

CAELESTIS HARMONIA

Déri Balázs

„Jesu, meine Freude”*

Szövegábrázolás Bach korálfeldolgoásaiban

A XIX. század zenetörténetében meghatározó jelentőségű Bach-reneszánsz meglepő vonása, hogy jóllehet egy oratorikus mű, a Máté-passió újrafelfedezésével (1829) vette

Déri Balázs klasszikus filológus, középkorkutató, zenetudós, műfordító (Budapest), az ELTE BTK Latin Nyelvi és Irodalmi Tanszékének tanszékvezető egyetemi docense.

kezdetét, a későbbiekben mégis a hangszeres zenére került a hangsúly, s „Bach művei nem csupán autonóm, abszolút zenévé változtak át, hanem egyenesen a «tisztá hangszeres zene» (amiben a romantika a zene lényegét vélte fölfedezni) mintájának s paradigmájának rangjára emelkedtek”.¹

Noha Bach vokális zenéje —úgymond— másodlagos voltának hangoztatása a korai romantika szélsőségei közé tartozik, ez a szemlélet rányomta bélyegét a múlt századi Bach-kutatás nagy hatású összefoglalására, Philipp Spitta monográfiájára is. Bár Bach hang- és szófestő vonásokat is beleszótt műveibe —ismeri el Spitta—, ezek megléte vagy hiánya szerinte nem tartozik az adott mű lényegéhez, és óv attól, hogy a dallamalkotás vagy a harmóniavilág egy-egy feltűnő jellegzetességét s valamely „jellemző vagy affektusteli szót bensőbb és mélyebb kapcsolatba hozzunk, mint az a zeneszerző szándékában állhatott”.² Ez utóbbi figyelmeztetés ugyan máig érvényes és a XX. század nem egy „exegétájának” meg kellett volna szívlelnie, de Bach vokális, sőt a korálokhoz kapcsolódó tisztán hangszeres zenéjében is (előjátékok, fantáziák, variációk) szöveg és zene bizonyosan bensőbb és mélyebb kapcsolatban áll egymással, mint azt a romantika hajlandó volt észrevenni vagy elismerni.

Albert Schweitzer érthetőnek és részben menthetőnek tartja Spitta és követői egyoldalúságát: attól féltek, hogy az általuk megvetett kortárs programzene a maga előzményei közé sorolja Bach zenéjét,³ ám bővítve, németül (és angolul) számos kiadásban megjelent, máig megkerülhetetlen monográfiájának francia eredetije már címében⁴ is gyökeresen új szemléletet tükröz, s ez kisebb-nagyobb hangsúlyeltolódásokkal a XX. századi Bach-felfogás lényegi elemévé vált. Az elzászi evangélikus teológus-organista szöveg és zene viszo-

* E tanulmány eredetileg Bach-szemináriumi évfolyam-dolgozatomból; részleges átdolgozása —főlkérésre, hosszú évekkel ezelőtt— egy zenetudományi sorozat számára készült. Köszönettel hasznosítottam Komlós Katalin és Somfai László jobbító észrevételeit.

¹ Dahlhaus 1980. 25

² Spitta 1873–80/1916. II. 406.

³ Schweitzer 1908/1977. 385.

⁴ J. S. Bach, *le musicien poète*. 1905.

nyát elemezve kijelenti: „Bach zenéjének viszonya annak szövegéhez olyan élő, amilyent csak el lehet képzelni. ... A zene szerkezete önála nem több-kevesebb ügyességgel illeszkedik a szövegéhez, hanem azonos vele”.⁵ Illetve: „A zene és szöveg közti deklamatorikus egység a lipcei mesternél ugyanaz, mint Wagnernál”.⁶ Schweitzer elemzése (kísérlet arra, hogy „Bach zeneileg dokumentált lutheránusságát szaván fogja”)⁷ olyan ritmikai vagy dallamotívumokat mutatott ki, amelyek képi-szimbolikus jelentéssel bírnak, változataik mindig egy-egy szócsoporthoz kötődnek vagy jól körülhatárolható affektusokat ábrázolnak.

Schweitzernek hátránya, de előnye is, hogy még nem támaszkodik a századunk első évtizedeiben újralfedezett XVII–XVIII. századi affektustanra és zenei retorikára. Veszt a rendszerességből, a fogalomkészlet pontosságából, de meglátásai ma is frissek, erőltetettségtől, iskolás pedantériától mentesek és érvényesek. S jóllehet első pillantásra meglepőnek, sőt túlzónak tűnhetik, hogy fölveti: a kantátákban megfigyelhető, meghatározott szövegekhez rendelt motívumoknak hasonló jelentést kell tulajdonítani tisztán hangszeres művekben is, és így —mondja— „a Wohltemperiertes Klavier, a hegedűszonáták vagy a Brandenburgi versenyek némely darabja beszélővé (sprechend) válik”,⁸ mégis a barokk előadási gyakorlat rekonstruálása hasonló irányba, a „beszédszerű zene” felé indult el.⁹

A bachi szöveg-zene viszony megítélésében a Schweitzer utáni elemzők két táborra: a minden kottafejből az ígét közvetlenül kiolvasó szélsőséges exegéták és az (elsősorban angolszász) szkeptikusok táborára oszlanak. Néhány jellemző példát említsünk meg! Arnold Schering megfigyeléseit egy hasznos részletekben bővelkedő, ám egészében véve erősen spekulatív, rendszeres bachi szimbólumtanná építette ki.¹⁰ A 77. kantátáról adott elemzése,¹¹ amely teljes (elborzasztó) bonyolultságában mutatja be a darab vélt négyfokozatú szimbólumrendszerét, az alkotás végső soron rekonstruálhatatlan folyamatát nem fejt meg (egy bizonyos: *így* nem komponált Bach).

Gerd Zacher¹² a közelmúltban fölmelegítette Schering módszerét, s az elmúlt évtizedekben alaposabban megismert s nem is minden alap nélkül divattossá vált barokk zenei retorika teljes eszköztárát felhasználja a „Vom Himmel hoch” korálra írott kánonikus variációk (BWV 769) „üzenetének” megfejtéséhez. A fölfedezni vélt figurák egy részének „jelentése” kézenfekvő: pl. az 1. variáció első ütemének lefelé tartó skálamenete (katabasis) valóban érzékeltetheti a mennyből való érkezést —párhuzamokat ezerszámra idézhetnénk a zene-

⁵ Schweitzer 1908/1977. 406.

⁶ uo. 407.

⁷ Dahlhaus 1980. 25.

⁸ Schweitzer 1908/1977. 431.

⁹ Vö. Nicolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede*. 1982. Magyarul: *A beszédszerű zene* 1988!

¹⁰ Schering 1925. 1928. 1937.

¹¹ Schering 1925, különösen 58–59.

¹² Zacher 1981.

irodalomból—, de a 7–8. ütem öt alakzatának (amelyek mind a „neue Mär“-t ábrázolnák) értelmezése legföljebb az elemző dús fantáziáját dicséri, mint: „abruptio (nyitott szájjal állva maradni)”, „accentus duplex (egy célpontra való ismételt rámutatás)”.¹³

Maga Schweitzer megemlíti két komoly ellenvetést Bach szimbolikus zenei nyelvhasználatának föltevésével szemben: egyrészt „a Mester saját műveit néha egyenesen értelmetlen módon parodizálta”, azaz új szöveggel látta el, másrészt semmi nyoma, hogy fiainak vagy tanítványainak a szövegábrázolás ilyen módszeréről (pl. Wagnerhez hasonlóan) nyilatkozott volna.¹⁴ Az utóbbi ellenvetést könnyebb kivédeni: Wagner készítése, hogy folyamatosan nyilatkozzék alkotói tevékenységéről, az egész zenetörténetben páratlan jelenség, s Bachnak egyébként sem kellett olyan a kor zenei köznyelvéhez tartozó jelenségekről beszélnie, amelyeket elméletíró tanítványai megfogalmaztak.¹⁵ A fúgairás mesterségét sem elméleti munkában foglalta össze! Ami a parodizálás kérdését illeti: jelentősége valóban nem csekély Bach életművében, de egy néha csak kényszer szülte megoldásból éppúgy hiba általánosítani, mint ahogy W. Neumann is elhamarkodottan következtet a kórusfúgák alapján arra, hogy „a bachi kórusművek nagy részében a szöveg merész megvetésének szelleme” mutatkozik meg.¹⁶

Az affektustan, a zenei retorika és a szimbolizmus mint értelmezési módszerek lehetőségeiről igen szkeptikusan nyilatkozik Peter Williams a Bach-organaművekről írott könyvében.¹⁷ Kételyeit csak az organakorálra, erre a tisztán hangszeres, de szövegtől mégsem teljesen független műfajra vonatkozólag fejt ki, amelynek vizsgálata pedig annak idején Schweitzert a bachi szimbolika fölismerésére vezette. Williams elismeri ugyan, hogy Bach (legalábbis az *Orgelbüchlein*től kezdve) valamiképpen utal az eredeti korál szavaira, és nem csak a szöveg hangulatának (szomorú vagy vidám stb.) valamiféle visszaadását tartja érzékelhetőnek, hanem a szimbolikus értelmezés olyan klasszikus példait is, mint hogy a „Durch Adams Fall” korálban (BWV 637) a saltus duriusculus a bukást ábrázolja, mégis alapvető problémákat lát az ilyen típusú értelmezésekben. Először is a kommentátorok gyakran igen eltérő eredményekre jutnak, másodsor az értelmezések egy bizonyos ponton túl spekulatívak, s pusztán a kommentátor lelkesedését fejezik ki.¹⁸ Továbbá, jóllehet a kantátákban világosan felismerhető a zenei-retorikai alakzatok szövegábrázoló alkalmazása, nem biztos, hogy a hangszeres zenében (mint az organakorálokban) használt alakzatokhoz ugyanolyan egyértelműen hozzá lehet rendelni egy-

¹³ uo. 18.

¹⁴ Schweitzer 1908/1977. 431.

¹⁵ J. Walther: *Musicalisches Lexicon*. 1732; J. Mattheson: *Der Vollkommene Kapellmeister*. 1739.

¹⁶ Neumann 1938. 101.

¹⁷ Williams 1980–1984. III. 65. skk.

¹⁸ uo. III. 66.

egy meghatározott szót, szövegrészletet, hiszen pl. egy *passus duriusculus* csüggedtséget és örömet kifejező szövegekhez is kapcsolódhatnak.¹⁹

A barokk zenemű retorikai szabályok szerint való megtervezettségét illetően Williams nem is azt tartja a fő kérdésnek, hogy az megállapítható-e —a korabeli elméletírás a szöveg retorikai szervezethez és a zenemű felépítése közt nyilvánvaló párhuzamot látott illetve megkövetelte azt—, hanem hogy ma is mond-e valamit, s vajon nem erőltetetten túlzó vagy épp ellenkezőleg, nem semmitmondóan általános-e.²⁰ Az orgonaművész-zenetudós készséggel elismeri a zenei szimbolizmus (vagy alacsonyabb fokon: hangfestő hatások, programszerű elemek) legalábbis korlátozott érvényességét, azonban szerinte csak kevés zenei jelenség alkalmas a szöveg mintegy „grafikus” szemléltetésére; az orgona-korálfeldolgozások műfaja ugyanakkor nem is követelné meg egy bizonyos hangulat s hasonlók ábrázolását.²¹

Williams aggályaiban sok igazság van: az elsősorban a szöveg felől közelítő, retorikai-poétikai módszereket használó elemző könnyen beleveszhetik a szöveg-zene viszony részletkérdéseibe, nagyobb fontosságot tulajdoníthat egy részjelenségnek, mint azt egy mű egésze indokolná, leértékelheti a zene öntörvényű folyamatainak szerepét az alkotásban és a befogadásban. S egy vokális műfajban megfigyelt vonások nem vetíthetők rá minden korlátozás nélkül egy hangszeres műfajra; ez utóbbin belül sem egyformán viselkednek a szövegtől legalább áttételesen függő illetve a szövegi utalásoktól eredendően független típusok. Mégis az a benyomásom alakult ki, hogy a jelzett módszerekről való lemondás szegényesebbé tenné az elemzések eszköztárát, s a csupán mérhetőbe és megszámlálhatóba kapaszkodó pozitívizmus szkepszise (avítt, dohos, XIX. századi és angolszász vonás) olyan kulcsokat nem vesz kézbe, amelyek nélkül nem (és természetesen *csak* azokkal sem) nyílnak meg Bach művei; a hermeneutikát elutasítva tehát féloldalas, és történeti szempontból is hibás. Nem lehet kiiktatni a XVII–XVIII. század kultúrájából (de a megelőző és a következő századéból sem) a humanista alapműveltséghez tartozó retorikát. A kor zenei-retorikai traktátusait nem tekinthetjük üres térben keletkezett elméletírói képzelgéseknek. S bár a legkiválóbb zeneszerzők nem iskolás naivitással alkalmazták a zenei retorika figuráit, képzettségükhöz hozzátartozott e szabályrendszer ismerete. A középkortól kezdve számolnunk kell a „csak a szemnek szóló” zenei jelenségekkel, s hogy a zeneszerző olyan dolgokat szó vagy éppen rejt bele a műbe, amelyeket nem is akar „hallhatóvá” tenni; hogy a spekulativitás sokszor az alkotás folyamatának döntő mozzanata; hogy a szimbolikus-allegorikus-emblematikus gondolkodás áthatotta a művészeteket; hogy a szöveg „ábrázolásának” igénye itt-ott már az egyszerűségben is feltűnik, s a XVI. századi vokális irodalom, a *seconda prattica* egy szinte konvencionális készletet alakított ki, s azóta a „fel” vagy a „menny” szó a dallamív kiemelkedő pontjára,

¹⁹ uo. 67.

²⁰ uo. 70., 72.

²¹ uo. 73.

a „le“ és a „pokol“ pedig az ellentétes irányba kerül... Továbbá a hermeneutának olyasmit is joga van felfedezni, amit a szerző nem tudatosan írt a műbe, joga van mást felfedezni, mint amit kollégája meglátott, mi több, a lelkesedéshez és a tévedéshez is joga van. Mindenesetre a teljességre törekvő elemző nem teheti meg, hogy legalább beleérzéssel ne tegye sajátjává azt a kultúrát, amelynek alkotását megközelítőleg úgy akarja érteni, ahogyan az a kultúra értelmezte.

A következőkben Bach egyik vagy talán a legkedvesebb koráljának feldolgozásait tekintem át a szövegábrázolás szempontjából.

A „Jesu, meine Freude“ korál feldolgozásait változatosságuk teszi paradigmaticussá, szemben akár hasonló vagy nagyobb számban használt énekekkel (pl. „O Welt, ich muß dich lassen“).

Keletkezésük sorrendjében²² első a BWV 713-as orgonafantázia (1708–1717?) a Kirnberger-gyűjteményből és kortársa, a BWV 610-es korálelőjáték az *Orgelbüchlein*ből.²³ Befejezetlenül maradt a BWV 753-as korálelőjáték a W. F. Bach számára írt *Klavierbüchlein*ban (az 1720-as évek eleje?).²⁴

Vokális-hangszeres műben a „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BWV 12) kantáta tenoráriájának trombitaszólamában némiképp díszítve jelenik meg legelőször (1714) a „Jesu, meine Freude“ korál. (1. példa) Az áriának sem a szövege, sem a dallama nem e korálból származik. Alfred Dürr szerint „ha Bach az ének általános tartalmán túl annak egy bizonyos strófájára is gondolt, akkor ez talán az utolsó lehetett («Weicht, ihr Trauergeister» — «El, ti gyász-szellemek»), amely a legszorosabb kapcsolatban állt Franck költeményével (ti. az ária szövegével: «... alle Pein wird doch nur ein Kleines sein» — «... az összes kín egy kevés lesz csupán») és az örömré forduló szomorúságról szóló evangéliumi szakasszal egyaránt”.²⁵ Dürr valószínűleg a túlértelmezés hibájába esett: hogy mi járhatott Bach fejében, a fantázia birodalmába tartozik, de az egyetlen valamelyest valószínűsíthető feltételezés az lehet, hogy a korál kezdőszavaira és az első strófa mondanivalójára, az Istenben való megnyugvásból fakadó örömré utalt a trombita szignáljával. A csendes öröm eme hanghordozása jellemzi a korál bachi feldolgozásait is!

A karácsonyi „Sehet, welch eine Liebe“ kantáta (BWV 64; 1723) az ötödik, a vízkeresztii „Jesus schläft, was soll ich hoffen“ kantáta (BWV 81; 1724) a második versszak szövegével hozza a korált, a húsvéti „Bisher habt ihr nichts gebeten“ kantáta (BWV 87; 1725) az e korál dallamára írt „Selig ist die Seele“ ének egy strófájával zárul. Ismeretlen kantáta része lehetett az előzőkhöz hasonlóan négyzólamú BWV 358. (A Kirnberger — C. Ph. E. Bach-gyűjtemény szöveg-nélkülisége nem érv amellet, hogy Bach számára a korálszöveg másodlagos

²² A datáláshoz vö. Grove 1983/1989. 176. skk!

²³ 1713–1714, vö. Williams 1980–1984. II. 7: 1714–1716, vö. Dadelsen 1963. 77–78!

²⁴ Vö. Williams 1980–1984. 295!

²⁵ Dürr 1971/1982. 271.

lett volna.) Végül a korál mind a hat versszakát feldolgozza a legnagyobb szerűbb Bach-motetta, a „Jesu, meine Freude”. (BWV 227; 1723?)²⁶

E motetta hat versszaka a korálfeldolgozás technikájának teljes skáláját bemutatja a (bachi mértékkel) egyszerű harmonizációtól kezdve átmeneteken keresztül a szöveg minden mozzanatát ábrázoló és az eredeti dallamot inkább csak felidéző szabad kompozícióig. A nyitó- és zárókorál tömörszerűségét keretező szerepük indokolja. (2. *példa*) Mivel azonos dallami pontjaikra nem egyszer igen eltérő hangulatú szavak eshetnek („meine Freude” — „Trauergeister”, „Brautigam” — „Spott und Hohn”) akár egy strófán belül is („Freudenmeister” — „ihr Betrübten”), egyedi, különleges szófestő megoldásokra nincs lehetőség, de szükség sem. A basszus daktilikus lépéseiben (3., 5., 9.) viszont azon ritmust rögzíthetjük, mely fordítottjával, az anapesztussal együtt a Freude-motivika jellemző összetevője. Nem arról a „Freude”-ről beszél ez a korál, sem a lényegét megragadó letét, mint a Gastoldi-táncdalból alig-korallá szelődött „In dir ist Freude”, hanem (ismert világi eredetét teljesen feledve) arról, ami már misztikus öröm, nyugalom, „Friede”, aminek beteljesedése után a hívő vágyakozik. Talán ezt fejezik ki a tenor szenvedélyes ugrásai?

A korál Aufgesangjának első három üteme szinte szó szerint megegyezik a 81. kantátában található feldolgozásával. (3. *példa*) Ennek tenorszólama nyugodtabb, mint a motetta két szélső tételében, a basszus viszont talán mozgalmasabb; az utolsó előtti két ütemben pedig a szelíden himbálódzó nyolcadok akár az „oltalmazás” („Jesus will mich decken”) kifejeződései is lehetnének. Ám hogy milyen lehetőségek kínálóznak a szöveg ábrázolására, a motetta megfelelő versszaka („Unter deinem Schirmen”) majd megmutatja.

Egészen következetesen hozza a basszus anapesztusait a 64. kantáta korálja. (4. *példa*) Talán nem kell különösebb jelentőséget tulajdonítanunk annak sem, hogy éppen a „Laster” szón akad meg az anapesztusok menete és fordul daktilusba. A basszus anapesztusainak és daktilusainak szinte vidám keveredése jellemzi a szöveg nélkül hagyományozódott BWV 358-at. (5. *példa*) A 87. kantáta koráljára pedig, amely ritmikája változatosságában a legmesszebbre megy a homofón négyszólamú letétek közül, ostinato-szerű basszusritmus jellemző. (6. *példa*) Olyan jellegzetesség ez, mely elvében a BWV 610 ostinatójára feltűnően hasonlít. (7. *példa*) Hogy nem egyes szavak festése, hanem egy affektus (a 87. kantáta koráljában igazi, vidám „Freude”) megragadása lehetett Bach célja, világos abból, hogy ugyanaz a ritmus esik az „über Honig süsse” illetve a „wenn die Pein sich stellet ein” vagy az „auch das bitt’re Leiden” szakaszokra.

Polifón szerkezetében bonyolult, de a szöveghangulat ábrázolásában az előbbi csoporthoz hasonlóan szerény vagy még annál is tartózkodóbb a „Gute Nacht o Wesen” motettatétel. Az 59–65. ü. melizmaindáját hajlandók lennének a „weit” szó leképezésének felfogni, ha nem a semleges „erlesen” szóra eső melizma (24–31. ü.) párja lenne. (8. *példa*) Talán a 91. skk. ü. lefelé tartó menete az

²⁶ Vö. Geck 1975. 66–67!

élet terhének („Lasterleben”) letételét jeleníti meg, minduntalan visszakanyarodásai azt jelképezhetik, amit az egész tétel dallamfolyondárjai: nehéz elszakadni e világtól, a bűnös élettől. (9. *példa*)

Az „Unter deinem Schirmen” tétel 7–8. ü. (10. *példa*) igazi madrigalizmussal festi meg a vihar, az égzendülés képét, éspedig a homofón letéten belüli polifón szövegmondás eszközével. A három ill. négy szólamban egyszerre kimondott, s közben hol itt, hol ott cikázó „itzt” és „blitzt” szavak a felfénylő villámokat ábrázolják, egymásra tornyosul a „gleich” és az „es” és recseg-ropog a „kracht”. B. F. Richter szerint²⁷ a basszus hosszan kitartott nyitóhangja a viharok közt sziklaszilárdan álló hitet fejezi ki. Se megerősíteni, se cáfolni nem tudnám, bár kissé erőltetettnek tartom ezt az értelmezést.

A „Weg mit allen Schätzen” kezdetű negyedik strófát erősen önálló alsó szólamokkal, részben imitativ, polifón szólamvezetéssel feldolgozó motettatételben Bach retorikus ismétlésekkel ad nyomatékot a „weg” (1. ü.) és a „nicht” (11–12. ü.) szavaknak. A 7. ütemben pedig a Schweitzer által a „Schmerzmotiv”-ok közé sorolt kettőskötéses nyolcadláncban²⁸ egészen nyilvánvaló az „Elend, Noth, Kreuz, Schmach und Tod” ábrázolásának szándéka. (11. *példa*) Hogy azonban még egy ilyen (ehelyt) egyértelmű motívumot is csak kontextusában, a szöveg és a három kísérőszólam együttes hatásában szabad egy affektus (itt a fájdalom) képének tekinteni, arra figyelmeztetnek az olyan ellenpéldák, mint a Karácsonyi oratórium (BWV 248) első részének „Wie soll ich dich empfangen” korálja, amelyben álméklodást, megilletődöttséget, vágyódást érzünk, de fájdalmat a legkevésbé sem. (12. *példa*)

A korál harmadik versszakának („Trotz dem alten Drachen”) képekben, retorikus ellentétekben tobzódó szövegét Bach a legpazarlóbb bőkezűséggel ábrázolja. A szöveg kifejezésbeli gazdagsága követelhetette meg, hogy most túl lépjen az eddig bemutatott négy- vagy akár ötszólamú („Unter deinem Schirmen”), itt-ott imitációkkal dúsított, de a koráldallamot érintetlenül hagyó feldolgozásmód keretein. Az ötszólamú tétel szopránjában néhol, elsősorban a zárlatokban szó szerint is idézi az eredeti dallamot, az ellenben nagyrészt csak mint dallameszmény lebeg-bújkál a kígyózó („Drachen”) szólamban. (13. *példa*)

A tétel indítása — az igen meghökkenítő mellékdomináns-kvintszext és a meglepő moduláció a h-mollból e plagális lépésen keresztül elért és az e-mollhoz képest szubdomináns a-moll kiemelésével, továbbá a generálpauzás abruptio, a „Trotz” megismétlése, majd egy rövidebb, újbóli abruptio — a zenei ékesszólás utolérhetetlen remeke. (14. *példa*) Mindezzel a „Trotz” kap még nagyobb nyomatékot, az a szó, amely már az eredeti korálszövegben is mint igen hatásos anaphora jelenik meg a sorkezdeteken, s amely magába sűríti az egész strófa tartalmát: a megingathatatlan („ich steh hier”) dacot („Trotz”), ellenállást az ősi Kígyóval („Drachen”) szemben. Magasság és mélység, Isten és Sátán küzd egymással, miközben a hívő bátran énekel. Több mint egyértelműek a zenei-

²⁷ Richter 1919. 21.

²⁸ Schweitzer 1908/1977. 476–480.

retorikai alakzatokkal leírható vagy azoknál egyedibb, hangfestő, affektuskeltő és affektusábrázoló megoldások: az ötszólamú letétbe ékelődő, ellenállást sugárzó unisonók (4–5., 8–9., 20–21.), a „tobe” viharzó tizenhatodmozgása (16–17.), az „ich steh hier” (22.) oszlopos akkordjai, a négy ütemen át (29–32.) kitartott basszus („Ruh”) fölött biztos nyugalomban („in gar sich’rer Ruh”) leereszkedő szólamok, az „Abgrund” oktávugrásai (45–47.) és saltus duriusculusa (51.), a vereség ellen tiltakozó alvilág hiábavaló, minduntalan aláhulló kitörési kísérleteit kísérő fojtott mormogás („brummen”) hang-képe (57–60.).

Különös figyelmet érdemel a 37–43. ütemek epizódja, amelynek szoprán szólama az Abgesang első sorának parafrázisa. (15. *példa*) A dolce hullámmú részlet előbb hangról-hangra, majd a háromszólamú anyagot ötszólamúra dúsítva idézi a BWV 713-as korálfantázia 3/8-os második felét.²⁹ (16. *példa*) A hangulati ellentét is igen hasonlít a két darabban. A fantáziában a fúgatéma nagy lépései és a skálamotívumok után erősebb az empfindsam motívum, a metrumváltás és az alig érzékelhetővé parafrazeált cantus firmus kiváltotta hatás, és ez nem is korlátozódik néhány ütemre, hanem végigvonul az Abgesangon, míg a motettában egy nyugalmas szakasz után s csak néhány ütemen keresztül jelenik meg, továbbá inkább közvetlen folytatása képezi az erős kontrasztot. Rokonságuk, sőt a motettarészlet idézet-volta mégis vitán felül áll.

Ezzel egy (minden bizonnyal korábban íródott) hangszeres és egy vokális (vokális-hangszeres) mű közti igen szoros kapcsolatot figyeltünk meg. Teljes élességgel vetődik föl a kérdés: visszafelé rávetíthetjük-e a szöveget a hangszeres műre, azt kell-e vélnünk, hogy az orgonafantázia a korál harmadik versszakát ábrázolja? A kérdésre mindenképpen nemleges a válasz. Először is a bar-forma Auf- és Abgesangjában eleve benne rejlik az ellentét, ha az olyan szélsőségesen ritkán jut is érvényre, mint a BWV 713-as fantáziában. (Ahogy Kothner mondja: „Darauf folgt der Abgesang, / der sei auch etlich’ Verse lang, / und hab’ sein’ besond’re Melodei, / als nicht im Stollen zu finden sei”). Másodszer, e strófa Abgesangja szövegének hangvétele nem mindvégig egységes, ami a motettában a nyugalmas epizód után a mormogó alvilág ábrázolásában ki is fejeződik, márpedig ennek a fantáziában semmi nyoma nincs. Végül a fantázia fúgaszakasza a harmadik strófa menny s pokol harcát ábrázoló drámai feszültségéből semmit nem érzékeltet, a vers egyes szavait pedig a fúgatechnika nem is igen tudná visszaadni.

A fúga jellegét a téma vidám szökellése (mintegy „Freudenmotiv”), a kontraszobjektum szinkópákkal itt-ott váratlanul megakasztott, de eleven tizenhatodmenetei, a cantus firmus meglepő fekvésváltásai adják meg. (17. *példa*) A kontraszobjektum nem is távoli rokona a (Schweitzer leírása szerint) „boldog békességet” ábrázoló motívumcsoportnak (die Motive des seligen Friedens).³⁰ Mindenesetre a fantáziában a kontraszobjektumnak pontosan a szubjektummal egy időben elhangzó szakasza ritmikailag feltűnő hasonlóságot

²⁹ Williams 1980–1984. II. 253.

³⁰ Schweitzer 1908/1977. 441–442.

mutat a BWV 610 ostinato-basszusának ritmikájával (amely az alt- és tenorszólamban is meghatározó ritmusképlet). (Ld. 7. példa) E korálelőjátékban sem bukkanunk határozott szövegre: a szöveg (mégpedig bizonyosan az első korálstrófa) egészének hangulatát ragadja meg egyetlen, alig variált frázissal és a largo tempóval, amely szerzői utasítás. Ha e korált összevetjük egy szintén öröm-témájú, ostinato-basszusra épített darabbal, amilyen a korábban említett „In dir ist Freude“ (BWV 615), első látásra-hallásra igazat adhatunk Schweitzernek, hogy a „Jesu, meine Freude“ misztikus dicsőítést nem a Freude-, hanem a Friede-motivikával rokonította.

A torzónak maradt BWV 753 kiírt vagy jelölt ornamensekkel erősen díszített dallamában nem nehéz megérezni azt a „vágyódással teli bensőségességet“, amelyet Spitta a BWV 610-es korálelőjátéknak tulajdonít³¹ s melyet az első strófa Gegenstollenjének szövege nagyon is indokol: „Ach wie lang, wie lange / ist dem Herzen bange / und verlangt nach dir!“ E darab is olyan egynemű (lényegében két gesztusra szorítkozik: egy nagy lépésekkel talán sóvárgást kifejező, mindenestre affektuózusabb dallamvonalra és egy nagyrészt lassabb, egyenletes szekundlépéses kíséretre), hogy értelmetlen lenne közvetlen összefüggést keresnünk az orgonadarab és a vers egyes szavai között. (Az Auf- és Abgesang ellentéte, amennyire a fennmaradtakból erre következtethetünk, itt a dallamvonalak ellentétes irányában fejeződik ki, vö. a basszus kezdőlépéseit illetve a *cantus firmus* tükörképszerű rajzolatát!) (18. példa)

Megfigyeléseimet a következőkben foglalhatom össze.

Ha a „Jesu, meine Freude“ korál orgonára írott feldolgozásait ráhelyezzük a szöveges darabok által kijelölt skálára, szövegábrázolásuk mértéke körülbelül az említett kantáta-tételekének felel meg: tehát nem egyes szavakat, sőt talán nem is egyes versszakokat ábrázolnak, hanem a korál egészének hangulatát ragadják meg: a vágyódó, de békességes örömet. Valami közös vonás még ritmikájukban is lehet: a kantáták koráljaiban a BWV 610 anapestusai térnek vissza.

Az elemzés tanulságait valószínűleg általánosíthatjuk. A korálfeldolgozásokat illetően a zenének a szövegtől való függése igen különböző mértékű lehet. Egy erősen láttató szöveg részleteinek visszaadására a korál dallamát többékevésbé szabadon használó, parafrazeáló vokális kompozícióban adódik a legtöbb lehetőség, de tisztán hangszeres műfaj sem marad érintetlen az alapul vett korálszöveg hangulatától. A vokális és a hangszeres feldolgozások idiomatikus jellegzetességeiken túl közös eszközöket is igénybe vehetnek a szövegábrázolásra, és az egyik anyagból leszűrt tanulságok kellő óvatossággal a másik anyag vizsgálatába is bevonhatók.

³¹ Spitta 1873–80/1916. I. 590.

A felhasználó irodalom

- Dadelsen 1963 Dadelsen, G. von: „Zur Entstehung des Bachschen Orgelbüchleins“, in *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von A. A. Abert — W. Pfannkuch. Kassel 1963. 74–79.
- Dahlhaus 1980 *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd. 6. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1980.
- Dürr 1971/1982 Dürr, Alfred: *Johann Sebastian Bach kantátái*. (Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Kassel usw. 1971). Ford. Rác Judit. Budapest 1982.
- Geck 1975 Geck, Martin: „Zur Datierung, Verwendung und Ausführungspraxis von Bachs Motetten“, *Bach-Studien* 5 (1975) 63sqq.
- Grove 1983/1989 Wolff, Christoph etc.: *A Bach-család*. (The New Grove — *Bach Family*. London 1983). Budapest 1989.
- Neumann 1938 Neumann, W.: *J.S. Bach's Chorfüge*. Leipzig 1938.
- Richter 1912 Richter, B. F.: „Über die Motette Seb. Bachs“, *Bach-Jahrbuch* 9 (1912) 1–32.
- Schering 1925 Schering, Arnold: „Bach und das Symbol, insbesondere die Symbolik seines Kanons“, *Bach-Jahrbuch* 22 (1925) 40–63.
- Schering 1928 Schering, Arnold: „Bach und das Symbol“, 2: „Das «Figürliche» und «Metaphorische»“, *Bach-Jahrbuch* 25 (1928) 119–137.
- Schering 1937 Schering, Arnold: „Bach und das Symbol“, 3: „Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs «Psychologia empirica»“, *Bach-Jahrbuch* 34 (1937) 83–137.
- Schweitzer 1908/1977 Schweitzer, Albert: *Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1908. 1977¹³.
- Spitta 1873–80/1916 Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*. I.–II. Leipzig 1873–1880. 1916².
- Williams 1980–1984 Williams, Peter: *The Organ Music of J. S. Bach*. I. *Preludes. Toccatas. Fantasias. Fugues. Sonatas. Concertos and Miscellaneous Pieces (BWV 525–598. 802–805. etc)*. II. *Works based on Chorales (BWV 599–771 etc)*. III. *A Background*. Cambridge 1980–84.
- Zacher 1981 Zacher, Gerd: „Canonische Veränderungen. BWV 769 und 769a“, in *Johann Sebastian Bach/Das spekulative Spätwerk*. München 1981. [Musik-Konzepte. Heft 17/18]

7

Sei - ge - treu, sei - ge - treu

13

al - le Pein al - le Pein

20

wird doch nur ein Klei - nes sein, al - le Pein, al -

1. példa: BWV 12. 6. tétel, részlet

Soprano I, II

Alto

Tenore

Basso

1. Je - su, mei - ne Freu - de, mei - nes Her - zens Wei - de,
 1. ach wie lang, ach lan - ge ist dem Her - zen ban - ge

5 (11)

Je - su, mei - ne Zier, 1) Got - tes Lamm, mein Bräu - ti - gam, au - ßer dir soll
 und ver - langt nach dir! 1)

Je - su, mei - ne Zier, 1) Got - tes Lamm, mein Bräu - ti - gam, au - ßer dir soll
 und ver - langt nach dir! 1)

Je - su, mei - ne Zier, 1) Got - tes Lamm, mein Bräu - ti - gam, au - ßer dir soll
 und ver - langt nach dir! 1)

16

mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.
 mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.
 mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.
 mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.

2. példa: BWV 227. 1. tétel

Soprano
Oboe d'amore I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Un-ter dei-nen Schir-men bin ich für den Stür-men al-ler Feinde frei.
 Laß den Sa-tan wüt-tern, laß den Feind er-bit-tern, mir steht Je-sus bei.
 Un-ter dei-nen Schir-men bin ich für den Stür-men al-ler Feinde frei.
 Laß den Sa-tan wüt-tern, laß den Feind er-bit-tern, mir steht Je-sus bei.
 Un-ter dei-nen Schir-men bin ich für den Stür-men al-ler Feinde frei.
 Laß den Sa-tan wüt-tern, laß den Feind er-bit-tern, mir steht Je-sus bei.
 Un-ter dei-nen Schir-men bin ich für den Stür-men al-ler Feinde frei.
 Laß den Sa-tan wüt-tern, laß den Feind er-bit-tern, mir steht Je-sus bei.

13

Ob. II, Viol. I tr

Ob es itzt gleich kracht und blitzt, ob gleich Sünd und Höl-le schrek-ken: Je-sus will mich dek-ken.
 Ob es itzt gleich kracht und blitzt, ob gleich Sünd und Höl-le schrek-ken: Je-sus will mich dek-ken.
 Ob es itzt gleich kracht und blitzt, ob gleich Sünd und Höl-le schrek-ken: Je-sus will mich dek-ken.
 Ob es itzt gleich kracht und blitzt, ob gleich Sünd und Höl-le schrek-ken: Je-sus will mich dek-ken.

3. példa: BWV 81. 7. tétel

Basso
Trombone III

Trbne. III

Gu-te Nacht, o We-sen, das die Welt er-le-sen, mir ge-fällt du nicht, Licht!
 Gu-te Nacht, ihr Sün-den, blei-bet weit da-hin-ten, kommt nicht mehr ans Licht!
 Gu-te Nacht, du Stolz und Pracht, dir sei ganz, o La-ster-le-ben, gu-te Nacht ge-ge-ben!

4. példa: BWV 64. 8. tétel, basszus szólam

5. példa: BWV 358.

6. példa: BWV 87. 7. tétel

Largo

5

10

7. példa: BWV 610.

ten, blei - bet weit da - hin - ten, blei - bet weit
da - hin - ten, kommt nicht mehr ans Licht!

8. példa: BWV 227. 8. tétel, részlet

387
le - ben, gu - te Nacht, dir sei ganz, du La - ster - le -
393
ben, gu - te Nacht, gu - te

9. példa: BWV 227. 8. tétel, részlet

104 (110)
Soprano I
2. | Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men
1. | Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er - bit - tern,
Soprano II
2. | Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men
1. | Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er - bit - tern,
Alto
2. | Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men
1. | Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er - bit - tern,
Tenore
2. | Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men
1. | Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er - bit - tern,
Basso
2. | Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men
1. | Laß den Sa - tan wit - tern, laß den Feind er - bit - tern,

108 (114)
al - ler Fein - de frei, | Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
mir steht Je - sus bei. |
al - ler Fein - de frei, | Ob es itzt gleich kracht, gleich kracht und blitzt,
mir steht Je - sus bei. |
al - ler Fein - de frei, | Ob es itzt gleich kracht und blitzt, kracht und blitzt,
mir steht Je - sus bei. |
al - ler Fein - de frei, | Ob es itzt gleich kracht und blitzt, kracht und blitzt,
mir steht Je - sus bei. |
al - ler Fein - de frei, | Ob es itzt gleich kracht und blitzt, kracht und blitzt,
mir steht Je - sus bei. |

10. példa: BWV 227. 3. tétel, részlet

258 (264)

Soprano I, II
Alto
Tenore
Basso

Weg, weg, weg, weg mit al - len Schät - zen! Du bist mein Er -
Weg, weg, weg, weg ihr eit - len Eh - ren, ich mag euch nicht

Weg, weg, weg, weg mit al - len Schät - zen, mit al - len Schät - zen! Du, du bist
Weg, weg, weg, weg ihr eit - len Eh - ren, ihr eit - len Eh - ren, ich, ich mag

Weg, weg, weg, weg mit al - len Schät - zen, mit al - len Schät - zen! Du, du bist
Weg, weg, weg, weg ihr eit - len Eh - ren, ihr eit - len Eh - ren, ich, ich mag

Weg, weg, weg, weg mit al - len Schät - zen! Du, du bist mein Er - göt -
Weg, weg, weg, weg ihr eit - len Eh - ren, ich, ich mag euch nicht hö -

261 (267)

göt - zen, Je - su, mei - ne Lust! E - lend, Not, Kreuz,
hö - ren, bleibt mir un - be - wußt!

mein Er - göt - zen, Je - su, mei - ne Lust, mei - ne Lust! E - lend, Not, Kreuz,
euch nicht hö - ren, bleibt mir un - be - wußt, un - be - wußt!

mein Er - göt - zen, Je - su, mei - ne Lust! E - lend, Not, Kreuz,
euch nicht hö - ren, bleibt mir un - be - wußt!

- zen, Je - su, Je - su, mei - ne Lust, mei - ne Lust! E - lend, Not, Kreuz,
- ren, bleibt mir, bleibt mir un - be - wußt, un - be - wußt!

271

Schmach und Tod soll mich, ob ich viel muß lei -
Schmach und Tod, Kreuz, Schmach und Tod soll mich, ob ich viel muß lei -
Schmach und Tod, Schmach und Tod soll mich, ob ich viel muß lei -
Schmach und Tod soll mich, ob ich viel muß lei -

274

den, nicht von Je - su schei - den.
den, nicht, nicht von Je - su schei - den.
den, nicht, nicht von Je - su schei - den, von Je - su schei - den.
den, nicht, nicht, nicht, nicht von Je - su schei - den.

11. példa: BWV 227. 6. tétel

Alto
Violino II

Wie soll ich dich emp - fan - gen und wie be - gegn' ich dir?
O al - ler Welt Ver - lan - gen, o mei - ner See - len Zier!

12. példa: BWV 248. 5. tétel, alt szólam, részlet

147

Soprano I
(*f*)

3. Trotz, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz,

152

Trotz des To - des Ra - chen, Trotz des To - des Ra - chen, Trotz der Furcht dar -

157

zu, Trotz der Furcht, Trotz der Furcht, Trotz der Furcht, Trotz der Furcht - dar -

13. példa: BWV 227. 5. tétel, szoprán I. szólam, részlet

147

Soprano I

3. Trotz, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz,

Soprano II

3. Trotz, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz,

Alto

3. Trotz, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz,

Tenore

3. Trotz, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz,

Basso

3. Trotz, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz,

152

Trotz des To - des Ra - chen, Trotz des To - des Ra - chen, Trotz der Furcht dar -

Trotz des To - des Ra - chen, Trotz des To - des Ra - chen, Trotz der Furcht dar -

Trotz des To - des Ra - chen, Trotz des To - des Ra - chen, Trotz der Furcht dar -

Trotz des To - des Ra - chen, Trotz des To - des Ra - chen, Trotz der Furcht dar -

Trotz des To - des Ra - chen, Trotz des To - des Ra - chen, Trotz der Furcht dar -

14. példa: BWV 227. 5. tétel, részlet

182

Got - tes Macht hält mich in acht, Got - tes
 Got - tes Macht hält mich in acht, Got - tes
 sich - rer Ruh. Got - tes Macht hält mich in acht, Got - tes
 sich - rer Ruh. Got - tes Macht hält mich in acht, Got - tes
 sich - rer Ruh. Got - tes Macht hält mich in acht, Got - tes

15. példa: BWV 227. 5. tétel, részlet

53

dolce

63

73

16. példa: BWV 713., részlet

The image displays a musical score for the chorale "Jesu, meine Freude" (BWV 713) by Johann Sebastian Bach. The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The first system shows the beginning of the piece, with a piano introduction marked with a '7' and a 'C' time signature. The second system is labeled "Choral" and begins at measure 5. The third system is labeled "10" and continues the choral part. The fourth system is labeled "14" and also continues the choral part. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with various rhythmic patterns and ornaments. The choral part is written in a single voice line, likely representing the soprano part, with a '7' indicating a specific rhythmic value.

17. példa: BWV 713., részlet

The image displays a musical score for a piano piece, BWV 753, Example 18. The score is written in G major and 3/4 time, consisting of four systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The second system starts with a measure number '3' above the treble staff. The third system starts with a measure number '5' above the treble staff. The fourth system starts with a measure number '7' above the treble staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with a 'w' symbol. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

18. példa: BWV 753