

Hollai Keresztély

J.S. Bach *Orgel-Büchleinje* mint orgonaiskola

I. Bevezetés

Bach az *Orgel-Büchlein*t 1713-tól 1717-ig írta, bár néhány korálon még később is dolgozott.¹ E kötet a billentyűs hangszerekre írt iskoláknak a XV. századtól a XIX. század elejéig tartó sorozatába illeszkedik; Bach egyszerre gondol a koráldallam feldolgozásának tanítására és a pedáltechnika oktatására. Pernye András így összegzi a fent említett korszak véleményét: „... csak az tud zongorázni (orgonálni), aki komponálni is tud”.²

Hollai Keresztély orgonaművész,
a LFZF debreceni Konzervatóriumának tanára.

A Köthenben írt előszóban – tehát már utólag – Bach pontosan leírja az *Orgelbüchlein* (a továbbiakban: OB) célját: „... egy korált kidolgozni (einen Choral durchzuführen)” – utal a zeneszerzési feladatra, míg a „pedálozásban járatosnak lenni (im Pedal Studio zu habilitieren)” kifejezéssel a pedáliskolára. Az *Invenciók* 1723-as előszavában is megjelenik e kettős célkitűzés: „a két és három szólam tiszta eljátszása, helyes kivitelezése”, másrészt a „jó ötletek (inventiones) jó kidolgozása (durchzuführen)”.

Tehát az *Orgel-Büchlein*nel Bach egyik zeneszerzéstankönyvét valamint egyik nevezetes orgonálási tankönyvét tartjuk a kezünkben. Azon kérdés, hogy a zeneoktatási intézményekben a zeneszerzés-órákon milyen mértékben foglalkoznak e művel, nem e dolgozatra tartozik, de hogy az orgonatanításban sem kapja meg a megfelelő súlyt (felméréseim szerint egy növendék a főiskolai felvételi vizsgáig átlagosan hat-nyolc tételt tanul meg a negyvenötből), azt a középiskolai oktatás igen nagy hiányosságának tartom.

E tanulmányom célja, hogy rámutassak a sorozatban rejlő pedagógiai koncepcióra, a roppant módszerességre és a fantasztikus gazdagságra, a lenyűgöző változatosságra. (A továbbiak jobb megértéséhez függelékben megadjuk a korálok jegyzékszámait.)

I.1. E tényről előzetesen két példával illusztrálok.

a) Négy 12/8-os tétel van a kötetben (tulajdonképp mindegyik kettős ütemmutatóval). A négy korál négy nehézségi szintet jelent a manuáljátékban; BWV 626 (a továbbiakban a háromjegyű szám a BWV-ra utal): nincs benne tizenhatod; 631: előfordulnak tizenhatodok; 612: sok a tizenhatod; 617: a tizenhatodmozgás végigfut az egész tételen.

b) Három olyan tétel van benne – ezek a virtuóz tételek –, amelyekben egy ütemben 24 apró érték van, de mindegyik tételnek más-más az ütembeosztá-

¹ J.S. Bach: *Orgel-Büchlein*, hasonmás kiadás, Heinz-Harold Löhlein előszava.

² Pernye András: „Girolamo Diruta: Il Transilvano I.”, *Magyar Zene* 1978/3 301.

sa. A 607-es 6 x 4, a 617-es 4 x 6 apró értékre oszlik, (az utóbbiban Bach ki is írja a 24/16-ot, bár tulajdonképpen 12/8-ról van szó), a 624-ben ütemenként 8 x 3 érték aprózása díszíti a darabot. Amint egykor Tinctoris a *Proportionale Musices*ben bemutatta a kor tudományát, úgy mutatja be itt Bach jelzésszerűen a magáét. E három tétel tanulmányozása arra nézve is hasznos, hogy kitapogassuk a két kor közti különbséget.

I.2. 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 hármás 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), eltüntetve a 2. ütem prím-párhuzamát; a 618-as az egyetlen, ahol a kánon 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”!

I.3. Az összefoglalást előre vetítve:

- Bach sokféle technikát gyakoroltat,
- egy technikában is nagyszerű fokozatosságot alakít ki (lásd a példatárat),
- egy adott szintű nehézségi fokon is többfélét kínál a tanulónak.

II. Néhány fogalom tisztázása

A továbbiakhoz szükséges néhány kifejezés előzetes tisztázása.

II.1. *Taposás*: olyan pedáljáték, amikor ugyanaz a lábhegy billent egymás után különböző hangokra (részletesen ld. később).

II.2. *Kerülgetés*: Ha a felső billentyűt a lábhegy a saját térfelén billenti, majd skálaszerűen még kettőt továbblép, akkor a vendéglábat meg kell kerülnie, mivel az is elöl billent:

603/12



(A kényelmes lábrendet ld. a g-moll skálánál, X/3 példa.)

Alapvető szabály, hogy díszítő és aprózó értékben (ld. III.1.b.) soha nincs szükség ilyen lábrendre az OB-ben.

II.3. *Keresztezőugrás*: Ha két egyirányú ugrás egyik hangját nem akarjuk egy másik rovására erősebb szakítással, taposással megkülönböztetni, akkor kínálkozik megoldásnak a lábak keresztezése, ami tulajdonképp a váltott láb-bal való skálázásnak a kiterjesztése, Bach híres virtuozitásának egyik eleme:



II.4. *Ritmikus lábrend – dallamos lábrend*. E fogalompár a mértékegység díszítő értékeinél válik fontossá. Ha három díszítő értéknyi hangot játszunk egymás után egy irányban és az egyik hangközöt jobban megszakítjuk, mint a másikat, akkor valamely két hang között nagyobb lesz az összetartás, mint a másik hangköz esetében. Ha egy súlyos és egy súlytalan hang között választunk, azt „dallamos lábrend”-nek nevezzük, ha pedig egy súlytalan és egy súlyos között, „ritmikus lábrend” a neve.

dallamos rend (613/12–13. ütem)

ritmikus rend (644/1–2)



III. Előzetes megjegyzések:

III.1. Az elemzéskor nem szabad figyelmen kívül hagynunk a különböző *metrikai szintek* eltérő szerepét, ugyanis az artikuláció függ attól, hogy éppen melyik szinten mozog az adott szólam. E szintek a következők lehetnek:

a) a *mértékegység szintje*, mely egyszerű esetben a cantus firmus-t mérő egység, a negyedmozgás;

b) a mértékegységet *díszítő értékek*, ez általában az átfutó és váltóhangok szintje, a nyolcadmozgás;

c) a díszítő értéket *aprózó figurák szintje*, mellyel látványosan elválik a barokk zene a XVI. század énekkari stílusától.

d) Természetesen e három szint lényegesen megváltozik – tulajdonképp négy szint alakul ki – a *lassú tétel*ekben. A c.f. értéke kétszeresre nő, a nyolcad veszi át a mértékegység szerepét, s megjelenik a harmincketted is mint apró érték (641, 642).

e) Ismét más a helyzet a *3/2-es tétel*eknél, ahol a c.f. félértékekben mozog, negyed a díszítő érték s nyolcad az apró szint.

f) Ritkán, a *virtuóz tétel*eknél előfordul, éppen a virtuozitás kedvéért, hogy az apró értékek tovább aprózódnak, s így a mértékegység alatt négy szint alakul ki (607). Ez tulajdonképp a másik két – 617-es és 624-es számú – virtuóz tételre is áll, ahol az újabb szintet a kettes mozgás helyett megjelenő triolás mozgás jelenti.

(A 4/4 és a 3/2 viszonya nem e dolgozat témája, de a kérdés tárgyalásához jó kiindulásnak látszik e három virtuóz tétel összehasonlítása.)

III.2. A *jó lábrend* nem jelent okvetlenül legato-játékot! Az artikuláció, a kötésrend nem lehet függvénye a lábrendnek! Tehát, ha egy motívum eljátszható váltott lábbal vagy egy sarkot közbeiktatva, az még nem azt jelenti, hogy azt a helyet kötve kell játszani. Másrészt helytelen az az elképzelés, hogy ott kell elválasztani, ahol a legato már végképp kivitelezhetetlen. A lényeg: ha egy finoman elválasztandó részt váltott lábbal játszunk, azt azért tegyük, hogy a két hang közti apró megszakításnak urai legyünk, s ne saját esetleges technikai fogyatékoságainktól függjön az elválasztás nagysága!

III.3. Az *elválasztás* szerint is meg kell különböztetnünk a hangok egymáshoz való viszonyát.

a) *Intenzív elválasztással* élünk a mértékegységben mozgó basszusoknál, motívumhatárokon, szinkópára ugráskor, de apró értékben ez soha nem fordul elő.

b) A *finom, rugalmas elválasztást* az egy motívumon belüli díszítő értékek esetében használjuk. Elsősorban a nem dallamos közökre (ismétlődő hangok, kromatika, oktávugrás) jellemző ez az elválasztás. Ha egy motívumon belül jellemző az oktávugrás vagy az ismétlődő hang, akkor a többi hangköz sem lesz már legato (ld. 623, 640, 643 stb.).

c) Az apró értékeknek kétféle játékmódja ismert. Például G. Muffat³ egyrészt az egy ív alatt összefolyó, összecsúszó hangokat említi, ezek neve: *confluentia*. Másrészt ír a szökdécselő hangokról – ugyancsak egy ív alatt –, melyeket pedig *subcrepitationak* nevez. Tehát ezek is szorosan összetartoznak – amit az egy vonó, az egy ív jelent –, de mégsem teljesen összefolyóak.

Az apró értékek legato előadását indokolja, hogy a hangok meg sem szólalnak bizonyos rövidségeken belül a nagy sípokon, másrészt pedig a figurák története is ezt támasztja alá. E figurák az egykori énekes stílus aprajának, a nyolcadmozgásnak is továbbaprózásai, díszítései, melyeket – ahogy egy mordentet is – egyetlen mozdulattal kanyarítunk ki, éreztetvén egyveretűségüket. Másrészt mégis előfordul, hogy az apró értékeket sem játszunk kötve: ezt sugallják a 604-es és 635-ös korálelőjátékok apró értékű oktávugrásai is. De ekkor is nagyon fontos a figura hangjait összetartozónak hallatni, az „egy vonó érzet”-et megteremteni.

d) Az *énekeszerű legato-játék* alkalmazásakor, a koráldallam előadása során az orgonista az éneklést állítja szembe a hangszeres, kísérő figurákkal. Ez az orgonának olyan tulajdonsága, mely általában hiányzik a többi hangszerből, mellyel valamiképp hidat is képez a zenekar és az énekar között. Ezért nem lehet korálelőjátékot csembalón jól előadni, az ugyanis mindig csak hangszer marad. A kántor a közösség énekét énekelve (=cantor) vezeti, a „keze énekel”!

IV. Bach pedáltechnikái az Orgel-Büchlein alapján

A felállított sorrend természetesen önkényes, bizonyos megfontolások alapján másképpen is sorba állíthatjuk az alább bemutatott technikákat.

³ Georg Muffat: *Suaviiores Harmoniae Instrumentalis...* II. köt. 1698.

IV.1. *Taposás*

A következő esetekben használjuk:

- a) mértékegységnyi értékben mozgó basszusszólam (1/a),
- b) egy motívumon belül bizonyos hangközök (1/b)
- c) valamint motívumhatáron lévő hangok (1/c) eljátszására (ld. részlete-
sen később).

IV.2. *Koráldallam-játék*

Ez nagy értékekben mozgó legato-játékot jelent, az énekszerű orgonás stílus alkalmazásával, vagyis a régimódi pedálozással, ahogy Kittel nevezi⁴ (2/a, 2/b, bővebben ld. III.3.d.)

IV.3. *Játék váltott lábbal*

Az alábbi esetekben használjuk e technikát:

a) Magukban álló hangok játsszása, egyetlen billentés; legfeljebb a zárlatokban találunk összefüggő két-két hangot (3/a). (E pontot csak a teljesség kedvéért említem, hogy lássuk Bach mindent átfogó módszerességét).

b) Két billentésből álló basszusmotívum megszólaltatása. Érdekes, hogy mind a négy ilyen tételben a dallamos pedálrendet gyakoroltatja Bach! Az előbb említett 631-es zárлатаiban, a 628, 637, 559-es tételekben. Itt is láthatjuk a módszerességet: a 631-ben csak a zárlatokban találunk kéthangos „figurát”, a 628-ban végig kvartok és kvintek, a 637-ben nehéz ugrások találhatók, az 559-ben pedig a két lépésből álló figurából füzérek keletkeznek, mintegy „torlasztásaként” az alapmotívumnak (3/b, 1/c). (A „torlasztást” most nem a fuga-szerkesztésben használt értelemben vesszük).

c) Három billentésből álló motívum (3/c).

d) Négy hangból álló motívum (ld. 3/d, melynek végén pedál-kadenciává fejlődik a motívum sűrítése). A 627-es első ütemében végig nagyobb láncolatokká áll össze a négyes motívum. Ide tartozik még a 636-os is, melyben ez gyakran bővül hosszabb figurává. A 630-ban a négyes motívum és tükörfordítása, majd diminúciója adja a basszust, a darab végén ismét a „torlasztásból”, a motívumok összesűrítéséből születő kadenciával találkozunk.

e) Öt hangból álló motívum (ld. 3/e – e két tétel basszusa szinte tükrei egymásnak, a 601-es vége pedig ismét „torlasztással” nehezített).

f) Hat hangból álló figura (Vö. 3/f – a 623-as végén ismét „torlasztás” található, míg a 612-es basszusa valójában hatos figurák füzére).

g) Hosszabb lépegetés (3/g).

h) A 617-ben folyamatossá válik a lépegetés.

IV.4. *Skálázás*

Ennek a technikának is igen nagy teret szentel Bach, főbb fajtái:

a) Egyszerű, lábhegyekkel játszott skálák (4/a).

b) Nyugodt skálázás díszítő értékben, kevés, majd egyre több sarokkal, de egy lábbal sohasem következik három egymás után, a sarok mindig csak egyszer fordulhat elő egy váltáson belül (4/b, ld. még 605, 609, 638).

c) Nyújtott hanggal induló skála (4/c), mintegy a nyújtásból kicsorduló három tizenhatoddal. Rögtön az első figurából látszik, hogy az öt hang összetarto-

⁴ J.Ch. Kittel: *Schleswig-Holstein-i énekeskönyv*. Altona 1803. Előszó.

zik. Ha más lábrenddel játszánánk, hogy elválasszuk a második hangot az elsőől, rögtön kerülgetnünk kellene. Azt is megfigyelhetjük, hogy az egyszerűen előforduló sarok is az összetartást szolgálja, mert csak így fordulhat meg a lábrend, hogy az oktávugrás felfelé kényelmes legyen. Amikor pedig a skála egyszerűen eljátszható váltott lábbal, s így az ötödik hang is a jobb lábra kerül, akkor az oktáv lefelé ugrik (ld. a kilencedik ütem első negyedét).

d) Szinkópával induló skálák (ld. 4/d, továbbá 624, 626).

e) Szinkópázó skála (ld. 4/e; lehet látni, hogy a szinkópa mindig új indítást igényel, amit jól szolgál a taposás).

f) Kromatikus skála (ld. 4/f; idetartozik még a 614-es, s a 632-ből is egy részlet).

g) A 613-ban szinte összefoglalja Bach a skálázási tudományt: van benne kromatika, szinkópával induló skála, s a végén az apró értékű futamra is mutat példát. (Ez tulajdonképp a D-dúr prelúdium – BWV 532 – futamának az ellenpárja!)

Ha összegezzük a különféle skálákat, melyek az OB-ben előfordulnak, akkor egy – más műveknél is igen jól használható – skálagyűjteményt kapunk (ld. X-példák).

IV.5. Trillaszerű figurák

Trillaszerű mozgás apró értékben (602). A súlyosabb helyen mindig az alsó hang van (ld. az 5. példát valamint az úgynevezett dór-fúga 178. ütemének a főhangról induló trilláját).

IV.6. Mordentszerű figurák

a) Tulajdonképp mindig egy hosszabb figurának a kezdete, feje, mint a 3/f példában. Ugyanezt látjuk – kerülgetés nélkül – a 6/a példában. További példák a 627/II tétel basszusában találhatók.

b) Súlytalanul indul a mordent a 627/III tétel basszusában (6/b), a tétel végén ismét a motívum „torlasztásával” találkozunk.

c) Egészen különleges s szintén „egyetlen” a kötetben a 610-es korál. Egyetlen azért is, mert csak itt szerepel a *Largo* előírás, tehát a tizenhatodmozgás ez esetben nem az aprózást jelenti. A lassú tempó teszi lehetővé, hogy a mordentszerű figurát sarok–hegy–sarok lábrenddel lehessen megszólaltatni (6/c).

IV.7. Haladó hangközök

A váltott lábbal játszott hangközökből nem trilla lesz, hanem tovahaladnak a hangközök.

a) Haladó szekundok. Jól mutatja ezek kialakulását a 602-es korál vége: eleinte csak trillákat, majd az utolsó két ütemben „torlasztott” trillákat találunk, végül elindul lefelé a szekundok sorozata (7/a). Ide tartozik még a 625-ös korál, melynek 5. ütemében átkötéssel is indul ez figura, csakúgy mint a 627/III tétel 3. ütemében. Megfigyelendő, hogy ez a mozgás mindig csak lefelé irányul (ld. még a g-moll fúgát BWV 542).

b) Haladó tercek. Vö. az előző figurával: most a tercek indulnak el, de a lényeges különbség, hogy ezek lefelé is és felfelé is haladnak; Bach ügyel arra, hogy egyenlő mértékben szerepeljen mindkét irány (7/b).

c) A 635-ben Bach kipróbálja az oktávban haladást is tercmenettel kombinálva (7/c).

d) Oldalmazgásos ingázás. Az egyik láb kvázi-orgonapontot játszik, míg a másik halad (7/d).

e) Az előző figura továbbfejlesztett változata a 604-es korál basszusa (7/e). Itt is megfigyelhetjük Bach gondosságát: a virtuóz figurát is egyformán gyakoroltatja mindkét lábbal.

IV.8. Technikai kombinációk

Ahogy a zeneszerzői technika a kötetben bonyolultabbá válik, egy-egy tételben több technika kombinációjával is találkozunk. Például a 615-ös egyesítése egy nyolchangos motívumnak, egy koráltöredéknek és egy tizenhárom hangból álló virtuóz figurának. A 642-es basszusában is találunk tovahaladó terceket, mordent-szerű képleteket, szinkópázást.

V. A 3/2-es korálok didaktikája

Az OB sokoldalú pedáljátékot oktató, átfogó pedagógiájának bemutatása után szeretném még felhívni a figyelmet a 3/2-es korálok tökéletes fokozatosságára, amely nemcsak a pedáljátéokra vonatkozik, hanem a többi szólam előadásának a nehézségi szintjeire is.

Kilenc 3/2-es tétel van a kötetben, melyeket minden erőltetés nélkül háromszor három csoportra lehet tagolni: ez három nehézségi fokozatban 3–3 tétel.

Az *alsó fok*: 629 – a pedálban a koráldallam, a bal kézben pedig egyszerű szövet található; 608 – a pedálban van a korál, de egy kicsit mozgalmasabbak a belső szólamok; 600 – ismét a pedál játssza a korált, mozgalmasabb a két belső szólam.

Középfok: 628 – míg a pedálban egyszerű, kéthangos motívumot találunk, addig a manuálban mozgalmas nyolcadokat; 619 – amint a pedálban egyszerű skálák, úgy a manuálban is csak negyedek mozognak, de ötszólamú a tétel, s két manuálon játszandó (ez a de Grigny-féle felrakás); 603 – a pedálban a skálák szinkópával indulnak, ezeket a manuálban mozgalmas nyolcadok kísérik.

Felső fok: 630 – a pedálban nyolcadok is előfordulnak, a darab végén pedig pedál-kadencia, a manuálban mozgalmas nyolcadok; 615 – a pedálban virtuóz részek vannak – a zárlat előtt kisebb kadenciával –, a manuálban igen mozgalmas a három felső szólam, a tétel inkább már egy nagy korálfantázia; 607 – a pedálban óriási skálák szólnak díszítő értékben, a manuálon pedig két kézre elosztva virtuóz skálák követik egymást az apró értékek további aprózásaként.

Tehát, aki semmi mást nem tesz, csak ezt a kilenc tételt tanulja meg, az is egy elég meredek lépcsősorozaton végigjárja a bachi iskolát!

Kérdés, hogy a gyakorlatban miként lehetne használni ezt a csodálatos kötetet? Máris hallani vélem ugyanis az ellenvetést: „Ha a fentieket komolyan vesszük s az egészet végigtanítjuk, akkor a középfokon nem marad semmi másra sem idő”.

E valóban helytálló ellenvetésre a következő felelet kínálkozik: minden tételt végig lehet venni úgy, hogy csak a pedált s egy másik szólamot tanítjuk meg, azaz egyszerű pedál-iskolát készítünk a sorozatból. Tovább lépve: mi-

közben a pedálozásban képezi magát a növendék a vázolt nehézségi fokok szerint haladva, a 3–4 korál közül, melyek azonos körben mozognak (pl. a kéthangos basszusmotívumot megszólaltatók vagy a skálázók közül) egyet-egyet teljesen is megtanulhat. Így az összes pedálszólam mellett tizenöt tétel egészében való megtanulásával szinte birtokba veheti az egész kötetet a legkönnyebbtől a legnehezebbig a szakiskolai évek alatt, miközben tökéletesen felkészül Bach nagyobb műveinek a megtanulására!

Egyes kérdések részletesebb tárgyalása

VI. A taposásról

VI.1. A különféle barokk ujjrendek közös tulajdonsága – mondhatni: célja – Diruta-tól Couperin-ig, Bachig, hogy a díszítő, aprózó értékek ritmusát, lüktetését természetesen szolgálja az ujjak ritmikus váltogatása, hogy azonos ritmikai helyre azonos „minőségű” ujjak essenek (Diruta „jó ujjat és rossz ujjat” említ⁵). Couperin⁶ a tercmenetek kivitelezésénél beszél a régi „Manière”-ről – amikor a szomszédos terceket azonos ujjak játsszák – és beszél a „Façon moderne”-ről, a második-negyedik és harmadik-ötödik ujjakkal játszott tercekről.

Bach is bizonyára erre gondol, amikor a „Cantabile Art”-ot emlegeti.⁷

A taposással játszott különböző hangok között nem jön létre lüktetés, mint ahogy az egy ujjal játszott hangok között sincs ilyen kapcsolat a manuálon. Nem keletkezik olyan összetartás, kohézió, mint a váltott lábbal vagy – az ezután tárgyalandó helyeken – a hegyel és sarokkal való játék esetében. Egyezőval az összetartozó közőket a taposás szétszedi, kioltja a köztük levő lüktető kapcsolatot, ez a „régimánír”, mely stílustalan, sőt primitív játékmód az OB-ben! Tehát arra a kérdésre, hogy hol lehet taposni, az a felelet, hogy ott, ahol nincs szükség az előbb említett kohézióra, vagy ott, ahol ezt az összetartást taposással is meg lehet valósítani.

Az eddigiekből már látjuk, hogy nincs szükség a lüktetés összetartó erejére a mértékegységben mozgó basszusnál – amire a legjobb példát a 631-es korál-elsőjátékban adja Bach –, a szinkópázó basszusoknál (621, 642 stb.), díszítő értékben pedig a motívumhatárokon.

Ezek a megállapítások természetes összhangban állnak a ritmus életével. Ugyanis a szétdarabolódott, aprózódott egységet mindig a lüktetés tartja össze, a lüktetés árulkodik arról, hogy minek az aprózásai a kis értékek. Igen jó bizonyíték ennek az állításnak az igazára a 639-es korál, melyben – jóllehet nincs kiírva a tempó, nincs sok harmincketted és a harmóniak sem nyolcadonként mozognak – éppen a sok ismétlődő nyolcad, a természetesen taposott hangok adják a tétel lassú jellegét. Pusztán a taposó játékmóddal a nyolcadokat érezzük mértékegységnyieknek, így nincs közöttük lüktetés, szorosabb összetartás (1/d). Ezzel szemben a 632-ben – bár itt is vannak ismétlődő hangok – a nyolcad valóban a díszítő értéket jelenti. A nyolcadokat mozgal-

⁵ Pernye András: „Girolamo Diruta: Il Transilvano II.”, *Magyar Zene* 1978/4 344.

⁶ Fr. Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin*. Párizs 1717.

⁷ J.S. Bach: *Inveniók*, előszó. 1723.

massá teszi a keresztezőugrás valamint az ismétlődő hangok váltott lábbal való játéka (632/8–9–10 ütem, ld. még II.3.).

VI.2. Az OB tanulmányozása alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy Bach díszítő értékben háromféle esetben használta a taposást:

a) A lefelé ugró terceknél (pl.: 605/16,17; 613/10,12,14 valamint a 643-as első és utolsó üteme). Az utóbbi bizonyítja az eddigieket: az öthangos motívum 4–5. hangját mindig lehet váltott lábbal játszani, kivéve az első és utolsó ütemben, ahol a figura záró hangköze éppen a lefelé ugró terc!

b) Gyakori, hogy a díszítő értékű mozgás zárlatba torkollik. Ilyenkor a basszus összhangzattani fordulattá válik – rendszerint ritmikus lábrenddel – és a kvart, a kvint is értelemszerűen „taposhatóvá” válik, hisz a szólam a harmóniaváltások szerint mozog (609/3, 607/7).

c) Hasonlóan viselkedik a motívumot kezdő felütés is – a zárlat ellenpárja-ként –, itt is taposhatóvá válik a kvart és a kvint (625/2–3,7,9).

VI.3. A taposás helyének megfelelő kijelöléséhez az is hozzátartozik, hogy a motívumhatárokat jól értelmezzük, tisztázzuk. Például a 627/III/11. ütemének 6. nyolcadán kezdődik az új motívum, ami ezután még négyszer hangzik fel egymás után. Tehát a helyes lábrend így alakul:



Ugyanez a helyzet a 635-ös korálelőjáték esetében is. A motívum öt ismételtetése, tehát a 10. és a 14. ütem utolsó szekundlépését lehet taposással, a bal láb hegyével kezdeni.

VI.4. Az eddig mondottakhoz illeszkedik a 616. korál 6. üteme. A 6. ütem első hangját nem lehet bal sarokkal játszani, mert idegen térfélre esnék (lásd a következő fejezet idevágó szabályát). Tehát csakis jobb lábbal játszható, de ekkor a következő hangra taposással kell megérkezni. Ekkor kell felidézelnünk, hogy e tételben van harmincketted mozgás is, s gyakran mozognak a harmóniák nyolcadonként. Azaz e tételben a nyolcadok vállalják a mértékegység szerepét, tehát nem fontos számukra oly erősen a lüktetés, az összetartás hangsúlyozása – azaz taposhatóak. Az idevágó 1. szabály: díszítő értékben, motívumon belül csak a lefelé ugró terceket, a motívumot elindító és záró kvartokat és kvinteket lehet taposni.

VI.5. Az eddigiekből természetesen következik az e fejezethez tartozó 2. szabály: apró értékeknél nincs szükség taposásra. (Lásd még a következő fejezet fejtegetését az apró értékekre vonatkozóan.)

VII. A sarok használata

VII.1. J.Ch. Kittel, aki 1748–50-ig volt Bach tanítványa s egész életét Bach emlékének búvkörében élte, a már említett előszóban igen pontos képet ad a kor észak-német pedálozási gyakorlatáról.

Az „első és legkiválóbb mód”, amikor a lábakat felváltva használjuk. Ehhez még egy kiegészítő szabályt is fűz: „a lábakat sohasem szabad a pedáltól eltávolítani”. A „második, a régebbi mód”, amikor a bal oldalon csak bal lábbal játszunk a hegy és a sarok váltogatásával, s a jobb oldalon pedig csak a jobb lábat használjuk – ugyancsak hegy–sarok váltogatással. A kiegészítő szabály: „amíg az egyik láb játszik, addig a másik láb a zsámolyra helyeztetik”. Tehát nem lehet kétségünk a sarok használatát illetően! Ebből az is kiderül, hogy a nagy újítás Bach korában (és már Buxtehude, Bruhns, Böhm idejétől kezdve), hogy a bal lábat lehet használni a jobb oldalon is és viszont. Ez a technika teszi lehetővé a gyorsabb pedálfigurákat. Ezt pontosan igazolja a Pedalexercitium ritmusa is. A tizenhatod mozgású figurák játszhatóak váltott lábbal, míg a régimódi technikát igénylő részek csak nyolcadokban mozognak. A taposást – a szaggatottan játszott hangokat – világosan mutatja a spiccato jel, míg a kisszekundos motívumok esetében egyértelmű a sarok használata.

Kittel arra is utal, hogy a sarok használata különösen alkalmas a rövid bilentyűket is érintő szekundok játékánál. Végül megemlíti, hogy „a második mód jól használható az elsővel összekapcsolva, s ez minden tekintetben előnyt érdemel”. Ezzel az utolsó mondatl fogljalja össze Kittel Bach technikáját, ami pontosan egybevág az OB-ből kiolvasható technikával.

VII.2. A továbbiakhoz szükséges, hogy ismét utaljak a III.1-re, arra, hogy a metrikai szint szem előtt tartása igen fontos akkor, amikor következtetéseket, szabályokat szeretnénk levonni az elemzett anyagból.

VII.3. A *mértékegységnyi szinten* az akkord-basszus nem igényli a sarok használatát. Ezzel szemben a koráljáték legato-ja nem nélkülözheti azt (2/a, 2/b). A 618-as tétel korál-kanonját szinte végig lehet játszani kötve, kettős pedállal is! Nevezetes hely még a 611/14-ben található kettős pedál – ne felejtjük, hogy Adagio-tételről van szó, tehát itt a mértékegységnyi érték a nyolcad –, itt is él a „régebbi mód”, s egyúttal azt is láthatjuk, hogy a jobb láb térfele Bach számára a d^0 -nél kezdődik, míg a balnak a d^0 -nél van a vége. Ugyancsak feltűnik, hogy ebben az értékben sarokkal is kezdhet a bal láb.

Szabály: mértékegységnyi értékben kettőnél több különböző hang is játszható egymás után kötve, egy lábbal a saját térfélen. Tanulságos megfigyelni a 620/21–24 ütemeket, ahol jól látható, hogy az apró érték megjelenésekor azonnal szükséges a váltott lábbal való játék (2/b példa).

VII.4. A *mértékegységet díszítő értékben* gyakori a skálaszerű mozgások elején és végén a hegy–sarok kezdés, illetve a sarok–hegy befejezés (lásd a skálázás-példákat). Indoklás: ha 607-es elején például nem fogadjuk el a sarok szükségességét, akkor vagy furcsa tartással, a bal lábbal kell kezdeni, vagy az első két hangot taposással kell megszólaltatni, ami ellentmond a korábban már említett barokk igénynek, hogy tudniillik a díszítő értékeknek lüktetniük kell s ezt az ujjrendnek ill. a lábrendnek is elő kell segítenie (ld. VI.1.). Azaz a taposással egy oda nem illő hangsúly keletkezik az első félértéken.

Az erre vonatkozó *szabály*: csak két hangot játszhat egymás után egy láb, azaz egy láb a másik láb használatáig csak egyszer játszhat hegy–sarkot, s csak a saját térfélen.

A 610-es tételben a pedál ugyan tizenhatodokban mozog, de a *Largo* jelzés nagyon lassú mozgásra utal, a tizenhatod lesz a díszítő érték. Itt is érvényes a fenti szabály: egy láb egymás után csak két hangot játszik, de a lassú jelleg miatt azokat többször is megütheti mordentszerűen. Még arra is ügyel Bach, hogy ezt a figurát szimmetrikusan is gyakoroltassa (6/c példák). Ha nem fogadnánk el a sarok használatát, akkor a 10. ütemben ismét nagyon bonyolult lábrendhez jutnánk, vagy a taposással fölösleges hangsúly keletkezne.

További szabályok: *nem kezdődik* motívum sarokkal. Az egyik lábbal elkezdett skálát folytathatja a másik láb sarokkal – tehát a kifelé mozgó skálák végén jöhet sarok–hegy –, de a motívum elején nem állhat sarok! Továbbá: Bach *nem engedí a sarokraugrást!* Kivétel: az alsó térfélen, a felfelé induló skála bal sarokkal indul (ld. a 611/14-ben kezdődő kettős pedál alsó szólama, valamint a 613/14–2. nyolcad, 636/10–2. nyolcad). *Nem ugrik egy lábbal tercet sarok–hegyre!* A 643-as elején felmerülhet esetleg, hogy az 1. ütem végén levő tercet így játszuk, de a motívum további életében ezen a helyen oktáv is szerepel, ami feltétlenül a finoman elválasztott artikulációt igényli, másrészt az utolsó ütem elején lehetetlen a sarok–hegy megoldás!

VII.5. A sarok használata az *aprózó értékek* szintjén.

Amint korábban láttuk, a virtuóz pedáljáték technikája a váltott lábakkal való játék, szemben a sarok használatával, mely a lassabb játékot szolgálja. Mégis, bizonyos jól körülhatárolható helyzetekben az aprózó szinten is használja Bach a sarkot, ami egyik további eleme a bachi virtuóz pedáltechnikának. Ezek az alábbi esetek:

a) Hosszabb érték után egy apró érték sarokkal (636/7, ld. a következő példát). A 636-os korál alapmotívuma a mértékegység 2. tizenhatodán kezdődik, tehát a 7. ütem 3. negyedének első hangja nem tartozik a következőkhöz. Ezért indokolt annak sarokkal való játéka az előző h^o-val szorosabb kapcsolatban. Meg kell ismételnem ugyanakkor a III.2. alatt említetteket, miszerint a sarok használata nem jelent okvetlenül *legato*-játékot!

b) Egy-egy apró értékhez csatlakozó hosszabb értékre kerülő sarok (640/2, ld. a következő példát). A 636-korál 10. ütemének első hangját szintén csak sarokkal lehet játszani, mert ez a hang szorosan hozzátartozik a motívumhoz, mint az az első ütemből kitűnik. Másrészt bal lábbal nem játszható, mert akkor a következő hangot csak taposással lehetne elérni, márpedig ez a motívumon belül tercnél nagyobb köz, tehát azt eddigi szabályaink szerint nem lehet taposással játszani. Ezt bizonyítja a 7. ütem vége is, ahol a g^o–f^o lépést szintén egy lábbal ajánlatos venni, hogy a következő három nyolcad-pár lüktetve, jobb–bal, jobb–bal billentéssel szólalhasson meg, a 8. ütem 3. hangját ugyan csak sarokkal véve. Hasonló a 640-es korálelőjáték 2. ütemének első figurája is.

c) Két aprózó hang egy lábbal, súlytalan–súlyos helyen. Ilyen a 7/e példánk, a 604-es korál 10. ütemének 1–2. negyede. Ez az eset szorosan kapcsolódik az előzőhöz, mert a motívum egyszerű formájában a 4. hang szintén nyolcad, s most csak a „torlasztás” miatt lesz tizenhatod. Ez a hely egyúttal

igazolja is a b) pont megállapításait: a 10. ütemben a D–E kapcsolat motivikus, másrészt ily gyors mozgásban roppant körülményes lenne a taposás mind a D–E között, mind esetleg a E–e^o között! Tehát mindenképpen a súlytalan tizenhatodról hegy–sarokkal kell továbblépniünk ezen a helyen. Ilyen hely még a 630/25 ütemben a Fis–G kis szekund hegy–sarok megoldása, ami pontosan illeszkedik e pedálkadencia virtuóz jellegébe (ld. a következő példát).

d) A két aprózó hang szerepelhet mint súlyos–súlytalan pár is (615/1, ld. a következő példát). A 615-ös korálban az 1. ütem 3–4. hangja ismét csak körülményesen lenne játszható sarok nélkül vagy egy taposás beiktatásával, ami itt is fölösleges megakadást, hangsúlyt eredményezne. Ugyanez áll a 16. ütem transzpozíciójára is. Majd a 41. ütemben természetesen a jobb láb veszi át a két aprózó érték megszólaltatásának feladatát a fent említett súlytalan–súlyos módon. (Az 615-ös korál igen szépen állítja szembe a két szélsőséget: a virtuóz pedálozást a közben meg-megjelenő korál-töredék méltóságával.) A 625/8 elején található három szekundlépést is csak bal hegy–sarok + jobb lábrenddel lehet eljátszani a megfelelő rugalmassággal.

Szabály: az aprózó hangokat sarokkal csak a saját térfélen játszhatjuk, s mindig csak egy-egy fordulat erejéig!

VII.6. Ide kívánczik, hogy megemlékezzünk a D-dúr fuga (BWV 532) 132–133. ütemének a virtuozitásáról, amelyekben ugyanezek a szabályok érvényesülnek. Ha az 1. és 3. negyedeken nem merjük használni a sarkot egy-egy apró szekundlépés erejéig, akkor ugyancsak bonyolult megoldást kell választanunk, s ez áll a 77. ütem fisz–moll témájára is. Itt eszünkbe kell jutnia, hogy az 532/a letétben a fúganak éppen ez a része hiányzik! S akár később írta be Bach a ma is ismert alak 71–96-ig tartó ütemeit – fokozandó a darab virtuozitását, megpróbálva a témát úgy játszani fisz–mollban, cisz–mollban, hogy a 2–3. hangot a jobb láb billenti hegy–sarokkal –, akár később hagyta ki e részt nehézsége miatt, mindenképpen kísérletezésről tanúskodik e kihagyás! Más is árulkodik arról, hogy itt valami szándékolt különlegességgel van dolgunk: e kor fúgájára nem jellemző, hogy a dúr hangnemű tételben a téma a III. fokon, majd a VII. fokon jelenjék meg! Egyértelmű, hogy ebben az esetben éppen a virtuozitás legmagasabb fokának a kipróbálása volt a cél, azaz: a sarok-hegy billentés használata, ami ezekben az ütemekben elkerülhetetlennek látszik!

VII.7. A didaktikai sorrendet tehát így látom:

- tizenhatodok csak váltott lábbal,
- tizenhatodok sarokkal egy-egy szekund erejéig,
- tizenhatodok sarokkal lassan, mordentszerűen is (OB 610),
- tizenhatodok sarokkal, mordentszerűen gyorsan,
- s ezzel megérkeztünk a D-dúr fuga fent említett részeihez!

VII.8. Összefoglalva: egyrészt bizonyítva látom a sarok használatát Bachnál az OB alapján – szemben a szélsőséges elképzelések szerinti teljes saroknélküliséggel –, másrészt hangsúlyozom, hogy a sarok használata csakis jól körülhatárolható helyeken, csakis bizonyos körülmények esetében stílusos, helyénvaló – szemben az 1900-as évek első felében megjelent orgonaiskolák törekvéseivel.

VIII. „Nun komm, der Heiden Heiland” (BWV 599)

VIII.1. E korállal kapcsolatban könnyen fölmerül a sajtóhiba kérdése, ugyanis az egészzet tekintve azt érezzük, hogy e tétel basszusának a magja a tizenhatod-pontozott nyolcadból álló, bal-jobbal játszandó egyszerű figura. Felületesen figyelve nem értjük, hogy mégis miért válik időnként a basszus díszítő mozgása egyenletessé.

VIII.2.a) A 2. ütem 2. negyedén és a 8. ütem végén miért nem szerepel a motívikus ritmusképlet?

b) A 2. és 6. ütem zárataiban miért hallunk egyenletes nyolcadokat, míg a 9. végén ezek hiányoznak?

c) A 8. ütem végétől a 9. ütem 3. hangjáig a hangok azonosak a 6. ütem végének hangjaival, de miért más a ritmusuk?

VIII.3. A feleleteket a fenti kérdésekre a következőkben látom:

a) Ha a pontozott hangok pontra eső része disszonancia, akkor egy díszítés (Muffat: *Accentuation*) után csakis lefelé léphet a basszus. Ez az oldás a 2. ütem 2–3. negyedén és a 8. ütem végén nem valósulhat meg, ezért nem pontozza Bach a gisz^o hangokat.

b) A 2. ütem és a 6. ütem végén a motívum átalakul zárlati díszített basso continuo-vá. Az e^o–E–A hangok szorosabb kapcsolatba kerülnek, az e^o–E között nem alakul ki motívumhatár. Tehát ha az ütem végén Bach továbbvinné a motívikus ritmust, akkor ebből az oktávból nem válnék zárlati basszus! Ezel szemben az utolsó ütemben orgonapont fölött zajlik le a zárlat.

c) A 8. ütem utolsó hangja – a fentiek szerint – csakis nyolcad lehet. A 6. ütem harmadik negyedén induló ritmus rálendít a zárlati formulára, míg a 9. ütem ugyanezen helyén éppen moll V. fok jön, ami a zárlat elodázását szolgálja, s a ritmus továbblendítő erejére az V. fok után lesz szükség. Ezért fordul meg a 6. ütem 3–4. negyedének a rendje a 9. ütem 1–2. negyedén. Így a 9. ütem elején nem alakul ki motívumhatár – a fellépő oktáv váltott lábbal játszandó –, és a következő d^o–e^o–ből sem lesz motívikus képlet – így ez játszható keresztező lábbal.

Összehasonlítva a két hely lábrendjét:

The image shows two musical staves in bass clef, labeled '6. ü.' and '9. ü.'. Both staves show a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. In measure 6, there are slurs over the first two notes and the last two notes, and accents under the first and last notes. In measure 9, there are slurs over the first two notes and the last two notes, and accents under the first and last notes. A vertical dashed line is placed between the two staves, indicating a measure boundary.

VIII.4. E korál részletesebb tanulmányozása során tehát világossá válik, hogy a harmóniai elemzés, a motívumhatár kérdése és a helyes lábrend kialakítása szorosan összefüggő feladat a művek megtanulásakor.

IX. Bach számára hol volt a játékasztal közepe, hol helyezkedett el a pedálklaviatúra a manuálhoz képest – az OB alapján?

IX.1. Bach manuáljainak a hangterjedelme: C–c³-ig a pedál hangterjedelme: C–d¹-ig, a teljes kromatikus skála volt; ez szűrhető le az OB anyagából. Ebből az következne, hogy a ped. cisz⁰ fekszik a man. c¹ alatt. Ez a megállapítás nem veszi figyelembe azt, hogy a bal kéz és a pedál többféle funkciót lát el, s ezért további pontosításra van szükség. (A bal kéz játszhat négyszólamú tételben tenort és a jobb kézzel közösen altot; játszhat csak kiemelten tenor szólamot; játszhat basszus szólamot olyan négyszólamú tételben, amelyben a pedál játssza a cantus firmus-t; játszhat trióban második szólamot; koráltrióban basszust.)

IX.2. A bal kéz általában C és h¹ között játszik (605/9), a jobb kéz pedig a fisz¹-től a c³-ig. Ezekből az következik, hogy a bal kéz által játszott zenei anyag ambitusának közepe f⁰-körül van, a jobb kézé pedig az aisz¹ körül helyezkedik el. A kettőt egybevetve a manuál közepe a cisz¹–d¹ tájékára esik.

IX.3. E következtetésünket még tovább kell finomítanunk a már említett három virtuóz tétel miatt, aholis a bal kéz által játszott zenei anyag különösen magasra, f²–asz²-ig megy fel. Ezekben a tételekben a bal kéz területének a közepe a cisz¹-re esik, de azt is észre kell vennünk, hogy e tételekben a jobb kéz ambitusa mélyül, ennek közepe a g¹ körül helyezkedik el. A kettő egybevetéséből a billentyűzet kihasznált területének közepe az e¹ és f¹ közé esik.

Levonva ezekből a végkövetkeztetést: a manuál közepe – az OB alapján – körülbelül a *disz*¹.

IX.4. Másrészt meg kell figyelni, hogyan is használja ki Bach a pedál lehetőségeit.

Ha tanulmányozzuk azokat a tételeket, melyekhez mozgalmasság pedálszólamot írt Bach, akkor a következőket állapíthatjuk meg. A g⁰-tól fölfelé sokkal mozgékonyabb mindkét láb, mint a G alatt. Például a 615-ös tétel 8. ütemének figurájához szimmetrikusan hasonló figura nincs az alsó oktávban. A példatár idézett skálái és az ezekből összeállított hosszabb skálák is ezt mutatják. Míg például a G-dúr skála végén igen kényelmes és természetes a „jobb–bal–jobb–bal–jobb” rend (609, X/1), addig a 605/9-ben a „jobb–bal–jobb–bal sarok–bal hegy” látszik megfelelőnek. Ezt a rendet kívánja mint egyedüli lehetőséget a lefelé szálló c-moll skála is (607/7, 622/8, X/2). Azaz Bach a D-re nem billent szívesen jobb lábbal. Ezekből az észrevételekből arra kell következtetnünk, hogy Bach számára a pedál közepe a cisz⁰-nél feljebb volt. Ezt erősíti a D-dúr prelúdium (BWV 532) kezdő futama, ahol természetesen nyúl fel a bal lábbal a cisz¹-ért, míg ennek szimmetriáját nem találjuk sehol sem a tételben. Ide kívánczik még az a megfigyelés, hogy a C-dúr tokkáta fúgatémájának a második része kétszer is megszólal a pedál felső részén, míg egyszer sem szerepel az alsó oktávban.

IX.5. Tovább erősíti a fent említett gondolatot, hogy Bach Vivaldi a-moll concerto-ja átírásakor a III. tételben használta az e¹ billentyűt is – ne felejtjük, hogy ez is weimari munka! Ezt a megfigyelést is az eddigiek mellé téve ki mondhatjuk, hogy Bachnál a pedál közepe a d⁰ volt.

IX.6. Levonva a tanulságot az eddigi eszmefuttatásból, arra következtethetünk, hogy Bach számára a manuál disz¹ és – ami pontosan alatta feküdt – a pedál d⁰ volt a billentyűzetek középtengelye.

IX.7. Andreas Werckmeister az „Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe” című művében (1698) kétféle manuál-pedál viszonyt említ, s ebből az első pontosan az előbb említett: „a pedál d⁰-je a manuál disz¹ alatt” (mindenesetre a ma sokhelyütt található „c⁰ a c¹ alatt” viszonyt nem említi!)

X. A pikárdiai terc kérdése

Az OB negyvenöt korálja közül huszonnolcnak kisterces a hangsora. Ide számítható még a 635-ös is, amely a G-mixolíd és a g-dór keveréke. E huszonkilenc korál egyike sem végződik moll hármashangzattal. Vagyis az OB minden tétele dúr harmóniára végződik!

E tényhez hozzátelhetjük azt a megfigyelést is, hogy Bach „69 Geistliche Lieder und Arien...” című művében (1736) hét olyan korált találunk, melyek harmonizálása pontosan megegyezik ugyanazon korálok énekkari letétjének a harmonizálásával. E hét korálból hat moll-jellegű. Az 1736-os, számozott basszussal ellátott letétben egyik korálban sincs jelölve a pikárdiai terc. Ezzel szemben az énekkari változatok mindegyike dúr hangzattal zár! Ez a tény nagyban erősíti az OB-ból levonható tanulságot, miszerint a pikárdiai tercet sokkal gyakrabban kellene alkalmaznunk Bach műveinek az előadásakor, sokkal inkább hozzátartozik a stílushoz, mint ahogy azt a gyakorlatban megszoktuk!

J.S. Bach *Orgel-Büchlein*je az itt kifejtett megállapításokon túl természetesen még számtalan tanulsággal szolgálhat további, más szempontok szerinti kutatás számára.

Ezúton is köszönetet mondok Elekes Zsuzsa és Karasszon Dezső kollégák szíves segítségéért.

Függelék: Az *Orgel-Büchlein* korálelőjátékai a Schmieder-jegyzék sorrendjében

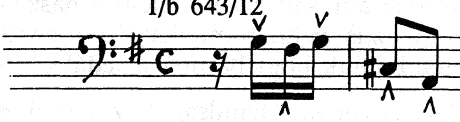
599 Nun komm' der Heiden Heiland	615 In dir ist Freude	631 Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist
600 Gott, durch deine Güte	616 Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin	632 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'
601 Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn	617 Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf	633 Liebster Jesu, wir sind hier
602 Lob sei dem allmächtigen Gott	618 O Lamm Gottes unschuldig	635 Dies sind die heil'gen zehn Gebot'
603 Puer natus in Bethlehem	619 Christe, du Lamm Gottes	636 Vater unser im Himmelreich
604 Gelobet seist du, Jesu Christ	620 Christus, der uns selig macht	637 Durch Adam's Fall ist ganz verderbt
605 Der Tag, der ist so freudenreich	621 Da Jesus an dem Kreuze stund'	638 Es ist das Heil uns kommen her
606 Vom Himmel hoch, da komm' ich her	622 O Mensch, bewein' dein' Sünde gross	639 Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ
607 Vom Himmel kam der Engel Schar	623 Wir danken dir, Herr Jesu Christ	640 In dich hab' ich gehoffet, Herr
608 In dulci jubilo	624 Hilf Gott, dass mir's gelinge	641 Wenn wir in höchsten Nöten sein
609 Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich	625 Christ lag in Todesbanden	642 Wer nur den lieben Gott lässt walten
610 Jesu, meine Freude	626 Jesus Christus, unser Heiland	643 Alle Menschen müssen sterben
611 Christum wir sollen loben schon	627 Christ ist erstanden	644 Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
612 Wir Christenleut'	628 Erstanden ist der heil'ge Christ	
613 Helft mir Gottes Güte preisen	629 Erschienen ist der herrliche Tag	
614 Das alte Jahr vergangen ist	630 Heut' triumphieret Gottes Sohn	

Taposás

1/a 599/8



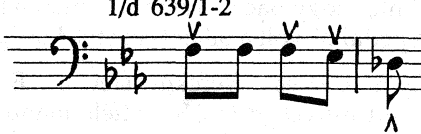
1/b 643/12



1/c 599/6



1/d 639/1-2

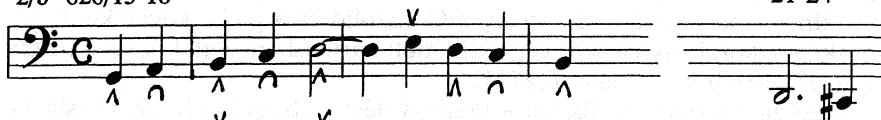


Korál

2/a 629/2-5



2/b 620/15-18

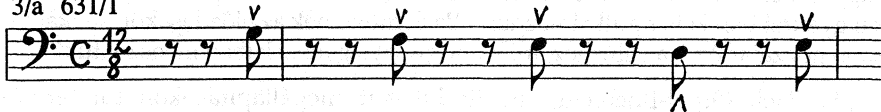


21-24

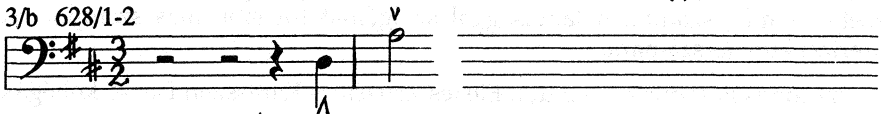


Lépegetés váltott lábbal

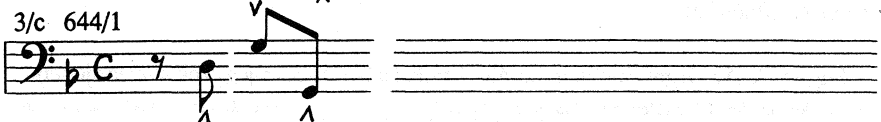
3/a 631/1



3/b 628/1-2



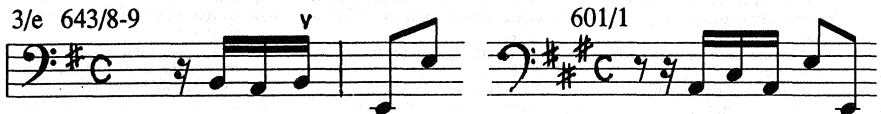
3/c 644/1



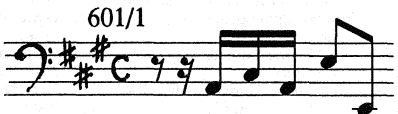
3/d 640/1



3/e 643/8-9



601/1



3/f 623/1

612/3-4

3/g 606/1-3

Skálázás

4/a 619/3-4

4/b 607/1-2

4/c 611/8-9

4/d 603/4-6

4/e 621/1

4/f 622/19

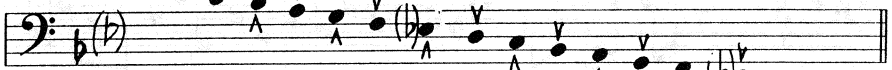
4/g 613/11

A legegyszerűbb Bach-i skálák

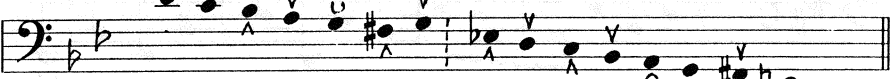
C-dúr 605/8-9

G-dúr, D-dúr 609, 638 X/1

F-dúr, B-dúr 624, 603/4 607/7 X/2



g-moll 603, 624, 635/15 X/3



kromatikus 614, 622... X/4



Trilla-szerűfigurák

5 602/6-7

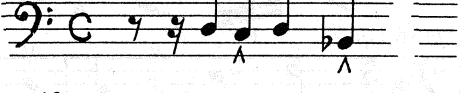


Mordent-szerűfigurák

6/a 623/8



6/b 627/III/2



6/c 610/4

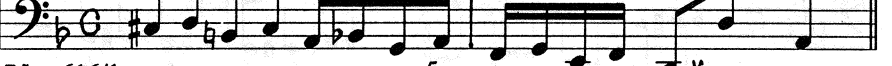


13



Haladó közök

7/a 602/8-9



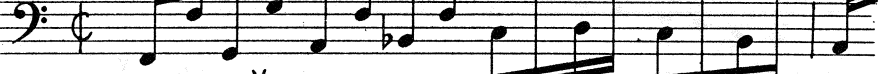
7/b 616/1



7/c 635/18



7/d 635/11



7/e 604/1

