



KLÉZLI JÁNOS

Johann Sebastian Bach egyházi kantátáinak basszusszólói

Az éneklés meghatározó szerepet töltött be Johann Sebastian Bach életében. Már kisiskolásként sokat és rendszeresen énekelt kórusban és kereseteivel hozzájárult bátyja szűkös családi költségvetéséhez. A lüneburgi Michaelisschule-ban való továbbtanulás esélyét is szép szoprán hangjának és éneklésének köszönhette. A korabeli gyakorlatnak megfelelően a szegény, ám tehetséges fiatalok számára a kóruséneklés biztos egzisztenciát kínált. A hamarosan bekövetkező mutálás azonban nem jelentette J. S. Bach számára a Mettenchor-tól való megválást, inkább lehetőséget adott arra, hogy mint kiváló hangszerjátékos „kívülről”, a zenekarból figyelhessen és beavatódhasson az éneklés, a kóruséneklés és kórushangzás rejtelmeibe.

Nem tudni, hogy felnőtt fejjel is aktív énekes volt-e, mindenestre ifjúkori tapasztalatai, különböző koncert- és opera-élményei alapján műveiben magas követelményszint elé állította az énekeseket. Valószínűleg erre ösztönözték azok a hivatásos énekesek is, akikkel munkája során találkozott: Christian Gerhard Bernhardi – aki maga is komponált –; a falzettista Adam Immanuel Weldig; a Tamás-templom későn mutáló, tanult és gyakorlott szopránjai és altjai; a szép bariton hangú Leopold, vagy a szokatlanul jó magasságokkal bíró Johann Gottfried Riemenschneider¹. Az énekesek mellett valószínűleg ismereteket szerezhetett Antonio Lotti drezdai munkájáról is. Az olasz zeneszerző – kinek műveit Bach nagyra értékelte – 1717 júliusában szerződött Drezdába, többek között olasz énekiskola alapítására. (Lotti Drezda számára három operát is írt, az elsőt még 1717-ben!) Emlékezetes, hogy Bach híres „versengése” a francia virtuóz Louis Marchand-dal ugyanitt volt pár hónappal később, 1717 őszén. Ha a fentiekhez hozzászámítjuk azt is, hogy mások mellett Palestrina, Caldara, Vivaldi művészetét is tanulmányozta Bach, feltételezhető, hogy nagyon alaposan ismerte az itáliai vokális kultúrát. Nem kevésbé (sőt!) kellett ismernie a német énekesi hagyományokat, hiszen abban élt és dolgozott gyermekkorától kezdve, majd Lipcsében az ő kezében összpontosult az énekesek (szóló és kórus) irányítása.

Ám nemcsak mint Director Musici, hanem mint zenepedagógus is fontosnak tartotta a tiszta éneklést, mert mint a lipcsei városi tanácsnak írt leveléből kiderül: „... az olyan fiú, ki a Musicáról semmit sem tud, és még egy secundot sem képes torkában megformálni, aligha lehet természetből fogva musicalis, consequenter néki a Musicában hasznát venni bizonynal soha nem lehet...”²

J. S. Bach második felesége Anna Magdaléna szintén énekesnő volt a kötheni udvarnál (első felesége is énekelt!), s jöllehet Lipcsében fel kellett hagynia hivatásával, zenekönyvéből kiderül, hogy az éneklés az otthon falai között is folytatódott, s ezt alátámasztja Bach 1730. október 28-án Georg Erdenmannhoz írt levele:

„... valamennyien született muzsikuskok, s bízvást állíthatom, hogy családomból már most akár vocaliter, akár instrumentaliter concertet formálhatok, mivelhogy mostani feleségem egészen tisztán énekel sopranót, s legidősebb leányom sem épp ügyetlen.”³

¹ J. G. Riemenschneider 1729-ben a londoni Operaházhoz szerződött mint énekes, 1739-től a hamburgi Dóm kántora és főzeneigazgatója volt. Bach-hal Köthenben dolgoztak együtt.

² Dávid Gábor: *J. S. Bach. Levelek, írások, dokumentumok*. Zeneműkiadó, 1985. 47–48.

³ Dávid: i. m. 52.

A fentiekből is kitűnik, hogy az otthoni zenélés nemcsak pusztán szórakozás és időtöltés lehetett a saját gyermekeit is lelkiismeretesen oktató zenetanár számára.

S hogy mit jelentett mindezen túl egy instrumentális virtuóz zeneszerzőnek a vokális zene? A szöveg olyan értelmezését, újraértelmezését, interpretálását, kottaképi megjelenítését, harmóniai és hangszínbeli festését, ami szinte egyedülálló a zenetörténetben. Ahogyan Nikolaus Harnoncourt írja a *Zene mint párbeszéd* című könyvében: „... egy eszményi kommentár, amely Bach esetében gyakran több szinten lép működésbe. Ez úgy értendő, hogy az énekes énekli a szöveget, a zenekar pedig ugyanezt a szöveget kommentálja; nem egyszerűen csak kíséri tehát, hanem Bach magyarázatának irányában mélyíti el annak tartalmát. Más szóval, a háttérben a prédikáció eszméje áll. Legalábbis a sokrétűségről, a verbális kijelentés és a zenei-retorikus magyarázat egyidejűségéről szóló prédikáció eszméje, mely egyszersmind a régi zenedráma értelmében vett gesztikus elemet is magában foglalja úgy, ahogyan az a pusztán beszélt nyelv közegében elképzelhetetlen volna.”⁴

Ez a szövegközpontúság Bachnál több forrásból táplálkozik. Az egyik a szöveg szerepe a zenében a „seconda pratica” óta. A „szöveg uralma” a meghatározó elv abban a zenei korban, amelynek Bach a betetőzője; de nemcsak jelentésében, hozzákapcsolható érzelmeiben, hanem a szimbólumaiban is.⁵

A másik az „alkalmi” zene funkciójából, a lutheri elvekből és Bach valláshoz való viszonyából ered. Bach élénk érdeklődése a teológiai problémák iránt – hátrahagyott könyvtára tanúsága szerint –, alapos retorikai tanulmányai és a művek szoros, alátámasztó és felerősítő kapcsolódása a prédikációhoz is eredezte a szöveg meghatározó szerepét. Tényszerű adatokkal alátámasztani nem lehet, de fontos szerepet játszott Bach vallásos meggyőződése, elkötelezettsége és hite. Az egyházzenei szolgálatot választotta hivatásának, saját elvárásai szerint munkáját úgy látta el, hogy messze túlhaladta az előírtakat. Kompozícióit ismerve nem lehet formális, csak belülről fakadó a felirat számos partitúrán: „Soli Deo Gloria”.

I. Az egyházi kantáták vokális szólói: általános kérdések

1. Az egyházi kantáták és Bach énekes szólistái

Bach művei szorosan kötődnek az általa elfoglalt hivatalhoz. Orgonista Arnstadtban és Mühlhausenben, Weimarban orgonista és koncertmester, Köthenben udvari karmester, Lipszében kántor és főzeneigazgató. Az ezekhez a hivatalokhoz kapcsolódó orgona, csembaló, zenekari, kamarazenei művek mellett a kantáták mindig megtalálhatók kompozíciói között.

A számtalan elveszett vagy hiányosan fellelhető kantáta ellenére életművében tekintélyes részt foglal el ez a műfaj. Ezeknek zöme meghatározott alkalomra írt egyházi zenedarab, hozzájuk szorosan kapcsolódnak a világiak is, mivel az utóbbiak közül számosat dolgozott át a szerző templomi alkalmakra. (Figyelemre méltó, hogy e paródia-eljárás fordítva sohasem történt.) E rendkívül változatos művek minden szempontból egyenrangúak legnevezetesebb alkotásaival.

Az énekes szólistákról, akik megszólaltatták kantátáit, vajmi keveset lehet tudni. Mühlhauseni szólista nem ismert, a weimari 12–14 énekes közül a már korábban említett Christian Gerhard Bernhardiról van információ. Köthenben lépett fel Riemenschneider, s talán Leopold is énekelt a világi kantátákban. A Lipszében előadott kantáták szólistáiról is csak feltételezések vannak. A hátramaradt bizonyítványokban, vizsgajegyzőkönyvekben és ajánlásokban számos olyan név található, amely név viselőjének vokális teljesítményét Bach említésre

⁴ Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002. 112.

⁵ Vö.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* – Barock – VI. Stilformen und Ausdrucksmittel der Barocken Musik – d, Die „bedeutende” Musik

méltónak találta: Christoph Gottlob Wecker (1701?–1774), Erdmann Gottwald Petzold (1713?–1768), Johann Christian Weyrauch (1694–1771), Bernhard Dietrich Ludewig (1707–1740), Christian Friedrich Schemelli – szoprán! (1713–1761), Johann Christoph Altnickol – basszus! (1719–1759). A születési dátumokból nyilvánvaló, hogy Wecker, Weyrauch és Ludewig vehettek részt az első lipcsei évek kantáta-bemutatóiban, Altnickol csak 1740 körül énekelhette a basszust. Elgondolkodtató, milyen magas zenei és technikai színvonalon kellett lennie a basszus szólistának (és a többieknek is), ha hétről-hétre egymás után, kevés próbával kellett ilyen nehézségű áriákat előadnia. (Valószínű, hogy e mellett a ripienistákkal együtt a kóruszólókat is énekelnie kellett. A fiúhang és a falzett probléma a basszusnál értelemszerűen nem merül fel a biológiai és életkorbeli jellemzők miatt. Vajon alkalmanként a felnőtt, hivatásos muzsikusként egyike-másika vállalta magára a szólót, majd visszaült hangszeréhez, avagy felváltva énekelt és játszott hétről-hétre?)

2. Az egyházi kantáták énekszólistái

Az egyházi kantátákban közel egyforma szerep jut a szólistáknak. A részben hiányosan, töredékesen fennmaradt kantáták miatt minden számszerű adat fenntartással kezelhető, de az arányok érzékeltetésére szemléletes lehet közülük néhány. A rendelkezésre álló 194 egyházi kantátából 137-ban van szopránzólist, 154-ben alt, 160-ban tenor és 171-ben basszus. A négy szólistát foglalkoztató kantáta típus a leggyakoribb (91), de három énekest kiállító is szép számmal akad (67). A három szólistás darabokból a szoprán nélküli a legtöbb (38) és basszus nélküli a legkevesebb (4). A szólókantátáknál és a kétszólistás kantátáknál nem a többi énekes hiányára kell gondolnunk, inkább a személyre szabott, kitüntetett feladatra.

Már a weimari művek között is található szólóhangra írt két kantáta, ezek egyike talán kapcsolható a korábban már említett kontratenorhoz C. G. Bernhardihoz. E típusban leggazdagabb a harmadik évfolyam (9), de még jóval később is keletkezett egy-egy szoprán és alt szólókantáta.

A két szólóhangra született művek között leggyakoribbak a szoprán–basszus énekesre írt kantáták. Meghatározó ebben a hangfajokhoz hagyományosan kapcsolható „szerepeket” felhasználó „Dialógus”-kantáták száma.

(A töredék kétszólistás kantáták – melyek eredeti formájukban akár négy szólóhangra is íródhattak – természetesen nem sorolhatók ide.)

3. A basszuszólist szerepe az egyházi kantátákban

A basszuszólisták műveken belüli szerepe igen széles skálán mozog. A párütemes recitativótól az egész kantátán végigvonulóig (nem a szólókantátákra gondolva) roppant változatos a művek sora. A 171 egyházi kantátában 292 olyan tétel van, amely basszusra íródott.

Tercett – a vélhetően szükségmegoldásként használt BWV 150-est nem számítva – két darab található a második évfolyamból: szoprán–alt–basszus, illetve szoprán–tenor–basszus összeállításban.

Jóval gazdagabb a rendelkezésre álló duett anyag. Nyolc tenor–basszus és tizennégy szoprán–basszus duett biztosítja az örömteli együtténeklés lehetőségét. (Érdekes módon ezek a duettek évfolyamonként váltják egymást.)

További hat tételben a basszus énekéhez szoprán koráldallam társul, illetve a korai BWV 106-os kantátában alt a korál megszólaltatója.

Az első lipcsei évfolyamban kórustételbe/hez illesztett szóló áriák vagy recitativók is találhatóak, egy mű kivételével csak erre az időszakra jellemzően.

A többi tétel a basszus számára recitativo, recitativo arioso, a korálkantáta évfolyamban egyedülálló módon recitativo és korál, arioso, recitativóba forduló ária, áriába forduló recitativo és ária.

Az egyházi kantátákban még egy speciális szerep a basszusé: a „Vox Christi”. Jézus szavaira vagy az ótestamentumi Isten-kinyilatkoztatást tartalmazó szövegre készült basszusszóló. Már a weimari kantátákban is megtalálható, de e basszusszóló típus következetes megjelenése Lipcséhez köthető. Jellegüknek megfelelően e tételek általában bensőségesen ünnepélyesek, a vokális virtuozitás visszafogott.

4. Az egyházi kantáták basszusszólóinak előadói megközelítése

Az egyházi kantáták basszusszólóinak előadása igen alapos felkészülést igényel. A Bach által használt zenei nyelvezet olyan gazdag, változatos és kifejező, hogy szinte minden lehetséges „paramétert” alaposan meg kell vizsgálni, meg kell fejteni a zeneszerzői szándék megértéséhez és majdani megvalósításához. (Természetesen ez a hozzáállás nem csak a szólótételekre és nem csak az egyházi kantátákra vonatkozik.)

Christoph Wolff felosztását követve⁶ jelen esetben nem szerepelnek az egyházi kantáták között az oratóriumok (Húsvéti, Mennybemeneteli, Karácsonyi), nem tartozik ide a vélhetően nem Bach tollából származó BWV 143 és a nem egyházi BWV 198. A ripienisták nélküli, zenei témát bevezető kórus részek pedig nem számítanak szólónak, ilyen a BWV 21/2, 5; BWV 24/3; BWV 71/3, 7; BWV 76/1; BWV 150/5. (Ezen művek a lipcsei BWV 76-ot kivéve mühlhauseni, illetve weimari kelezésűek.)

Az énekes számára az egyik kiindulópont a szöveg. Érteni és értelmezni kell a nemegyszer igen összetett, utalásokkal teli „barokkos” mondatokat. Gyakran fordul elő, hogy egy-egy tétel csak a körülötte álló részek, vagy az egész kantáta szövegének ismeretében érthető. Tisztában kell lenni, észre kell venni a szavak szimbolikus megjelenítését, de – ahogyan a Grove monográfiák Bach családról szóló kötetében áll – „Bach ... kifejezőkészsége nem korlátozódott a szöveg egyes szavainak, mint a kifejezés elsődleges hordozóinak megformálására, hanem eleve tételek és formarészek egészéhez kapcsolódott. Az egyes szavak különleges kezelését csupán a tétel szerkezeti és kifejezésbeli egységének kontextusában tekintette lehetségesnek vagy logikusnak. A musica poetica és a zenei retorika (a figuratan) hagyományai nyilvánvalóan Bach mesterségbeli eszközei közé tartoznak. Mélyen gyökereztek benne. Le-szűkítenénk azonban Bach intencióinak igazi körét, ha pusztán retorikai és figurális elemeire redukálnánk, vagy akárcsak hangsúlyoznánk az összetevőket. A kifejezésbeli egység célján túl Bach elsődleges törekvése mindig az volt, hogy a dallami-ritmikai és harmóniai szövet kontrapunktikus szervezésével kohéziót teremtsen.”⁷

Ugyanilyen fontos a szöveg kifejezéstartású reprodukálása. A tiszta német kiejtés szabályai természetesen a nem német anyanyelvűekre is vonatkoznak. Egyaránt érvényes ez a puritán melodikájú korálszövegre, a zenéjével „korlátozó” ária vagy arioso szövegére és a beszéd ritmusán alapuló recitativo szövegre. (A recitativo beszéd-ritmusán nem a hétköznapi, hanem a deklamált színpadi beszéd ritmusát kell érteni.) Nagyon sokat segít ebben Bach a zene eszközeivel: hangnem, ütemmutató, súly, ambitus, fekvés, hangközök, harmóniák, dallamvezetés, hangérték, ritmus, szünet, tempó, dinamika, hangszerelés, díszítés és forma.

Vég nélkül lehetne a példákat sorolni e gazdag anyagból, inkább csak utalásszerűen elég a „*Kreuzstab*” kantáta (BWV 56) szenvedéssel teli g-moll nyitó áriájára, a 12/8-os metrum „pastoralis” ringatózására (BWV 104 „*Beglückte Herde, Jesu Schafe*”), a zenei súlyok más-más szövegrészt kiemelő szerepére gondolni.

⁶ Christoph Wolff: *Grove monográfiák. A Bach-család*. Zeneműkiadó, Budapest, 1989. 176–197.

⁷ Wolff: i. m. 135.

Az egyházi kantáták basszusszólói igen nagy ambitust ölelnek fel. Ez megfelel a korabeli gyakorlatnak, amikor basszus alatt a mai értelemben használt basszus és bariton hangterjedelmet értették: a nagy C-től az egyvonalas g-ig. Külön jelentést hordoz az ambituson belül a szólám fekvése. (BWV 162 basszus áriájának szövegi ellentétpárjait az énekszólám fekvésváltásai ábrázolják.)

A hangközök ábrázoló jellege a szélsőségesen nagytól a kromatikusig terjed. (Elég a BWV 91 recitativójára gondolni.) Emellett a szimbolika („keresztmotívum”) is szerepet kap és a dallamvonalak „égbe” vagy „pokolba” fordulása is „beszédes”.

A BWV 82-es kantáta hosszú és a „leroskadó” rövid hangja szemléletes példája a hangértékekben való gondolkodásnak.

A rejtett mozgások a legváltozatosabb formában bukkannak fel a ritmusokban. (Például a BWV 61 recitativójának „kopogása”.)

A tempó meghatározása az egyik legnehezebb. A találgatásokon túl azonban a Tamás-templom akusztikáját meghatározó belső tér rekonstruálása, a legkisebb hangjegy játszhatósága, illetve énekelhetősége, a szöveg beszédsebessége adhatnak támpontot.

Az énekes előadói dinamikát a tér, a szólám és a tág határok között mozgó hangszerelés együttesen határozzák meg. (Például continuo kíséretes ária a BWV 94-ben, két csellóval és continuoval felhangzó basszus ária a BWV 163-ban és teljes zenekart, üstdobot és trombitát felvonultató ária a BWV 110-ben.)

A kiírt díszítések mellett (előkéek, trillák) továbbiak nem kívánatosak. (A recitativókban az appoggiatúrák szerepeltetése is nagyon visszafogott.)

A miéltre Scheibe írásában is találunk „választ”: „Minden manírt, minden apró díszítést, mindent, amit metódus szerinti játéknak nevezünk, normális hangjegyekkel kinyomtat; ezzel nemcsak műveit fosztja meg a harmónia szépségétől, hanem az éneket is jócskán érthetlenné teszi.”⁸ Az ok Birnbaum válaszeleveléből tudható meg: „... mivel közülük (előadók) csupán igen kevesen bírnak elegendő tudással ... a zeneszerző, így az udvari komponista úr is jogosan cselekszik, amikor előírja a helyes és szándékainak megfelelő metódust, a tévelygők helyes útra térítésének ... céljából.”⁹

A díszítések kapcsán egy érdekes kérdés merül fel. A legalkalmasabb terület a barokk zenében a díszítésre a da Capo ária visszatérése: „[Egy da Capo ária] első része csak igen egyszerű ornamenseket igényel, jó ízléssel összeválogatva, keveset, hogy a kompozíció egyszerű, sima és tiszta maradjon. A második részben arra van szükség, hogy ehhez a tisztasághoz művészi báj járuljon, amiről a zeneértő észreveheti, hogy az énekes többet tud, mint gondolta. Az Air [tehát az első rész] megismétlésekor viszont nem nagy művész az, aki nem variálja azt minél jobban.” – írja Pier Francesco Tosi *Opinioni* (Bologna, 1723) című művében¹⁰ Bach kortársaként és akkor, amikor már az öncélú vokális virtuozitás nagy teret nyert szerte Európában. A legváltozatosabb formákat felhasználó és ötvöző lipcsei Director Musici műveiben a da Capo is fellelhető, de legtöbbször szabadon kezelve, a visszatérést rövidítve, s sokszor csak a zenekari bevezetőt ismételve. Úgy tűnik, a formát teljes egészében – változatlan díszítéssel – ott használja, ahol a közép-rész mondanivalójának ismeretében a fő-rész az ismétlés által új, teljesebb és súlyosabb tartalommal jelenik meg.

Az igazán alapos zenei és technikai felkészültséget igénylő rendkívül változatos szólókról általános szabály – éppen változatoságuk miatt – nagyon nehezen állapítható meg. Az érthető szöveg, a nagy hangközugrások tiszta intonációja mellett fontos a hosszú koloratúrák levegővételi helyeinek a zenei tagolással való szinkronba hozása.

Meghatározóak a frázisindítások. Kívánatos a legato a megfelelő részekenél, de portamento nélkül! (Rossz szövegmondás is okozhat „véletlen” portamentót!)

⁸ Harnoncourt: i. m. 65. (Kiemelés: N. H.)

⁹ Harnoncourt: i. m. 71.

¹⁰ Robert Donington: *A barokk zene előadómódja*. Zeneműkiadó, Budapest, 1978. 159.

Bach tisztában volt vele, milyen nehéz darabokat írt előadói számára, erre utal a lipcsei tanácsnak írt levélbeli mondat: „... mivel ama egyházi darabok, mik az első chorus által előadatnak, s jobbára az én compositióim, mindenképpen nehezebbek s szövevényesebbek, mint azok, melyek a második chorus által, amúgy is csak ünnepnapokon musicaltatnak hiszen ott ama darabok kiválasztásánál legelsősorban azoknak kapacitására kell tekintettel lennem, kik a darabokat előadják.”¹¹

Valóban úgy tűnik, hogy elvárja az énekestől és interpretálótól, hogy ugyanolyan fürgék legyenek a hangjukkal és instrumentumukkal, mint ő az ujjáival.

Forkel ezt írja: „Ha azt kérdezték tőle, hogyan vált a művészetnek ilyen tökéletes mestérévé, legtöbbször így felelt: Rákényszerültem a kemény munkára. Az enyémmel egyenértékű szorgalommal bárki ugyanígy fog boldogulni.”¹²

II. Az egyházi kantáták basszusszólói

1. A mühlhauseni időszak kantátáinak basszusszólói¹³

J. S. Bach legkorábbi ránk maradt kantátái (melyeket Bach maga nem is kantátának nevezett) vélhetően a mühlhauseni időszakból valók. Mindegyikükben található basszusszóló, bár nem egyforma súlyú feladatot látnak el. Közös jellemzőjük e szólóknak a mély fekvés kihasználtsága, a koloratúr részek ellenére sem látványos virtuozitás, a szöveggel való szoros kapcsolat.

E korai (a BWV 150 és BWV 196 csak másodlagos forrásból ismert) kantáták közül csak a BWV 4-es későbbi, lipcsei előadásáról van bizonyíték, a többiek minden pozitívumuk ellenére Bach életében a mühlhauseni időszakot követően fiókban maradtak.

2. A weimari időszak egyházi kantátáinak basszusszólói

Az az öt év, ami az utolsó mühlhauseni és az első weimari kantáta között eltelt, új irányt szabott e műfajnak. (A legújabb kutatások a BWV 21 mellett a BWV 18 és BWV 199 keletkezését is 1713-ra teszik a korábban vélt 1715, illetve 1714 helyett.) Talány, hogy pontosan mi okozhatta a változást. Inspirálóak lehetnek a hivatásos muzsikustársak, a kötelezettség a komponálásra, kantáta-szöveggyűjtemények és az itáliai hatás egyaránt. Ezekben a kantátákban jelenik meg először a recitativo, melyben egyre kontrasztosabban válik el a szillabikus deklamáció a dallamosabb arioso résztől (BWV 185), és megnő az áriák szerepe.

Húsz körüli az e korszakhoz tartozó kantáták száma és három kivétellel (BWV 54, BWV 199, BWV 161) mindegyikben található önálló basszus tétel.

A weimari egyházi kantáták változatos, élményt adó basszus szólóinak fekvése a mai napig nem tisztázott. Az átdolgozásokból, a fennmaradt kottákból, korabeli hangszerek hanghatáraiból kikövetkeztetett hangmagasságot¹⁴ elfogadva fölmerülhetnek újabb problémák. Jó néhány basszusszólóban könnyebbséget jelent a transzponálás, mert Bach még Weimarban is sokat használta a nagy „G” alatti tartományt. A magas hangok a basszus számára ettől még nem válnak énekelhetetlenné. A kottaképnek megfelelő előadás a weimari kantátákban már okozhat gondot, mert előfordul F, E, D, sőt a BWV 72-es kantáta recitativójában C is.

¹¹ Dávid: i. m. 70.

¹² Karl Geiringer: *Johann Sebastian Bach*. Zeneműkiadó, Budapest, 1976. 33.

¹³ A mai napig annyi a bizonytalanság e kantáták keletkezése körül, hogy a Christoph Wolff használta „Weimar előtti” kantáták elnevezés találóbbs és az arnstadti kelteztést nem zárja ki. E lehetőséget megengedve értendő az egyszerűbb, „mühlhauseni” elnevezés.

¹⁴ A weimari karhangolás a=±465 Hz, kamarahangolás a=392-415 (Ch. Wolff: *Die Welt der Bach-Kantaten*. Bd. I. Bärenreiter, Kassel, 2006. 214.)

A többi énekes szólólista számára (és a kórus számára is) ez az emelkedés azonban – mint a szoprán–basszus duettekől kiderül (BWV 152, 63) – problémaforrás lehet.

3. A első lipcsei kantáta-évfolyam és az időszakhoz tartozó egyéb egyházi kantáták basszuszólói

A kötheni református beállítottságú udvari élet nem igényelt a karmestertől egyházi kantátákat. Készültek azonban világiak, s későbbi átdolgozásuk lipcsei alkalmakra biztosítja e műfaj folyamatosságát és bizonyítja fontosságát J. S. Bach életművében. A Köthenben készült két egyházi kantáta nem az udvar számára, hanem a lipcsei pályázatra íródott. (A szólisták ismeretének hiányában csak elméleti lehet a kérdés, vajon rendelkezhetett-e Bach információkkal a lipcsei énekesekről vagy csak az „átlagban” gondolkodva komponálta meg a BWV 22 és BWV 23 kantátákat.)

A nem a szorosan az évfolyamhoz tartozó egyházi kantáták másik csoportja az egyéb ünnepi alkalmakra készült művek, amelyek bemutatóik dátuma alapján sorolhatók ide. Közülük csak a strömthali templom- és orgonaszentelésre írt BWV 194 tér el jelentősen a basszuszóló tekintetében a többitől. (A töredékesen fennmaradt BWV 80/b kantáta szoprán korál-dallamos basszus áriájának meglévő részlete megegyezik a BWV 80 kantáta hasonló tételével.)

Fontos szerepet szánt J. S. Bach a basszus szólistának ebben az időszakban is. Az ide sorolható új, illetve átdolgozott kantáták szinte mindegyikében található basszuszóló. (Kivétel a BWV 23, 148, 48, 109, 144, 134, 184-es kantáták).

A BWV 148, 109 kantáták bemutatóinak dátumát figyelve adódhatna a feltételezés, hogy az 1723. szeptember 19-től október 24-ig terjedő időtartam alatt keletkezett művek idején nem volt basszus szólistája Bachnak. Csakhogy időközben elhangzott olyan, a weimari időszakban keletkezett kantáta is, amiben viszont találhatunk basszuszólót, ezért inkább az átlagnál tehetségesebb vagy megbízhatóbb alt és tenor énekesek indukálhatták az ezen időszak alatti új művek létrejöttét.

Az a tény, hogy Bachnak – ha nem is mindig – kitűnő basszus énekes/énekesei lehetett/lehettek, kiderül azokból a kantátákból, ahol ária vagy recitativo-ária pár található. A fekvés általában G–e' (két-három esetben érintőlegesen megy alá vagy fölé), a futamokban, ritmikában, nagy hangközugrásokban gazdag, hihetetlenül sokszínű, kifejező áriák drámai recitativókkal kapcsolódnak. A zeneszerző szinte tobzódik a vokális lehetőségekben.

Ezzel a recitativo-ária párral indul el egy olyan folyamat, ahol a zömében secco (kivéve BWV 70, BWV 66) 4/4-es recitativót egy páratlan lüktetésű ária követ. Ilyen basszuszóló pár található a BWV 186, 136, 194, 70, 190, 73, 66 és 104-es kantátákban. (Egy kivétel létezik csak: a BWV 65-ös kantáta basszus recitativo-ária párja.)

Az 1724. április 10–május 18. között keletkezett, átdolgozott és előadott kantáták basszuszólóinak szinte mindegyikén átsejlik a „Vox Christi” karakter. Lazábban, de ebbe a sorba illik a Weimarban készült és április 30-án Lipcsében újra előadott BWV 12-es kantáta basszus áriája: „*Ich folge Christo nach*”.

A Mennybemenetel ünnepe után következő két kantátában Bach kerüli a basszuszóló áriákat és a Jézus által mondott szöveget (Jn. 16,2) duettbe építi: a BWV 44-es kantátában tenor–basszus, a BWV 173-as kantátában pedig szoprán–basszus duettbe (Jn. 3,16). A pontos bemutató dátumát illetően nem tisztázott (1723 vagy 1724), de a Mennybemenetel utáni ünnepkörhöz tartozó BWV 59-es kantáta szintén abba a sorba tartozik, ahol Bach a Jézus-szöveget (Jn. 14,23) szoprán–basszus duettel énekelte. (A hegedűszólós basszus ária már a hívő keresztény hátaltelt, örömteli hangja.) Adódik a feltételezés: Bach a basszuszóló ilyen következő alkalmazásával is ábrázolta Jézus feltámadását és azt, hogy a mennybemenetel előtt a földön járt és megjelent tanítványainak.

Ehhez az időszakhoz tartozik a strömthali templom- és orgonaavatásra (1723. november 2-án) írt igazán impozáns BWV 194-es kantáta, amit azután Lipcsében is bemutattak (1724. június 4-én). Ami ebben az altszóló nélküli kantátában szokatlan az a basszusszóló kirívóan magas, mély férfihang számára szinte megoldhatatlan problémát jelentő fekvése. Valószínűnek tűnik, hogy a jeles alkalomra Bach olyan énekessel írta a szólamot, akinek egyik erőssége az ebben az ambitusban való éneklés volt és a lipcsei előadások alkalmával nem állt rendelkezésre. (Nem véletlen, hogy fél évvel később a kantáta lipcsei előadására a basszusszólót részben transzponálni kellett, illetve egyes részei átdolgozásra is szorultak.)

Az időszak kantátáinak basszusszólói minden változatosságuk ellenére egységes képet mutatnak. (Eltételezve a legutóbb tárgyalt BWV 194-es kantátától.) Ambitusukból és virtuozitásukból nem rendkívüli vokális adottságú, de rendkívül alaposan képzett, az énekhangot mint „hangszert” magas technikai színvonalon használó lipcsei szólistákra lehet gondolni. (Az egyházzenei élet nem kiemelkedő, egyedi hangversenyeket, hanem állandó, nívós szolgáltatást igényelt. Ezek a művek, valamint az iskolai kórusban felnőtt, képzett és gyakorlott énekesek messzemenően megfelelhettek ennek az igénynek. Ismerve Bach kórusműveiben az énekszólamok nehézségét, a rendszeres, aktív részvétel ezekben bizonyosan „kinevelte” és felkészítette azokat, akik alkalmassá váltak a szólók eléneklésére is.)

4. A második lipcsei kantáta évfolyam basszusszólói

Az évfolyam kantátáin kívüli egyéb egyházi kantáta bemutatója nem esett erre az időszakra. Nem is csoda, hiszen 52 új kantátát írt Bach ebben az évfolyamban. Mindegyikben található basszusszóló! Természetesen, nem egyforma nehézségűek és mennyiségűek ezek az énekelnivalók.

A tercett egyedülálló módon jelenik meg a lipcsei második kantáta évfolyamban. A korai mühlhausenit leszámítva (BWV 150), csak a két 1724 őszén bemutatott egyházi kantátában találunk tercettet: BWV 38 szoprán–alt–basszus, BWV 116 szoprán–tenor–basszus. Mivel a continuo-kíséretes, imitációs tercettek szólamai meglehetősen nehezek, valószínűnek tűnik, hogy a kísérletező, állandóan újat kereső Bach az összeállítás lehetőségeinek kipróbálását tartotta fontosnak a tételek megírásakor, s nem pedig valamiféle szükségmegoldásként alkalmazta, mint ahogyan ez a 150-es kantátánál feltételezhető.

Található még az évfolyamban két tenor–basszus duett. Mind a kettő szopránszóló nélküli kantátában lelhető fel: BWV 33 és BWV 125. (Érdekes, hogy a négy tételen kívül a basszusnak ebben az időszakban nincs több kamaraénekesi feladata, csak szóló, és nincs – az egyébként leggyakoribb – szoprán–basszus duett sem.)

A szillabikus deklamálás és dallamos arioso váltásának énekesi megoldása kerül előtérbe a BWV 2, 9, 114, 180, 91, 133, 176 kantátákban. Ha megvizsgáljuk, hogy ezen ariosós kicsengésű recitativók hol találhatók e kantáta-évfolyamban feltűnővé válik, hogy olyankor komponált Bach ilyen tételeket, amikor a megelőző vagy következő időszak (sokszor csak napok!) kantátáiban a basszusszóló több tételben is szerepet kapott. Nem tudni, hogy a szerző kímélni akarta énekesét/énekeseit vagy a kantáták szerkezetét próbálta változatosabbá tenni! (A BWV 91-es kantáta recitativója is csodálatos példája annak, milyen gazdagsággal használja Bach egyszerre a különböző zenei elemeket. A „... durch dieses Jammerthal zu führen” fölfelé tartó kromatikus énekszólama, a számos diszsonancia után a magasban, C-dúr akkordon kitisztuló, áttetsző vonóhangzás és a dallamvonal mélyből jövő emelkedése egyike azon zenei pillanatoknak, ami mindig váratlan, modern és magával ragadó lesz.)

Amikor más basszusszóló tétel is szerepel a kantátában az ariosós recitativo nem annyira dekoratív: csak öt ütem például a Szentírásból való szöveg accompnatós kiemelése a BWV 74-es kantátában.

Ebben a korálkantáta-évfolyamban Bach egy új tétel-típust is alkot: a koráldallamot beépíti a recitativóba. Az 1724 nyarán (július–augusztus) bemutatott kantáták szinte mindegyikében található (BWV 93, 178, 94, 101, 113) és váltakozva mindegyik szólistája kap ilyen feladatot. Drámaiságuk, összetettségük, változatosságuk és nagyságuk már meghaladja egy hagyományos kantáta-recitativo kereteit, ez magyarázhatja, hogy a rákövetkező tétel minden esetben más szólistáé vagy a kórusé.

A recitativo–ária „ellentétére” épül egy érdekes tételpár a BWV 127–128-as kantátákban. E művek basszusszóloinak felépítése nagyon sok hasonlóságot mutat: recitativóból áriába átmenet az egyik, áriából recitativóba átmenő a másik, és ezek az átmenetek metrum és karakterváltással is együtt járnak. A tételek (a szövegnek megfelelően) trombitaszólósak: az utolsó ítélet harsonái (BWV 127) és a diadalmas, égi fanfárok a mennybemenetelkor (BWV 128). Talán nem önkényes a tételek párba állítása és Bachot tanulmányozva nem is lehet véletlen, hogy a húsvéti időszak nyitó, illetve záró darabjáról van szó.

A „Vox Christi”-karakter következetes végigvonulása a húsvét utáni időszakon a második lipcsei kantáta évfolyamban, úgy, mint az elsőben, szintén tapasztalható a Mennybemenetel ünnepéig.

Az önálló, ariosós recitativók tárgyalásánál felmerült, hogy ezekkel a tétélekkel a basszus szólista „terheit” próbálta Bach könnyíteni. Ez igazából akkor válik érthetővé, ha az évfolyam 33 basszus áriáján végigtekintünk. Semmivel sem könnyebbek, mint az első évfolyaméi, sőt!

A második lipcsei kantáta-évfolyam basszusszóloí rendkívüli változatosságuk mellett ambitusukban nagyon egységesek. A több mint 70 szólótételből négy lépi túl a nagy G–e’ ambitust: BWV 10 ária, BWV 38 tercett, BWV 126 ária, BWV 128 ária–recitativo. (Az átlagos mély férfihang ebben a fekvésben szól a legjobban és legbiztonságosabban.)

A „kihasználtsága” viszont nagyon intenzív és a hangszínskála a lágy, puha énekléstől a harsány, rézfúvós imitációig terjed. Kevés a duett: szoprán–basszus, alt–basszus egyáltalán nincs. A szopránnal (a két tercettet kivéve) még közös szólótétel sincs, az alttal, az egy közös tercetten kívül egy recitativo-béli váltakozó megszólalás lelhető fel.

Megnőtt viszont a da Capo áriák száma. Az 1724-es év karácsonyi időszakának minden basszus áriája ilyen formájú. (Talán az ismeretlen librettista kontrasztos szövegei adhatták az inspirációt e visszatérő szerkezethez.)

5. A harmadik lipcsei kantáta évfolyam és az időszakhoz tartozó egyéb egyházi kantáták basszusszóloí

A szigorúan szerkesztett, végigkomponált év után az új kantáták keletkezése nem olyan egyenletes és nem olyan nagyszámú, mint az előző időszakokban. A közel két évet átölelő terminusban csoportosan komponált Bach kantátákat 1725 augusztusában, 1725 karácsonykor és 1726 januárjában, 1726 nyarától 1727 őszéig. (A köztes időben korábbi kantátákat, illetve unokatestvére, J. L. Bach műveit adhatták elő az istentiszteleteken.)

A szűk egy év alatt keletkezett egyházi művek: impozáns kétrészes kantáták, újabb dialógus-kantáták és szólókantáták. A szoprán, tenor és alt szólókantátákat leszámítva mindegyikben van basszusszólo. Két, egymást követő kantátában (BWV 17, 19) egy-egy secco recitativo erejéig veszi ki részét a szólista-feladatokból a basszus.

A többi mű basszus szóloinak közös ismérve, hogy technikailag igen nehezek. Az ambitust teljes terjedelmében bejáró koloratúrák, hosszú, csak több levegővétellel énekelhető frázisok, nagy hangközugrások, díszítések, alkalmanként gazdag, ünnepi hangszerelés (hangerő!) és tekintélyes tételhosszúság jellemzi ezeket.

Magyarázható ez egyrészt a szólókantáták időbeli közelségével. Természetesen, itt arra kell gondolni, hogy kiemelkedő képességű és felkészültségű énekesek állhattak Bach rendelkezésére, s számukra íródtak a személyre szabott nehézségű művek.

Másrésről az ekkor készült művek nagyobbik része – a szóló- és dialógus-kantátákat nem számítva – kétrészes kantáta, emiatt ezeknek az első, illetve második részt nyitó vagy záró áriáknak és recitativo-ária pároknak az egész mű szerkezetét és egyensúlyát tekintve megfelelően impozánsnak kellett lenniük.

Az évfolyam harmadik csoportja a szólókantátáké. Ezeket a műveket célszerű úgy kezelni, mint alapos felkészültségű, magas művészi színvonalon álló előadóknak szánt „jutalomdarab”. Nehézségük is ennek megfelelő. Basszus hang számára fél éven belül kettő is készült: BWV 56, BWV 82. (Önkényesen idesorolható a nem pontosan ismert keltezésű BWV 158-as basszus kantáta is.)

A többi szólóhangra írt kantátával szemben a basszusra írottaknak van egy speciális jellemzőjük: ez a „Vox Christi”-karakter. E kettőnek (basszusszóló – „Vox Christi”-karakter) az összekapcsolása akkor is megmarad, ha az énekelt szöveg nem a Jézus által elmondottakból való és így áttételesen a megértést, azonosulást és követést jelenti. A kor zenéjében és a közgondolkodásban is nagy szerepet játszott a „*Jesusminne*”, a földi élet bilincseitől való szabadulás vágya, a mennyei üdvök kapuját jelentő halál üdvözlete. Jézus megértése, követése és az azonosulás ezzel a gondolatvilággal sokkal kifejezőbb, ha elmosódik a határ a hívő ember vallomása és a Megváltó szavai között azáltal, hogy ugyanaz a hangfaj jeleníti meg mindkettőt és ez a megértés, követés, azonosulás jellemzi a basszus hangra írt szólókantátákat is.

6. A Picander-évfolyam és egyéb egyházi kantáták basszusszólói

„A vokális művek újradatálása lényegében befejeződött; egyes esetekben napra pontosan.” – írja Christoph Wolff.¹⁵ Besorolása alapján a BWV 157-es kantáta is a Picander-évfolyamhoz tartozik a BWV 197/a, 149, 188, 171, 156, 159, 174 és 145 mellett. Nem egyházi évfolyamba tartozó a Tanácsbeiktatásra készült BWV 120, ám szövege Christian Friedrich Henrici tollából származik. Nem ő a szerzője a BWV 146 szövegének, s e kantáta bemutatójának dátuma csak vélhetően 1728. április 18. Ezen évfolyam után már csak külön álló egyházi kantáták maradtak meg az utókornak.

Ami a nagyon-nagyon töredékesen fennmaradt Picander-évfolyam kantátáiból kiolvasható az a basszusszóló változatlanul meghatározó szerepe az énekes szólisták között. A vokális részek nehézsége, tartalma, változatossága töretlen folytatása a megelőző évfolyamoknak. Ugyanez mondható el a kései kantátákról is. A kifogyhatatlan ötletességgel különböző alkalomokra megírt kantátákban – melyek között korálkantáta is található – sok, élményt adó feladat vár a basszusszólistára. A gáláns stílust idézi a BWV 195-ös esküvői kantáta basszus áriájának „lombard” ritmusa, és nem maradhat említetlenül a reformáció ünnepére írott BWV 80-as kantáta szoprán koráldallammal díszített, győzedelmes koloratúrákkal tűzdelt basszus áriája, amely az ének és a zene diadalmát is hirdető Bach-csoda: „*Alles, was von Gott geboren, ist zum Siegen auserkoren*”.

Ajánlás

J. S. Bach egyházi kantátáinak tanulmányozása, megtanulása és előadása nem ígér gyors, látványos sikert, ellenkezőleg, nehéz, áldozatos, kitartó munkát kíván. Mi készíthet akkor egy énekest arra, hogy a „nagy művekből” ismert és elismert zeneszerző e műalkotásai felé forduljon? Mi az, amit az előadó mint énekes, zenész, művész és ember profitálhat belőle?

Az első egy látásmód. „A bachi zenei nyelv kutatása nem az esztétikusok időtöltése, hanem parancsoló szükségesség a működő zenészeknek. Sokszor lehetetlen a mester egy-egy

¹⁵ Christoph Wolff: *Grove monográfiák. A Bach-család*. Zeneműkiadó, Budapest, 1989. 123.

zenedarabját helyes tempóban, helyes hangsúlyozással, helyes frazeálással előadni, ha a motívum jelentősége nem ismert... A képzelődések elkerülésére csak egy módszer létezik: az összes kantáta összehasonlító tanulmányozása. Ezek egymást kölcsönösen megmagyarázzák. Senki sem képes egy kantátát értelemszerűen dirigálni, ha nem ismeri valamennyit” – írja Albert Schweitzer.¹⁶ Az instrumentális és vokális előadókra egyaránt vonatkozik mindez. Csak aki megpróbálta az összeset megismerni, az döbbenhet rá mennyire másképpen értelmezi a „részt” az „egész” ismeretében. Ez a hozzáállás az egyes művek esetében is igaz. Egy énekes csak a saját tételét ismerve (még ha az pár ütemnyi szóló is) nem adhatja tudása legjavát, amíg nem ismeri a teljes művet és az adott tételnek ebben elfoglalt helyzetét és szerepét. (Lehet összefoglalóan beszélni recitativókról, áriákról, duettekről, kiemelni azokat adott helyükről, szövegi és zenei környezetükből, de sohasem feledve, hogy valaminek a részeként egészek és önállóak.) Ugyanez vonatkozik a vokális szerepnek adott zenei szövetben való elhelyezkedésére is. Az énekes csak akkor tud szólamának mélyére hatolni, ha tisztában van a hangszerek által megszólaltatandó zenével is. (Hogyan is írta Birnbaum? – „... a nagy mester műveiben az egyes szólamok bámulatra méltóan fonódnak egymásba, mégis a legcsekélyebb zavar nélkül. Hol együtt haladnak, hol egymás ellen fordulnak; mikor mire van szükség. Elhagyják egymást, mégis jókor egymásra találhatnak. Valamennyi szólam megkülönbözteti magát a másiktól még akkor is, ha többet íziglen utánozták egymást. Fel-alá kergetik egymást, anélkül, hogy másikuk megelőzésére irányuló igyekezetük közepette a legcsekélyebb szabálytalanságot is lenélnék. Ha mindezt úgy adják elő, ahogy kell, akkor nincs szebb, mint az ilyen harmónia.”)¹⁷

A második a belátás. Belátása annak, amit énektanárok, korrepetitorok, karvezetők, karmesterek igyekeznek az énekesnek megtanítani: a szöveg fontossága. Nemcsak érteni (a legalapvetőbb), hanem értelmezni is (a hosszú, bonyolult, utalásokkal teli mondatokat néha csak segítséggel lehet) és felfedezni, hogyan értelmezte Bach ugyanazt a szöveget, hány és hányféleképpen képes feltárni, új és újabb tartalommal megtölteni a súly, a ritmus, a hang vagy a harmónia változtatásával. Ebbe beletartozik a szöveg megszólaltatása, érthető, helyes kiejtéssel történő visszaadása is.

Ezzel társul az énekes hangadás technikai elemeinek magas szintű birtoklása és karbantartása. Bach egyházi kantátáinak énekszóloí a huszonegyedik században is alapos felkészültséget feltételeznek minden énekestől. Nem valami speciális, „soha-nem-volt” éneklési módra kell itt gondolni, hanem az Itáliából indult, egész Európán végighullámzó „szép éneklésre”, a „bel canto”-ra. E sokat és sokak által emlegetett hangképzés és éneklési stílus határozta meg e korszak vokális produkcióit.

Jellemzői a teljes ambitusban kiegyenlített hang, melynek fényessége és fürgesége pontossággal párosul, a töretlen cantilena végigvitelének képessége mellett a szöveg érthetősége, valamint a megbízható levegőkezelés.¹⁸

A technikailag nehéz részek megoldásában mindig segítséget nyújt az elemzés, amikor valaki megérti, mi miért történik Bach zenéjében, mi a szerepe az adott területnek. A technikai és zenei elemekhez szorosan kapcsolódik az emocionális háttér. Ki más írhatta volna e sorokat, mint C. Ph. E. Bach, Johann Sebastian Bach fia: „A muzsikusz nem hathat meg másokat, csak ha maga is meghatódik. Éreznie kell mindazt az érzelmet, amit hallgatóiban fel akar támasztani, hiszen éppen saját érzelmeinek kimutatása révén kelti az érzelmeket hallgatóiban.”¹⁹ Az énekes, ha megfejtette azt az érzelmi gazdagságot és mélységet, mely e művek minden sorából árad, bizvást támaszkodhat rá, mert segíteni fog, még a technikailag legnehe-

¹⁶ Albert Schweitzer: *Életem és gondolataim*. Gondolat, Budapest, 1974. 448.

¹⁷ Harnoncourt: i. m. 68.

¹⁸ Fontos megemlíteni, hogy a barokk kórusénekesek hangképzésének alapja ugyanaz a bel canto technika volt, mint a szólistákénak. (Vö.: R. Donington: *A barokk zene előadómódja* – IX. Az énekhang.)

¹⁹ Donington: i. m. 19.

zebb részeknél is. De támaszkodnia is kell rá, mert ennek megélt, zene általi továbbítása minden énekes megtisztelő feladata.

Egyszerűsége és alkalmazkodóképessége nevelik az énekest az egyházi kantáták. E művek nem viselik el a külsőségeket és látványosságokat. Hatásuk belülről fakad, póteszközök, pótcselekvések ellentétesek természetükkel. A rendkívül változatos előadói összetétel, a kimeríthetetlen gazdagságú zenei anyag azonban a nagyfokú alkalmazkodó-képességet is megköveteli. Még valamit tanulhat az énekes az egyházi kantátákból: alázatot. A szőlők egyike sem kínál öncélú, magamutogató részeket, virtuozitásuk sohasem olcsó sikereket hajhászó, hatásvadász. Nem viselik az énekes-manírokat, a túltartott magas hangokat, késéseket, „megkapó” díszítéseket, pontatlan ritmusokat, „lötyögő” tempókat. Szolgálatra születtek. Szolgálni hétről-hétre a rendelkezésre álló eszközökkel. A néha igencsak korlátozott lehetőségek azonban sohasem jelentettek művészi megalkuvást!

J. S. Bach a zenéjével szolgált. A tanítástól a hangszerjátékon át a komponálásig mindig a tőle telhető legjobban. Az az előadó, aki műveihez fordul, felvállalja ezt a gondolkodásmódot. Kötelezően, és e zene által támogatottan: örömmel.

Bach Studies 9/2

ABSTRACT

János Klézli:

Movements for bass solo in the church cantatas of J. S. Bach

Bach's church cantatas include 292 solo movements for bass, and 30 duets or trios with bass. The author, himself a bass singer, considers the relationship of text and music, and the performer's task in the interpretation of this repertory. Certain features (e.g. vocal range), typical in the works of a particular year or period (Weimar, Leipzig), suggest certain singers for whom the arias must have been written.

In his advice for singers, the author stresses the importance of seeing each movement in the context of the entire cantata, also the knowledge of the complex texture of the music, in which the vocal part is only one line among the instrumental parts.