X		
	Statisztika:	3 (+3)	38	10	45	4	4	2	36	9	3	1	1	1	3 szint: 23 tételben. 2 szint: 17 tételben, 4 szint: 7 tételben, 1 szint: 1 tételben.						

<sup>34</sup> Bach eredetileg kétféle kidolgozást tervezett, melyből csak a másodikat kivitelezte. A kidolgozatlan Versus-feldolgozások a táblázatban kis „x”-szel jelölve.

## 7.5. Hangnemek és előjegyzésrendszerek

Lit. Év	BWV	Hangnem <sup>35</sup>	Előjegyzésrendszer <sup>36</sup>							
			4b	3b	2b	1b	0	1#	2#	3#
Advent	599	a-moll					m			
	600	F-dúr				D				
	601	A-dúr								D
	602	a-fríg				f				
Karácsony	603	g-moll			m					
	604	G-mixolid					M			
	605	G-dúr						D		
	606	D-dúr							D	
	607	g-moll			m	*				
	608	A-dúr								D
	609	G-dúr						D		
	610	c-moll		m	*					
	611	e-fríg					f			
	612	g-moll			m	*				
Újév	613	h-moll							m	
	614	e-fríg					f			
	615	G-dúr						D		
P	616	d-moll				m	*			
	617	e-fríg					f			

<sup>35</sup> Bach a különböző modális cantus firmusokat úgy illeszti a dúr-moll rendszerbe, hogy a hangsorok eredeti archaikus jellegüket nem veszítik el. Ez elsősorban a zárlatképzésben valósul meg, hiszen a teljes zenei textúra az állandósult diesis és a funkciós vonzásviszonyok miatt már a 18. század harmonikus viszonyait használja. Az egyetlen kivétel a fríg tonalitás, ennek ugyanis nincs megfelelője a dúr-moll rendszerben. A zárlati akkordkapcsolat leginkább egy moll hangsor félzárlatához hasonlít, viszont tartalmilag a nyitva hagyás érzetét kerülve.

<sup>36</sup> \*: a valós kiírt előjegyzés, amely a b-és hangnemek esetében eggyel alacsonyabb, mint a hangsor tartalma. Ennek két oka van, az egyik a moll hangsor dór gyökere, amely történelmi hagyomány (Donington 109.), a másik praktikus: mivel gyakori a domináns irányú moduláció, így azt az utolsó „b” elhagyásával nem kell külön jelölni a kottában. Rövidítések: D (dúr), m (moll), d (dór), M (mixolid), f (fríg).



Lit. Év	BWV	Hangnem	Előjegyzésrendszer							
			4b	3b	2b	1b	0	1#	2#	3#
Ünnepkörön kívüli korálok	635	g-dór/mixolid				d	M			
	636	d-moll				m	*			
	637	a-moll					m			
	638	D-dúr							D	
	639	f-moll	m	*						
	640	e-moll						m		
	641	G-dúr						D		
	642	a-moll					m			
	643	G-dúr						D		
	644	g-moll			m	*				
V	Rekonstr.	f-moll	m							
	639k	f-moll	m	*						
	Statisztika:		2	2	5	14	12	7	4	4

## 7.6. Motivikus rokonság Bach nagy billentyűs variációs-ciklusaival

OB-korál (BWV)	Passacaglia <sup>37</sup>	Goldberg <sup>38</sup>	Partiták <sup>39</sup>			
	BWV 582/i	BWV 988	BWV 766	BWV 767	BWV 768	BWV 770
599	16					
600 K <sup>40</sup>	3					
601	9					
602		28, 29				
603						
604						
605						
606	6, 7, 8	5,				
607	10, 11	5, 23				
608 K						
609	13				XI	III
610	Téma	1				
611	6, 7, 8, 10, 11			III, V, VI, VII	IV, IX, XI,	V
612		4				
613						
614		Aria, 21, 25		VIII		
615		12, 17				
616 <sup>41</sup>		17		II		
617		(6) <sup>42</sup>				
618 K		15,				
619 K		23				
620 K		22				
621						
622		Aria, 15				
623		12				
624						
625	12					
626				VI	VI	
627/1						
627/2		1, 22				
627/3	6, 7, 8	5		III, V, VII	III, IX	III

<sup>37</sup> Variáció száma (Téma: ostinato-basszus).

<sup>38</sup> Variáció száma (Aria: téma).

<sup>39</sup> Tétel-szám: [Partita] I: téma, [Partita] II: 1. variáció, stb.

<sup>40</sup> K: kánon.

<sup>41</sup> A C-dúr Toccata (BWV 564/i) terckitöltő daktilusai képezik az ellenpontot.

<sup>42</sup> Hurok-motívum variáns.

OB-korál (BWV)	Passacaglia BWV 582/i	Goldberg BWV 988	Partiták			
			BWV 766	BWV 767	BWV 768	BWV 770
628	6	5		III, V, VII	III, IV, VIII, IX	III, V
629	4	12 <sup>43</sup>		II	X	
630	6	5		III, V, VII	III, IX	III
631		4t <sup>44</sup>				
632	14					IV, VI, VII
634 K						
633 K						
635	6	5		III, V, VII	III, IX	III
636			P V			
637						
638	7	5		III, V, VII	III, IX	III
639 T <sup>45</sup>		(19)				
640	5					VIIv
641		Aria, 13				
642		12				
643				IV		
644	6, 7, 8, 10, 11	5, 23		III, V, VII	III, IV, VIII, IX	III, V

<sup>43</sup> Hangsúlytalan indítású anapesztus, illetve auftaktos (vagy hangsúlyos) daktilus képlet.

<sup>44</sup> t: tükkör.

<sup>45</sup> T: trió.

## 8. HÁROMSZOROS DIDAKTIKAI SORREND

### Az Orgelbüchlein mint orgona-,<sup>1</sup> zeneszerzés- és improvizáció-iskola

A címben szereplő hármas pillér bármely hangszeriskola fundamentuma lehetne. A hármas egység párhuzamos elsajátítása azonban egy organista esetében különösen fontos. Ez elsősorban a hangszer liturgikus funkciójából következik: az organista általában nem tudja pontosan, hogy a szertartás adott pontján majd mennyi időt kell játékaival kitöltenie. Etekintetben az irodalom sem nyújt elég segítséget, hiszen egy előre megírt darabot nem lehet akárhol értelmesen lezárni,<sup>2</sup> illetve ha mégis, a játékostól az is kreativitást igényel.

Ez a hármas egység Bach más pedagógiai célú billentyűs ciklusait is jellemzi. A Woltemperiertes Klavier első kötetének prelúdiumai gyakorlatilag egy arpeggio-iskolát képeznek, és végeredményben a java barokk figuráció-tanába vezetik be a tanulót. Már a tanulmányok elején sem fontosabb tehát az ujjak tréningje, mint a zeneelméleti ismeretek elsajátítása. Ugyanez mondható el az invenciókra vagy a szonátákra nézve is.

Mivel Bach a billentyűs alapismereteket az orgonatanulás kezdeti stádiumában is feltételezi,<sup>3</sup> a zeneelméleti háttér interaktív megismerése már a tanulmányok elején helyet kaphatott.

A hármas pillér komplementer egymásra épülése:<sup>4</sup>

*Hangszertanulmányok* →

*Zeneszerzés-tanulmányok*<sup>5</sup> → → → → → → → → → → → → → →

*Improvizáció-tanulmányok* → → → → →

A hangszeres rögtönzés előfeltétele, hogy a növendék az adott instrumentumon legalább középfeladói szinten játsszon. Ezen túl és e mellett szükséges a zeneelméleti háttér

<sup>1</sup> Hollai Keresztély az orgonaiskola szerinti csoportosítást már egyféléképpen elvégezte, kutatását a Magyar Egyházzene 1996/97/1. számában közölte ( J. S. Bach *Orgelbüchlein*je mint orgonaiskola). Eredményeit figyelembe vettem. Lásd később: *A korálok csoportosítása a pedál-szólam motívumanyaga szerint*.

<sup>2</sup> Frescobaldi tokkátái kivételt képeznek, melyek a szerző eredeti szándéka szerint megrövidíthetők.

<sup>3</sup> Az orgonatanulmányokat 5-6 év zongoratanulás után érdemes elkezdni. A 18. században ez még inkább így lehetett, hiszen az orgonagyakorláshoz a fűjtatást is meg kellett fizetni, és ennek anyagi terheit kántori szolgálattal kiváltani csak az tudta, aki már legalább manuálon stabilan játszott.

<sup>4</sup> Fassang László szerint az improvizációs tanulmányok akár meg is előzhetik a hangszer- és elméleti zenetanulmányok kezdetét. Párizsi emlékeit felidézve elmondta: kezdetben két követ kaptak, hogy azzal megadott ideig rögtönözzenek. Ebben az esetben nyilván főként ritmikai és dinamikai elemekkel dolgozhattak. Az *Orgelbüchlein* felépítésétől az ilyen improvizációs rendszerek sem teljesen idegenek, hiszen tételeit Bach is egy – vagy több – figuráció-típusra építi. A különbség abban rejlik, hogy mivel mindez egy zárt zenei stílusrendszerben történik, a „játékszabályokat” előre el kell sajátítani.

<sup>5</sup> A zeneszerzés-tanulmányok nem feltétlenül főtárgy-szintű képzést jelentenek: ide tartoznak a zeneelméleti stúdiumok, főleg ha alkalmazási feladatokkal egészülnek ki.

ismerete, illetve annak interaktív alkalmazása (az alkotói folyamatok minél korábbi jelenléte a előadóművésszé formálódás kezdeti stádiumában). A két terület találkozási pontja az improvizáció.

Az orgonaképzés során együtt indulhat meg a hangszer- és zeneszerzés-stúdium:

*Hangszertanulmányok* → → → → → → → → → → → → → → → → → →

*Improvizáció-tanulmányok* → → → → →

*Zeneszerzés-tanulmányok* → → → → → → → → → → → → → → → → → →

### 8.1. Az Orgelbüchlein, mint orgonaiskola<sup>6</sup>

A sorozat koráljainak egyféle nehézségi sorrendjének felállítása lehetetlen, mivel zenéről van szó, melynek különböző aspektusai a tanulóknak egyénenként más-más nehézséget jelenthetnek. Egy lassabb kolorált cantus firmus tétel semmivel sem könnyebb, mint egy virtuóz feldolgozás, holott a hangok lejátszása kétségtelenül egyszerűbb. A „lejátszás” azonban nem egyenlő az „eljátszással”, és a cél már a tanulási folyamat elején sem lehet kevesebb az utóbbinál. A dolgozatban ezért nem kerül közlésre didaktikai sorrend. A legmegfoghatóbb elem a technikai szint, objektíve ez mérhető, így megfigyeléseim döntő többsége e fejezetben erre irányul.

A pedál- és a manuál-szólam nehézségi szintjét együttesen kell vizsgálnunk, hiszen a kezdő orgonista technikai felkészültsége e két területen nem azonos színvonalú.

A manuális készségek fejlődését azonban nem kizárólag az orgonadarabok határozzák meg, hiszen a csembaló mint állandó párhuzamos hangszer a korabeli amatőr és professzionális képzésben is jelen volt.<sup>7</sup> A gyűjtemény egyik-másik korálja már manuál-technikai szempontból is erősen próbára teszi az előadót. Ezek a tételek semmivel sem könnyebbek, mint Bach nagyszabású orgonaművei, legfeljebb lényegesen rövidebbek. Ez a kompakt jelleg azonban interpretációs szempontból inkább nehézséget jelent, hiszen mire az előadó a motívumkészletre és a mozgásformákra ráérez, már vége is a tételnek. Az Orgelbüchlein-korálok megszólaltatásának minősége ezért fejben dől el, méghozzá már az eljárás előtt, és mikor az orgonista az első hangot leüti, a teljes folyamatot készen kell maga előtt látnia.

<sup>6</sup> Hollai kutatását figyelembe vettem, saját csoportosítási módszeremmel kiegészítettem. (Lásd az 1. lábjegyzetben.)

<sup>7</sup> Mára a csembaló szerepét a zongora vette át, amelynek a technikai karbantartáson túl a zenei kifejező eszköztár bővítésére is pozitív hatásai vannak. Az orgonista-képzésben (magyar és nemzetközi viszonylatban egyaránt) alap-, közép- és felsőfokon is nagy súlyt helyeznek a zongorára.



A sorozat manuál-technikai szempontból legvirtuózabb tételeit (BWV 607, 624) csak a haladóbb növendékek tudják elsajátítani. Ezek a darabok improvizációs modellnek éppen szerkezetük miatt kevésbé alkalmasak.<sup>8</sup>

A haladó pedáljáték több készséget is feltételez:

1. Stabilitás: tájékozódás a különböző irányú és ambitusú hangközökben.
2. Virtuozitás: gyors elemek eljátszásának képessége.
3. Finom mozgások alkalmazása és differenciált artikuláció a pedálban.

A korálok csoportosítása a pedál-szólam motívumanyaga szerint:

1. Egy pozíciós, un. szaggatott dallam: BWV 631.
2. Két hangos basszus (ugrással): BWV 628, 637.
3. Váltott lábas motívumok:
  - 3.1. Ellentétes irányú mozgás:
    - 3.1.1. Ugrással: BWV 599, 601, 606, 612, 617, 630 (vált. sebesség), 635, 636, 640, 644.
    - 3.1.2. Lépcső-motívum: BWV 616 (t), 625, 627/I, 627/III.
    - 3.1.3. Trilla-képlet: BWV 602.
  - 3.2. Skála-képletek:
    - 3.2.1. Diatonikus: BWV 603, 607, 609, 611, 619, 634, 633, 638.
    - 3.2.2. Kromatikus: BWV 614.
    - 3.2.3. Vegyes (diatonikus-kromatikus): BWV 613, 622.
  - 3.3. Összetett motívumok:
    - 3.3.1. Ugró-skála: BWV 604, 605, 610, 621, 623, 624, 626.
    - 3.3.2. Lépcső-ugró: BWV 627/II, 643.
    - 3.3.3. Változó hangköz (ugró-lépő): BWV 642.
    - 3.3.4. Ugró-skála-hangismétlő: BWV 615 (nem Orgelbüchlein-típus: korálfantázia).
4. Ritmikus figuráció: BWV 613 (korál fej), 635, 639, 641 (korál fej).
5. Koráldallam a pedálban (kánonok): BWV 600, 608, 618, 620, 629, 632 (szabad kánon).

---

<sup>8</sup> Kovács Róbert (1976\*) 2008-as Debrecenben megtartott improvizáció-mesterkurzusán fontos alapelvnek tekintette, hogy az improvizáció során csak olyan technikai elemet alkalmazzunk, amelyet biztonsággal el tudunk játszani, hiszen nem jó, ha a technikai kivitelezés elvonja a figyelmet az alkotói folyamatról.

A fenti csoportosítás alapján pedáljáték szempontjából többféle didaktikai sorrend is felállítható. A választás azonban mindig az adott növendék egyéni készségeitől függ. A pedálrendet az egyes pedálmotívumok mozgásformáin túl haladási sebességük, artikulációjuk is meghatározza. Pl. egy pedálskála helyes kivitelezése nagyban függ attól, hogy hangjai tizenhatodokból, nyolcadokból, vagy negyedekből állnak, és ritmikája egyenletes-e, vagy sem. Szintén nem derül ki az alapmotívumból, hogy milyen gyakran kell pozíciót váltani (ami a játékosnak természetesen többlet-mozgást és a pedál-stabilitás szempontjából újfajta nehézséget jelent). A helyes sorrend kialakításában a növendék manuáltechnikai készségei is meghatározók, hiszen ha pl. kevésbé felkészült, akkor az alacsonyabb szólamszám még az intenzív pedálhasználat ellenére is könnyebbséget jelenthet neki (BWV 639). Ha azonban manuálon nincsenek gondjai, akkor fel lehet építeni egy elsősorban a pedálszólam nehézségeire figyelő tanítási metódust. A ciklusnak olyan darabja is van, melynek fő nehézsége a struktúra egyediségében rejlik: ilyen pl. az egyetlen alt cantus firmus tétel (BWV 611).

Az összetettebb motívumok elsajátításakor könnyebbséget jelent a tíz basso ostinato tétel alkalmazása,<sup>9</sup> amely a tanulóval tulajdonképpen egy tételen belül egy és ugyanazt az alapmotívumot gyakoroltatja különböző fekvésekben.

## **8.2. Az Orgelbüchlein, mint zeneszerzés-iskola**

A címlapról mint valami miniatűr előszóából kiderül, hogy ciklusát Bach részben kompozíciós iskolának szánta.<sup>10</sup> A megfelelő didaktikai sorrend kialakítása ebben az esetben is tanári tervezést igényel. Egy optimálisnak mondható sorrend – a növendék egyéni képességein túl – nagyban múlik kialakítandó zenei szerkezet tematikus és polifon sűrűségén. A komponálás és az improvizáció közötti legnagyobb különbség, hogy előbbi esetében bőven van idő az egyes zenei gondolatok megfogalmazására, a kompozíció születése nem esik egybe a megszólaltatással.

A komponálás fundamentumai az összhangzattani és a hangszeres-ellenpont alapismeretek. A növendék az előbbit korálharmonizációval, utóbbit kötött és kötetlenebb két- és három szólamú imitációs szerkezetek írásával, illetve nem imitációs figurációs gyakorlatokkal érheti el.

---

<sup>9</sup> BWV 604, 606, 610, 612, 615, 623, 628, 630, 631, 644.

<sup>10</sup> „[...] egy kezdő orgonistának útmutatás adatik, miféle módokon dolgoztatik ki egy korál” (Faksimile I. – címlap. Lásd a *Függelék* 1. képét.)

A didaktikai sorrend elején zeneszerzési szempontból az ún. Orgelbüchlein-típusú (korálpártia-tételhez hasonló) feldolgozások állhatnak. Ilyen, általában egy ellenmotívumot alkalmazó tételeket a növendék bármilyen stílusos korálharmonizációból kreálhat, az előre kitalált alap-motívum(ok) vándoroltatásával. Az egyre magasabb számú ellenmotívumok alkalmazása mindig szervesen kapcsolódik az előzményhez (minták: két-, három- és négy rétegű feldolgozások).

Az *imitatio sciolta* alkalmazása mellett már a zeneszerzői tanulmányok kezdetén helyet kaphat a *fuga legata*, azaz a kánontechnika elsajátítása.<sup>11</sup> Ez utóbbi az improvizáció területén haladó szintet feltételez. A korálkánon-struktúra nem bonyolult, elsősorban jó dallamválasztást, tervezést (tehát időt) és ha szükséges a ritmikai módosítás képességét feltételezi.

A nem-imitációs trió mint figurációs gyakorlat, szintén nem komplikált, és a tanulási folyamat elejének tipikus feladatává válhat, díszítetlen, vagy akár kolorált korállal (a sorozatban ilyen csak egy található: BWV 639).

A kolorált cantus firmus tipikusan improvizált tételtípus. Ha a növendék már haladó orgonista, és így rendelkezésére állnak bizonyos panelek, mozgásformák, saját hangszeres megoldások, akkor elképzelhető, hogy semmi különösebb gondot nem jelent. Ha azonban valaki nem játszik és nem improvizál ilyen tételeket, ennek a típusnak a megírása is nagyon körülményessé válhat. Mind a két esetben ajánlható, hogy az improvizáció előzze meg a lejegyzést.

A több rétegű korálok motívum-vándoroltatásos típusa a legösszetettebb zeneszerzői feladatok közé tartozik. A kettőskánon szerkezet alkalmazása szintén nagy jártasságot feltételez, és ezért szintén később célszerű sorra keríteni.

### **8.3. Az Orgelbüchlein, mint improvizáció-iskola**

Az előző két alfejezetben felsorolt didaktikai különbségek együttes figyelembevételével több helyes improvizációs sorrend alakítható ki. Fontos, hogy az Orgelbüchlein improvizatív alkalmazása bizonyos zenei (elméleti és gyakorlati) felkészültség nélkül el sem kezdhető. Az improvizációs modellként felhasznált korált a növendéknek lehetőleg több hangnemben is könnyedén el kell tudni játszani. A transzponálás különösen fontos alapozási terület: hiszen a zenei memóriánkban már meglévő anyagot a belső hallás segítségével kell újra megszólaltatnunk. Ehhez persze a művet érteni, azaz elemezni

---

<sup>11</sup> Bővebben: Gárdonyi, 1972 9.

szükséges. Nem a zeneelmélet órákról ismert analízis ez, hiszen ez az elmén túl a testet is – tehát az egész embert – igénybe veszi, a megnevezés fázisát átugorva azonnali megszólaltatást feltételez:



Az Orgelbüchlein improvizációs iskolaként való felhasználása haladó szintet feltételez, és semmiképp nem érdemes – nem is lehetséges – a rögtönzést a ciklus darabjaival kezdeni. Az orgonaiskolaként való felhasználással párhuzamosan azonban már megjelenhet a zeneszerzés és az improvizáció is.

A következőkben az Orgelbüchlein-korálokat három nehézségi szintbe rendezzük. A *kezdő* kategória itt nem az improvizációs folyamat elsajátításának elejére utal, hanem az improvizációs modelleket felhasználó stúdiumok kezdetére, tulajdonképpen már a rögtönzés haladó szintjén. A *középhaladó* és a *haladó* fázis értelemszerűen még magasabb felkészültségi szintet feltételez. Van végül egy negyedik csoport is, ahová azok a korálok tartoznak, melyek improvizációs modellnek kevésbé, vagy egyáltalán nem alkalmasak.

A kezdő csoport célja: az alacsonyabb szólamszám elsajátítása (egy háromszólamú tétel: BWV 639),<sup>12</sup> majd négy szólamban több két-, kevesebb három- és négy rétegű korál, az utóbbiak motívum-vándoroltatás nélkül. Szintén itt kap helyet az ostinato technikával való megismerkedés (BWV 610),<sup>13</sup> illetve a részben kolorált cantus firmus technika (BWV 604, 639).

A középhaladó csoportban kap helyet néhány két rétegű korál, melyek főként az ellenszólam természete, vagy az imitációs sűrűség (BWV 623: imitatio per arsin et thesin) miatt feltételeznek haladóbb szintet. Ezen kívül ide került több, az ellenszólamok viszonyában nem-imitációs három- és négy rétegű korál (a kánon-elvűek közül is), a kolorált cantus firmus technika és a korálfantázia.

A haladó szinten egy két rétegű korál kapott helyet, amely a korálból merített összetettebb ellenanyag miatt került ebbe a csoportba. Ide került több három- és négy rétegű korál, melyekben motívum-vándoroltatás is előfordul, illetve az összes kánon,<sup>14</sup> mint az improvizációs technika egyik legösszetettebb formája.

<sup>12</sup> FASSANG, SZILÁGYI

<sup>13</sup> PÁLÚR

<sup>14</sup> Kivétel a kettőskánon.

A sorozat hát korálja valószínűsíthetően nem improvizatív eredetű. Ilyen a teljes Bach életműben is egyedülálló négy szólamú alt cantus firmus alkalmazása orgonán, illetve öt kánon. A töredék kidolgozása összetettsége révén szintén kompozíciós igényességet követel.

### **Kezdő:**<sup>15</sup>

1. Háromszólamúság:<sup>16</sup> BWV 639.<sup>17</sup>
2. Orgelbüchlein-típus<sup>18</sup> egy ellen-motívummal (két rétegű korálok): BWV 599, 601, 625, 626, 636, 640, 643.
3. Orgelbüchlein-típus több ellen-motívummal
  - 3.1. Három réteg (motívum-vándoroltatás nélkül): BWV 631.
  - 3.2. Négy réteg (nem imitációs): BWV 605, 628.
4. Ostinato: BWV 610.
5. Kolorált cantus firmus (részben kolorált korál):<sup>19</sup> BWV 604.

### **Középaladó:**

7. Orgelbüchlein-típus egy ellen-motívummal (két rétegű korálok): BWV 616, 623,<sup>20</sup> 642.
8. Orgelbüchlein-típus több ellen-motívummal, vándoroltatás nélkül (nem imitációra épülő, figuratív polifónia), három zenei réteggel: BWV 603, 606, 607, 609, 617, 632,<sup>21</sup> 635,<sup>22</sup> 637, 638, 644.
9. Kolorált cantus firmus (monódikus díszített korál): BWV 614, 622, 641.
10. Korálfantázia: BWV 615.
11. Több versusos, szakaszonként változó szerkezet: BWV 627.

### **Haladó:**

12. Orgelbüchlein-típus egy ellenmotívummal (két rétegű korál): BWV 613.

---

<sup>15</sup> A kezdő kifejezés itt az Orgelbüchlein mint improvizáció-iskola alkalmazásra vonatkozik, nem a rögtönzési terület indulására.

<sup>16</sup> Nem tipikus.

<sup>17</sup> Nagy valószínűséggel szándékosan kidolgozatlan, végig improvizált díszített korál, egyben nem-imitációs trió tétel. Az imitációs trió, az egyik legösszetettebb improvizatív eljárás (a tenor-praxissal együtt). A nem imitációs háromszólamúsággal, főleg, ha a belső szólam a leggyorsabb, könnyedén kifejezhetők a harmóniak. A BWV 639-es orgonakorál díszített cantus firmus tétel is ugyanakkor, ez a fázis külön gyakoroltatandó.

<sup>18</sup> Korálpártita x-edik variációja, vagy „Orgelbüchlein”-típus (17): BWV 599, 601, 602, 606, 610, 613, 616, 623, 625, 626, 627, 635, 636, 640, 642, 643 (Alapvetően egy rétegű korálok, de bizonyos két rétegű tételek is ide tartoznak, utóbbiak dőlttel jelölve.)

<sup>19</sup> A BWV 639-es korál is ebbe a kategóriába tartozik.

<sup>20</sup> Imitatio per arsin et thesin.

<sup>21</sup> Kánonelvű.

<sup>22</sup> Kosóczki szerint nem improvizatív eredetű (KOSÓCZKI).

13. Orgelbüchlein-típus több ellen-motívummal teljes, részleges vagy alkalomszerű vándoroltatással:

13.1. Orgelbüchlein-típus két ellen-motívummal (három réteg) teljes, részleges, vagy alkalomszerű vándoroltatással: BWV 602, 612, 630.

13.2. Orgelbüchlein-típus három ellen-motívummal (négy réteg) alkalomszerű vándoroltatással: BWV 621.

14. Kánontechnika (négy szólam): BWV 600, 620,<sup>23</sup> 629 (oktáv-kánon).

**Nem improvizált tételek:**

15. Cantus firmus az altban: BWV 611.

16. Orgelbüchlein-típus négy ellen-motívummal (öt réteg) teljes vándoroltatással: BWV Anh. I 200 (rekonstrukció).

17. Kánonok:<sup>24</sup>

17.1. Kettős kánon: BWV 608.<sup>25</sup>

17.2. Kánontechnika, virtuóz ellenszólammal: BWV 624.

17.3. Kvint-kánonok:

17.3.1. Kvint-kánon (négy szólam): BWV 618.

17.3.2. Kvint-kánon (öt szólam) BWV 619, 634 (633).

---

<sup>23</sup> Kosóczki szerint nem improvizatív eredetű (KOSÓCZKI).

<sup>24</sup> GÁRDONYI

<sup>25</sup> VIRÁGH

## ZÁRSZÓ

Kutatási témám kialakításának egyik fő impulzusa abban a pillanatban ért, mikor ráébredtem, hogy az alkotói és az előadóművészi folyamatok elhatárolódása újkori jelenség. Az improvizáció az ember egyik legtermészetesebb kifejezőmódja, persze csak akkor, ha a tanulási folyamat kezdeteitől jelen van, de legalábbis nem tiltott gyümölcs. Ez a képesség minden emberben ott szunnyad – sok esetben sajnos örökké –, hiszen az élet különböző területein nap mint nap alkalmaznunk kell. Gyors reagálás egy váratlan helyzetre: mi ez, ha nem improvizáció? Tehát az adottság, ha különböző mértékben is, de feltétlenül megvan, csak szándék kérdése, hogy tovább is fejlesszük.

A hangszerjátékban különösen hasznos lehet a gyors, kreatív hozzáállás, hiszen koncert-szituációban (vagy orgonistaként a liturgiában) szintén könnyen „kényszerhelyzetbe” kerülhetünk, amikor pl. a stílus-improvizációval egy memóriazavart kell áthidalnunk. A megfelelő zeneelméleti és formatani háttér interaktív ismerete, amely ennek alapjául szolgál, a memorizálást is nagyban segíti.

Miért éppen az Orgelbüchlein? Ennek személyes, saját zenei fejlődésemben gyökerező okai vannak. Tíz éves voltam, mikor zenei tanulmányaimat elkezdtem, először trombitán. Ezzel a hangszerrel aztán érettségi vizsgát is tettem, de mindig hiányérzetem volt, mégpedig elsősorban a repertoár tekintetében. Hiszen hosszú évek tanulmányai után sem voltam képes eljátszani (ezzel a trombitások nagy része így van) azokat a műveket, amelyek a fantáziámat igazán megmozgatták. Láttam a remekművek „elérhetetlenségét”, hogy pl. Bach 2. Brandenburgi versenyéhez csak befogadóként lehet közöm. Bach művészete kezdettől fogva nagy hatást gyakorolt rám: ekkor döntöttem úgy, hogy elkezdem orgona-tanulmányaimat. Nem kis meglepetésemre már az első órán a legnagyobb kincset tarthattam a kezemben: Bach Orgelbüchlein-ciklusát. Még váratlanabban ért, hogy a következő órára – akkori emlékeim szerint – már elég rendesen el is tudtam játszani a BWV 639-es orgonakorált. „Mindennapi kenyerem” lett ez a gyűjtemény, belőle táplálkozom és építkezem még ma is. Ezért döntöttem úgy, hogy megkíséreltem a korál-ciklust új oldaláról megvilágítani és új lehetőségeit kibontani.

Egy tudományos értekezés azonban nem nyugodhat pusztán emocionális alapokon. Orgonatanulmányaim alatt az Orgelbüchlein tanárainak köszönhetően mindig méltó helyen volt: képzesemnek nem volt olyan szintje, mikor ne találkoztam volna a ciklus orgonakoráljaival. A gyűjtemény minden képzettségi fokon működik, és tud újat mondani a

diáknak. Az egyházzene szak végzése közben<sup>1</sup> figyelmem még inkább a korálok felé irányult. Karasszon Dezső liturgikus orgonajáték óráira többször is ebből a kötetből merítettem az inspirációt, hol közvetve, hol közvetlenül. A diploma után posztgraduális képzést folytattam a Bécsi Zeneakadémián,<sup>2</sup> ahol Martin Haselböck (1954\*) osztályában – főleg improvizáció órán – a művek szintén sokszor előkerültek. Mára már több olyan stíluskópiát is írtam, melyeket egy-egy Orgelbüchlein-korál ihletett, és úgy érzem: ez a forrás kiapadhatatlan, ilyen szempontból a hiányos korálciklus számomra teljes, kerek egész.

A több éves kutatás alatt sokan segítettek munkámat. Köszönetet mondok Friedler Magdolnának, aki doktori értekezését (*Az Orgelbüchlein koráljai*, Budapest: 2006) a rendelkezésemre bocsátotta. Külön köszönet illeti témavezető professzoraimat: Matti Vainiót, Duffek Mihályt és Karasszon Dezsőt, akik minden találkozásunkkor készségesen láttak el szakmai tanácsokkal a munka folytatásához. Köszönöm családom türelmét, támogatását, melyre a kutatás minden fázisában nagy szükségem volt.

Bízom abban, hogy az itt leírtakat orgonista kollégáim és növendékeim is hasznosítani tudják majd, szándékom szerint: elsősorban a gyakorlatban.

---

<sup>1</sup> Debreceni Egyetem Konzervatóriuma, jelenleg: Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar (1998-2002).

<sup>2</sup> Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien (2006-2008).



# FÜGGELÉK

1. *Az Orgelbüchlein* címlapja. (Faksimile nyitó, számozatlan oldala.)
2. *Nun komm, der Heiden Heiland*, BWV 599. A 8. ütem második felének korrekciója tabulatúrás lejegyzéssel, az aktuális ütem felett. (Faksimile 1.)
3. *Gott, durch deine Güte* vagy *Gottes Sohn ist kommen*, BWV 600. Bach a cantus firmus negyedes átmenőhangjait utólag írta be a kanonikus szólampárban, a félkották besatírozása jól látható az első és második ütemben. (Faksimile 2.)
4. *Gott, durch deine Güte* vagy *Gottes Sohn ist kommen*, BWV 600 második oldal (Faksimile 3.)
5. *Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn / Herr Gott, nun sei gepreiset* BWV 601. A gyűjtemény egyik legszebben letisztázott darabja. (Faksimile 4.)
6. *Lob sei dem allmächtigen Gott*, BWV 602. (Faksimile 5.)
7. *Puer natus in Bethlehem*, BWV 603 (Faksimile 6.)
8. *Puer natus in Bethlehem*, BWV 603 folytatása, a következő kidolgozatlan korál címét (Lob sei Gott in des Himels Thron) tartalmazó oldalon. (Faksimile 7.)
9. *Gelobet seist du, Jesu Christ*, BWV 604 (Faksimile 8.)
10. *Der Tag, der ist so freudenreich*, BWV 605. Mivel a Bach által előre megvonalmazott sorok elfogytak a lejegyzés során, a szerző a tétel végét, mindösszesen négy ütemet tabulatúrákkal rögzített. A szerző „à 2 Clav. et Ped.” bejegyzése a cím mellett található, a két manuálos előadásra utalva. (Faksimile 9.)
11. *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, BWV 606. A tisztázatos lejegyzés jobb alsó részén a következő korálfeldolgozás utolsó ütemei találhatóak, piszkozat formában. (Faksimile 10.)
12. *Vom Himmel kam der Engel Schar*, BWV 607. A piszkozatosan lejegyzett korál folytatása az előző oldalon. (Lásd: Faksimile 11.)
13. *In dulci jubilo*, BWV 608. Bach „Ped.” Bejegyzése a két sor között, a tenor szólam pedaliter előadására vonatkozik. (Faksimile 12.)
14. Az *In dulci jubilo* folytatása (Faksimile 13.)
15. *Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich*, BWV 609 (Faksimile 14.)
16. *Jesu, meine Freude*, BWV 610 (Faksimile 15.)
17. *Christum wir sollen loben schon*, BWV 611. „Choral in alto” bejegyzés a cím mellett, illetve „Adagio” tempójelzés a két kottasor között. (Faksimile 16.)

18. *Wir Christenleut*, BWV 612. A feldolgozás záró két és fél ütemének tabulatúrással lejegyzése a lap alján található. (Faksimile 17.)

19. A *Wir Christenleut* záró taktusai a kötet végén hagyományos kottázásban is helyet kaptak, már egy másik korál címét tartalmazó oldalon (*Schmücke dich, o liebe Seele*), alatta a Berliini Királyi Könyvtár pecsétje (*Ex Biblioth[eca] Regia Berolinensi* felirattal) látható. (Faksimile 182.)

20. *Helft mir Gotts Güte preisen*, BWV 613 (Faksimile 18.)

21. *Das alte Jahre vergangen ist*, BWV 614. A szerző „à 2 Clav. et Ped.” bejegyzése a cím mellett található, a két manuális előadásra utalva. (Faksimile 19.)

22. *In dir ist Freude*, BWV 615 (Faksimile 20.)

23. Az *In dir ist Freude* folytatása a következő oldalon. (Faksimile 21.)

24. *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, BWV 616. Helyhiány miatt, az utolsó három ütem a lap alján tabulatúrással lejegyzéssel látható. (Faksimile 22.)

25. *Herr Gott, nun schließ den Himmel auf*, BWV 617 (Faksimile 23.)

26. A *Herr Gott, nun schließ den Himmel auf* folytatása külön pótlapon. Az utolsó fél ütem azonban így sem fért ki hagyományos kottázással, ezért az tabulatúrással szerepel. (Faksimile 1. pótlap)

27. *O Lamm Gottes, unschuldig*, BWV 618 (Faksimile 24.)

28. Az *O Lamm Gottes, unschuldig* folytatása egy beillesztett pótlap hátoldalán. Érdekes, hogy a 14-16. ütem felső kottasora (szoprán-alt) még az előző, míg ugyanennek a három ütemnek az alsó kottasora (tenor-basszus) a hozzáillesztett pótlapon kap helyet, a záró három taktussal együtt. (Faksimile 1. pótlap hátoldala)

29. *Christe, du Lamm Gottes*, BWV 619. A szerző „à 2 Clav. et Ped.” bejegyzése a cím mellett található, a két manuális előadásra utalva. „In Canone alla Duodecima” bejegyzés a cím mellett. (Faksimile 25.)

30. *Christus, der uns selig macht*, BWV 620. Helyhiány miatt, az utolsó hat ütem a lap alján tabulatúrással lejegyzéssel látható. A cím mellett az „in Canone all' Ottava” bejegyzés található. (Faksimile 26.)

31. *Da Jesus an dem Kreuze stund*, BWV 621 (Faksimile 27.)

32. *O Mensch, bewein dein Sünde groß*, BWV 622. A szerző „à 2 Clav. et Ped.” bejegyzése a cím mellett található, a két manuális előadásra utalva. „Adagio assai” tempójelzés a kotta felett. (Faksimile 28.)

33. Az *O Mensch, bewein dein Sünde groß* folytatása külön előre fenntartott oldalon. A kézirat 21. ütemében lévő korrekció Bach sajátkezű javítása. A tétel utolsó üteme előtt az „adagissimo” tempójelzés található. (Faksimile 29.)

34. *Wir danken dir, Herr Jesu Christ*, BWV 623. (Faksimile 30.)

35. *Hilf, Gott, daß mir's gelinge*, BWV 624. A ciklusban egyedülálló módon Bach egy teljes szólamot - a basszust – teljes egészében tabulatúrákkal rögzített. Mivel azonban a hely így sem bizonyult elegendőnek, egy kisebb, 11x19 cm méretű papírlapot ragasztott az oldal aljához, azon folytatva a lejegyzést. A szerző „à 2 Clav. et Ped.” bejegyzése a cím mellett található, a két manuálos előadásra utalva. (Faksimile 31.)

36. A *Hilf, Gott, daß mir's gelinge* folytatása pótíven (Faksimile 2. pótlap)

37. *O Traurigkeit, o Herzeleid*, BWV Anh. I 200 töredék. A cím mellett „molt' adagio” bejegyzés található. (Faksimile 33.)

38. *Christ lag in Todesbanden*, BWV 625 (Faksimile 39.)

39. *Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand*, BWV 626. A pedalliter előadásra a „p.” rövidítés utal a basszus szólam alatt. (Faksimile 40.)

40. *Christ ist erstanden*, BWV 627, 1. Vers. Bach a korál három strófáját három *versus*ban dolgozta ki. A pedalliter előadásra a „p.” rövidítés utal a basszus szólam alatt. A tételek egységét erősíti, az első strófa végén található latin bejegyzés: *Verte sequitur 2. Vers.* [Fordítson! A 2. versszak következik.] (Faksimile 41.)

41. *Christ ist erstanden*, BWV 627, 2. Vers. (Faksimile 42.)

42. *Christ ist erstanden*, BWV 627, 3. Vers. (Faksimile 43.)

43. *Erstanden ist der heilige Christ*, BWV 628 (Faksimile 44.)

44. *Erschienen ist der herrliche Tag*, BWV 629. A cím mellett „à 2 Clav. et Ped.” és „in Canone” bejegyzés. (Faksimile 45.)

45. *Heut triumphieret Gottes Sohn*, BWV 630 (Faksimile 46.)

46. A *Heut triumphieret Gottes Sohn* folytatása külön oldalon (Faksimile 47.)

47. *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*, BWV 631. A pedalliter előadásra a „p.” rövidítés utal a basszus szólam alatt. (Faksimile 54.)

48. *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*, BWV 632. A pedalliter előadásra a „p.” rövidítés utal a basszus szólam alatt. (Faksimile 59.)

49. *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 634. A cím mellett „in Canone alla Quinta” és „à 2 Clav. et Ped.” bejegyzés. (Faksimile 60.)

50. *Liebster Jesu, wir sind hier (distinctius)*, BWV 633. A ciklus egyetlen három sorban rögzített tétele. A cím mellett a „distinctius” bejegyzés található. A cantus firmus dinamikai

kiemelésére utal a „Forte” bejegyzés a jobbkez szólamaira, illetve a „p.” – azaz piano – rövidítés a balkézre vonatkozik (Faksimile 61.)

51. *Dies sind die heiligen 10 Gebot*, BWV 635. A pedálszólam a „p.” rövidítéssel jelölve. A sűrű tizenhatodmozgás miatt a kottakép olvashatósága nem mindenhol tökéletes, ezért Bach pár helyen tabulatúrával is rögzítette a hangcsoportokat. (Faksimile 73.)

52. *Vater unser im Himmelreich*, BWV 636 (Faksimile 78.)

53. *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BWV 637 (Faksimile 89.)

54. *Es ist das Heil uns kommen her*, BWV 638. A pedáliter előadásra a „p.” rövidítés utal a basszus szólam alatt. (Faksimile 90.)

55. *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 639. A szerző „à 2 Clav. et Ped.” bejegyzése a cím mellett található, a két manuálos előadásra utalva. Szép tisztázatos lejegyzés. (Faksimile 106.)

56. Az *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* folytatása a következő kidolgozatlan korál címét (*Weltlich Ehr und zeitlich Gut*) tartalmazó oldalon. (Faksimile 107.)

57. *In dich hab ich gehoffet, Herr* (1. megszerkesztés), csak a címet tartalmazó üres oldal (Faksimile 112.)

58. *In dich hab ich gehoffet, Herr*, BWV 640. A feldolgozás felett, a cím helyett, amely az előző oldalon szerepel, az „*alio modo*” felirat található. (Faksimile 113.)

59. *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, BWV 641. A szerző „à 2 Clav. et Ped.” bejegyzése a cím mellett található, a monódikus korál két manuálos előadására utalva. (Faksimile 115.)

60. *Wer nur den lieben Gott läßt walten*, BWV 642 (Faksimile 129.)

61. *Alle Menschen müssen sterben* (1. megszerkesztés), csak a címet tartalmazó üres oldal (Faksimile 148.)

62. *Alle Menschen müssen sterben*, BWV 643, *Alio modo*. (Faksimile 149.)

63. *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*, BWV 644. (Faksimile 177.)

64. Az *O Traurigkeit, o Herzeleid*, BWV Anh. I 200 rekonstrukciója.

65. Az *O Traurigkeit, o Herzeleid*, BWV Anh. I 200 rekonstrukciójának folytatása.

66. Az *Ich ruf zu dir*, BWV 639 korálfeldolgozás Kovács Szilárd kiegészítő díszítéseivel.

67. Az *Ich ruf zu dir*, BWV 639 folytatás.

68. *Krisztus Feltámad mind ő nagy kínjából* (Kovács Szilárd, *Laudate Dominum • Előjátékok és intonációk a Római Katolikus Népénektárhoz* [Debrecen: Magánkiadvány, 2007], 24.)

69. *Krisztus Feltámadása mind ő nagy kínjából* (Kovács Szilárd, *Laudate Dominum • Előjátékok és intonációk a Római Katolikus Népénektárhoz* [Debrecen: Magánkiadvány, 2007], 25.)

70. *Föltámadt Krisztus e napon* (Kovács Szilárd, *Laudate Dominum • Előjátékok és intonációk a Római Katolikus Népénektárhoz* [Debrecen: Magánkiadvány, 2007], 26.)

71. *Krisztus feltámadott!* (Kovács Szilárd, *Laudate Dominum • Előjátékok és intonációk a Római Katolikus Népénektárhoz* [Debrecen: Magánkiadvány, 2007], 30.)

72. *Krisztus feltámadott! feltámadott!* (Kovács Szilárd, *Laudate Dominum • Előjátékok és intonációk a Római Katolikus Népénektárhoz* [Debrecen: Magánkiadvány, 2007], 31.)

73. *Laudate Dominum – Szerzői kommentár* (Kovács Szilárd, *Laudate Dominum • Előjátékok és intonációk a Római Katolikus Népénektárhoz* [Debrecen: Magánkiadvány, 2007], II-IV.)

74. A dolgozat írója által az improvizációt gyakorló orgonaművészeknek összeállított kérdéssor.

75. A *Wilhelmsburg*: a szászországi-weimari hercegek rezidenciája Weimarban. (Ismeretlen művész akvarellje 1774-ből – *Zentralbibliothek*, Weimar; Korff, Malte, *Johann Sebastian Bach* [Budapest: Magyar Könyvklub, 2001], 41.)

76. A weimari kastélykápolna (más néven: *Himmelsburg*) belső tere. (Christian Richter 1660 körül készült vízfestménye – *Staatliche Kunstsammlung*, Weimar; Korff, Malte, *Johann Sebastian Bach* [Budapest: Magyar Könyvklub, 2001], 44.)

77. A kastélykápolna orgonája közletről, a 76. kép részletének kinagyítása.

78. A lipcsei Tamás-templom belső tere Bach korában, kelet felől. (Számítógépes rekonstrukció egy mai fénykép alapján – Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach • A tudós zeneszerző* [Budapest: Park Könyvkiadó, 2004], 309.)

79. A lipcsei Tamás-templom belső tere nyugat felől. (Számítógéppel alkotott kép Hubert Katz 19. századi akvarellje alapján – Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach • A tudós zeneszerző* [Budapest: Park Könyvkiadó, 2004], 308.)

1.

En collectionne G. Pöschke

P. 283

## Orgel = Gucklein

(mit 48 mitgeschlagenen Gecklein)

Horner einen außgeantzen Organisten  
 Anleitung gegeben wort, auff allhandt  
 Hoff einen Chorale darzu zu setzen, an  
 bey dem selb im Pedal. studio zu hab,  
 titiren, in dem in solchem darinnen  
 Epinellisten Chorale den Pedal  
 ganz obligat tractiret wird.

Dem Gucklein Gott allzeit zu Ehren,  
 dem Naechsten, wird selb zu helfen.

Autore  
 Joanne Sebastianus  
 p. J. Capell-Magister  
 N. B. P. Anhaltin  
 Cöthenensis

2.

Herr Kom. der Freyen Exzellenz



3.

Gott durch Seine Güte. oder Gottes Dasein / Vornehm.

man. Prinzip. 8k.

pat. Tromp. 8k.

4.

5.



6.





7.

*Puer natus in Bethlehém.*

This image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The title at the top is "Puer natus in Bethlehém." The score is written in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is organized into three systems, each with a vocal line on the upper staff and a lute or keyboard accompaniment on the lower staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines, characteristic of early modern manuscript notation.

8.

*Lob sey Gott in ewig fromblich.*

This image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The title at the top is "Lob sey Gott in ewig fromblich." The score is written in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is organized into two systems, each with a vocal line on the upper staff and a lute or keyboard accompaniment on the lower staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines, characteristic of early modern manuscript notation.

9.



10.





11.



12.



13.



14.





15.

*Lobt Gott in Geistern allzeitlich*

A handwritten musical score on aged paper. The title is written in cursive at the top left. The score consists of three systems of two staves each. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several clefs and a key signature of one sharp (F#). The paper shows signs of age, including some staining and a small cross mark at the top.

16.

*Jesus meine Freude.*  
*largo.*

15

A handwritten musical score on aged paper. The title is written in cursive at the top left, with the tempo marking 'largo.' below it. The score consists of three systems of two staves each. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several clefs and a key signature of one sharp (F#). The paper shows signs of age, including some staining and a small cross mark at the top. The number '15' is written in the top right corner.



17.



18.





19.

*Symile die Liebe Vokal.*

A handwritten musical score on aged paper. The title is written in cursive at the top. The score consists of two staves of music. The upper staff features a vocal line with various note values and rests. The lower staff provides a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. A red circular stamp is centered on the page, containing the text 'Lx Biblioth. Rezia Berolinenti'.

20.

*Gelofft mir Gottes Güte preisen*

A handwritten musical score on aged paper. The title is written in cursive at the top. The score is arranged in three systems, each with two staves. The upper staff of each system contains a vocal line, and the lower staff contains a piano accompaniment. The notation is dense, with many notes and rests. The paper shows signs of age and wear.

21.

*Qui altis rufis mergantur st. a 2 clav. & Organo.*

A handwritten musical score on aged paper, featuring three systems of two staves each. The notation is in a historical style, likely 17th or 18th century, with various note values, rests, and clefs. The title at the top reads "Qui altis rufis mergantur st. a 2 clav. & Organo." and the number "19" is written in the upper right corner.

22.

*In die ista freuit.*

A handwritten musical score on aged paper, featuring three systems of two staves each. The notation is in a historical style, likely 17th or 18th century, with various note values, rests, and clefs. The title at the top reads "In die ista freuit." and the number "249" is written in the upper right corner.

249



23.



24.

Mit Fried und Freud ist Jeseu in

A page of handwritten musical notation on aged paper, featuring three systems of music. The first system includes the lyrics "Mit Fried und Freud ist Jeseu in". The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

250

25.



26.





27.



28.



29.

*Christe der Tröstel in Canone alla Quodacima a 2 (ao. d. p.)*

This image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The title at the top is "Christe der Tröstel in Canone alla Quodacima a 2 (ao. d. p.)". The score is written in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The music is organized into three systems, each with two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "ff" (fortissimo) and "p" (piano). The paper shows signs of age, including some staining and a small hole near the bottom right corner.

30.

*Christus der ant seelig macht in Canone al' Strome*

This image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The title at the top is "Christus der ant seelig macht in Canone al' Strome". The score is written in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The music is organized into three systems, each with two staves. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various musical symbols and ornaments. The paper shows signs of age, including some staining and a small hole near the bottom right corner.

253



31.

*In Jesu an dem he. Geist.* 27

A handwritten musical score on aged paper, consisting of three systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a cursive hand and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a sharp sign. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a double bar line and a final cadence.

32.

*O Mensch bein dein Dunde wasch. Dreyer apai. in 2. Clav. & Ped.*

A handwritten musical score on aged paper, consisting of three systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a cursive hand and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a sharp sign. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a double bar line and a final cadence.

33.



34.



255



35.

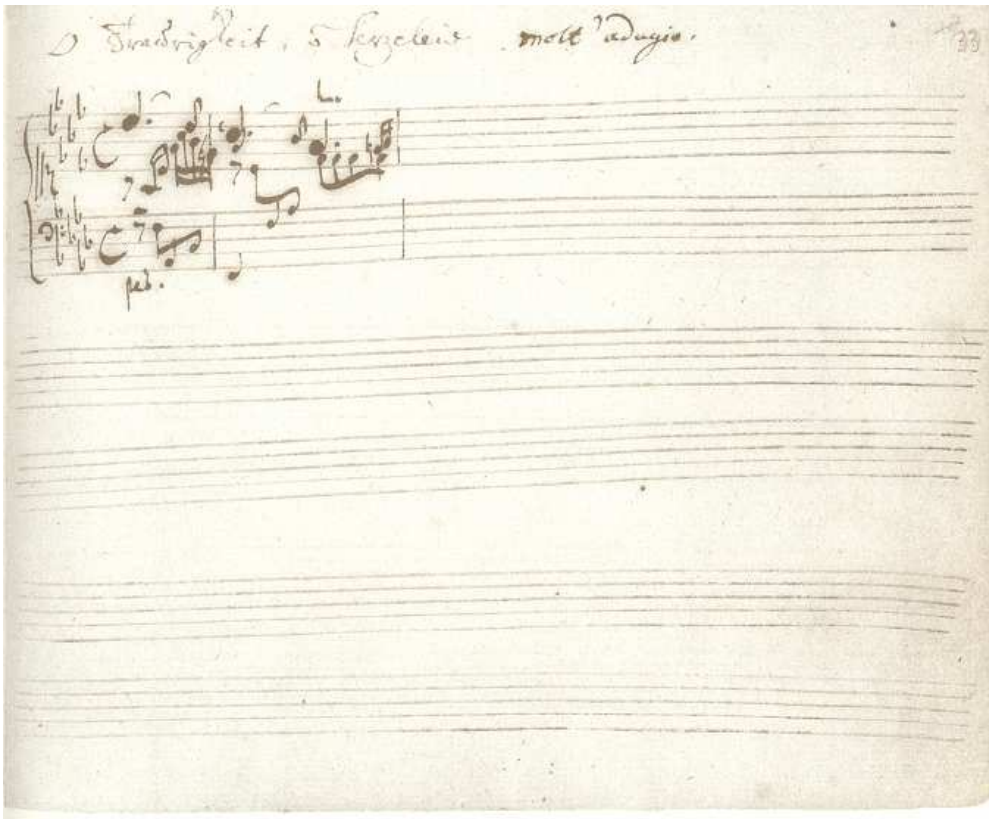


36.



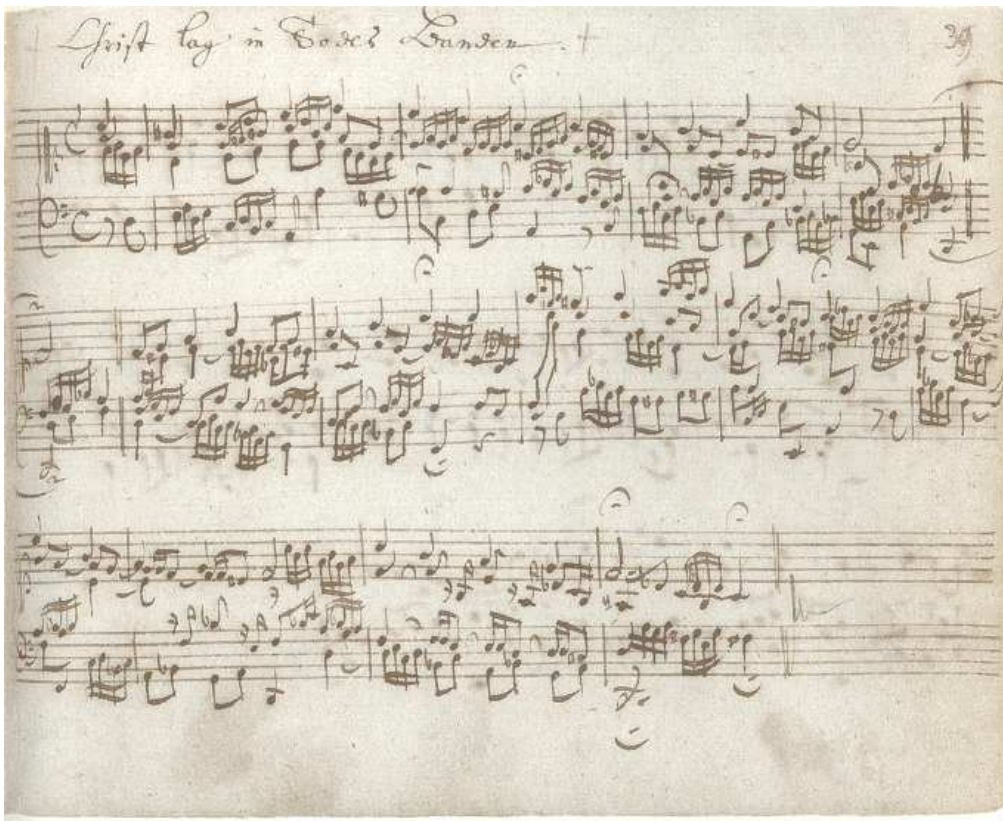
37.

O Trudigkeit, 5 Keylein. *molt' adagio.* 33



38.

Christ lag in Todes Banden. 34





39.

Jesus Christus unser Heiland

A handwritten musical score on aged paper. The title 'Jesus Christus unser Heiland' is written at the top in cursive. The score consists of three systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

40.

Christ ich erstanden

A handwritten musical score on aged paper. The title 'Christ ich erstanden' is written at the top in cursive. The score consists of three systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

41.



42.





43.

*Erstanden ist der heilige Christ*

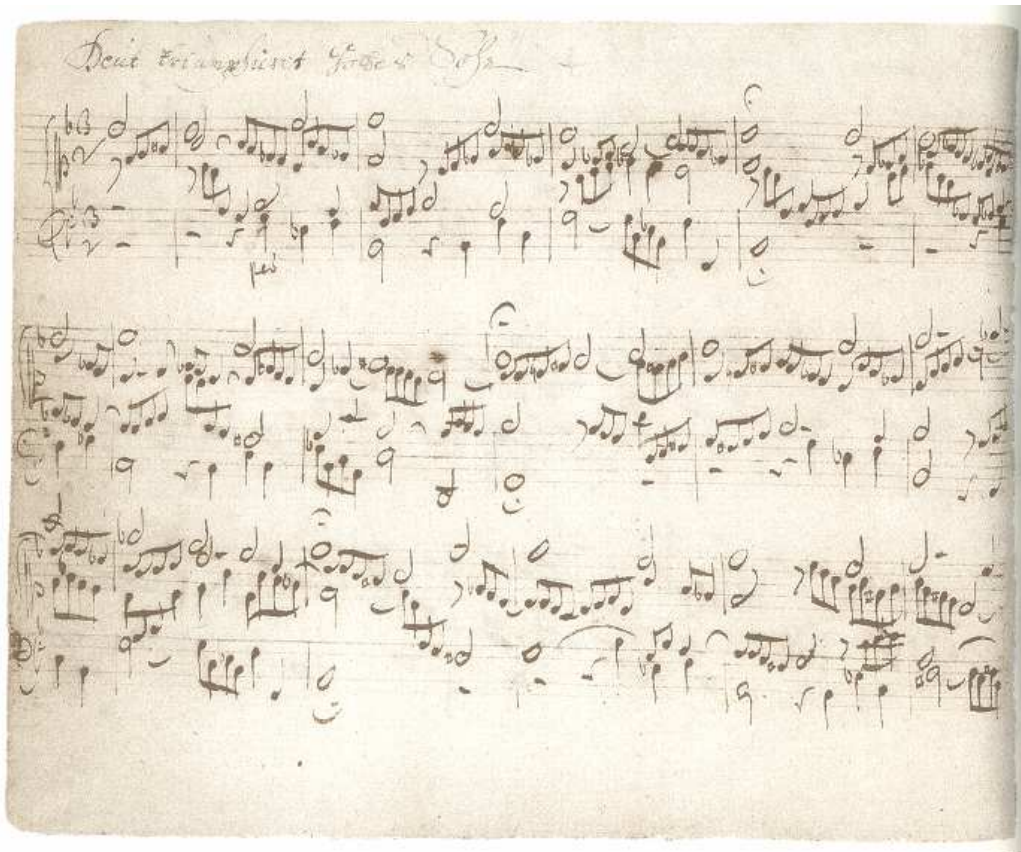
This image shows a page of handwritten musical notation for the hymn 'Erstanden ist der heilige Christ'. The score is written in a cursive hand on aged paper. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a lute accompaniment line. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single system with a vocal line above and a lute line below. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

44.

*Erlesenen ist der herrliche tanz a 2 Clav. & Red. in prima 4/4*

This image shows a page of handwritten musical notation for the dance 'Erlesenen ist der herrliche tanz a 2 Clav. & Red. in prima 4/4'. The score is written in a cursive hand on aged paper. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a lute accompaniment line. The first system begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is written in a single system with a vocal line above and a lute line below. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

45.



46.





47.

*Nimm gute Dächter, o Geist* +

A handwritten musical score on aged paper. The title is 'Nimm gute Dächter, o Geist' followed by a plus sign. The score consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a five-line staff and a lute line on a six-line staff. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

48.

*Heu Jesu Geist, mit zu dem Vater* +

50

A handwritten musical score on aged paper. The title is 'Heu Jesu Geist, mit zu dem Vater' followed by a plus sign. The page number '50' is written in the top right corner. The score consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a five-line staff and a lute line on a six-line staff. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.



49.

Lichter Jesu Dir sei Preis in Carion alla Quinta  
a 2 Cms & Pes.

This page contains three systems of handwritten musical notation. The first system is a vocal line with lyrics. The second system is a piano accompaniment. The third system is a shorter musical phrase, possibly a continuation or a separate part. The notation is in a historical style, likely from the 17th or 18th century.

50.

Lichter Jesu Dir sei Preis Catholus.

This page contains four systems of handwritten musical notation. The first system is a vocal line with lyrics. The second system is a piano accompaniment. The third system is a shorter musical phrase. The fourth system is another shorter musical phrase. The notation is in a historical style, likely from the 17th or 18th century.



51.

*Dies sind die Töne in D-dur.* + 78

A handwritten musical score on aged paper, featuring four systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various ornaments and slurs. The title at the top is written in cursive and includes a key signature of one sharp (D major). The page number '78' is written in the upper right corner.

52.

*Hilf mir im Himmelreich.* +

A handwritten musical score on aged paper, featuring four systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various ornaments and slurs. The title at the top is written in cursive. The page number '264' is written at the bottom center of the image.



53.



54.





55.

*Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ. a 2 flav. & Pos.*

A handwritten musical score on aged paper, featuring three systems of music. Each system consists of two staves. The notation is dense, with many beamed notes and rests, characteristic of a Baroque or Classical era manuscript. The title at the top is written in cursive and includes the instrumentation 'a 2 flav. & Pos.'.

56.

*Weltlich Eß und zeitlich gut.*

A handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of music. Each system consists of two staves. The notation is dense, with many beamed notes and rests. The title at the top is written in cursive. The page number '107' is written in the upper right corner.

57.

*In die sal ich gelasset sein*

58.

*alio modo* 113



59.

*Wenn ich in höchsten Nothen seyn. a 2ten & 3ten* 115

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "Wenn ich in höchsten Nothen seyn. a 2ten & 3ten". The score is written on five staves. The notation is highly complex, featuring a dense polyphonic texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The paper is aged and shows some staining. The number "115" is written in the top right corner.

60.

*Wer mich in Liebe soll laß halten.* 129

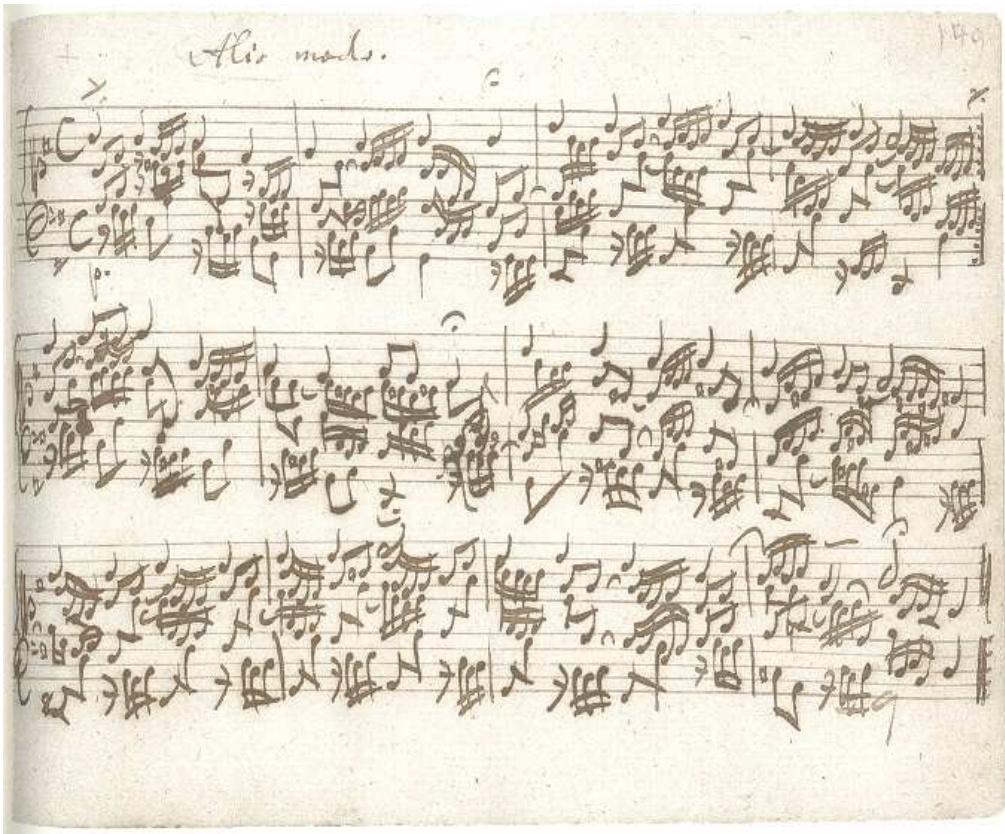
This page contains a handwritten musical score for a piece titled "Wer mich in Liebe soll laß halten." The score is written on five staves. The notation is highly complex, featuring a dense polyphonic texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The paper is aged and shows some staining. The number "129" is written in the top right corner.



61.



62.



*Sieh die müßig auf der Künstler*

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top, the title "Sieh die müßig auf der Künstler" is written in cursive. The page contains three systems of musical staves. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

# O Traurigkeit, O Herzeleid!

From »Orgelbüchlein«, BWV Anh. I 200

Fragment by **Johann Sebastian BACH**

(1685-1750)

Reconstruction by **Szilárd KOVÁCS**

(1976\*)

*molt'adagio*

Ped.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo marking 'molt'adagio' is placed above the first measure of the top staff. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A 'Ped.' marking is located below the first measure of the bottom staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature is three flats and the time signature is common time. The music continues with the melodic and rhythmic themes established in the first system.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature is three flats and the time signature is common time. The music concludes with the melodic and rhythmic themes established in the previous systems.

9

Musical score for measures 9-11. The piece is in 3/4 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 9 features a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. Measure 10 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 11 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass.

12

Musical score for measures 12-14. The piece is in 3/4 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 12 features a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 13 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 14 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass.

15

Musical score for measures 15-17. The piece is in 3/4 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 15 features a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 16 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 17 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass.

# Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ

à 2 Clav. et Ped.

From »Orgelbüchlein«, BWV 639

Composed by **Johann Sebastian BACH**  
(1685-1750)

Complementary ornaments by **Szilárd KOVÁCS**  
(1976\*)

Organ

3

6



Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ

The image displays a musical score for the hymn "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ". The score is written in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), and a bass line (bass clef). The first system begins at measure 9 and includes a fermata over the final note of the vocal line. The second system starts at measure 12. The third system starts at measure 15 and features a fermata over the final note of the vocal line. The fourth system starts at measure 17 and concludes with a double bar line. The piano accompaniment provides a steady rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes, while the bass line follows a similar pattern. The vocal line is melodic and expressive, with various ornaments and phrasing marks.

**14. Krisztus feltámadása mind ő nagy kínjából**

The image displays a musical score for the piece 'Krisztus feltámadása mind ő nagy kínjából'. The score is written in 3/4 time and consists of three systems of music. Each system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef, and a separate bass line. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system starts with a measure rest followed by a triplet of eighth notes. The third system starts with a measure rest followed by a triplet of eighth notes. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#).

The image displays a musical score for the piece "14. Krisztus feltámadása mind ő nagy kínjából". The score is written in a three-staff system, consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in a 3/4 time signature. The first system begins at measure 7 and ends at measure 8. The second system begins at measure 9 and ends at measure 12. The third system consists of two staves and spans measures 13 to 18. The fourth system also consists of two staves and spans measures 19 to 24. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A fermata is present over the final measure of the second system. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

**15. Föltámadt Krisztus e napon**

The image displays a musical score for the piece "15. Föltámadt Krisztus e napon". The score is written in 9/8 time and consists of three systems of music. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The first system (measures 1-4) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 5-8) continues the melody and bass line. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final cadence. The score is printed in black ink on a white background.

**17. Krisztus feltámadott!**

The image displays a musical score for the piece 'Krisztus feltámadott!' (Christ is risen!). The score is written in a three-staff system, consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The music is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 3, and 5). The first system (measures 1-2) features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system (measures 3-4) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 5-6) concludes the piece with a final melodic phrase and accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

7

Musical score for measures 7-8. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

9

Musical score for measures 9-10. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

11

Musical score for measures 11-12. The score concludes in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic phrase with a long note in the final measure, and the left hand provides a final accompaniment with a long note.

---

### Szerzői kommentár

A *Laudate Dominum* elsősorban az egyházzene tanulók és művelők számára készült, hogy segítsen hivatásuk gyakorlásában. A gyűjtemény elsődleges célja, hogy rövid, a liturgia arányait nem felborító kompozíciókkal gazdagítsa a szentmisét. E mellett orgona- és liturgikus improvizáció iskola is. A kötetben a darabok nem nehézségi sorrendben szerepelnek, a helyes didaktikai lépcsők kialakítása tanári feladat.

A szertartáson belül fontos szerep juthat az orgonának az énekek bevezetésénél. Egy jó intonáció után nincs szükség hangadásra, amely nem csak ízléstelen, de a tempót is elbizonytalanítja. A jól eltalált előjáték kvázi avizóként funkcionál, mely után tökéletes biztonsággal szólal meg a közös ének együtt a megfelelő formálással. Ahogyan egy kórusvezető mozdulataiból rengeteg a zenére jellemző információhoz juthatunk (egy jó avizó is többet ad a tempónál), úgy ezeket a jegyeket az énekek bevezetéséül szolgáló intonációknak is hordozniuk kell. Itt azonban nincs vizuális élményünk, a zenei textúra az, amelyből – a tempó mellett – asszociálhatunk a dinamikára, karakterre, hangulatra, stb.

A kiadványban megtalálhatók a párütemes intonációk, biciniumok, rövid fugatók, triós korálok, terjedelmesebb korálelőjátékok, az ún. „Orgelbüchlein-típus”, a korálfuga és a korálfantázia is. Apró kottával néhány alternatív harmonizáció is helyet kapott a kötetben. Bátran alkalmazhatjuk a basszus cantus firmust, a hívek gyorsan reagálnak az új zenei textúra gazdagító hatására. Természetes, hogy nem azonos a különböző tételtípusok liturgikus alkalmazása, de a darabok nagy része használható az énekek bevezetésére (kivételek a „*Népek megváltó Istene!*” himnusz feldolgozása, amely ritmikussága miatt erre nem alkalmas, ezt inkább utójátéknak ajánlom), még a nagyobb felületűek is (pl. egy hosszabb korálfügának csak az expozícióját bejátszva, egy az alaphangnemet megerősítő kadenciával). Nem csak a darabok terjedelme, hanem azok nehézségi szintje is eltérő. A tanulási folyamat bármely szakaszában is járunk, találhatunk benne magunknak való anyagot.

A mai magyar zeneelmélet oktatás elsősorban harmónia-alapú, illetve a felismerő és elemző tudás elsajátítására koncentrál. Az a tapasztalatom, hogy e mellett egyre több helyen fordítanak kellő hangsúlyt az alkalmazott zeneelmélet gyakorlására is: continuo-játék és különböző stílusgyakorlatok formájában. Ez fontos kiegészítője az analitikus praxisnak.

Kiindulási pontként már ideje korán készségszinten el kell sajátítanunk a harmonizálás művészetét. Ez azonban kevés, ennek az ellenkezőjét is tudnunk kell: harmóniát melodizálni. Csak a

harmóniatan, dallamtan és ritmustan együttes elsajátítása után juthatunk előre. A vizuális művészetekkel párhuzamba állítva, a zenében a harmónia (homofon szint) a színekért felel, a dallam és a ritmus (polifon szint) a térérzet kialakulásáért. Nem kell magyaráznom, hogy nincs egyik a másik nélkül. Az „egyházi könnyűzene” – sajnos, jelenleg ez egy a liturgián belül is létező kategória – esetében a ritmus dominál, a dallam és a harmóniák igen primitívek.

A gyűjteményben szereplő feldolgozások nagyrészt a 18. század zenei modorában maradnak. E korszak zenei nyelvezetének alkalmazása, az orgona- és a korál-irodalom fénykorát idézi. A végső cél persze az, hogy harmonizációinkban és intonációinkban is egy hiteles 21. századi stílust teremtsünk. Az ide vezető út során, azonban ne hagyjuk ki a zenei előzmények elmélyült és interaktív megismerését.

Minden gyakorló kántornak javaslom, hogy hosszabb-rövidebb intonációit írja le! Ne csak szívvel készüljünk a szentmisére, hanem – a rendszeres fizikai tréning (gyakorlás) mellett – értelemmel is! A papírra vetett darabok utólagos kielemezésével, a hibákból tanulva, ezen a területen gyors és látványos fejlődés érhető el. Persze nem árt, ha mindez tanári kontroll mellett történik.

A művészi érték mérhető. Nem mindegy, hogy a liturgiában megszólaló zene anyaga mennyire nemes, formája mennyire gazdag. Ebben igényünket nem szabad lejjebb adni. Bár a tökéletest soha sem érhetjük el, mégis afelé kell törekednünk.

Fontos, hogy egyházzenei tanulmányaink során kellő figyelmet fordítsunk az orgonajáték minél magasabb szintű elsajátítására. Ez biztos alap lehet, amelyre építhetünk a rögtönzés területén. Ha a következő generáció egyházzenei az orgonánál is méltóvá válnak a megtisztelő címre, akkor majd kevésbé kell küzdenünk a szakma megbecsüléséért.

Az egyházzenei feladatai közé tartozik az is, hogy zenei téren formálja a rábízott gyülekezetet. Nem szabad alkalmazkodnunk a populáris zenei igényekhez, pontosabban zenei igénytelenségekhez, hanem formálnunk kell azt. Az orgonapadról erre naponta lehetőségünk nyílik. Ha rendszeresen változatos és ötletes feldolgozásokat játszunk, egy idő után a hívek nem fognak vágyódni az üres és értéktelen zene után. Ezt követően, pl. a gitár liturgikus használata is egy új dimenzióba emelkedhet (mondjuk a 16. és 17. századi énekanyaggal kapcsolatban), a hangszer jelenlegi méltatlan és gyalázatos helyzetéből. Igazság szerint az un. ifjúsági énekeknek kellene a legmagasabb szövegi és zenei színvonalat képviselniük. Nagyon meg kellene gondolni, hogy mit adunk – vagy szemet hunyva eltűrünk – fiataljaink kezébe, hiszen bennük van az egyház jövője. Nem könnyű a dolga annak a kántornak, aki felvállalja a gyülekezet értékes egyházzenei nevelését. Sajnos, a média minden területéről áramlanak a negatív hatások. Legalább Isten házában mellőzzük az igénytelenséget, legyen végre a templom az a hely, ahol elcsendesedhetünk, ahol nem a mennyiség, hanem a minőség és az aprólékosság számít!

Az egyházzenebe befektetni hosszútávon megtérülő beruházás. Miután a ránk bízott közösségben kialakítottuk a zenei igényességet – azaz a közös nyelvet –, máris megnyílik egy új kommunikációs sáv, amelyben közvetlenül és szavak nélkül közölhetünk Istenről, az Üdvtörténetről,



az amúgy nehezen megérthető és megfogalmazható teológiai dogmákról. Erre írok egy példát: a Szentháromság misztériumáról sokat elmélkedhetünk, de az ember azt fel nem foghatja. Mégis van egy út, amellyel a lehető legközelebb juthatunk a hitigazsághoz. Ha valaki kellően nyitott és zeneileg is képzett (ez alatt nem az iskolázottságot értem, hanem egy már „kitisztult” zenei fül birtoklását), akkor Bach Szentháromság-fügájának meghallgatásakor lehetősége nyílik megtapasztalni a *három különböző isteni személy és ugyanakkor egy* titkát. Ezt „földi körülmények között” a legpontosabban a zene képes ábrázolni.

A kötetet jó szívvel ajánlom mindenkinek, akit érdekel az orgona és a liturgia különleges kapcsolata, akár gyakorlati, akár analitikus felhasználásra. A gyűjtemény hasznos lehet a kántor- és egyházzenesés képzés orgona, zeneelmélet és liturgikus orgonajáték óráin.

Külön köszönettel tartozom korunk két kiemelkedő református egyházzenesésének: Dr. Karasszon Dezsőnek a liturgikus orgonajátékban való jártasságom megalapozásáért és a *Laudate Dominum* lektorálásáért. Több alkalommal konzultáltam Dr. Gárdonyi Zsolt orgonaművésszel, aki a témában nagyon sok hasznos tanáccsal látott el. Továbbá hálával tartozom Felföldi László plébánosnak úrnak és Ráczy János úrnak, akik a biztatáson túl a kiadvány megjelenéséhez anyagilag is hozzájárultak. Köszönöm az önzetlen segítők kezeit.

Örülök, hogy Debrecenben az ökumené szelleme valóban él: az út, amely közelebb visz minket Krisztushoz és egymáshoz.

Végezetül álljon itt a 150. zsoltár egy szorosán ide kapcsolódó gondolata:

***„Laudate Dominum in cordis et organo”***

Debrecen, 2007 tavaszán

*Kovács Szilárd*

*orgonaművész*

*DE Zeneművészeti Karának oktatója*

*a debreceni Megtestesülés templom orgonistája*

- Kérdéssor -

A következő kérdések egyszerre szólnak az improvizációt gyakorló orgonaművészhez/egyházzenészhez, illetve a rögtönzést oktató tanárhoz. Elsőként általános, majd az improvizációhoz kötődő személyes kapcsolatára vonatkozó, végül célzottan az Orgelbüchleinre fókuszáló kérdések következnek. Az elsők kivül, mindegyik a liturgikus körülmények között történő (pre-, inter és posztlúdium), vagy legalábbis valamilyen egyházi dallamot feldolgozó, cantus firmus alapú improvizációra vonatkozik. Az eldöntendő kérdésekre adott válaszokat kérem, indokolja. Az összes választ közvetlenül a kérdések után írja be!

1. Kérem, határozza meg az improvizáció fogalmát! Nem lexikonszerű megfogalmazásra van szükség, inkább az Ön személyes benyomására. A rögtönzés mely aspektusait tartja igazán fontosnak, honnan tekinthető improvizációnak egy megszólaló zenei anyag?
2. Írja le az orgona-improvizáció típusait, külön jelölve azokat, melyeket Ön is alkalmaz! (Lehet külön csoportba venni a cantus firmushoz köthető- és a nem egyházi dallamra épülő, vagy szabad improvizációkat.)
3. A felsorolt típusokat normál körülmények között (átlagos képességű diákoknál) milyen sorrendben tanítja, vagy tanulta? Utóbbi esetben, kérem, nevezze meg a tanárt is!
4. Előfordult már, hogy utólag lejegyezte, vagy kidolgozta saját rögtönzését? Ha igen, ez mennyire mondható gyakorinak?
5. Foglalkozik-e komponálással? Ha igen, mennyire tér el, vagy éppen miben hasonlít kompozíciós és improvizációs stílusa?
6. Az improvizáció egyszerre feltételezi az alkotó- és előadóművészi folyamatok magas szintű birtoklását. A magyar hangszeres- és elméleti képzést ismerve mit gondol, milyen előtanulmányok után érdemes elkezdni ennek az összetett zenei folyamatnak az oktatását?
7. Az improvizációnak (különösen a stílus-improvizációnak) milyen pozitív hatásai vannak az előadóművészi gyakorlatra? Milyen gazdagodás érhető el az előadói eszköztárban, kifejezetten a különböző rögtönzési formák elsajátításának köszönhetően? Ha tud, példaként írjon le egy konkrét esetet.
8. Kontrapunktikus elvű improvizációt hány éves kortól, illetve milyen előtanulmányokra építve érdemes tanítani?
9. A stílus-improvizáció milyen súllyal van jelen az Ön rögtönzési- és tanítási gyakorlatában? Leginkább mikor használja? Milyen stílusban improvizál leggyakrabban liturgikus körülmények között?
10. Dallam harmonizálása és harmónia(váz) melodizálása. E két különböző technikát milyen gyakorlatokkal kapcsolja össze?

11. Alkalmazza-e az Orgelbüchlein korálokat mint improvizációs modelleket, illetve célszerűnek tartja ezeket a műveket a tanításban ilyen módon felhasználni? Ebből a szempontból a sorozat mely darabjait tekinti leginkább alkalmasnak?
12. Az Orgelbüchlein korálfeldolgozások mint improvizációs modellek. A sorozat minden egyes darabja egyedi, ezért nem könnyű – és nem is célszerű – mereven kategorizálni azokat. Kérem, a következő struktúrákat tegye az Ön által ideálisnak tartott didaktikai sorrendbe. Ha valamelyik típust egyáltalán nem tanítaná, hagyja ki a felsorolásból és indokolja döntését! A korálok rendszerezését segíti a csatolt táblázat.
1. *Nem-imitációs trió (részben kolorált cantus firmusszal), pl. BWV 639.*
  2. *Hagyományos kétrétegű textúra (kvázi korálpártita x-edik variációja) a korált egy állandó motívummal ellenpontoszva, pl. Christ lag in Todesbanden.*
  3. *Háromrétegű feldolgozás (koráldallam, plusz két különböző ellenmotívum, akár vándoroltatva az ellenanyagokat az alsó szólamok között, akár lokalizálva azokat).*
  4. *Négyrétegű (ez a típus a sorozatban a szólamok közötti motívumvándoroltatás nélkül szerepel, korál, plusz három ellenmotívum).*
  5. *Egyszerű kánon-technika.*
  6. *Kettőskánon, pl. BWV 608.*
  7. *Nem-imitációs négyzólamú típus, a belső szólamok ostinato ritmikájával, Der Tag, der ist so freudenreich.*
  8. *Alt cantus firmus, egyetlen ilyen a BWV 611.*
  9. *Ostinato basszusos, pl. Jesu, meine Freude.*
  10. *Kolorált cantus firmus, tematikus ellenmotívumokkal.*
  11. *Archaikus típus, a szólamok különböző ritmikai szinten mozognak, nem imitációs polifónia.*
  12. *Bármilyen más Ön által elkülönített típus, amely a felsorolásban nem szerepel.*
13. Van-e a sorozatnak olyan darabja, amely Ön szerint egészen biztos, hogy nem improvizatív eredetű?
14. Bach Orgelbüchleinjének tanításban való alkalmazása áttörheti-e a stílushatárokat? Léteznek-e az Ön improvizációs gyakorlatában az egyes Orgelbüchlein korálok zenei alap gondolataira épülő, modern improvizációk (pl. mint M. Dupré himnuszfeldolgozásai)?

75.



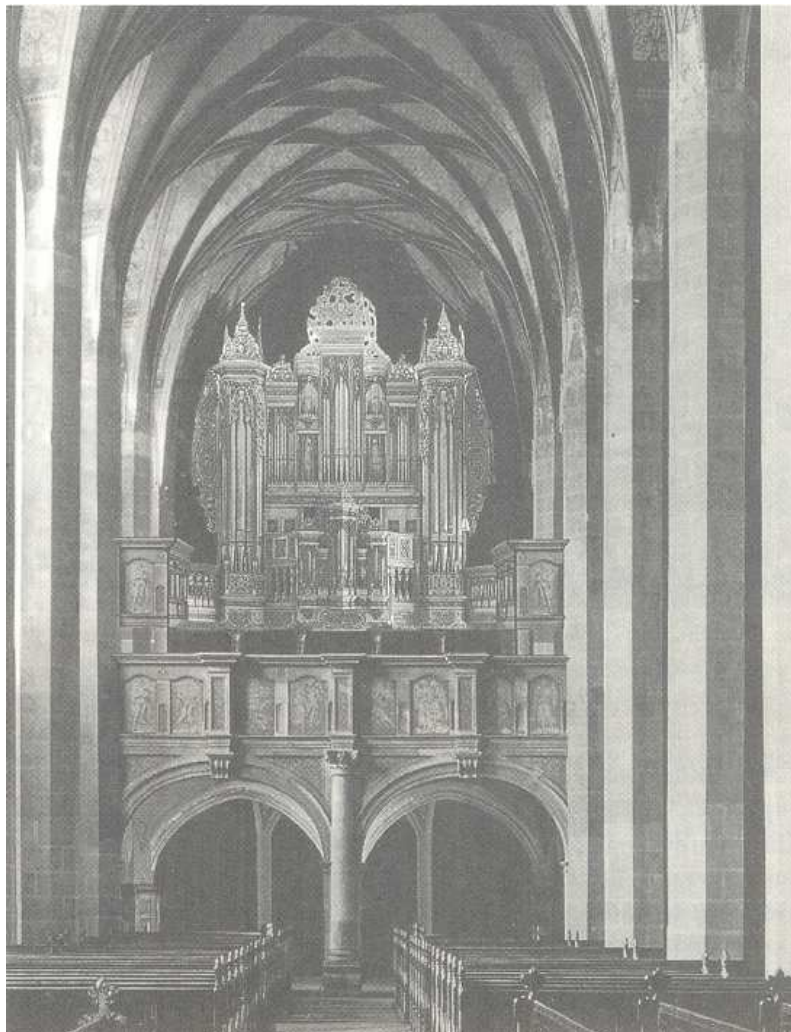
76.



77.

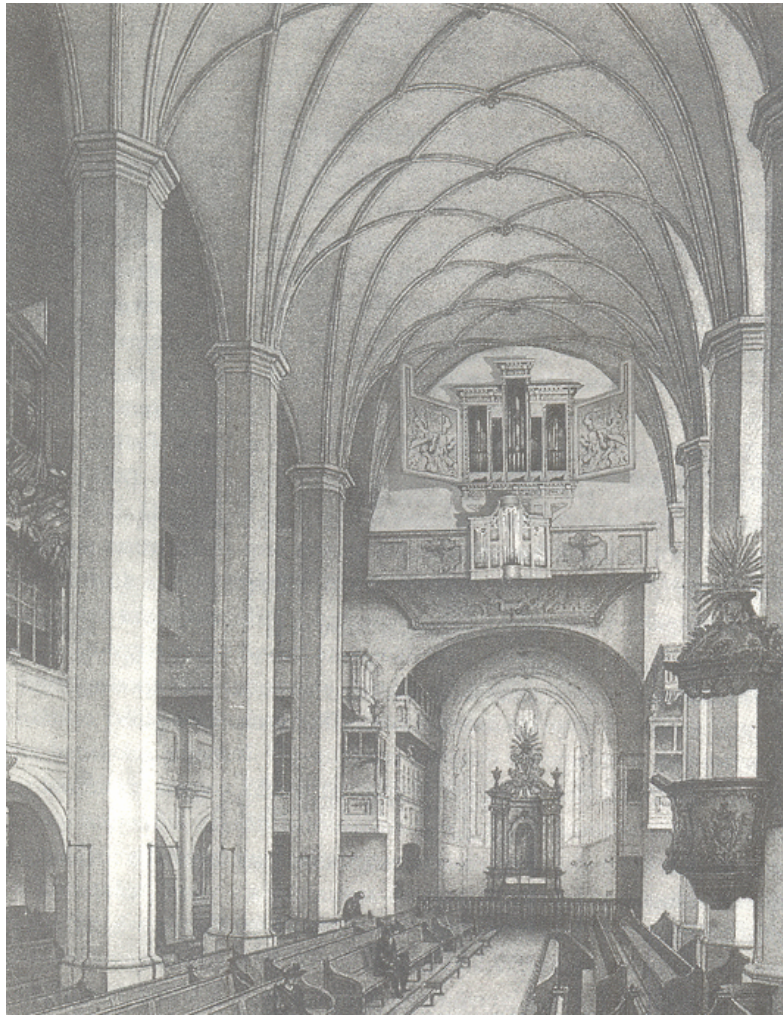


78.





79.



## BIBLIOGRÁFIA

- Apel **APEL**, Willi, szerk., *Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries* (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1963)
- Nekrolog **BACH**, Carl Philipp Emanuel – **AGRICOLA**, Johann Friedrich, „Nekrolog” [eredetileg *Lorenz Mizler's Musikalische Bibliothek* IV/I. (1754)], in *Bach-Dokumente III.*, szerk. Schulze, Hans-Joachim (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972), 80-93.
- Keller<sup>1</sup> **BACH**, Johann Sebastian, *Orgelbüchlein und andere kleine Choralspiele (Mit Texten, Choralsätzen un Angaben über Entstehung und Ausführung)*, szerk. Hermann Keller (Kassel, Basel, London, New York: Berenreiter-Verlag, 1928), 1-129.
- Faksimile **BACH**, Johann Sebastian, *Orgelbüchlein BWV 599–644*  
Faksimile des Autographs, szerk. Löhlein, Heinz-Harald (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981)
- NBA **BACH**, Johann Sebastian, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* IV/1, 2, 3, 4. (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983, 1958, 1961, 1969)
- Löchlein/1. **BACH**, Johann Sebastian, *Orgelwerke 1. • Orgelbüchlein, Sechs Choräle von verschieber Art (Chübler-Choräle), Choralpartiten*, szerk. Heinz-Harald Löhlein (Kassel, Basel, London, New York: Berenreiter-Verlag, 1984), 1-83.
- Zászkaliczky/5. **BACH**, Johann Sebastian, *Sämtliche Orgelwerke 5. • Orgelbüchlein, Choralpartiten, Kanonische Veränderungen*, szerk. Zászkaliczky Tamás (Budapest: Editio Musica, 1987), 1-52.
- Leisenger/Kooiman **BACH**, Johann Sebastian, *Orgelbüchlein*, szerk. Ulrich Leisinger – Ewald Kooiman (Bécs: Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 2004)
- Bartha<sup>3</sup> **BARTHA** Dénes, *J. S. Bach 3.*, bővített kiadás (Budapest: Zeneműkiadó, 1967)
- Dadelsen **DADELSEN**, von Georg, „Zur Entstehung des Bachschen Orgelbüchleins”, in *Festschrift Friedrich Blume*, szerk. Abert, Anna Amalie – Pfannkuch, Wilhelm (Kassel: Bärenreiter, 1963), 74-79.
- Riemann **DAHLHAUS**, Carl – **EGGEBRECHT**, Hans Heinrich szerk., *Brockhaus Riemann • Zenei Lexikon I-III* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983)
- Dávid **DÁVID** Gábor, ford., *Johann Sebastian Bach • Levelek, írások, dokumentumok* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985)

- Dietel **DIETEL**, Gerhard, szerk., *Zenetörténet évszázadokban • I. A 2. századtól 1800-ig.* (Budapest: Springer Hungarica, 1994)
- Dobszay, 1993 **DOBSZAY** László, *A gregorián ének kézikönyve* (Budapest: Editio Musica, 1993)
- Donington **DONINGTON**, Robert, *A barokk zene előadásmódja* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978)
- Schmieder<sup>2</sup> **DÜRR**, Alfred – **KOBAYASHI**, Yoshitake, szerk., *Bach-Werke-Verzeichnis [Kleine Ausgabe (BWV<sup>2a</sup>)]* a Wolfgang Schmieder által közreadott 2. kiadás nyomán (Wiesbaden · Leipzig · Paris: Breitkopf & Härtel, 1998)
- Edler **EDLER**, Arnfried, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente • Handbuch der musikalischen Gattungen Band 7,1.: Von den Anfängen bis 1750* (Laaber: Laaber-Verlag, 1997)
- MGG<sup>2</sup> **FINSCHER**, Ludwig, szerk., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2. kiadás* (Kassel: Bärenreiter, 1994-)
- Finta **FINTA** Gergely, *Dietrich Buxtehude orgonaművei és a liturgikus gyakorlat. Doktori értekezés* (Budapest: 2002)
- Friedler **FRIEDLER** Magdolna, *Az Orgelbüchlein koráljai. Doktori értekezés* (Budapest: 2006)
- Gasparini, 1708 **GASPARINI**, Francesco, *L'Armonico pratico al Cimbalo, Venice, 1708, Bologna 1713, Venice, 2/1715, 3/1729, 4/1745, 5/1764, 6/1802* Faksimile-Edition (Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 2001)
- Gárdonyi, 1972 **GÁRDONYI** Zoltán, *J. S. Bach kánon- és fúgaszerkesztő művészete* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972)
- Gárdonyi, 1967 **GÁRDONYI** Zoltán, *J. S. Bach ellenpont-művészetének alapjai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1967)
- Geiringer **GEIRINGER**, Karl, *Johann Sebastian Bach* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976)
- Gülke **GÜLKE**, Peter, *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1979)
- Harding **HARDING**, James, *Saint-Saëns and His Circle* (London: Champan & Hall, 1965)
- Heinichen, 1728 **HEINICHEN**, Johann David, *Der General-Bass in der Composition, 1728* Faksimile-Edition (Hildesheim, Zürich: Georg Olms Verlag, 1994)



- Hiemke **HIEMKE**, Sven, *Johann Sebastian Bach • Orgelbüchlein*. (Kassel, Basel, London, New York: Berenreiter-Verlag, 2007)
- Hollai **HOLLAI** Keresztély, „J. S. Bach *Orgel-Büchleinje* mint orgonaiskola”, *Magyar Egyházzene* IV. (1996/97) 1. sz., 73-90.
- Kelemen **KELEMEN** Imre, *A zene története 1750-ig • Főiskolai tankönyv* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1991)
- Keller **KELLER**, Hermann, *Die Orgelwerke Bachs* (Leipzig: C. F. Peters, 1948)
- Kolneder **KOLNEDER**, Walter, *Bach-Lexikon* (Budapest: Gondolat, 1988)
- Korff **KORFF**, Malte, *Johann Sebastian Bach* (Budapest: Magyar Könyvklub, 2001)
- LD **KOVÁCS** Szilárd, *Laudate Dominum • Előjátékok és intonációk a Római Katolikus Népénektárhoz* (Debrecen: Magánkiadvány, 2007)
- NBA KB **LÖHLEIN**, Heinz-Harald, *Johann Sebastian Bach – Neue Ausgabe sämtlicher Werke – Kritischer Bericht IV/1*. (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987)
- Mattheson, 1737 **MATTHESON**, Johann, *Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grund-Lehren der musicalischen Setzkunst oder Composition, 1737* Faksimile-Edition (Hildesheim, Olms, 1976)
- Michels **MICHELS**, Ulrich, szerk., *SH atlasz • Zene* (Budapest: Springer Hungarica Kiadó, 1994)
- New Grove **SADIE**, Stanley, szerk., *The New Grove • Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan Publishers Limited, 1980-)
- Schweitzer, 1951 **SCHWEITZER**, Albert, *Johann Sebastian Bach* [Az 1908. évi eredeti munka számozatlan kiadása.] (Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1951)
- Spitta<sup>3</sup>, 1953 **SPITTA**, Philipp, *Johann Sebastian Bach* 3. kiadás (Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1953)  
[Munkám során a Bartha Dénes hagyatékában fennmaradt és a zenetudós jegyzeteivel ellátott példányt használtam, amely a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárának tulajdona.]
- Stinson **STINSON**, Russell, *Bach: The Orgelbüchlein* (New York: Schirmer Books, 1996)

- Szabolcsi **SZABOLCSI** Bence – **TÓTH** Aladár, szerk., *Zenei Lexikon I-III* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965)
- MG **SZENDREI** Janka – **DOBSZAY** László – **RAJECZKY** Benjámin, szerk., *Magyar Gregoriánium • többszólamú tételekkel* (Budapest: Editio Musica Budapest, 1981)
- Telemann, 1733 **TELEMANN**, Georg Philipp, *Singe-, Spiel- u. Generalbass-Übungen, Hamburg 1733/34* Faksimile-Edition (Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1983)
- Terry, 1921 **TERRY**, Charles Sanford, *Bach's chorals, III. The hymns and hymn melodies of the organ works* (Cambridge University Press, 1921)
- Terry, 1929 **TERRY**, Charles Sanford, *Johann Sebastian Bach • Eine Biographie* (Leipzig: Im Insel-Verlag, 1929)
- Tournemire **TOURNEMIRE**, Charles, *César Franck* (Párizs: Delagrave, 1931)
- Verbényi/Arató **VERBÉNYI** István – **ARATÓ** Miklós Orbán, szerk., *Liturgikus Lexikon* (Budapest: Ecclesia, 1988)
- HAKKT/III **VERBÉNYI** István és **FÜZES** Ádám, szerk., *Megszentelt idő: a liturgikus év és a szolozsma • III. év, Jegyzet*, (Budapest: Magyar Liturgikus és Egyházzenei Intézet, Harmat Artúr Központi Kántorképző Tanfolyam, 2002)
- Williams **WILLIAMS**, Peter, *The Organ Music of J. S. Bach I-III.* (Cambridge University Press, 1980-84)
- Williams<sup>2</sup> **WILLIAMS**, Peter, *The Organ Music of J. S. Bach* I-II. második kiadása egy kötetben (Cambridge University Press, 2003)
- Grove MG **WOLFF**, Christoph – **EMERY**, Walter – **HELM**, Eugene – **JONES**, Richard – **WARBURTON**, Ernest – **S. DERR**, Ellwood, *Grove monográfiák • A Bach-család* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989)
- Wolff, 2000 **WOLFF**, Christoph, *Johann Sebastian Bach* (New York · London: W. W. Norton & Company, 2000)
- Wolff, 2004 **WOLFF**, Christoph, *Johann Sebastian Bach • A tudós zeneszerző* (Budapest, Park Könyvkiadó, 2004)
- Wolff/Zepf **WOLFF**, Christoph – **ZEPF**, Markus, *Die Orgeln J. S. Bachs • Ein Handbuch* (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2006)
- Wilson-Dickson **WILSON-DICKSON**, Andrew, szerk., *Cantate Domino • A kereszténység zenéje* (Oxford, Lion Publishing, 1992)

## **INTERJÚK:**

<b>BEDNARIK</b>	<b>BEDNARIK</b> Anasztázia, DLA (Az interjú 2010. szeptember 13-án készült.)
<b>DEÁK</b>	<b>DEÁK</b> László (Az interjú 2010. szeptember 1-én készült.)
<b>ENYEDI</b>	<b>ENYEDI</b> Pál, DLA (Az interjú 2010. december 12-én készült.)
<b>FASSANG</b>	<b>FASSANG</b> László (Az interjú 2010. november 24-én készült.)
<b>GÁRDONYI</b>	<b>GÁRDONYI</b> Zsolt, Dr. (Az interjú 2010. október 22-én készült.)
<b>HOLLAI</b>	<b>HOLLAI</b> Keresztély (Az interjú 2010. szeptember 7-én készült.)
<b>KAPITÁNY</b>	<b>KAPITÁNY</b> Dénes (Az interjú 2010. november 24-én készült.)
<b>KARASSZON</b>	<b>KARASSZON</b> Dezső, Dr. (Az interjú 2010. október 11-én készült.)
<b>KOSÓCZKI</b>	<b>KOSÓCZKI</b> Tamás, DLA (Az interjú 2011. január 9-én készült.)
<b>MÉHES</b>	<b>MÉHES</b> Balázs, DLA (Az interjú 2011. január 18-án készült.)
<b>PÁLÚR</b>	<b>PÁLÚR</b> János (Az interjú 2010. augusztus 30-án készült.)
<b>SPÁNYI</b>	<b>SPÁNYI</b> Miklós (Az interjú 2010. szeptember 23-án készült.)
<b>SZILÁGYI</b>	<b>SZILÁGYI</b> Gyula (Az interjú 2010. szeptember 25-án készült.)
<b>VIRÁGH</b>	<b>VIRÁGH</b> András Gábor (Az interjú 2010. szeptember 9-én készült.)

## ÉNEKESKÖNYVEK, GYŰJTEMÉNYEK:

- AM *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis juxta vota RR. DD. abbatum congregationem confœderatarum ordinis Sancti Benedicti a Solesmensibus monachis restitutum* (Tournai: Desclée & Co, 1934-1994)
- EG/1 *Evangelisches Gesangbuch* (München: Evangelischer Presseverband für Bayern e.V., 1995)
- EG/2 *Evangelisches Gesangbuch* (Berlin: Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft · Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt GmbH · Berlin: Wichern-Verlag GmbH, 1994), oldalszámozás nélküli kiadás
- ÉE *Éneklő egyház* (Budapest: Szent István Társulat, 1991)
- Ho *Hozsanna!* (Budapest: Szent István Társulat, 1963)
- LU *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano...* (Parisiis, Tornaci, Romae: Desclée & Socii, 1947)
- Medici *Ordinarium Officii Divini* – Címlap nélküli Medici kiadás, valószínűsíthetően 17. századi itáliai (Velenca) nyomású