

Göncz Zoltán

„Ékítsd magad, kedves lélek”

J. S. Bach dallamainak ornamentikájáról

■ „Nemegyszer nyílt rá alkalmam, hogy összehasonlítsam főbb műveinek több példányát, és meg kell vallanom, hogy egyszerre éreztem meglepetést és örömet, amikor tapasztaltam, hogyan javítja ki apránként a hibást jóra, a jót jobbra és a jobbat tökéletesre” – írja Johann Nikolaus Forkel, az első Bach-életrajz szerzője 1802-ben, a mester saját műveit folytonosan átdolgozó, javító munkája kapcsán.¹ E változtatások során természetesen nem kizárólag díszesebbekké váltak a kompozíciók (hiszen nemegyszer éppen egyszerűbbekké, lényegre törőbbekké lettek, vagy akár egészen radikális átformálódáson is keresztülmehettek); a különféle változatok egybevetése ugyanakkor tanulságos bepillantást enged Bach zeneszerzői műhelyébe, a komponálás folyamatába, amely alkotófolyamatot az egy verzióban ránk maradt művek esetében általában csak nehézkesen, hipotetikusan lehet rekonstruálni. Vizsgálódásunk első állomásként éppen egy ilyen több változatban fennmaradt tételt veszünk szemügyre. Már most tisztáznunk kell, hogy a következőkben nem elsősorban a jelekkel² ábrázolt díszítésmintákkal (trillák, mordentek, előkék stb.) és azok előadásával foglalkozunk – már csak azért sem, mert Bach elődeihez és kortársaihoz képest jóval akkurátusabban (konkrét ritmusokkal és hangokkal) jegyezte le díszített dallamait –, hanem „a díszítés” bachi életműben található különféle megjelenéseit, változó jelentéseit, változatos kontextusait kíséreljük meg sorra venni, természetesen a teljesség igénye nélkül.

A *Wohltemperiertes Klavier* 2. kötetének nyitótétele, a *C-dúr prelúdium* (BWV 870) hat különféle változatban, de lényegét tekintve három főalakban maradt ránk.³ Az 1720-ból datálódó első, 17 ütemes verziót (BWV 870a) Bach később alaposan átírta, s nagyszabású, 34 ütemes tétellel bővítette. Ennek az autográf változatnak (BWV 870b) ismeretes egy díszítettebb verziója is (BWV 870), amely veje, tanítványa, Johann Chris-

toph Altnikol kézírásával hagyományozódott ránk – ez utóbbi tekinthető a mű legkiérleltebb, végleges formájának. A díszítések (*roulade*-ok) révén a mű gazdagabb, változatosabb, érdekesebb lett; a harminckettes ritmus neki-nekilódulása következtében a korábbi folyamatos tizenhatod-mozgás motorikussága izgalmasabbá, a dallamfolyondárok áramlása organikusabbá és nem utolsósorban virtuózabbá vált. A változtatás következtében a kompozíció már a legelső ütemekben felfedi kromatikus jellegét (c-h-b-a); egyben e kromatika felmutatása révén jobban ráirányítja a figyelmet egy egyébként *rejtett* (s általában rejtve is maradó) gesztusra: a szerző „aláírja” a ciklust, a nyitótételbe beleszővi nevének hangzó betűit (B-A-C-H).

Feldíszítés

*Ékítsd magad, kedves lélek,
Hagyd el már a bűnt és vétket,
Jöjj, hogy napnak fénye érjen
S tündökölj itt fényességben;
Ura irgalomnak s üdvnek
Lát ím vendégül most téged.
Ő kormányoz fönn a mennyben
S jó, hogy benned szállást leljen.*⁴

Különösen hálás feladat volt Bach számára egy olyan koráldallam feldolgozása, amelynek már szövege is a *díszítésre* szólít fel. Az orgonára íródott *Schmücke dich, o liebe Seele* (Ékítsd magad, kedves lélek) korálfeldolgozás (BWV 654) egyedülálló szépsége, mélysége már Schumannt is lenyűgözte. Mendelssohnt – aki orgonistaként játszott a kompozíció – a következő patetikus vallomásra sarkallta: „Ha az élet megfosztana minden reménytől és hittől, e páratlan korál visszaadná mindkettőt.”

A sarabande-ritmusú tételben a koráldallam feldíszítése több síkon, és eltérő módon történik. A komótosan lépdelő pedál felett újra és újra megszólaló ritornell-dallam már eleve a korál első sorának díszített változata. A legfelső szólamban hallható *cantus firmus* azonban Bach nem a megszokott stratégiával kolorálja, hanem lépésről lépésre, fokozatosan. Az első három hang még díszítetlen (ezeken hangzik el ugyanis az ékítésre való biztatás), és (a kérést mintegy teljesítve) csak ezután kezdődik el az egyre aprólékosabbá váló ornamentáció, amely a dallamsorok záróhangja előtt mindig trillába torkollik.

Az utolsó *cantus firmus* belépéseknél a dallamok dekorálása teljessé válik, már a kezdő hangok is díszítést kapnak; az utolsó korálsor pedig – egy énekesmadarat is megszégyenítő módon – szinte eksztatikusan csapongóvá lelkesül.

Leccsupaszodás

*Ember, sirasd nagy vétkeket,
Mert érte Krisztus a mennyet
Elhagyva földre szállott.
Tiszta és kedves Szűzanya,
Szülte őt nekünk Mária,
Hogy legyen közbenjárónk.
Holtaknak adott életet,
Meggyógyított sok beteget,
Míg eljött az órája,
Hogy értünk áldozat legyen,
És minden vétket felvigyen
A kínterhes keresztfára.⁵*

Az *O Mensch, bewein' dein' Sünde groß* (Ember, sirasd nagy vétkeket) passiókorál orgonafeldolgozásában (BWV 622) a díszí-

tett koráldallam – akárcsak az előző kompozícióban – a legfelső szólamban hallható. A lassú tempójú, négyszólamú műben meghatározóak a skálaszerű, lépdelő dallamok, heves mozdulat, nagyobb ugrás alig található. Az utolsó korálsort tartalmazó záró ütemekben Bach több zenei eszközt kapcsol össze a korálszöveg jelentéstartalmának minél mélyebb kibontása érdekében.

Jóllehet a koráldallam szinte végig kolorált, a mű végéhez közeledvén a *cantus firmus* két alkalommal díszítetlenül, eszköztelenül, a maga egyszerűségében jelenik meg. A keresztáldozathoz érkezünk. A lapidáris koráldallamot mindkét megjelenésekor a pedálban hallható jellegzetes, kromatikus dallamképlet, a *passus duriusculus*⁶ hordozza; a vonszólóda emelkedő pedál-dallamot a két középső szólam súrlódó diszszonanciái teszik még fájdalmasabbá. A *cantus firmus* legutolsó dallamsora, miután eléri legmagasabb hangját (asz'), irányt vált, s – mintegy a pedál dallamára válaszként – ereszkedő *passus duriusculus*-szá alakul.

A kompozíció végén a korálszöveg minden egyes szava jelentőséget kap, s ez drámai módon hat a zene folyamatára. A „kereszt” (*Kreuz*) szó végén Bach döbbenetes hangnemi kitérőt tesz: váratlanul egy Cesz-dúr akkord jelenik meg, az addig folyamatos mozgást is megdermesztve. (A barokk érában a „b” előjegyzésű hangnemeknek halálszimbolikája van; a hét „bés” Cesz-dúr mindhét hangja lefelé van módosítva!) A feltáruló mélység szívbemarkoló, a hangzás félreérthetetlen! Az utolsó szónál („lange”) az eleve *Adagio assai* (nagyon lassú) tempó még lassabbá (*Adagissimo*) válik. A kompozíció enyhet adó zárulathoz érkezik, s ekkor – hihetetlen érzékenységről és tudásról tanúbizonyságot adva – (mintha valakinek egész élete suhana el emlékeiben) sűrítetten még egyszer lepereg a korál négy utolsó hangja (asz-g-f-esz) – elvégeztetett.

Megbocsátás

*Irgalmazz nekem
Istenem, könnyeimért;
Nézd, itt,
Előtted zokog szívem és szemem
Keserűen.
Irgalmazz
Istenem, könnyeimért.*

Ez az ária azt követően szólal meg a *Máté-passió*ban (BWV 244: 38–39), miután Péter háromszor tagadta meg Jézust. A tétel nemcsak a passió egyik legszebb része, de Bach életművének is egyik legkifejezőbb, legmegrázóbb pillanata.⁸ Az árulásig vezető folyamat részletesen, dramaturgiaiailag hitelesen és érzékletesen van kibontva. Péter helyzete egyre szorongatóbb: a két szolgálólány után harmadjára már a *teljes kórus* bizonygatja fenyegetően „Bizony te is közülük való vagy”. A harmadik, immár átkozódó és esküdöző heves tagadás után megszólal a kakas, Péter szembeül múltbeli, Jézusnak tett ígéretével, s jelen idejű gyarlóságával. Az evangélista kilép addigi tárgyilagos szerepéből, dallama – a szinte megsemmisülő Péter szégyenére reflektálva, s egyben megelőlegezve a következő ária hangvételét – fájdalommal, elgyötörtté válik. De még valami összeköti a két tételt! S ez nem más, mint a harmadik tagadás – „Nem ismerem ezt az embert” – dallama.⁹

Nem véletlen, hogy a tagadósóra (*nicht*) énekelt továbbbereszkedő hangok¹⁰ nem kerülnek át az énekes és a szólóhegedű szólamába: a tagadás visszavonódik – a bűn bűnbánattá alakul. Az ária fődallama már legelőször díszítőhangokkal (előkéekkel és hosszú előkéekkel) szólal meg a szólóhegedűn, amitől még kifejezőbbé válik.

Hosszasan lehetne még elemezni az ének- és a hegedűszólam kapcsolatát, a keresztet formázó motívumokat, a dallamok csipkefinomságú ornamentikáját, a zenekari kíséret jellegzetességeit, de az igazi titokhoz aligha jutunk közelebb. Ugyanis ami ebben az áriában megvalósul, az nem kevesebb, mint az, hogy a bűnvallással és bűnbánattal párhuzamosan, egy időben megtörténik a megbocsátás is.

Ez a zene vigasztal. Ez a zene feloldoz. Ez a zene *maga* a kegyelem.

Elmosódás

A *Phoebus és Pán párviadala* című világi kantátában¹¹ (BWV 201) az ornamentáció újabb zenei lehetőség kifejtésének eszközévé válik, a díszítések¹² alkalmazásával rendkívül realiztikus visszhanghatást ér el Bach. Úgy is fogalmazhatunk, hogy maga a visszhang válik díszítőelemmé.

Az ekhó eleve kedvelt, játékos megoldás a barokk zenében,¹³ azonban ezt az akusztikai jelenséget ilyen „fotorealista” módon még senki sem komponálta meg Bach előtt. Phoebus „vizsgaáriájának” elején a ritornell-dallam a fuvolán, az oboa d’amorén és a szordinált I. hegedűn szólal meg. Az 1. ütemben teljesen párhuzamosan (egyszerre), azonban a 2. ütemben a fafűvös hangszerek és az I. hegedű szólamai szétcsúsznak, méghozzá úgy, hogy az előkéek és a trilla eleve lehetetlenné teszik a szinkronicitást. A 2. ütem utolsó felében (az egyedül maradt szordinált I. hegedű *pianó*ján) már csak a dallam felismerhetetlenné torzult legvégét halljuk. A visszhang díszítések és roncsolt dallamfoszlányok rafinált elegyeként, „beépített hibaként” artikulálódnak. Ha valóban a leírt kottának megfelelően, értőn adják elő e részt,¹⁴ a hatás olyannyira megdöbbentő, hogy első hallásra nem is értjük, mi történt, s először leginkább tényleg valami előadási hibára gyanakszunk. (Ilyen túltelített, visszhangszerű struktúrákat a XX. században Ligeti György mikropolifon kompozícióiban hallhatunk.)

De hogyan kerül a visszhang – főképp ilyen „hiperrealista” módon – Phoebus áriájába? Ekhónak semmi dolga nem volt Apollóval, annál inkább – igaz, nem Ovidius *Átváltozások*ában¹⁵ – Pánnal. Lehet, hogy Phoebus már áriájának legelején éreztetni akarja fölényét Pánnal szemben? Tudomására hozva: tudja, hogy megölte a nimfát.

De lehet, hogy másról van szó. Lehet, hogy a „beépített hiba”, a bizonytalanság, elmosódottság nem egy múltbeli eseményre, hanem egy jövőben bekövetkezendőre vonatkozik, annak *előszele*.

Nem kizárt, hogy Bach barokk „mikropolifóniájának” lehetséges értelmezéséhez éppen Ligeti mikropolifon műveinek elemzése visz közelebb. Herman Sabbe – Ligeti kompozícióinak kapcsán – a következőket írja a visszhangról: „Az ekhó felettébb kétértelmű. Tükörként, elnyújtásként, imitációként megkötő, tehát Eroszt szolgáló princípium. Mint viszályt szító megkettőződés,

az ekhó ugyanakkor a disszociáció, a diszkontinuitás princípiuma is. Minél tovább haladunk a [visszhang]típusok sorában, annál erősebben érvényesül az ekhónak Thanatoszt képviselő hatása.¹⁶⁷ S mintha tényleg így lenne: a könnyed, rebbenő trilla, a kósza előke, az apró rezdülés, a szinte mérhetetlen elmozdulás mintha egy közelgő tragédia hírnöke lenne. Ami történik, Ovidius *Átváltozások*jának 10. könyvéből is ismert: Hyacinthusra (az ária címzettjére) ugyanis a nyugati szél, Zephyr is szemet vetett, s mivel Hyacinthus Apollót választotta, a féltékeny Zephyr a napisten elhajított diszkoszát kissé arrébb fújta, amely így halálra sebezte a spártai herceget. Talán éppen ez a történet adja a magyarázatát, miért kerültek egyáltalán a szelek ebbe a kantátába; talán ez a jövőben bekövetkező „baleset” az oka annak, hogy a kantáta legelején – a nyitótételben – megpróbálják a szeleket visszaparancsolni barlangjukba.

Könnyed, rebbenő trilla, kósza előke, apró rezdülés, szinte mérhetetlen elmozdulás...

Szétoosztódás

Oszd meg kenyeredet az éhezővel, vidd be házádba a szegény bujdosókat, ha meztelent látsz, ruházd fel, és ne zárkózz el testvéred elől! Akkor eljön világhosszágod, mint a hajnalhasadás, és hamar beheged a sebed. Igazságod jár előtted, és az Úr dicsősége lesz mögötted.

A BWV 39-es kantáta (*Brich dem Hungrigen dein Brot*) súlyponti tétele az akkordikus és polifon szakaszokat egyaránt tartalmazó nyitókórus, amelynek szövege Ézsaiás könyvéből való (58: 7–8). A kezdetben magányos, elszigetelt hangokkal, a szinte csak *szünetek*ből álló zenekari szólamokkal hatásosan érzékelteti Bach a nyomasztó ínséget. Ez a sivár hangzás mintegy varázsütésre átalakul, kitelik: a fuvolák és oboák – immár kapcsolatba lépve – egymásnak adják újonnan lelt dallamaikat. Mielőtt az első szó elhangzana, a basszus-szólam emblematikus zenei példával szemlélteti, valaminek fel-, elosztásával nem szegényebbé, de egyre gazdagabbá válhatunk:

fokozatosan díszesedve, először csak 5, majd 6, 7, végül 8 hang hangzik el ugyanannyi idő alatt (a *teljes* skálára kikerelkedve) – nem nehéz a kenyérszaporítás csodájára ismerni, hiszen erre utal már maga az ötös szám is, ugyanis Jézus mind a négy evangéliumban¹⁷ öt kenyérből vendégel meg ötezer embert.

Lezáródás

*Trónusod elé járulok
Istenem, és alázatosan kérlek,
Ne fordítsd el kegyes arcod
Tőlem, szegény bűnöstől.*

*Adj nekem boldog véget,
Ébressz föl az utolsó napon,
Uram, hogy örökkön lássalak,
Ámen, ámen, hallgass meg.*

A *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* (Trónusod elé járulok) korálfeldolgozás (BWV 668), amelyen Bach – minden bizonnyal¹⁸ – élete utolsó aktív napjaiban dolgozott, első látásra szinte alig tartalmaz díszítést. Az orgona legfelső szólamába helyezett *cantus firmus* mértéktartó dekorálása tudatos zeneszerzői döntés, amelynek valószínűsíthető okára – s a „mértékre” magára – a továbbiakban részletesen kitérünk. Mindazonáltal a kompozícióban valójában nagyon sok „díszítés” hangzik el, ha nem is a megszokott módon. A *cantus firmus* belépései előtt a korál aktuális dallamsora és annak tükörfordítása megjelenik fúgaszerűen az alsóbb szólamokban, többnyire arányában felére csökkentett hangértékkel, *diminúáltan*. A „diminúció” (kicsinyítés) a barokk kort megelőzően nem csak a dallamok kétszer (*proportio dupla*), vagy négyszer (*proportio quadrupla*) gyorsabb megszólalására vonatkozott, a középkor zenetanában a *díszítések* gyűj-

tőneve is volt (így az improvizált ellenponté is). Bach ebben a tematikusan roppant koncentrált művében – ellenpontszerkesztő művészetének legmagasabb csúcsaira jutva¹⁹ – a koráldallamot kontrapunktikus eszközökkel, saját magával „díszíti fel”, ezáltal egyfajta különös „dísztelen díszítettséget” megvalósítva.

A *cantus firmus* „takarékos” ornamentikájára visszatérve feltétlenül meg kell említeni, hogy kevés ingoványosabb területe van a Bach-kutatásnak a számszimbolikánál.²⁰ Mindazonáltal néhány „főszám” szignifikáns és koherens ismétlődése az életműben cáfolhatatlan. Ilyen például a 14-es és a 41-es, amelyek a BACH, illetve a J. S. BACH névalakok betűsorszámainak összegei.²¹ A korál legfelső szólamban megszólaló dallamát Bach úgy „egészíti ki” díszítőhangjaival – saját magát is a kompozíció részévé téve –, hogy annak első sora (*Trónusod elé járulok*) 14 hangú²² lesz, míg mind a négy sor összesen 41 hangot²³ tartalmaz.

Bach művészetében a díszítés nem manír, nem öncélú cicoma. Az ornamentika révén többsíkúvá válik a kompozíció, kitágítva a zene értelmezési tartományát, összetett konnotációkat generálva akár fogalmi (verbális), numerikus, vagy akusztikus irányokba. A dallamdíszítés nem csupán a legfelső szólamban megy végbe, a dekoráció általában a mélyebb rétegekre is áttevődik, sőt annyira összefüggő, szerves szövedék alakul ki, hogy a jelenséget akár fordítva is szemlélhetjük: a díszes dallam a fundamentális rétegek emergenciája révén jön létre.

Bach díszítőművészetének csillogása nem a lakk fedőréteg talmi fénye, hanem a drágakövek belső kristályszerkezetében ébredő tüzek kivetülése. Az alkotómunka intenzitása következtében a fraktálszerű, ornamentikus mozzanatok, a kicsiny mozgások mögött is végtelen távlatok nyílnak, s a mű idejének kvantumai – a látszólag ellianó pillanatok – az örökkévalóságot rejtik magukban.

JEGYZETEK

- 1 FORKEL, Johann Nicolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Lipsce, Hoffmeister und Kühnel, 1802. Idézi: WOLFF, Christoph: *Johann Sebastian Bach – A tudós zeneszerző*. Ford. SZÉKY János. Bp., Park, 2004. 436.
- 2 E jelek általában gyorsírászerűen, grafikusán ábrázolják a dallam körvonalát. A trillát pl. rövidebb-hosszabb hullámvonalal.
- 3 SCHULENBERG, David: *The Keyboard Music of J. S. Bach*. Routledge, 2006. 244–246.
- 4 LIEDEMANN Ákos fordítása
- 5 DÓKA Zoltán fordítása
- 6 A *passus duriusculus* kifejezés („kemény menet”) Chr. Bernhard traktátusában szerepel. Kromatikusan ereszkedő vagy emelkedő dallamfigurát jelöl, amely fájdalmas, panaszos affektust hordoz. Bach szakrális kompozícióiban gyakran kapcsolódik a szenvedéshez, bánathoz (pl. *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* [Sírás, panasz, aggodás, csüggedés] kantáta, BWV 12:1, ill. e tétel *Crucifixus*-átirata a *h-moll* misében, BWV 232:16.)
- 7 Alighanem félrevezető lenne, ha csak eredeti jelentését („sokáig”, „hosszan”) értenénk ide, e ponton inkább: „mindörökké”.
- 8 Sokatmondó, hogy olyan fajsúlyos filmek meghatározó részeiben hallható ez az ária, mint Pier Paolo Pasolini *Máté evangéliuma*, illetve Andrej Tarkovszkij *Áldozathozatala*.
- 9 Ugyanez a dallam ismétlődik meg az evangélista szólamában közvetlenül az árulás után egy kvinttel feljebb, amikor a kakas megszólal, beteljesítve Jézus jövendölését.
- 10 E hangokat (g-fisz) a lefelé gravitáló *continuo* tartalmazza.
- 11 A kantáta cselekménye – Ovidius *Átváltozások* 11. könyve nyomán – egy görög mondabeli zenei verseny körül bonyolódik. A pásztorok kecskeszarvú és -lábú istene, Pán zenei párbajra hívja a napistent, Phoebus Apollót. Pán eredetileg szürinxen („Pán-sípon”) játszott, míg Phoebus lanton (a kantátában mindketten énekelnek); ítéletet a hegyi isten, Tmolus és a fríg király, Midas hoz. Maga a párviadal nem magától értetődően zajlik e kantátában. Azt gondolhatnánk, hogy Bach egyértelműen a „tudós”, ellenpontozó stílus mellett tör majd lándzsát, de ezt a szerkesztésmódot éppen a vesztes Pán alkalmazza dalában – igaz (főképp az ária közép részében), siralmas színvonalon –, míg Phoebus az akkortájt divatos, új, gáláns stílusú ariával győz. Bach tehát valójában igencsak *korszerűen* – egyben koroktól függetlenül – azt üzeni, hogy az érték tekintetében nem a „stílus” a meghatározó, hanem egyértelműen a mesterségbeli tudás.

- 12 A művet elemzők érdeklődése eddig – érthető módon – leginkább magára a zenei párviadalra irányult, s a „díszítések” közül főként arra a – számárnyerítés formájában a zenében is hallhatóvá váló – számárfülre, amellyel Phoebus „ékesíti fel” a balga ítéletet hozó Midast.. (BWV 201:11 – 110–113., 117–119., 137–140. és 143–146. ütem.)
- 13 Több Bach-műben is találunk ilyet: például e kantáta (BWV 201) nyitótételében. Kedvesen ironikus, ahogyan a *Herkules válaszüton* kantáta (BWV 213) 5. tételében a hezitáló címszereplő ellentétes döntéseit készségesen megismétli a tanácsadásra felkért „hű” visszhang.
- 14 Az ebből a szempontból (is) az egyik legizgalmasabb előadást Leonardo García Alarcón vezényelte 2011-ben Namurban és Ambronayben. Erről a hangversenyéről CD is készült (AMY-031), és az interneten is meghallgatható: <https://youtu.be/WL2W1mNngw4>
- 15 A kantáta szövegkönyvét Ovidius műve alapján Christian Friedrich Henrici (költői álnevének: Picander) írta; Ovidiusnál kizárólag Ekhó és Narcissus története szerepel. Longosz *Daphnis és Chloéjában* Ekhó a zenének és táncnak szenteli életét, s emiatt Pán féltékeny dühében darabokra tépi – így keletkezik a visszhang.
- 16 SABBE, Herman: *Ligeti György. Zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok*. Ford. SZALAY Marianne, Bp., Continuum, 1993. 94.
- 17 Máté 14:13–21; Márk 6:32–44; Lukács 9:10–17; János 6:1–15.
- 18 Nagyon nehéz rekonstruálni, mi történt valójában Bach halálos ágyánál; mi a valóság és mi az utólagosan keltett legenda; mikor és hogyan jött létre a BWV 668-as korálfeldolgozás. Bővebben: WOLFF, Christoph: *Johann Sebastian Bach – A tudós zeneszerző*. Ford. SZÉKY János. Bp., Park, 2004, 513–514.
- 19 Számos zeneszerző (pl. Buxtehude) komponált nagyon kötött, bonyolult kontrapunktikus gyászmvét. A szigorú, ellenpontosító stílus főképpen az égi, kozmikus, isteni rendre reflektál. Bővebben: YEARSLEY, David: *Bach and the Meaning of Counterpoint*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 1–41.
- 20 Anélkül, hogy túlságosan belemerülnénk a nyilvánvalóan túlhajtott „összefüggések” kusza halmazába: valaki például „felfedezte”, hogy a BWV 77-es kantáta nyitókórusa 77 ütemes; mintha bizony Bach 1723-ban előre látta volna, hogy műjegyzékének összeállítója, Wolfgang Schmieder 1950-ben melyik sorszámot adja majd a „*Du sollt Gott, deinen Herren, lieben*” kezdetű kantátának.
- 21 $B:2+A:1+C:3+H:8=14$. // $J:9 + S:18 + BACH:14 = 41$. Ruth Tatlow rámutat, hogy e számok – érdekes koincidenenciaként, paralelizmusként – más családtagok nevével is kapcsolatba hozhatók: Bach első felesége, Maria BARBARA=41, M. B.=14; első fia – Wilhelm Friedemann Bach – W. F. BACH=41; második fia – Carl Philipp Emanuel (Immanuel) Bach – C. P. I. BACH=41. (Az ábécé számértékei sorszámuk alapján: A=1, B=2, C=3, D=4, E=5, F=6, G=7, H=8, IJ=9, K=10, L=11, M=12, N=13, O=14, P=15, Q=16, R=17, S=18, T=19, UV=20, W=21, X=22, Y=23, Z=24.) TATLOW, Ruth: *Bach's Numbers. Compositional Proportion and Significance*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015. 68.
- 22 A 14-es szám megjelenése ugyanakkor nem csupán aláírás-képpen értelmezhető. Egy – Bach idejében is számon tartott – Krisztus-szimbólummal is kapcsolatba hozható, az „A és Ω ”-val („Én vagyok az Alfa és az Ómega, a kezdet és a vég, az első és utolsó.” *Jelenések könyve* 22:13). A görög ABC – mindent magában foglaló jellegzetességet kifejező – legelső és legutolsó betűje (A és Ω) latinra, németre fordítása nyomán (A és O) erősen kötődött a 14-es számhoz (az „O” sorszáma: 14). Ezt a számszimbolikai kapcsolatot különösen tudatosította Paul Speratus *Es ist das Heil uns kommen her* kezdetű – Luther által is nagyra tartott – dogmakorálja, amelynek 14 versszakát a szerző – hangsúlyozva a korál bibliai üzenetét – az ABC betűivel látta el, A-tól O-ig. Bővebben: CHAFE, Eric: *Anfang und Ende: Cyclic Recurrence in Bach's Cantata Jesu, nun sei gepreiset, BWV 41*. = STINSON, Russell szerk.: *Bach Perspectives I*, University of Nebraska Press, 1995. 103–134.
- 23 A zeneszerző nevéből levezethető 41-es szám ugyancsak kapcsolatba hozható Jézussal, aki – a Máté- evangélium felsorolása alapján – Ábrahám után 41. nemzedékként született meg (Máté 1:17). Ezt az egybeesést Bach a *Magnificat* (BWV 243) *Omnes generationes* kórustételében húzza alá. Bővebben: GÖNCZ Zoltán: *Bach testamentuma*. Bp., Klasszikus és Jazz, 2009. 68–69.