

Kamp Salamon

Notáció és interpretáció

Bach-recitativo: röviden vagy hosszan?

A secco-recitativo kíséréte

Kamp Salamon a Lutheránia Ének- és Zenekar karnagya, a Magyarországi Evangélikus Egyház főzeneigazgatója.

A secco-recitativo orgonakíséretére vonatkozó legkorábbi ránk maradt német nyelvű forrás Johann David Heinichen *Anweisung zum Generalbass* (Hamburg 1711) című munkájában így hangzik: „A recitativo kísérésének helyes útja-módja attól függően, hogy az milyen hangszeren történik, nagyon különböző. A templomi recitativóban, ahol visszhangként tovább zengő sípszerkezettel van dolgunk, az ember minden további nélkül, határozottan leüti a hangokat és a kezek minden ceremónia nélkül addig maradnak fekvé, míg egy új akkord nem következik, melyet azután az előzőhöz hasonlóan kitartunk.”¹

Heinichennek tehát secco-recitativo kísérésekor a rend: tartott akkord és tartott basszushang. De a 28. §-ban megjegyzi: „Ha az ember azonban egy új akkord megszólaltatása után rögtön felemeli a kezeit, és a hangok helyett szünetet tart, úgy az csak azon alkalommal és körülmények között történik, hogy az énekest, vagy az olykor az accompagnato-recitativóban részt vevő hangszereket jobban hallja és megkülönböztesse.”²

Heinichen tehát nem választja el egyértelműen a secco- és az accompagnato-recitativót, továbbá látszik, hogy a rövid játékmód az ő korában semmiképpen nem általános gyakorlat: inkább kivételnek, különleges nuance-nak számít.

Szinte ugyanebben az időben, mindössze hat évvel később, 1717-ben Friedrich Erhardt Niedt *Musikalische Handleitung* című munkájának harmadik részében, melyet Johann Mattheson posthumus jelentetett meg, így ír: „Az orgonista és a basszushangszereken játszó urakat arra kérem, hogy a hangokat ne olyan hosszan játsszák, ahogyan azok le vannak írva, hanem rögtön a következő hangra lépjenek.”³ „A basszushangokat meg kell ütni, ahogyan a kotta-

¹ §. 27. Die Manier und Weise aber / das Recitativ wohl zu tractiren / ist denen Instrumenten nach / worauf es tractirt wird / auch sehr unterschieden. In Kirchen = Recitativ; da man mit nachklingenden und summenden Pfeiff = Werck zu thun hat / braucht es eben keiner Weitläufigkeiten / denn man schläget die Noten meist nur platt nieder / und die Hände bleiben hierbey ohne weiteres Ceremoniel so lange liegen / biß einer anderer Accord folget / mit welchem es wiederum / wie zuvor / gehalten wird.

² §. 28. Hebt man aber ja die Hände so gleich wieder auf / nach Anschlagen eines neuen Accordes, und machet statt der Noten gleichsam eine Pause; so geschiehet solches nach Gelegenheit der Umstände / entweder den Sängern / oder die bißweilen zu Recitativ accompagnierende Instrumenta besser zu hören / und zu observieren.

³ 15. Von denen Herren Organisten und Bassisten bitte ich ... die Noten nicht so lange aushalten / als sie geschrieben stehen / sondern gleich zur folgenden schreiten.

példa basszusszólamában feketén jelzett hangok mutatják, és ezt minden recitativóban jól meg kell különböztetni, hogy jól és helyesen hangozzék, és ne mint egy öreg malomkerék, zakatoljon és csattogjon.”⁴

1. kottapélda: Friedrich Erhardt Niedt: *Musikalische Handleitung*.

Ez tehát a legkorábbi német, sokat idézett bizonyítékunk arra nézve, hogy az akkordokat és a basszushangokat röviden játsszuk. Különbséget kell azonban tennünk, mert Niedt megjegyzései csak kadenciákra és arra az esetre vonatkoznak, ha egy harmónia két vagy több ütemen keresztül változatlan marad.

A kérdés egyértelmű megválaszolását —röviden vagy hosszan?— Georg Philipp Telemann kijelentése csak tovább bonyolítja, mikor 1734-ben *Singe-, Spiel- und Generalbassübungen* című munkájában így ír: „Ha egy disszonancia jelenik meg, úgy csak a jobb kéz játsszon, vele egyidejűleg azonban a bal kéz

⁴ 16. So müsten die Bass-Noten angestossen werden / so / wie sie hier im Bass schwarz gezeichnet stehen; und solches muß bey allen Recitativen wohl / observiret werden / soll es anders recht klingen / und nicht als ein altes Mühlen = Rad klappen.

ne játsszék, de ha egy ilyen diszszonancia konzszonanciára oldódik, úgy mindkét kéz egyszerre játsszon.”⁵

Johann C. Voight 1742-ben „*Gespräch von der Music*” című munkájában a rövid játékmód mellett dönt, mikor ezt írja: „A kezeket finoman fel kell emelni, hogy a hallgatóság a szöveget jól értse.”⁶

Az accompagnato-recitativo kíséréte

Az accompagnato-recitativo orgonakíséretére vonatkozóan kevés dokumentum maradt ránk. A legkorábbi feljegyzést Carl Philipp Emmanuel Bach *Versuch über die wahre Art, des Clavier zu spielen* (Berlin, 1762) második részének 316. oldalán találjuk: „Abban a recitativóban, melyben a hangszerek hosszan tartott hangokkal kíséretet adnak, az ember az alaphangot csupán az orgona pedálján tartja, és a kezek által játszott harmóniát annak megütése után felelgeti. Az orgonák hangolása nagyon ritkán tiszta, következésképpen a fent említett recitativo-típus esetében, mely gyakran kromatikus, nagyon kellemetlenül szól és a hangszerkíséréttel együtt elviselhetetlen. Még olyan zenekar esetében is, mely nem tartozik a legrosszabbak közé, számos tennivalónk akad, ha tiszta hangzást akarunk elérni.”⁷

Hasonlóan nyilatkozik Daniel Gottlob Türk is *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* (Halle 1787) című művében: „Az előírt harmónia orgonán való hosszú kitarása túl hangos, és az énekesnek kellemetlen lenne, mindenesetre nagyon halkra regisztráljunk, és jó lenne, ha csak a basszusban játszanánk —mert az orgonák hangolása a legkritikább esetben mondható teljesen tisztának —hogy az együtt játszó hangszerekkel ne keletkezzék kellemetlen hangzás.”⁸

1762 előtt tehát egy német forrás sem foglalkozik külön az accompagnato-recitativo orgona-kíséretével, így föltételezhetjük: az nem tért el a secco-recitativo kíséremódjától — tartott basszushangok röviden játszott jobbkézakkordokkal. A traktátusok csak a XVIII. század közepétől kezdődően különböztetik meg a kétféle orgonakíséretet, vagyis ettől az időszaktól kezdődően jelenik meg és lesz mind általánosabbá a basszushang rövid játéka is.

⁵ Wann ein dissonierender grif eintritt, so schläget nur die rechte, nicht aber zugleich die linke Hand an; löset sich aber ein solcher grif sich in consonanzen auf, so schlagen beyde Hände an.

⁶ Ich muß die Hände fein aufheben, damit die Zuhörer den Text wohl verstehen können.

⁷ §. 5. ... bei einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibet man auf der Orgel blos mit der Grundnote im Pedale liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmt, und folglich würde die Harmonie zu den erwehnten Recitativen, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen, und sich mit der Begleitung der übrigen Instrumente gar nicht vertragen. Man hat oft zu thun, ein orchester, welches nicht das schlechteste ist, in diesem Falle reinklingend zu machen.

⁸ Das Mitaushalten der vorgeschriebenen Harmonie würde auf der Orgel zu stark und dem Sänger lästig fallen; wenigstens müste das Werk sehr schwach gezogen seyn; und alsdenn wär' es doch vielleicht nur im Baß allein gut, weil die Orgeln selten so ganz rein gestimmt sind, daß nicht gegen die übrigen Instrumente ein Uebelklang entstehen sollte.

Az elméletírók után térjünk át Bachra, és nézzük a műveket!

A BWV 155-ös („Mein Gott, wie lang, ach lange”) kantáta No. 3-as tételében (ld. 2. kottapélda) a hosszú notációt Bach többszörösen megszakítja gyors harminckettő-menetekkel és a hatodik ütemben váratlanul megjelenő szünetekkel. Itt a secco basszus háromnegyed-értékig szünetel, pedig formailag nincs tagoló szerepe — előtte-utána a hosszúhangos lejegyzésmódot találjuk.

The image shows a musical score for the cantata BWV 155, No. 3. It consists of three systems of music, each with a Bass line and a Continuo line. The lyrics are in German and are written below the Bass line. The score includes various musical notations such as rests, slurs, and ornaments.

System 1:

Basso: So sei, o See-le, sei zu frie-den! Wenn es vor dei-nen Au-gen scheint, als ob dein lieb-ster

Continuo: (Musical notation with a fermata over the first measure)

System 2:

Basso: Freund sich ganz von dir ge-schie-den; wenn er dich kur-ze Zeit ver-läßt, Herz! glau-be

Continuo: (Musical notation with a fermata over the first measure)

System 3:

Basso: fest, es wird ein klei-nes sein, da er für bitt-re Zäh-ren den Trost-und Freu-den-wein und Ho-nig-seim für Wer-mut will ge-wäh-ren! Ach! den-ke nicht, daß er von

Continuo: (Musical notation with a fermata over the first measure)

2. kottapélda: BWV 155.

Mi indokolja e meglepő fordulatot? A zene és a recitativo szövegének összefüggése! A continuo a „dich kurze Zeit verläßt” szövegnél tűnik el, és majd csak a „Herz! glaube fest” idézetnél lép be újra: „So sei, o Seele, sei zufrieden! Wenn es vor deinen Augen scheint, als ob dein liebster Freund sich ganz von dir geschieden; wenn er dich kurze Zeit verläßt, Herz! glaube fest ...” (Légy nyugodt, ó lélek! Még ha szemeidnek úgy is tűnik, hogy legkedvesebb barátod örökre elbúcsúzott tőled. Ha rövid időre elhagyott, szív, higgy szilárdan ...)

Ha a hosszú lejegyzésben álló basszushangok rövidek, rejtve marad az összefüggés zene és szöveg között, s csak a partitúrát ismerő muzikusnak válik érthetővé mint elméleti, retorikai, zeneszerzői fogás. A kézenfekvő megoldás itt az, ha a lejegyzés szerint a basszushangokat hosszan játszunk, s így a continuo elnémulásával a hallgató felfogja a szöveg teológiai üzenetét.

A recitativo-kadenciákat megelőző szünet értéke

Bach szinte minden kantátája és oratóriuma secco-recitativo kadenciáját egy negyedértékű szünet előzi meg. Ezzel mintegy egységesen jelzi a játékosoknak, hogy kadencia következik. A kadenciát bevezető szünetérték differenciált kezelését figyelhetjük meg a János passió No. 4-es, 6-os és 10-es recitativójában is, ha az 1724-es első, és az 1749-es negyedik változatot hasonlítjuk össze.

A No. 14-es secco-recitativo 19. ütemében Bach egy korrektúrát hajt végre.



19
Tenore Ev.
stun - den a - ber die Knech - te und Die - ner und hat - ten ein Kohl - feu'r ge - macht,
Cont.

19
denn es war kalt, und wär - me - ten sich. Pe - trus a - ber stund bei ih - nen und wär - me - te sich.

3. kottapélda: János passió.

Az első változatban az evangélista „wärmeten” kifejezésével egyidőben szólal meg a kadencia. Így nemcsak világos zárás jön létre, mely megtöri a szöveg folyamatosságát („Petrus aber stund”), hanem az énekes szabadságát is jelentősen korlátozza a záró fordulat egyéni megvalósításában. A passió negyedik változatában Bach a negyedszünet helyett félértékűt ír: a continuo csak a „sich” szónál lép be kadenciájával. A szólista szabadabb, hogy záró motívumát megszólaltassa, és a recitativo dramaturgiája is lendületesebb.



15
Tenore Ev.
Es stun - den a - ber die Knech - te und Die - ner und hat - ten ein Kohl - feu'r ge - macht
Basso Pet.
nicht.
Cont.

19
Tenore Ev.
(denn es war kalt) und wär - me - ten sich. Pe - trus a - ber stund bei ih - nen und wär - me - te sich.
Cont.

4. kottapélda: János passió.

További példák felsorolása nélkül megállapítható, hogy Bach lipcsei alkotóperiódusában az általa használt recitativo-kadenciák notációjától időnként eltér, amikor a kadenciát bevezető egynegyed szünet helyett kétnegyed- vagy félértékű szünetet ír.

E példák a szövegtartalom megjelenítése és kompozíciós technikai szempontok alapján jól elkülöníthetőek. Előadói szempontból ez azért érdemel figyelmet, mert ha az üres félértékű basszushangokat röviden játsszuk, felesleges kiírni további egy negyed szünetet, hisz az ily módon röviden játszott fél hang csak egy negyed értékig szól. Lehet, hogy mégis a lejegyzés szerint kell játszani?

A problémát — „röviden vagy hosszan?” — tovább bonyolítja, hogy számos secco-recitativóban Bach együtt alkalmazza a hosszú és a rövid notációt. Az 1734-es Karácsonyi oratórium No. 7-es tétele egy korál négy recitativo-részlettel.

17 Recitativo

Wer will die Lie - be recht er - höhn, die un - ser Hei - land vor uns für uns

5a. kottapéllda: Karácsonyi oratórium.

29 Recitativo

Ja, wer ver - mag es ein - zu - se - hen, wie ihn der Men - schen Leid be -

5b. kottapéllda: Karácsonyi oratórium.

42 *Recitativo*

Des höch-sten Sohn kömmt in die Welt, weil ihm ihr Heil so wohl ge-

5c. kottapéllda: Karácsonyi oratórium.

Recitativo

so will er selbst als Mensch ge-bo-ren wer-den.

5d. kottapéllda: Karácsonyi oratórium.

Az első két recitativo-részletben (5a, 5b) hosszúhangos lejegyzést, a másik kettőben (5c, 5d) rövidhangos notációt találunk. Ha a negyedik (5d) recitativo-részlettől eltekintünk, melyben másfél ütemen keresztül az oboák tematikusan a korál zárósorára vezetnek, a másik három részlet (5a, 5b, 5c) formailag egységes felépítést mutat. A korálsorok oboaszólamai a recitativo-betétek ütem egyén zárnak. A recitativók első ütemének további részében az oboák szünetelnek, csak a második ütem második nyolcadán lépnek be rövid motívumukkal. Elméletileg tehát semmi sem indokolja, hogy Bach a harmadik (5c) recitativo-betétben más continuo-lejegyzésre térjen át, mint az első két példa esetében. A notációváltás oka tehát nem annyira a játéktechnikában, mint inkább a szövegtartalom zenei kifejezésében keresendő. Az első kettő (5a, 5b) recitativo-részlet szövege retorikai kérdéseket tartalmaz, és a Krisztus földreszálltát kiváltó okokra reflektál.

5a. „Wer will die Liebe recht erhöhn, die unser Heiland vor uns hegt?“

„Ki érthetné meg igazán szeretetét, mellyel minket Üdvözítőnk oltalmaz?“

5b. „Ja, wer vermag es einzusehen, wie ihn der Menschen Leid bewegt?“

„Igen, ki képes felfogni, hogy mennyire megindítja Őt az ember fájdalma?“

Ezzel szemben a másik két —harmadik s negyedik (5c, 5d)— recitativo-részlet karácsony (és így az egész oratórium) központi üzenetét fogalmazza meg.

5c. „Des Höchsten Sohn kömmt in die Welt, weil ihm ihr Heil so wohl gefällt,
5d. so will er selbst als Mensch geboren werden.”

„Az Isten Fia földre jön, mert üdvöünk így kívánja: mint ember akar megszületni.”

A tisztán interpretációs szempontok helyett a szövegtartalom magyarázhatja a kétféle continuo-kezelést: az első két részlet esetében a hosszan, a második két betét esetében a röviden játszott basszus hangokat. Míg a retorikus kérdések a hosszúhangos stílusban jegyeztetnek le, addig a Karácsonyi oratórium központi kinyilatkoztatása a rövid notáció segítségével kiemelés, különleges hangsúlyt kap, ami a teljes mű további hat kantatáját is figyelembe véve itt, ezen a helyen fordul elő egyedül. A jelentéstartalom akcentuálása így egyértelműen hallhatóvá válik. Következésképp aligha valószínű, hogy a hosszú basszushangok röviden játszandók. A rövid lejegyzésben szereplő részletek szövegkiemelő jelentősége csak akkor nyer értelmet, ha zeneileg jelentősen megkülönböztetem a kétféle continuo-kezelést. — tehát a hosszú hangokat hosszan, a rövideket röviden játszom.

Az accompagnato-recitativók notációja

Bach egyházi kantatáiban nemcsak olyan accompagnato-recitativók fordulnak elő, melyekben a kísérőhangszerek hosszan kitarított akkordhangokat játszanak —ami Bach stílusának általános jellemzője—, hanem olyanok is, melyekben vagy a continuo vagy a hangszerszólamok rövid lejegyzéssel szerepelnek. Az utóbb említett típus szinte kizárólag a lipcsei alkotóperiódusban fordul elő. Ha mindezt összefüggésbe hozzuk a secco-recitativók kíséretével, a következő kérdést fogalmazhatjuk meg: Lehetséges, hogy a secco-recitativo kísérésének rövid játékmódját terjeszti ki Bach az accompagnatóra is? És viszont, hiszen így az az álláspont nyerne bizonyítást, mely szerint rövid akkordokkal kíséri a secco-recitativókat is. Ilyen egyértelmű összefüggés természetesen nem mutatható ki, és ismerve a mester szinte kimeríthetetlen ötletgazdagságát, maga a szisztematizálás is igen nehéz, hiszen az accompagnato-recitativók esetében a következő kapcsolatok fordulnak elő:

1. Minden szólam hosszú hangos notációban szerepel. Ez a szokásos, szabályos eset, a legtöbb példa ilyen.

2. Minden szólam rövidhangos notációban szerepel. (Például BWV 7, 24, 94, 119, 161, 188).

3. Csak a basszus szerepel rövid, a többi szólam hosszúhangos lejegyzésben. (BWV 46, 183).

4. A continuo és az egyik hangszercsoport rövid-, egy másik hosszúhangos lejegyzésben szerepel. (Például BWV 46).

5. Tartott continuo felett az egyik hangszercsoport röviden, a másik hosszan lesz lejegyezve.

Ezek a notációs formák egymással vegyítve is előfordulnak, amikor az accompagnato-recitativo röviden kezdődik és hosszan folytatódik. A variációs lehetőségek száma igen nagy. Az az álláspont, mely túlzottan a szövegábrázolásnak rendeli alá a játékmódot, szintén nem tartható minden esetben, hiszen a continuo-ellátó muzsikusok aligha ismerhették részletekbe menően magát a megzenésített szöveget. Hogy a próbák során Bach milyen szóbeli utasításokat adott az orgonistának, természetesen nem tudhatjuk.

Mindaddig csupán egyetlen kérdést vizsgáltunk: hogy hosszan vagy röviden játsszuk a continuo-ot. A továbbiakban szeretnék néhány különleges példát bemutatni.

A BWV 18-as „Gleichwie der Regen und Schnee” kezdetű kantáta No. 2-es tételének első öt ütemében Bach a fagottszólamban negyedhangokat és szüneteket ír, míg a többi continuo-hangszerben a hosszú lejegyzést használja, meghozzá úgy, hogy a negyedik ütem „A” hangját a következő ötödik ütemre át is köti.

The image shows a musical score for BWV 18. It consists of three staves: a vocal line at the top, a flute line in the middle, and a continuo line at the bottom. The tempo is marked 'andante'. The lyrics are: 'wie-der da-hin kom-met, son-der-n feuch-tet die Er-de und macht sie frucht-bar und wach-send, daß'. The score shows the first five measures, with the vocal line starting on measure 1 and the flute and continuo lines starting on measure 2. The vocal line has a fermata over the final note of the fifth measure, which is an 'A' note, indicating it is carried over to the next measure.

6. kottapélda: BWV 18.

S mert az „Andante” kiírás csak az énekszólamból érvényes, ez aligha vonatkozhat a basszushangra. Ha tehát a basszushangokat rövid játékmódban képzelte Bach, miért nem úgy írta le? Egyszerűbb lett volna a negyedik ütembe és az ötödik ütem egyébre negyedet írni szünettel. És miért köti át az „A” hangot, hiszen a rövid notáció eredményeképpen még az a formai tagolás is megvalósulhatott volna, mely a recitativót a rákövetkező ariosótól egyértelműen elválasztja, megkülönbözteti. Úgy tűnik, Bachot más szándék vezette.

E példa kapcsán az az általánosan megfogalmazható kérdés is felvetődik, hogy secco recitativók esetében egyáltalán miért fordulnak elő átkötött, hosszú basszushangok, ha azokat —mint ahogy feltételezzük— úgyszólván röviden játszották? Erre a kérdésre eddig kétféle magyarázattal feleltünk. Vagy a szöveg tartalom kiemelésének eszközei voltak a szünetek, vagy a játékosok figyelmeltetésére szolgáltak: „Figyelem, most kadencia következik!” E két megállapításnak ellentmond azonban, hogy számos secco-recitativóban ott is szünetek vannak, ahol nincs kadencia. E kiragadott példa megszólaltatása további nehézséget vet fel a hetedik ütemben, ahol az arioso-szakasz secco folytatódik. Honnan tudták a continuo-játékosok, hogy innen ismét secco következik, tehát ahogy föltételezzük, röviden kell játszaniuk, hiszen erre semmiféle uta-

lás nem szerepel a szólamukban? A megjelenő hosszú hangot akár orgona-pontként is értelmezhetnék volna. Meglátásom szerint itt ismét a notációt kell követnünk, a hosszú hangokat hosszan, a rövideket röviden kell játszani.

A BWV 42-es „Am Abend aber desselbigen Sabbats” kantáta 1725-ben keletkezett, és 1731-ben és 1742-ben ismét előadták. A kantáta szólamanyagából összesen öt maradt fenn. Egy fagottszólam (B12), egy transzponált számozott continuoszólam (B14) és egy transzponálatlan, ugyancsak számozott szólam (B13). Valószínűleg Bach az utolsó, 1742-es előadás kedvéért két új continuo-szólamot írt, az egyiket Organo felirattal látta el (B15), a másikat (B16) Violone címmel. Tehát van egy

B12 fagottszólam

B13 transzponálatlan számozott szólam, valószínűleg a csembalónak

B14 transzponált számozott szólam az orgonának

B15 Organo

B16 Violone

Ezek alapján abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy három számozott continuo-szólam áll rendelkezésünkre, így lehetőségünk adódik az összehasonlításra. Nézzük a No 2-es recitativót!

2. Recitativo

Tenore

Bassono²³
Continuo (bez.)

Violone²³
Organo (bez.)
Org.

Am A - bend a - ber des - sel - bi - gen Sab - bats, da die Jün - ger ver - samm - let und die Tü - ren ver - schlos - sen wa - ren aus Furcht für den Jü - den, kam Je - sus und trat mit - ten ein.

7. kottapélda: BWV 42.

Míg a korai szólamanyagban, beleértve a B14-es orgonaszólamot is, tizenhatodrepetíciókat találunk, addig a késői B15, B16 —Organo és Violone— szólamban hosszan kitartott, átkötött hang van. Hogy a legkésőbbi 1742-es előadás során a fagott is játszott, az a No. 4-es tételből derül ki, ahol csembaló és fagott együtt szerepel. Ha a fagottos a korai B12-es szólamából játszott, és miért ne, úgy a kétféle játékmód és notáció egyszerre valósult meg egyazon recitativo során. Így kétféle continuo-csoport jött létre a kantatában: fagott-csembaló; orgona-violone. A kérdés tehát itt az: hogyan játszuk a hosszú hangokat a basszusban? Kétséget kizáróan az első előadás alkalmával minden continuo-hangszer a notáció szerint, tehát tizenhatodrepetíciókat.

Hochreither álláspontját, hogy ilyen mély fekvésben e gyors repetíció a fagotton szinte lehetetlen, a régi Bach-összkiadás úgy oldotta meg, hogy a két szólamot felcserélte, tehát a hosszú tartott hangokat a fagott, a repetíciót pedig a csembaló játszotta. Ezzel a megoldással csak az a baj, hogy az autográf szólamok közül a repetíciót tartalmazó egyértelműen a Bassono számára készült.

Ebben a mély fekvésben a repetíció inkább mint egyfajta tremolo szól, semmint apró hangok egymásutánja. Kérdésünk ez: mit szeretett volna Bach elérni a harmadik, 1742-es, újbóli előadás során az átalakított lejegyzéssel? Hiszen ebben az esetben a violone és a fagott csupán az első hangot szólaltatta meg röviden, majd négy ütemen keresztül szünetet tartott. Még így is nyitva marad az a kérdés, hogy Bach miért nem írt ki a violone és az orgona számára a 2–4. ütemben szünetet, hiszen ez sokkal egyszerűbb lett volna. Mindez megint a rövid játékmód ellen szól. Két gyakorlati megoldás kínálkozik:

1. A violone és az orgona röviden játszik, és a fagott a repetíciókat szólaltatja meg, de így elég vékony hangzás keletkezik. Vagy:

2. A violone és az orgona kitarja a hosszú basszushangot és a fagott reptál, így valamiféle tremolo-hatás jön létre. Nekem ez a megoldás tűnik valószínűbbnek, mert a drámai helyzetet, a tanítványok rémületét („Furcht”) hatósabban emeli ki.

Összefoglalás

1. Ha Bach oratóriumainak és egyházi kantátáinak secco-recitativóit vizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy a basszuszólam szünetértékei igen gyakran összefüggésben vannak a szövegtartalommal. A szünetek értelmezése az előadói gyakorlat szempontjából attól függően, hogy milyen kontextusban helyezkednek el, különböző lehet. Lehet tisztán szimbolikus, és így különösebb előadói következmények nélküli. Szolgálhatja a szünet utáni hang akcentuálását, kiemelését, lehet figyelmeztetés, mint láttuk, kadenciák esetében, vagy olyan helyeken, ahol a continuo-játékosoknak a dirigenstre vagy az énekesre különösen oda kell figyelniük, vagy olyan formai tagolásoknál, ahol a recitativo ariosóba megy át, és viszont, ahol az ariosót szabad recitativo követi.

Általában a szünetek kiírása mégis azt jelenti, hogy a zene elhallgat, csend lesz. S ennek akkor van értelme, ha a basszushangokat hosszan játsszuk, amivel számos előadói probléma is elkerülhető, s a játékosok sem kényszerülnek arra, hogy minden egyes kiírt szünet értékét újabb és újabb kontextusban értelmezzék. Ennél ésszerűbb magyarázat aligha található. Végül is a szólamok lejegyzése nem elméleti, hanem elsősorban gyakorlati célokat szolgált.

2. Bach a kiírt szünetértékeknek formatagoló és záró kadenciák esetében jelentős szerepet tulajdonít, mert nemcsak negyed-, hanem fél- és nyolcadértékű szüneteket is gyakran alkalmaz, melyeket a művek megszólaltatásakor feltehetőleg így is szeretett volna hallani. Rövid játékmód esetében azonban ennek semmi értelme.

3. A tény, hogy a secco-recitativók basszusa rövid notációban csak az 1730-as évektől, Bach lipcsei időszakában fordul elő, inkább azt a feltevést erősíti meg, hogy a hosszú lejegyzésben szereplő secco-recitativók basszushangjait hosszan is kell játszani. Ezt bizonyítják azok a példák, ahol a kétféle, hosszú és rövid notáció egyazon recitativóban vagy kantátában fordul elő. Bár az is igaz, hogy Bach első lipcsei kantátája a BWV 95 „Christus der ist mein Leben” secco-recitativói rövid notációban szerepelnek, s ebből arra következtethetnénk, hogy mintát szeretett volna állítani: „az én kantátaimban ezentúl a continuo-út így játsszuk.” Ezt mégis hipotetikus feltevésnek érzem.

4. A kevert notáció alkalmazása annyit jelent, hogy egy adott tételen belül a különböző hangszerek szólamai különböző lejegyzésben szerepelnek. Ezzel persze még nincs egyértelmű bizonyítékunk arra nézve, hogy a notációnak megfelelően a különböző hangszerek az előadás során differenciáltan is játszottak, de arra nézve sem, hogy az egységes játékmód valamennyi résztvevő hangszerre vonatkozik. Feltűnő, hogy rövid lejegyzés csak az orgona és fagott szólamokban fordul elő, a mély vonósszólamokban ilyen nem találunk. Rövid notációjú fagott szólamok csak a weimari időszakban keletkezett kantátákban fordulnak elő, míg a rövid írásmód az orgona esetében kizárólag a lipcsei időszakhoz kötődik, és ott is csak 1730 után.

5. Az *accompagnato*-recitativók vizsgálata nem nyújt egyértelmű útbaigazítást arra nézve, hogy hogyan játsszuk a secco-recitativo kíséretet, hiszen mindhárom lejegyzésmóddal találkozunk: rövid, hosszú és kevert írásmóddal is.

6. Nem tisztázott továbbá a kötőívek jelentése sem. Hogyan kell ezeket játszani? *Legato*, tehát végig hosszan, azonos dinamikával kitarítani, vagy *tenuto*, meghúzni és hagyni kicsengeni, amíg erre a lejegyzés utal? Mindenesetre figyelembe kell vennünk, hogy egyik gyakorlat elméleti leírásával sem találkozunk a korabeli értekezésekben.

7. Ha a secco basszusokat röviden játsszuk, a karaktermegjelölések — *Allegro*, *Adagio*, *Arioso*, a *Tempo* — a *continuo*-játékmódot illetően semmilyen befolyással nem bírnak. Nem jelzik ugyanis, hogy a rövidet hosszú játékmódra váltsuk, vagy fordítva.

Semmi sem szól tehát az ellen, hogy a bach-i notációt pontosan kövessük, vagyis a rövid lejegyzést röviden, a hosszút hosszán és a vegyes notáció esetén a kettőt együtt alkalmazzuk. Ismét csak a notációnak megfelelő, tehát hosszúhangos előadás mellett szól a szünetértékek differenciált kezelése is. Következésképp e tézis cáfolatakor vagy viszonylagossá tétele esetén abból kell kiindulnunk, hogy Bach kantátaiban s passióiban a continuo-szólamokat a lejegyzésnek megfelelően játszották. Ezzel ellentmondásba kerülünk ugyan néhány kiemelkedő korabeli generálbasszus-traktátus útmutatásaival, de Bach esetében figyelembe kell vennünk a mindenkitől eltérő, önálló continuo-kíséret kialakításának lehetőségét is.

Hadd említsek még egy másik szempontot, amikor Alfred Dürrt idézem: „Ahhoz, hogy világosan láthassuk Bach szándékát, ismernünk kell a generálbasszus korabeli funkcióját: ez adja minden zene alapját és megbízható támaszát. Hiánya Bachnál rendszerint szimbolikus jelentésű: vagy arra utal, akinek erre a támaszra nincs szüksége (pl. Máté passió: Aus Liebe will mein Heiland sterben) vagy arra, aki elveszítette ezt, s lába alatt nincs már talaj, Istentől elfordult (pl. BWV 105 Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken)“.

Dürr megállapítása minden olyan secco- és accompagnato-recitativóban igazolódik, melyek rövid notációban szerepelnek. Néhány példa: BWV 24. „Ein ungefärbt Gemüte“ No. 4. accompagnato-recitativo. (8. kottapélda) „Die Heuchelei ist eine Brut, die Belial gehecket; wer sich in ihre Larve steckt, der trägt des Teufels Lieberei ...“ (Az álszenteskedés, képmutatás olyan fajzat, melyet Belzebúb költ ki: ki ennek lárvájába bújjik, az ördög szerelmese lesz.)

4. Recitativo

The image shows a musical score for BWV 24, 4. Recitativo. It consists of five staves: Violino I, Violino II, Viola, Basso, and Continuo (2x) Organo (bez.). The Basso part includes the lyrics: "Die Heu-che-lei ist ei-ne Brut, die Be-li-al ge-hek-ket; wer sich in ih-re Lar-ve". The Continuo part includes figured bass notation: 6, 6/3, 6.

8. kottapélda – BWV 24.

BWV 161. „Komm du süße Todesstunde“ No. 4. accompagnato-recitativo (lásd 9. kottapélda).

„Der Schluß ist nun gemacht, Welt, gute Nacht! Und kann ich nur den Trost erwerben, in Jesu Armen bald zu sterben, er ist mein sanfter Schlaf ...“

„A vég elérkezett, világ, jó éjt! A vigaszt elnyerhetem, hamarosan Jézus karjaiban halok meg, Ó szelíd álmom ...“

24

du letz - - - ter Stun - den - schlag, so schla - ge doch, schla - ge doch,

26

schla - ge doch, du letz - ter Stun - den - schlag!

BWV 95. „Christus der ist mein Leben“ No. 6. (lásd 10. kottapélda).

„Denn ich weiß und glaub es ganz gewiß, daß ich aus meinem Grabe einen sichern Zugang zu dem Vater habe. Mein Tod ist nur ein Schlaf, dadurch der Leib, der hier von Sorgen abgenommen, zur Ruhe kommen ...“

„Tudom és hiszem, hogy síromból biztos út vezet az Atyához. Halálom csak álom, mely által testem, melyet itt gondok gyötörnek, megnyugszik ...“

6. Recitativo

Basso

Denn ich weiß dies und glaub es ganz ge - wiß, daß ich aus mei - nem

Continuo
Organo
Org.

3

Gra - be ganz ei - nen si - chern Zu - gang zu dem Va - ter ha - be.

5

Mein Tod ist nur ein Schlaf, da - durch der Leib, der hier von

7

Sor - gen ab - ge - nom - men, zur Ru - he kom - men. Sucht nun ein

10. kottapélda: BWV 95.

BWV 46. „Schauet doch und sehet“ No. 2. (lásd 11. kottapélda).

„So klage, du zerstörte Gottesstadt, du armer Stein- und Aschenhaufen! Laß ganze Bäche Tränen laufen, weil dich betroffen hat ein unersetzlicher Verlust ...“

„Panaszkodj csak szédült isteni város, te szegény kő- és hamuhalom! Serlegeket töltsenek meg könnyeid, mert pótolhatatlan veszteség ért ...“

2. Recitativo
a tempo

Flauto dolce I
Flauto dolce II
Violino I
Violino II
Viola
Tenore
Continuo (bez.)
Organo (bez.)

So kla - ge, du zu - stör - te Got - tes - stadt, du ar - mer
ser -

11. kottapélda: BWV 46.

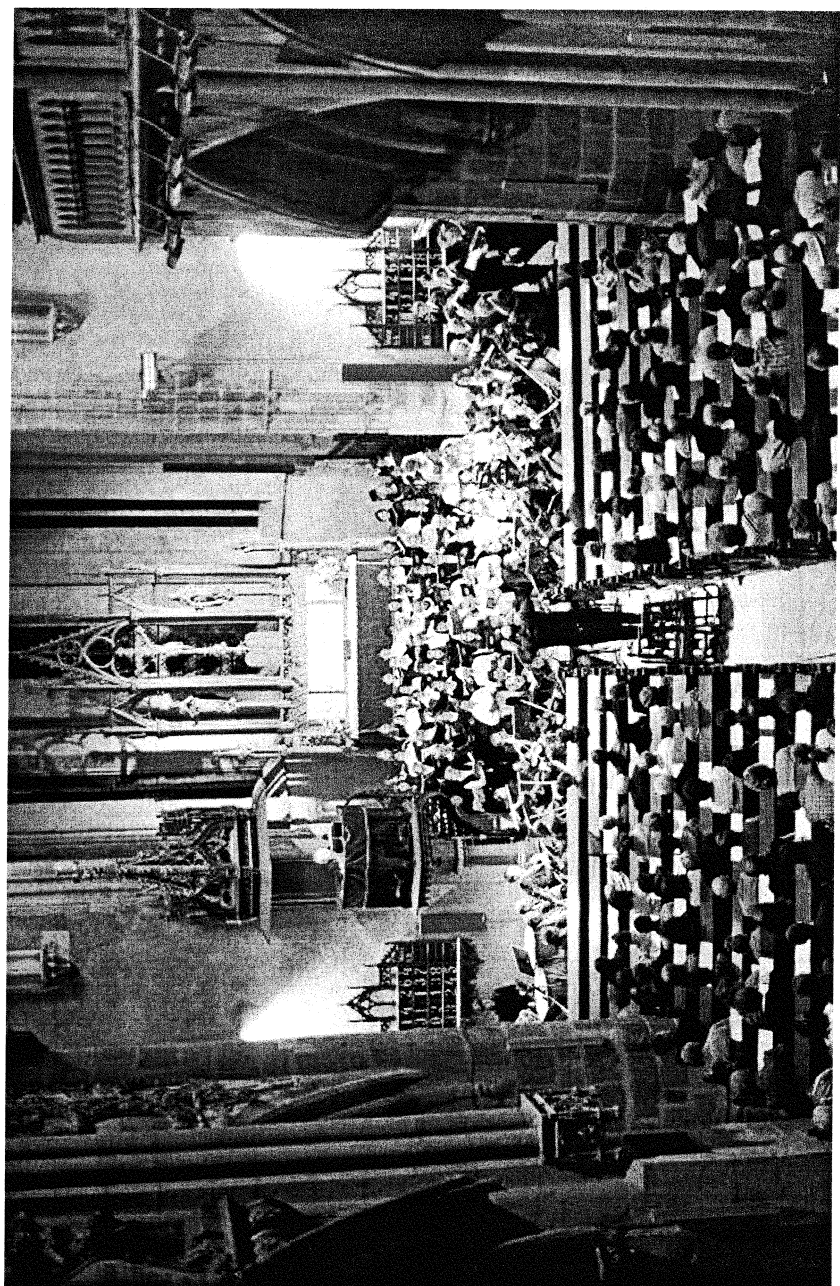
Ahogy e néhány példából is kitűnik, Dürr megállapítása helytálló. A szöveg és a continuo-notáció között szoros összefüggés állapítható meg. Ha szigorúak vagyunk, végső következtetésünk szerint ez azt jelenti, hogy secco-recitativókban a hosszú basszushangokat nem szabad megrövidíteni, mert a szöveg és a continuo összefüggése követhetetlen és érthetetlen marad.

Az utóbb idézett részletelnél maradv joggal merül fel az a kérdés, hogy e képi nyelvezetet a Bach-korabeli hallgató mennyire érzékelt, sőt értette-e egyáltalán. A magam részéről amellet foglalok állást, hogy a kor átlagosan művelt hallgatója, aki a retorikai eszközök és a képi beszédnek egy prédikáció során történő alkalmazásával vagy ezeknek a zenében történő megjelenítésével tisztában volt, a continuo hirtelen elnémulása esetén képes volt a szöveg és a zene közötti összefüggések felismerésére. Nem tartom valószínűnek, hogy ezek a megoldások Bach teológiai magánygyakorlatai lennének csupán, s hogy elsődlegesen ne az interpretáció során megszólaló zenei és teológiai üzenet közvetítését szolgálják.

Alapkérdésünket — „Notáció és interpretáció. Bach-recitativo: röviden vagy hosszan?” — aligha válaszoltam meg minden kétséget kizáróan. Csak a differenciált és minden egyes esetben újra átgondolt játékmódra kívántam felhívni a figyelmet annak érdekében, hogy minden rossz megszokás és a mindenáron való szenzációéhes újítás veszélye elkerülhetővé váljék.

Felhasznált irodalom

- Adlung, Jakob: *Anleitung zu der musikalischen Gelährtheit*. Erfurt 1758. Reprint: Kassel 1953.
- Albrecht, Christoph: *Interpretationsfragen. Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger*. Göttingen 1982.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin 1753. Facsimile-reprint: Kassel 1994.
- Beer, Johann: *Musikalische Diskurze*. Nürnberg 1719.
- Buelow, George J.: „Expressivity in the Accompanied Recitatives of Bach's Cantatas“, in *Bach-Studies*. Don O. Franklin. Cambridge 1989.
- Christensen, Jesper Boje: *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im XVIII. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*. Kassel 1997.
- Daube, Johann Friedrich: *Generalbaß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alt und neuen Autoren, nebst einem hierauf gebauten Unterricht*. Leipzig 1756.
- Dreyfus, Laurence, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*. Cambridge 1987.
- Dürr, Alfred: *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden 1977.
- Frotscher, Gotthold: *Aufführungspraxis alter Musik*. Wilhelmshaven 1976.
- Heinichen, Johann David: *Der Generalbaß in der Composition*. Dresden 1728. Reprint: Hildesheim 1994.
- Hochreither, Karl: *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*. Kassel 1983.
- Kittel, Johann Christian: *Der angehende praktische Organist*. Erfurt 1801., 1803., 1808. Reprint: Buren 1982.
- Melchert, Hermann: *Das Rezitativ der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs*. Diss. Frankfurt 1958.
- Mendel, Arthur: „On the Keyboard Accompaniments to Bach's Leipzig Church Music“, *The Musical Quarterly* 36/1950.
- Niedt, Friedrich Erhardt: *Musikalische Handleitung*. Hamburg 1717. Facsimile-reprint: Buren 1976.
- Roller, Joachim: *Die Ausführung des Orgelcontinuo vornehmlich in den Rezitativen der geistlichen Kantaten und Passionen von Johann Sebastian Bach*. Schewe 2001.
- Telemann, Georg, Philipp: *Singe-, Spiel-, und Generalbaß=Übungen*. Hamburg 1735.
- Williams, Peter: „Basso Continuo on the Organ“, *Music & Letters* 50/1969.



A nagygyzebeni (Hermannstadt) és brassói (Kronstadt) Bach-kórusok a nagygyzebeni evangélikus templomban.