

A csúcspontok esztétikuma J. S. Bach passióiban

ANGI ISTVÁN

A két passió együttélése a bachi életműben számos alapvető kérdésre készíti a nagy zeneszerző *ars poeticájával* kapcsolatban, de párhuzamos elemzésük egyben segítséget is nyújt a kérdések esztétikai-stilisztikai megválaszolásában. A kérdésekben I. fonódó problémakör természetesen egyaránt vonatkozhat a szövegre, zenére, eladásra, és mind szerkezetüket, mind történelmi-stilisztikus minőségeiket is felveti. Végül oly módon rendszerezem, hogy a kapott válaszok rávilágítsanak azokra a jellemvonásokra is, amelyek a két passió üzenetén át elvezetnek nemcsak a Bach kompozícióiban jelentkező esztétikai és szakrális értékek szerves kapcsolatához, de a barokk zene egyházi és világi műfajainak, műformáinak hasonlóságához illetve különbségéhez is.

A *János*- ill. a *Máté*-passió összevetésekor – érthető módon – általában a *különbségek* kimutatására alapoznak, hogy egyik drámaibb és földi-emberibb, a másik szemléletesebb és égi-istenibb. A feszültségek akkor kezdődnek, amikor a szakirodalom átolvasása során azt látjuk, hogy az egyik forrás az egyiket, a másik pedig a másikat tartja hol drámaibbnak, hol bensőségebbnek, és fordítva. Például Gombosi Otto „dramatikusabbnak” a *Máté*-passiót tartja,¹ ugyanakkor K. Geiringer² „gyengédséget és szeretet árasztónak” fogja fel, amelyben a kiáltó ellentétek le vannak tompítva. Krisztus művészi ábrázolásáról is eltérnek a vélemények. Várnai Péter³ azt írja szintézisében, hogy a *János*-passióban „Bach sokkal inkább a szenvedő ember-Krisztust ábrázolta, semmint a földöntúli, transzcendentális isteni alakot; ez a jellegzetesség kapcsolja össze

¹ *Zenei lexikon II.* Budapest, 1931, 323.

² K. Geiringer: *Johann Sebastian Bach.* Budapest, 1976, 155.

³ Várnai Péter: *Oratóriumok könyve.* Budapest 1976, 155.

korokon átnyúlva a *János-passiót* Beethoven *Missa Solemnis*ével, amely Krisztusban a küzdőhst látatja." A *Máté-passió*ban viszont Krisztus „nem ember, hanem valóban földöntúli, isteni lény". A már idézett Geiringer párhuzama szerint éppen ellenkezőleg, „a *János-passió* krisztusát fenséges nyugalom és embertávoiliság jellemezte. Máté evangéliuma azonban lehet séget nyújtott Bachnak, hogy a maga *Jesusminn*jét, Jézus iránti szeretetét kifejezze. Itt nincs áthidalhatatlan szakadék az emberi és az isteni között; Isten fia szenvedésében az embert közelíti meg, és az emberiség vele együtt szenved.”⁴ Nos, az ilyen sarkosítások ellentétes megfogalmazódásai a *hasonlóságok* elhanyagolásából fakadnak. Mert a két passió hasonlóságának a kiemelése korántsem jelenti az ún. *differentia specifica* elhanyagolását. Ellenkezőleg, arra világít rá, hogy nincs opcióról szó, hiszen mindkettő létjogosultsága ugyanazon liturgikus igény folytonosságából következik. Mint ismeretes, a krisztusi szenvedéstörténetet négy evangélium örökítette meg. E négy forrás – a belső szerveződéseknek megfelelően – egységes egészében nyújtja mind az események valamennyi lényeges mozzanatát, mind a hozzájuk kapcsolódó érzelmi-hitbeli magatartásformák jellemző megnyilvánulásait mind a kommentátorok, mind az események közvetlen szereplői sorában. Természetes egyházzenei követelmény volt tehát, hogy a húsvéti ünnepkör alkalmával, egy megadott liturgikus ciklus jegyében, a krisztusi szenvedéstörténet négy ízben, négy forrás alapján hangozzék el. Már a 4-9. században a passió-recitálás sorrendje a következőképpen alakult: Máté evangéliumából virágvasárnap, Márkéból nagyhét keddjén, Lukácséból nagyhét szerdáján és Jánoséból nagypénteken énekelték az idevonatkozó szövegrészeket – persze az adott árnyalatok jegyében.

Bach maga is eleget kellett tennie ennek az igénynek, és szívesen eleget is tett. A ma rendelkezésünkre álló zenetörténeti dokumentumok arról győznek meg, hogy szerzőnk is négy passiót szövegeztetett meg a Tamás templomban, amelyekből három minden bizonnyal saját kompozíciója volt. A másik két passióból talán az egyik – a *Márk-passió* – lehetett más szerző tulajdona, amit a rá gyakran jellemző krízis miatt, a kor divatjához híven, egyszerűen átmásolt a megfelelő alkalomra. Ám tegyük hozzá, hogy feltételezhetően a saját szerzemény legalábbis vázlatos megalkotása Márk evangéliumából is. Különösen alátámasztja ezt az elképzelést Bach szeretete passiói felé, a tény, miszerint a *János-passió*nak két változata maradt fenn, s amelyeket kis túlzással akár két munkának is tekinthetünk, és az a megfontolás, amellyel a *Máté-passió* partitúráját másolta. Geiringer szerint „ez még Bach számos szép kézírata között is egyedülálló. Vonalzóval és körzével dolgozott rajta, és az evangélista (recitativo) szavaihoz vörös tintát használt, hogy így

⁴ K. Geiringer: i. m.

különböztesse meg az isteni kinyilatkoztatást a szöveg többi részétől. A zeneszerző azt akarta, hogy ez a passió mindenkihez szóljon, és csakugyan olyan egyszerűség és közvetlenség van a munkában, amilyennel ritkán találkozunk Bach nagyobb kompozícióiban. Erre is jól illenek Beethovennek a *Missa Solemnis* elé írt mottója: »Vom Herzen – möge es zum Herzen gehen.«⁵

Persze a hasonlóságok rekonstruálása – a művek hiányában – elég nehéz. Ám feltételezhetjük, hogy a négy evangélium összefüggésrendjére alapozódhattak. Ezt láthatjuk a megmaradt két passió-oratórium belső viszonyában is. Például Bach a Máté-evangélium megfelelő részletét átviszi a *János-passió*ba is, hogy a zenei megérezésként igényének megfelelően teljessé tegye a Krisztus halála utáni *dies irae* apokaliptikus hangulatát: „Erre a templom függönye kettéhasadt, felülre egészen az aljáig, a föld megrendült, sziklák repedtek meg, sírok nyíltak meg és sok elhunyt szentnek feltámadt a teste. Feltámadása után eljöttek a sírokból, bementek a szent városba, és többeknek megjelentek.”⁶

Számos szerkezetbeli megfontolás is az ugyanannak *másként*, pontosabban *más részeként* megkomponált közös gondolati egységét húzza alá. És csak ennek az egységnek a tudatos követése hozza majd a különbségek jelenlétét a részek és az egész viszonyában. Ha a három szinoptikus evangélium – Márk, Lukács, Máté – és a János-evangélium belső szerkezetét vizsgáljuk, ott is a *viszonyrendek közössége* a mérvadó. Nem véletlenül nevezik a három írást szinoptikusnak, ami azt jelenti, hogy „párhuzamosan egymás mellé lehet őket állítani és »egy tekintettel« (synopsis) átfogni. Innét kapta ez a három evangélium a »szinoptikus« nevet.”⁷ De a „szeretett tanítványnak”, az állandó szemtanúnak, az események közvetlen szereplőjének, Jánosnak az evangéliumát sem elsősorban a szerkezeti különbségek miatt veszik külön, hanem a benne elhelyezkedő hangsúlyok sajátos pozíciói miatt, mondjuk így, közvetlensége miatt.

A Biblia mai értelmezése szerint a négy evangélium a *hasonlóság különbségében* szerves egészet alkot. Erről így szól még a legvázlatosabb összevetésük is. Íme néhány részlet a már idézett biblia-magyarázatból:

a) Márk evangéliuma azt emeli ki, „hogy bár Jézus paradoxonát az emberek nem értették meg, elfordultak tőle, mégis volt az Atya küldötte, aki hozta meg Isten terveinek győzelmet. Keveset foglalkozik a Mester tanításával, keveset hoz beszédeiből. Fő témája a *keresztre feszített Messiás bemutatása*. Elénk állítja Jézusban az Isten Fiát, akiről így nyilatkozik az Atya, a gonosz lelkek, és t az

⁵ K. Geiringer: i. m. 155.

⁶ Máté, 27:51–53.

⁷ Bevezetés a szinoptikus evangéliumokhoz. In *Biblia, Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás*. Szent István Társulat, Apostoli Szentszék, Budapest, 1987.

emberek is. a Messiás, aki isteni rangot követel magának, felette áll az angyaloknak, bnbocsátó hatalmat tulajdonít magának, csodákkal és ördög zéssel bizonyítja hatalmát és küldetését. De másrészt er sen aláhúzza látszólagos sikertelenségét az emberek között: ezért hozza a tömeg csúfolódását, megbotránkozását, a zsidó vezet k ellenséges magatartását, s t a tanítványok kételkedését, és minden ellenkezést, amely a kereszt gyalázatához vezetett. Mégis szívesen fejtegeti ezt a botrányt, mert nemcsak szembehelyezi vele a feltámadás végs gy zelmét, hanem megmutatja, hogy ennek Isten titokzatos terve értelmében így kellett történnie. Így akart megváltást szerezni az embereknek, így jövendöltek róla az írások.”⁸

b) Máté sokkal jobban felépíti könyvét: „Öt részlet követi egymást, mindegyik egy beszédb l áll, amelyet ügyesen kiválasztott történetek vezetnek be. Az elejére teszi a gyermekkor történetét, a végére pedig a szenvedés és a feltámadás történetét s így a hét rész kerek egészet alkot. [...] Tökéletesebben adja vissza Jézus tanítását és kitarít a «mennyeek országának» gondolata mellett, ezért evangéliumát úgy lehet jellemezni, mint a *mennyeek országának eljövetelel l szóló hétfelvonásos drámát*: 1. El készület a messiás-gyermek személyében. 2. Programjának kihirdetése tanítványai és a nép el tt a hegyi-beszédben. 3. Igehirdetése küldöttei által, akiknek csodái, mint jelek, Jézust igazolják. 4. Az emberekt l állított akadályok, Isten alázatos és rejtett üdvrendje szerint, amelyeket a példabeszédek fejtenek ki. 5. Isten országa kezd megvalósulni a tanítványok e csoportjában, amelynek élén Péter áll, és bennük felismerhet az egyház közössége is. 6. A krízis, amely el készíti végleges eljövetelet, és amelyet megjövendöl eszkatológikus beszédében. 7. A szenvedésben és diadalban való eljövetelet, amelyet a szenvedés története és a feltámadás leírása tükröz.”⁹

c) ugyanott Lukács evangéliumáról ezt olvashatjuk: „a harmadik evangélium értéke szerz jének megnyer egyéniségéb l fakad, amely állandóan tükröz dik könyvében. Lukács jó érzék író és fennkölt lélek. Munkáját eredeti módon alkotta, gondja volt forrásaira és anyagának elrendezésére. Ezzel nem állítjuk, hogy a hagyományokból vett anyagot «történetibb» módon rendezte el, mint Máté és Márk. Forrásainak tiszteletben tartása és az anyag egymás mellé helyezésének módszere ezt nem engedte meg neki. *Terve* – bizonyos átrendezéssel és elhagyásokkal – nagy vonalakban megfelel Márkénak.”¹⁰

d) János evangéliumának különös fontosságot tulajdonítanak a biblia-magyarázók: „Az egész könyv magán viseli az Egyház legrégebbi igehirdetésének a jellegét. Jézus messiási voltát és istenfiúságát tárja elénk és bizonyítja a Krisztustól hozott jelekkel.

⁸ *Biblia*. Id. kiad. 1095.

⁹ l. m. 1095-1096.

¹⁰ l. m. 1096.

[...] vannak olyan vonásai és részei, amelyek világosan megkülönböztetik a szinoptikusoktól. Úgy látszik, szerzője bizonyos zsidó korok felfogásának erős hatása alatt állott, s e gondolatokat és kifejezésmódokat újabban megtalálták a qumrani esszénus iratokban. Végigvonul rajta az ellentétek szembeállítás: világosság-sötétség, igazság-hazugság, világosság angyala-sötétség angyala (Beliar). Főleg Qumranban törekedtek arra, hogy eszkatológikus távlatba állítsák be az egység misztikáját és a testvéri szeretet szükségességét. [...] Sokkal jobban élénk állítja Jézus életének, tetteinek és szavainak értelmét, mint a szinoptikusok. Jézus életének eseményei »jelek«, amelyek csak megdicsőülése után váltak igazán érthetővé. [...] A szinoptikus evangéliumokban Krisztus megdicsőülése megnyilvánulása első sorban végső eljövetelel van összekötve. [...] nála már megfigyelhetjük az eszkatológia bensőségesítését is. Az Emberfiának »eljövetelét« úgy fogalmazza meg, mint Jézus eljövetelét a megtestesülés által, felemeltetését a kereszten és övéihez való visszatérését a Szentlélek által. Az »ítélet« a szívek bensejében zajlik le. [...] János m. vésztete az, hogy nem kell szembeállítani a szimbolizmust és történelmet: maguk a tettek adják a szimbolizmust, kibuggyan belőlük a történelem, abban gyökereznek és kifejezik értelmét. A testté lett Ige kivételezett tanúja eltt csak az az érték, ami megfelel ezeknek a feltételeknek.¹¹ Az értelmezések szerint az evangéliumi szövegben néven nem nevezett „kedves tanítvány” – maga János, az evangélista. Ireneus már Kr.u. 180 körül így ír: „Végül János, az Úr tanítványa, aki a keblén nyugodott, efezusi tartózkodása alatt is kiadta evangéliumát.”¹²

Most nem célunk az egész Újszövetség történeti leírásának a végigkövetése, jóllehet éppen a hosszú távon bonyolított összevetésekből derülne ki legjobban a négy változat kölcsönös feltételezettsége és az egészükből fakadó információ teljessége. A „hosszmetszet” analízise volna egyben a tulajdonképpeni történelmi konfrontáció feltétele is. Itt valóban, az összetevők komplementaritása mellett, algoritmusuk első sorban kisebb-nagyobb változtatásaival is találkozunk. Ám ezek az eltérések első sorban nem a történelmi hűség hitelességet érintik, hanem sokkal inkább arra világítanak rá, hogy a négy szerző krónikás feladatának megoldásában lényegi szerepet játszott szubjektív temperamentumuk, költői énjük, valamint a témához való viszonyulásuk. Bach kiválóan ráérezett ezekre a sajátosságokra, és a rá jellemző érzelmi kontrasztok sokoldalú megalkotásában fel is használta őket. Érdemes megfigyelni, ahogyan Krisztus *epiteton ornans*-át (Emberfia–Istenfia komplementaritását) kétféleképpen „leitmotivummá” fejleszti a szöveg és dallam kapcsolatában.

Különösen lényegre tör ez a megkettőzés a két passió

¹¹ I. m. 1201, 1202, 1204.

¹² Uo.

Angi István

kulminációs pontjainak eltérésében. Ezeknek az eltéréseknek a végigkövetéséhez már elég a „keresztmetszetek” analízise is. Az Újszövetség történeti mozzanatai pontszerű lényeggé szűsödnek a megváltás drámájában, az utolsó vacsorában, Krisztus elfogadásában, halálra ítéelésében, megkínzásában, keresztre feszítésében, kínhalálában és az azt követő égi harag földi tanúságtételében. Pontosan ezek az események képezik szövegi alapját a passióknak is. A feltámadás és a mennybemenetel mozzanatai kívül esnek a nagyhét történeti keretein. Nos, ebben a keresztmetszetben az esemény középpontja a *döntés Píllatus házána*: az Emberfiát halálra ítélik. Ám ez a központ nem jelent egyben csúcspontot is. A kulmináció megalkotásának a sodrásában több metszet is ajánlikozik – mindkét passió-szövegben – a feszültség drámává érleléséhez. Ezeknek a metszeteknek a kiválasztásában és zenei feldolgozásuk során Bach pontosan alkalmazkodik a felvilágosodás-kori esztétika formateremtő elveihez. Mint majd látni fogjuk, tökéletesen érzi a lessingi esztétika szerkesztéstörvényeit, a termékeny *pillanat* m vészi fiziológiáját. Ám azt is kiválóan tudja, hogy az időbeli ábrázolás ökonómiájában a minőségi csúcspont megfogalmazását a *díszít jelz* eszmerajza plaszticizálja. Passióiban alkalmazza is a díszít jelz t: Jézus, az Emberfia – Krisztus, az Istenfia.

A János-evangélium idevonatkozó részében a feszültség pontszerű s rítését elsősorban a következő mozzanatok hordozzák:

- Kit kerestek?
- A názáreti Jézust...
- Én vagyok

- Akarjátok, hogy szabadon bocsássam a zsidók királyát?
- Ne t, hanem Barabást!

- Íme, az ember!
- Keresztre vele!
- Nézzétek, a királyotok!
- Halálra, keresztre vele!

- Asszony, nézd, a fiad!
- Nézd, az anyád!

– Beteljesedett

És a Máté-evangéliumban:

- Üdvözöllek Mester! – (*Júdás csókja*)
- Barátom, miért jöttél?

- Melyiket bocsássam el a kettő közül?
- Barabást!

- Ennek az igaz embernek vére ontásában én ártatlan vagyok
- Vére rajtunk és fiainkon!

- Eli, Eli, lamma szabaktani? Én Istenem, én Istenem miért hagytál el?
- Illést hívja
- Hadd lássuk, eljön-e Illés, hogy megszabadítsa?

- Ez valóban Isten Fia volt!

Bach a szövegrészek véglegesítésében nagy figyelmet fordított a pontszerű részek feszültségére, és zenéjében megvalósította a bennük rejlő események bonyolult és ellentmondásos kísérő érzelmeinek a megérezkítését. Persze ezt a lehetőséget legvalószínűbben akkor vette ki a kezéből, amikor közvetlenül képszerűen, hol közvetve, jelképesen. Minderre kiváló lehetőséget biztosított a *passió-oratórium* műfaj és a benne megalkotott műformák dinamizmusa. Bach mindkét művében egyaránt felhasználta a nagy elődök vívmányait, a korál- és motetta-passiók esztétikai-szokrális eredményeit, amelyekhez szervesen kapcsolta hozzá a kantáták és korabeli oratóriumok formavilágát.¹³

Végül is a kórus – szólisták – hangszeres kíséret viszonyában Bach a zenei dráma tipikusan barokk, s azon belül is sajátosan szokrális-transzcendens feltételeit teremtette meg. Műveiben teret terében megvalósult a történelem-idézés többsíkúsága, a múlt és jelen összefonódása, az egykori szereplők és a jelenkori hívek egymásmellettiége; és történt ez oly módon, hogy egyetlen korabeli operaszínpad látványosságai sem érték volna utol.

Talán leginkább a balladisztikus érzékivétel szerkezetéhez hasonlítható az effajta dramatizáló költői-zenei módot, amelyről Greguss Ágost oly találóan mondotta: „tragédia dalban elbeszélve”.¹⁴ Valóban, a bachi passióban szerves egységet alkotnak a drámai („tragédia”), a lírai („dalban”) és az epikai („elbeszélve”) tényezők. Szemben a legendák kódét idéző „balladái homály” sajátosságaival, itt (ebben a hármas egységben) a múlt jelenidej véltétele a zenei tablók sorában a lehető legvilágosabban

¹³ Az *oratórium-passió* se egyfelől a *korál-passió*, amely a gregorián korális virágzása idején (4–12. sz.) születik meg, másfelől az újabb *motetta-passió*, mindkettőre a cselekményesítés, a párbeszéd tendenciája jellemző. Az első a korálist regiszterekre osztva két-három szereplőt megszólaltatva dramatizált, a második, a többszólamúság jegyében, minden szöveget kóruson érzékített meg. Persze a kettő között átmeneti formák is voltak, mint például az énekkaron megszólaló korális, a *turba-passió*.

¹⁴ Vö. Greguss Ágost: *A balladáról és egyéb tanulmányok*. Budapest, 1886.

valószínűleg meg. Az alapfeltételt az evangélista narrációja biztosítja, amely – mindkét esetben – a leghívebben ragaszkodik a bibliai szöveghez, pontosabban a nemes veret ógermán fordulatokra épít lutheri fordításhoz. Persze a narrátor esztétikai státusza ugyanakkora h séggel kelti életre a bibliai dramatizálás szellemét is: az evangélista beszél, de szóhoz juttatja a történet szereplőit is. Éppen e szóhoz juttatás „megszemélyesítésében” éri el a barokk passió a dramatizálás oly magas fokát, mert megelevenedik a múlt, életre kelnek a krisztusi idézetek, az apostolok replikái, Péter szőszegése, Júdás árulása, Pilátus habozása, a katonák, a papok és a császárok hada. És persze „életre kelnek” a mi érzelmeink is, ám különösen akkor, amikor a zenei szerkesztés felelget s többrét ségében – hol kérd n (hova?, ki?, kit?), hol követel en (bocsásd el!, ne kötözd meg!) –, a kórus hangjaiban a mi kísér - azonosuló gondolatainkat véljük megtalálni.

Hiszen a narrátor megidézéseire a közvetlen dramatizáló választ a kórus és a szólisták egyaránt nyújtják. Feladatuk mindkettőjüknek bonyolult. Mert a kórus szerepe kettős: dramatizál és lírizál; és akcióval teli az ún. tömeg-kórusokban, a *turbákban*. Ezt a vonást örökölte a korál-passió egy kései vonulatából, a *turba-passióból*. Ugyanakkor a tulajdonképpeni korál-*passió* örökösöként csodálatos lírai-benső hangot üt meg a korál-tételekben, áriákban, áriosokban. Bach mindkét feladatnak jelentős szerepet ró ki, hiszen a turbák és korálok aránya, valamint az áriaké és recitativóké így alakul:

János-passió: 16 kórus, 8 korál, 16 ária és recitativo (2 : 1 : 2)

Máté-passió: 20 kórus, 13 korál, 35 ária és recitativo (3 : 2 : 5)

Mindkét esetben szimmetria-arányokban gondolkodott Bach: az első esetben a tükör-szimmetria, a másodikban az aranymetszés törvényei szerint.

A passió-dramatizálás másik módja a *recitativo*. Benne a szereplők vagy egyszerűen átveszik a szót az evangélistától és folytatják, miként a kórus is tette a turbákban, vagy az áriák bevezetőjeként szerepelnek. A kóruséhoz hasonlóan első funkciójuk cselekményesítő, a második lírizáló.

Tehát a *dráma – líra – epika* hármasszámú funkciórendje a kórus és szólisták, turbák/korálok, drámai és lírai recitativók kettős, illetve négyes rendjeiben kel életre. Ebben a meghatározott keretben alakítja ki Bach azt a többdimenziós alkotói módszert, amelyet méltán nevezhetünk mátrixnak, pontosabban munka-mátrixnak. Hiszen a mátrix ismert törvényei szerint mindig kódik a többdimenziós formavilág is, amelyben valamennyi összetevő együttesen hat és mégis megőrizi viszonylagos önállóságát.

Visszatérve a bibliai idézetek csomópontjaihoz, mivel ezek zenei kibontakozásait megvizsgáljuk, a szöveg mibenlétére is el kell azt is mondanunk, hogy a bibliai textus *mellett* a benne rejlő eszmeiség és érzelmi visszhang fokozott zenei átéléséért Bach versbetéteket is alkalmaz, és persze alternálja őket a már említett

korál-harmonizálásokkal. E versbetétek a korál verseivel s az evangélium-részlet pontos idézésével alkotják egészében a passiók „szövegekönyvét”. Elkészítésükben és véglegesítésükben Bach lényegi szerepet vállalt. A *János-passió* szövege, pontosabban szöveg-montázsa egészében Bach leleménye. A bibliai vezérszövegre maga vezette rá az áriák, korálok verseit, amelyeket vagy a kortárs elismert passió-költ B. H. Brockes m veib l vett át, vagy saját szerzeményei voltak. Hasonló a *Máté-passió* szövegalkotása is; ezúttal Bach költ i énje a véglegesítésre, az összkép magalkotására összpontosít. Az evangélium vers-konnotációit poeta barátja, Picander¹⁵ költeményeib l válogatja ki, a korálok megkomponálása itt azonban még „bennerejl bb” szerkesztésmódot követel. A 13 önálló (és egy áriába montált) korál közül 5 a vezérkorál megismérlése - ám mindig más tonalitásban:

The image shows a page of a musical score for the beginning of the St. John Passion. It features several staves for different instruments and a vocal line. The instruments listed on the left are Flauto I & II, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, Violino II, and Soprano. The vocal line is for the Soprano. The lyrics are in German and include: "Er - ken - ne mich, mein Hu - ter, mein Hir - te, nimm mich an! Ich will hier bei dir ste - hen, ver - sch - te mich doch nicht! Wenn Be - freih du dei - ne We - ge und was dein Her - ze krankt. O Haupt voll Blut und Wun - den, voll Schmerza und vol - ler Hohn, Wenn ich ein - mal soll schei - den, so schei - de nicht von mir."

A fokról fokra süllyed tonális ábrázolás már zeneileg is meghatározza a dráma fokozódó elmélyülését, a kísér érzelmek er sődését, a konfliktus fele sodródás kikerülhetetlenségét, „hogya írás beteljesedjék”. Ilyen szövegfeltételek között Bach a már jelzett csomópontokat nagyon változatosan dolgozza fel, ám mindig egy meghatározott er vonal irányában. Feldolgozásmódjai hol bens ségesen lírikusabbá teszik az adott drámai pillanatot, hol az epikai elem közvetített képzeti síkján a befogadó érzelmi készenlétet serkenti vele, hol pedig magát, a jelenidej vé tett, lemeztelenített drámát hozza elénk a cselekmények dialógusában, a *mást is megszólaltatás*¹⁶ arisztotelészi esztétika elve szerint. Mert a *líra-dráma-epika* esztétikai algoritmus a Bach szerkesztésmódjában is pontosan követi a személyi névmások bels rendjében rejl nyelvi kifejezés precizitását és többsikú képlekenységet: az *én* lírai expresszivitását, a *te* drámai konfrontációit és az elbeszél megidézését. S teszi mindezt a munkamátrix 2x4 síkú téréjében, recitativótól áriáig, turbáktól korálig.

¹⁵ Picander – Christian Friedrich Henrici német költ álnéve.

¹⁶ A középkori misztériumok és passiók formavilágára is érvényes az antik esztétika elmélete és gyakorlata. Az idézett forrás: Arisztotelész: *Poétika*. Budapest, 1974, 8.

Angi István

Vegyük sorra a két passió párhuzamában az idézett feszültségpontokat. Mindenek előtt a közvetlen *képszerű*, „festői” szerkesztésmódokra térünk ki, de nem tévesztjük szem elől majd a közvetett, jelképes ábrázolásokat sem. Íme az első csomópont konfrontációja:

János-passió:

– Kit kerestek? – kérdezi Jézus.

– A názáreti Jézust – így a Júdás vezette katonák és szolgák tömege.

Máté-passió:

– Nézzetek, itt jön, aki elárul – Jézus a tanítványaihoz.

– Üdvözöllek, Mester – Júdás megcsókolja Jézust.

– Barátom, miért jöttél?

A János-evangélium szövege az elfogadás közvetlen drámáját hordozza, magára az eseményre összpontosít. Szinte „színpadi” a kontextuális mondat – „erre meghátráltak és a földre rogytak” –, akár a jelenet rendezői utasítása is lehetne. A Máté-evangélium szövege konnotációval teli szöveg: többretegű. Az elfogadás és az elárulás kettős drámája. A dialógus az áruló és a tömeg, valamint az áruló és Jézus között zajlik. Jézus és a tömeg szembenállása pusztán Jézus szavaira épül. Itt nincs dialógus. A dráma „közepe” hiányzik. Hogyan jár el Bach?

A *János-passió*ban a pillanat drámaiságát ragadja meg, a *Máté-passió*ban ugyanazt a pillanatot a kontempláció és a lírai átélés folytonosságába oldja. Előbbiben mindjárt a mű elején a recitativo (Jézus) és a kórus (tömeg) dialógusában kibontakozik a dráma. Nyílt színen „elöltünk” zajlik Jézus elfogatása: a recitativók fenséges erejében, a tömeg félelemmel-alantassággal teli kórus-replikáiban. A jelenet zenei ismétlése csak fokozza a feszültséget, az élmény közvetlenséget. Itt Jézus, az Istenfia erejével uralja a tömeget. A *Máté-passió* húsz ütemes recitativ dialógusba sítí az esemény elbeszélését, az utolsó 2 + 4 ütem a tulajdonképpeni kettős dráma pontszerű összefoglalása: Jézus az árulót is barátjaként kezeli, míg magát, éppen Júdás áruló jelére elfogják, megkötözik és elhurcolják. Bach ennek a felszírtett drámai pillanatnak az *előttjében* és *utánjában* biztosítja az esztétikai átélés tulajdonképpeni feltételeit. Itt 25 tétel elzi meg az eseményt, amelyben – egyebek között – az árulás megjövendölésének mozzanatát is bemutatja Bach. Sőt, a tanítványok kétségbeesett-félelemmel teli kérdéseiben („Én lennek az, Uram?”) pozitív érzelmi töltéssel kommentálja azt, ami a *János-passió*ban nyers meztelenséggel finalizálódott: az árulást magát. Ami pedig az *után* illeti, csodálatosan szép, áhítatos szoprán–alt duett kommentálja a megidézett dráma fölötti fájdalmat; ezt a duót követi a mennydörgés, villámlás apokaliptikus erejét idéző kórustétel. Ezzel a *Máté-passió* első részének fő esemény-vonala s vele együtt érzelmi-festői kísérete is lezárul. Hiszen az utolsó epizód eseményei

– Péter levágja az egyik szolga fülét, valamint Jézus szavai „aki kardot ragad, az kard által vész el” (28)¹⁷ – profetikus erejükkel már a II. rész drámáját el legezik: a b n elkövetését, a b nh dést, s az isteni igazságszolgáltatást, kezdve Júdással.

Ugyanezt a *visszatekint –el retekint* kettő svektort szolgálja a 29. tétel záró kórusa is, amely kommentárjában a megidézett dráma lírai újraátélését és következményeinek epikai el legezését hordozza: „O Mensch, bewein dein Sünde gross...”

Zenei szerkezetében elemezve az elfogadás mozzanatát, a *Máté-passió*ban a struktúra közepén „lukat” találunk: a tulajdonképpen esemény nem válik képpé, hanem „lecsorog” ezen a lukon. Mert ebbe a vákuumba torkollik az esemény teljes el zményorozata, és bel le szívárog ki, és n hullámzó érzelem-folyammá az els részt záró tételek sora, miként a második részben elkövetkez csomópontok feszültség-helyzeteit is ez a „ki nem futott” mozzanat vetíti el .

Igy már az els összevetésb l arra következtethetünk, hogy a két passió sorrendbeni megkomponálása során Bach fokozatosan interiorizálta a dráma lezajlását, ám erejét, feszültséget, érzelmi kíséretet mindezzel nem csökkentette, hanem igen is meg rizte, ha éppen nem fokozta tovább. Íme miért szcénikusabb, plasztikusabb az els átélés zenei vetülete a *János-passió*ban, és miért poétikusabb, expresszívabb a *Máté-passió*ban. Ám maga az átélés esztétikai min sége megmarad hangsúlyozottan drámáinak. Csak az els ben látványosabb ez a drámaiság, a másodikban szemlélt d bb. Zeneiségében a *János-passió* a dráma átélése, a *Máté* viszont az átélés drámája. Az el bbi az a dráma, amely „fizikailag” magának a pillanatnak a közvetlen megélésére készlet, az utóbbi az, amely „lelkileg” egyaránt kiterjeszti az átélést a pillanat el zményeire és következményeire. Bach zsenialitása, hogy a két passió egymásutánjában a befogadó számára valóságos „zenei sztereóképet” teremtett meg, amelyben az események pontszer ségei egységes képpé olvadnak össze, de amely e kép összeveténeik mindenikét a maga szemszögéb l, viszonylagos önállóságában is bemutatja a térid *mult-jelen-jöv* , illetve *ott-akkor* és *itt-most* zeneileg „fényképezett hologramjaiban.”

A következő kiválasztott csomópont-párhuzam a Pilátus által felajánlott alternatívában Barabás választására épül. Ezt a mozzanatot mindkét passióban a II. részben találjuk. Itt a dráma

¹⁷ A passió-tételeket a lipcsei kiadás partitúráit követve számozzuk, mégpedig az új – *NBA* – jegyzék szerint, amit a tartalomjegyzék els oszlopában találunk; a zárójelbe tett második oszlop a régi – *BWV* – jegyzéket tartalmazza. Megjegyezzük, hogy ennek értelmében a kés bb idézett Geiringer- és Kovács-táblázatokban is következetesen átírtuk a *BWV* számozást *NBA*-ra. Tettük mindezt, mert az idézett partitúrák a továbbiakban végig az *NBA* számozást alkalmazzák. Vö. Johannes-Passion DVfM 3093; Matthäus-Passion DVfM 3087.

Angi István

mindkét esetben feler sített cselekményes formában élez dik ki. A *János-passió*, az eddigiekhez híven, itt is „él drámát” mutat be. A turba zaklatott dallamát fokozottan izgatott kíséret követi a szöveg alatt: „Ne t, hanem Barabást!”. Ám ezúttal a *János-passió* bizonyul s ritettebb ábrázolásnak. Mert a párbeszéd Pilátus és Jézus, majd Pilátus és a tömeg között, az evangélista tényközlésével („Barabás rabló volt. Pilátus el hozatta Jézust és megostoroztatta”) bezárólag 28 ütemben egészében lezajlik (18abc). De milyen 28 ütem ez! A villódzó replikáké, amelyek a felbujtott tömeg alantas követelését kiáltozzák, amit az ostromozás pattogó-suhogó mélizmája követ. Jellegzetes pillanat ez, a bachi dallamalkotás titkaiba enged betekinteni. A mélizma – mint ismeretes – a recitativo fordítottjaként, egyazon szótag fölött különböző hangok özönét szólaltatja meg. Bach ebb l a hang-kontinuumból plasztikus dallamvonalat rajzol ki, amely egyszerre sugallja az idézett tárgy (korbács) képét és annak csapkodó mozgását is: mozgó zenei kép – a bachi dallam egyik stiláris jellemz je.

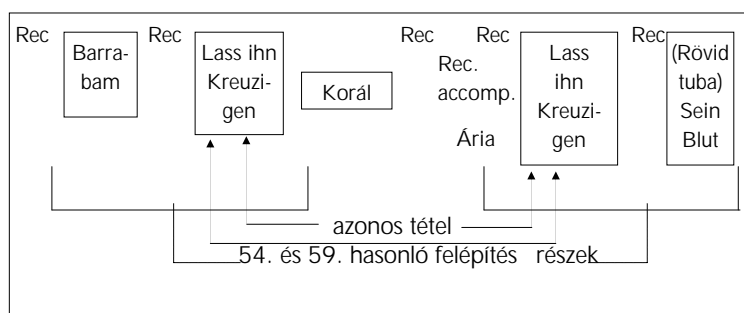
24 18^c.
Fl., Ob.
Evangelista
Ten.
Bar - ra - bas a - ber war ein Mor - der, Da nahm Pi - la - tus Je - sum und gei -
Cont.
senza Basso continuo
27
Tenore Ev.
Cont.
Bel - te ihn.

A *Máté-passió* ezen a ponton jut a legközelebb a „fizikai” dráma kibontásához. S egyben itt jelenik meg a két passió dinamikai hasonlóságának az egyik legmeggy z bb mozzanata. Bach mintha rá is duplázna erre a hasonlóság adta lehet ségre. Míg a *János-passió*ban az el z csomópont a szöveg utalása szerint kett z dik meg, itt a második csomópontban a zeneszerz ismételteti a szöveget a drámai hatás fokozásáért. Valóban, a „Feszítsd meg t!” turba azonos szöveggel, hasonló zenei szerkesztésben, majdnem azonos dallamszöveggel kétszer hangzik el, egy közbeiktatott tömb el tt (45b) és után (50b). A beiktatott tömb korálja, recitativója és áriája a maga lírai bens ségével csak fokozza a visszatér , követel z replikák kegyetlenségét.

Hasonló tükör-szimmetriát rejt már a *János-passió* idevágó mozzanata is azzal a különbséggel, hogy itt a szövegazonosság a cselekménysor két szélén van (21d, 23d), míg a *Máté-passió*ban a betétet közvetlenül övez részekben jelentkezik. Túl a csomópontok feszültségalkotó szerepének fokozásán, a szimmetrikus szerkesztés igénye Bach részér I mindkét passió vázának egészére jellemző. A *János-passió* második részének központját elemezve Geiringer a következő tükørszimmetriát olvassa ki a partitúrából:

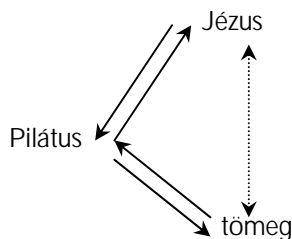
A B C D E D C B A
17 18, 19/20, 21b 21d 21f 22 23b 23d 23f, 24, 25b 26

A hiányzó tételek a recitativókat tartalmazzák. A szerkezet elemzésében Geiringer csak a kórusra és a B pontban jelentkező áriákra összpontosít. A két passió felépítését összevetve a zenetörténész Kovács Sándor is a szimmetria-elv alkalmazását emeli ki, a *Máté-passió*ban például így:¹⁸



Mint látjuk, a *János-passió*ban rejlik arányok szimmetrikus elrendezése éppen a tárgyalt cselekmény-csomópontot érinti, a dráma nyitott háromszögébe foglalt viszonyrétegzését:

¹⁸ Kovács Sándor: Johann Sebastian Bach. Máté-passió. In *Szemelvények a zenehallgatáshoz*. Budapest, 1979, 38.



Am a „nagyszimmetriát” itt is, ott is lekicsinyített mása el z meg. A *János-passió*ban a már említett *recitativo-kórus-recitativo* konfrontációiban így:

Akarjátok, hogy szabadon bocsássam a zsidók királyát?	Ne t, hanem Barabást	Erre Pilátus el hozatta Jézust és megostoroztatta
Pilátus recitativo	Tömeg turba	Evangélista recitativo

A *Máté-passió*ban is ezt a mikro-szimmetriát növeli fel Bach, zenei kifejezéssel elve argumentálja, és ebben a nagy formában élezi ki a két turba között a „Barabást!” replikától „A vére rajtunk és fiainkon!” replikáig.

Itt a dráma teljes valóságában vetíti elénk a konfliktus tragikumát: a szerepl k sorsa elkerülhetetlen és beteljesül, az „Írás szerint”. Pilátus katalizátor szerepe véget ér, a szabadjára engedett feszültség tombol, a tömeg a fel nem ismert hatalmas vétket vállalja és elköveti. A megváltás totalizáló mozzanata, a tragédiák tragédiája bekövetkezik: az emberré lett Isten kinhalált hal értünk...

A *Máté-passió*ban még perspektivikusabb a tragikus események követhet sége mint a *Jánosé*ban, még érzékletesebb maga a katartikus hatás is. Ott az összecsapó nyers replikák sorozatos kegyetlensége sokkolja élményeinket. Azonosulva Krisztus sorsával, félünk. Itt a zajló események mögött rejli követhetmények el retudása szánalmunkat kelti fel valamilyen szinkretikus gyászban, amely az egész történet világfájdalmát éli ki, amelyben féljük Megváltónk halálát, s vele együtt szánjuk a felbujtott cs cseléket is...

A második esemény-csomópont zenei felfejtésének hasonlóságaiból és különbségeib l kiderül, hogy fajsúlyában a halálraítélés mozzanata („keresztre vele!”) más és más strukturáló szerepet játszik mindkét esetben. A *János-passió*ban a kulmináció közelében van, azt is mondhatnók, közvetlenül készíti el azt, míg a *Máté-passió*ban metszéspontként jelentkezik: egyfel l az elkövetkez láncreakció lefutását indítja el, másfel l az eddig történetek vissza/újragondolására készítet, az utolsó vacsora jövendöléseit l e jövendölések sorozatos beigazolódásáig.

A harmadik pontunk, ami tulajdonképpen el készíti az el z

mozzanat kifejtését: a szembesítés. A habozó-mérlegel Pilátus kétszer is a tömeg elé állítja Krisztust:

Íme, az ember!

Nézzétek, a királyotok. (hangzik a *János-passió*ban)

A tömegnek, a vétkez tömegnek reakcióját már ismerjük. A válasz az előbbieket ismétlése: „Keresztre vele”, illetve „Halál rá, keresztre vele!”. A *Máté-passió* a felelősséget a szabadulni akaró, kezeit mosó Pilátust eleveníti fel. Itt a szembesítés védekezésévé törpül. „Ennek az igaz embernek vére ontásában én ártatlan vagyok.” A tömeg halált követel ordítóváza ebben a kontrasztban valóságos hangorkánná válik: „Vére rajtunk és fiainkon!” Míg tehát a *János-passió*ban Pilátus kilépése a képből a konfliktus-helyzet kontrasztját még közvetlenebbé teszi a szembenállók (Krisztus – tömeg) között, addig itt, a *Máté-passió*ban a magára maradás, az elkövetés előtt álló bűn alantas nagyságát a fel nem ismert önátkozás félelmetes pusztító erejét teszi érzékivé, s ezáltal növeli a már említett szánalom élményt. Úgy is mondhatnók, hogy az arisztotelészi esztétikában megfogalmazott *katarzisz*-élmény¹⁹ két alapélményből az első, a *félelem*-élmény, a *János-passió* kísérő érzelmeinek kialakulását uralja; a második, a *szánalom* élménye viszont a *Máté-passió* zenéjét, különösen annak turba-jeleneteit hatja át.

A cselekményfolyam sodrából utolsóként a „Beteljesedett” (*János-passió* 29), illetve „Én Istenem, én Istenem miért hagytál el?” (*Máté-passió* 61a) mozzanatok ellenpontozását emeljük ki. A *János-passió* tulajdonképpeni drámája itt véget is ér. Minden további rész visszhang, emlékezés, líra és epika. Persze ez nem zárja ki a szenvedély utórezgéseinek olyan fájdalmas kivetítődéseit, mint amilyen első sorban az utolsó szavakat ismételt ária (30) csodálatos érzelmi mélységének és hitbeli magasztosságának egybecsengése, vagy a basszus-ária és kóruskettőben felhangzó megtisztulás-élmény transzcendens ívelése (32). És még kevésbé zárja ki az evangélista recitativójában (33) megidézett „Harag napját”, amelyet *már itt* a Máté evangéliumából vesz át és épít be a szöveg-recitativóba, s majd ott a *Máté-passió*ban is hasonló „festői” zenével dolgozik ki: a fel-le száguldó futamok, a dobszer tremolók itt is, ott is plasztikusan érzékeltetik a biblikus képet: „Erre a templom függönye kettéhasadt, felülre egészen az aljáig” (*János-passió* 33, *Máté-passió* 63a).

¹⁹ „A tragédia [...] a *részvét* és *félelem* felkeltése által éri el az ilyen fajta szenvedélyektől való megszabadulást.” Arisztotelész: i. m. 14–15.

Angi István

33. Evangelista *Matthäus - Passio*

The image shows a musical score for two parts: Tenor and Continuo. The Tenor part is written in a soprano clef with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Continuo part is written in a bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are in German. The score is divided into two systems. The first system contains the lyrics: 'Und sie - he - de, der Vor - hang im Tem - pel zer - riß in zwei Stück von'. The second system contains the lyrics: 'o - ben an bis un - ten aus. Und die Er - de er - be - be - te, und die Fel - sen zer -'. There are some handwritten annotations in the score, including '3' above the second system and '11' above the final measure of the Continuo part. The text 'senza Basso grosso' is written below the Continuo part.

Tenore
Evangelista
Und sie - he - de, der Vor - hang im Tem - pel zer - riß in zwei Stück von

Continuo
senza Basso grosso

3
o - ben an bis un - ten aus. Und die Er - de er - be - be - te, und die Fel - sen zer -

A *Máté-passió*ban az utolsó szavak kommentálása tovább pergeti a drámai eseményeket. Az arám nyelven felhangzó kiáltást – „Eli, Eli lamma szabaktani?” – a tömeg félremagyarázza. Haláltusájában Jézus a keresztfán arám nyelven a 22. zsoltárt recitálta, amely a Messiás szenvedéseiről szól. Ennek kezdete a fenti négy szó, és az arámul nem ért tömeg az „Eli, Eli...” hallatára azt hiszi, hogy Jézus Illést hívja segítségül. S íme leállítják az inni adó katonát: „Hadd lássuk eljön-e Illés, hogy megszabadítsa.” A kínzás kéjét, a cselék kínzásra kész mohóságát különösen emeli a lutheri szövegben szereplő „Állj!” kezdet; eszerint nemcsak kíváncsiak, eljön-e Illés, de kegyetlenek is, mert tiltják a segítséget, a segít nek *állj*-t parancsolnak: „Állj, hadd lássuk, eljön-e Illés, hogy megszabadítsa!”. Bach mélyen átéli e rászólás drámai többletét s azt megkettőzve indítja a turba-jelenetet (61d). És ha ehhez még visszaidézzük az előző gúnyolódó, semmibe vevő turbákat,²⁰ mint „Üdvöz légy Zsidók királya!” (53b), „Te, aki lebontod és harmadnapra felépíted a templomot, szabadítsd meg magad!” (58b), akkor értjük meg igazán a bachi átérzés és átélés mélységét, amely ezekben az utódrámai mozzanatokban oly plasztikusan a tér-idő többdimenziós színpadán életre kel. Ám ezúttal sem történt más, mint az előző csomópont-párhuzamok esetében. A *Máté-passió* vélt szemléltető jellege mögött rátaláltunk *igazi* drámaiságára. Az előzmények és következmények összevetésében a mozzanat drámai szituációjával oly módon, hogy egy sajátos zenei tér többdimenziójában a mozgásba hozott múlt-jelen-jövő síkok egymásra dűcolódnak.

Ha az elemzett mozzanatokat hangsúlypontoknak fogjuk fel, el kell döntenünk azt is, hogy milyen viszonyrendszerben állnak egymás *mellett* és egymás *után* a két passió egyikében is, másikában is. Ám, ha a csúcspontok taglalására és rangsorolására összpontosítunk, elemzésünk során legalább három, egyidőben ható erővonalat kell követnünk:

²⁰ A turbák érzelmi jellege negatív, visszataszító véges-végig mind a két passióban. A kórusjelenetek *pozitív* érzelmi metaforákat, kevés kivétellel, csak az indító- és zárótelekben szólaltatnak meg, amelyek nem a cselekmény felizgatott, pusztításra ingerelt tömeget szerepeltetik, hanem *minket*, az akkori és mai keresztények sokaságát.

- a) a csomópontok „hosszmetszeti” elrendezését;
- b) a hosszmetset min ségei és a teljes passió bels rendje közötti viszonyt;
- c) s végül mindkét viszonyrend sajátos esztétikai státuszát a barokk zenében.

A kortárs Lessing esztétikai elemzéseiben²¹ a térbeli m vészetekben (festészet, szobrászat, építészet stb.), a testek egymás mellé rendezésében kimutatja, hogy a térbeliség kifejezés erejét az id -dimenzió felvételével nyeri el. Nevezetesen a termékeny pillanat megörökítésével, amely lehet vé teszi, hogy a mozzanatba rögzített történet el tjt és utánját is vissza- és el tudja gondolni/„látni” a képz m vészeti kép néz je. Lessing még hozzáteszi, hogy a termékeny pillanat – amit a kép rögzít – meg kell, hogy el zze a tulajdonképpeni csúcspontot. Ez utóbbit már a befogadónak kell hozzágondolnia a kép közvetlen esztétikai szemléletéhez. Mert ha a termékeny pillanat egybe esne a kulminációval, a kép ledermedne, s vele együtt a néz fantáziája is, hiszen a „mindenek túlján” nincs tovább mit gondolni. A kép hatása megsz nne, dinamikus ereje tovat nne. Ezek az elvek különösen érvényesek a korabeli, s általában a klasszikus vagy éppen a barokk stílus képz m vészeti megnyilvánulásaira.

Másfel l azt gondolhatnánk, hogy az id beli m vészetek (zene, tánc, költészet stb.) alkotásaira minden bizonnyal nem érvényes a termékeny pillanat esztétikája, hiszen itt – az id sodródó rendjében – egyik mozzanat a másikat követi. Itt, úgymond, minden pillanat elvonul a befogadó lelki szemei el tt a zenei, költ i, tánc-forma folyamatosságában. Valóban, a dinamikus m vészetek *egymás-utánjában* a cselekmény-mozzanatok egész sora jön létre, amelyek nem *mellé*, hanem egymás *után* rendez dne. Itt, éppen ellenkez leg, a térbeliség számonkérése az, amely révén az id be rendezett *kifejezés* testet ölt, „plaszticizálódik”. Ez az alkotói momentum pedig a költ i jelz , amely zenében, táncban a vezérmotívum révén valósul meg: Krisztus, az *Istenfia*, vagy Jézus, az *Emberfia* jelz i azok, amelyek a passió szöveg leitmotívumait alkotják. Ezeknek a jelz knek az alkalmazása a költ i körülírást a minimumra csökkenti. De ennek az ambivalens jelz nek váltakozó megjelenítése a maga s ritett formájában nemcsak a költ i képet plaszticizálja, hanem szinte már az eszmerajz himnikus magasztosságában és elvontságában a keresztény hitvallás alaptételét is érzékvé teszi: Istenfia–Emberfia, a földre szállás és emberré levés, valamint a mennybemenetel és visszaváltozás Istene, de aki újra „eljövend ”, magának a *Credonak* a centrumát jelképezve.

Mégis, itt a csomópontok rendszerében, a költ i vezérmotívum

²¹ G. E. Lessing: *Laokoón, Hamburgi dramaturgia*. Budapest, 1963. A következő elemzéseket b vebben a *Laokoón* III. és XVI. fejezetében találjuk.

mellett mindkét passióban tekintetbe kell vennünk a termékeny pillanat elvét is.

Láttuk: Bach zenéje „fest i zene”. Tehát képszer . A. Schweitzer írja nagy jelentőség Bach-monográfiájában: „Beethoven és Wagner a muzsikában költ, Bach fest. Bach is dramatikusan, de úgy, ahogyan a fest is az. Nem az egymásra következő eseményeket rajzolja meg, hanem kiragadja azt a pregnáns pillanatot, amely számára az egész történet hordozója, és ezt zeneileg ábrázolja. Ezért is volt rá az operának oly csekély vonzereje. A hamburgi színpadot ifjúkora óta ismerte; a drezdai opera vezető személyiségeivel a legjobb viszonyban volt. Hogy mégsem írt operát, annak az oka nem a külső körülményekben keresendő, hanem inkább abban, hogy – éppen ellenkezőleg, mint Wagner – a cselekményt és a zenét nem egységként fogja fel. A zenei dráma az számára a drámai képek egymás után következőzése: ezt a passiókban és a kantátákban valósítja meg.”²²

Mások is képszer segítségével ragadják meg a bachi passiók „zenei látványát”. A kettős kóruson megszólaló „Üdvözlégy Zsidók királya!”-turbát Várnai Péter így jellemzi: „az egymásnak felelget félkórusok szinte panorámikusan festik meg a képet: a helytartói palota eltté téren innen is, onnan is felharsan a gúnyolódó tömeg kiáltása”.²³ Egyébként a *cori spezzati* elv alkalmazása Bach passióiban majdnem mindenhol ezt a tablószerű térbeli hatást váltja ki. „A cori spezzati – írja ugyancsak Várnai – Velencéből származó, majdnem egész Európára szétterjedt hangszerelési elv, mely a hangzó teret használja ki azáltal, hogy az egyes énekes és hangszeres csoportokat a templom, illetve a terem különböző pontjain, egymástól elválasztva helyezi el.”²⁴

Valóban, a képszer, fest i zene a maga belső építkezésében, feltételezi a képek, képsorok egymás mellé állítását. Gondoljunk például a *János-passió* plasztikus mozzanataira, mint a Krisztus ruhái fölött való kockadobás. A mélyvonósok szólamában már-már látjuk a pergőkockát:

²² A. Schweitzer: J. S. Bach (részletek). In *Életem és gondolataim*. Budapest, 1974, 439.

²³ Várnai Péter: i. m. 67.

²⁴ I. m. 439.

Musical score for Soprano, Alto, Tenore Ev., Basso, and Cont. (col Basso grosso). The lyrics are: "spra-chen sie un-ter-ein-an-Jer: Las-set uns den nicht zer-tei." The score includes a "tutti" marking and a "col Basso grosso" instruction.

Hasonló példával szolgál a könnyek hulló-koppanó metaforáiban a *Máté-passió* 52. áriája, amely a kép egészét a dallamrajz és kísérete egységében mutatja be:

Musical score for Soprano, Alto, Tenore Ev., and Basso. The lyrics are: "Kun-nen Trä-nen mei-ner Wan-gen nichts er-lan-gen, nichts er-lan-ge-n." The score includes a "Chorus" marking and a "tutti" marking.

A térszer ség és a számszimbolika jellegzetes fest i képpé ötvöz dik a *Máté-passió* utolsó vacsora jelenetében. A recitativókban tett Jézus kijelentését a tanítványok izgatottan fél kérdései kórusban követik (9d,9e), és jelképesen, mert tizenegyszer ismétl dik a feltett kérdés; a tizenkettedik tanítvány, Judás nem kérdez. A kép feszültségének megértését különösen elevenné teszi, ha ezt a mozzanatot Bach *Máté-passió* jából összevetjük Leonardo da Vinci *Utolsó vacsora* cím kompozíciójával. S még egy vele kapcsolatos szemináriumi adalékkal. Mint ismeretes, a képen egy hosszú asztalnál velünk szemben ülnek Jézus és tizenkét tanítványa. A kép „programja” a fent idézett bibliai párbeszéd, amely egyetlen fest i mozzanatba s r södik: az elhangzó kijelentést követ döbönt csend megtörésébe, a kérdve-kiáltó replikák özönébe. Ez a s rítés rendkívül zenei módon megy végbe, az el készítés (Jézus szavai), a feszültség (a pattanásig ajzott siket csend) és az oldás (a kiáltozó-önigazoló kérdések ismétl dései a hármass csoportokra tagolódo tanítványok között) algoritmikus elemeinek egymásra tev désében. A kép szemlélése során a mi szemünk, a mi

tekintetünk „oldja” újra zenei folyamattá a történet drámáját. Az egyik szemináriumi elemzésünk alkalmával történt, hogy a diákok zenei aláfestéssel egybekötve vetítették a kép dia-reprodukcióját. A zenét persze reneszánsz motetták világából vették. Ám a projekció során a dia-képek egymásutánjában a kísér zene „elcsúszott”, és véletlenül egy másik képnek szánt *gagliarda* táncos, *giusto* zenéje szólalt meg énekkaron. A szervezők rögtön le akartak állítani a magnót és szabadkoztak, de a csoport többi tagja lázasan követelte, hogy csak hagyják ezt a zenei aláfestést, mert igenis nagyon találó. Valóban, a gyors tempójú, táncosan ritmikus dallam pontosan dinamizálta a termékeny pillanat plaszticitását. A tanítványok izgatott kérdez sködése drámai folyamattá, mint Monteverdi mondaná, a *stille concitato* gyakorlatává alakult.

Visszatérve a bachi passiókban megjelen termékeny pillanat elemzéséhez, a fenti példa csak meger sítí azt a meggy z désünket, hogy a zenében s különösen a barokk zenében *ott van* a termékeny pillanat, csak meg kell találni és ki kell emelni. Ám a fest i zenében sorjázó képek egymásutánja sajátossá teszi e pillanat létjogosultságát. A képszekvenciák folyamatában megsokszorozódik ez a pillanat, és termékeny pillanatok *soráról* beszélhetünk. Ebben a sorban az *el ttek* és az *utánok* persze sajátos áttünéseket produkálhatnak. Az ami itt után volt, ott, a következő pillanat fázisában már el tt, és fordítva. Ebb l következik, hogy a két passióból felelevenített és egymásnak híven rímel hangsúly-csomópontok mindenikét felfoghatjuk termékeny pillanatoknak. De ezek a termékeny pillanatok mindig sort, szériát hoznak létre. E szériák sajátossága az *egymásutániség átlépése*. Mert minden pillanat, maga el tt s maga után, végig megköveteli „saját fennhatóságának” viszonylagosan önálló létezését. S ebben a kis mini-impériumban oldódik folyamattá. Tehát folytonosságát a kivetített és zeneileg átél vissza- és el regondolások alakítják ki. Hiszen önmagukban véve e pillanatok el vannak különítve, *sorukat* a megszakítottság jellemzi súlycsomópontról súlycsomópontra. S éppen ebben a megszakítottságban fest iek ezek a pillanatok, s plaszticizálják – a jelz k alternatívájaként, mint pillanatfelvételekbe rejtett jellemzések – a zenei tablók sorának folytonosságát.

Ennek alapján az a) pontban jelölt er vonal hatását valóban a *hosszmetszetben* lehet elgondolni, amelynek végigpásztázása szolgáltatja az elrendez dés, az értelmezés módját, magát a döntést, a mozzanatok ilyen vagy olyan kihangsúlyozásában, el egészen a csúcspont megválasztásáig.

A b) pontban felvetett „teljes bels rend” egészének a kérdéseire éppen a csomópontok megszakítottságaiból összeálló hosszmetset relációi adjak meg a választ. Mert a csúcspont el tti és utáni mozzanatok arányos növekedése illetve lefokozása a már jelzett fennhatóságok összevetései révén alkotják meg és értelmezik a m egész konstrukciós vázát, valamint a teljes folyamatát, lezajlását.

A c) pontban említett barokk specifikum az elrendezésnek a státuszára vonatkozólag az *általános* és *különös* értelmezés kettőjében jelenik meg. Ebben a kettősségben a barokk stílusára az általános oldal kihangsúlyozódása jellemző. *Nem* a hangszer, hanem a megszólaló *zene* a fontosabb; ugyanaz a mű több hangszerre átírva maradt fenn, ám mindenik átíratban általános érvényességét őrzi. *Nem* a különös program és *nem* a különös szöveg hanem az átélés kísérő érzelme a maga általános érvényességében az, ami a fontosabb. Ugyanaz a bachi zene több – konkrét fogalmiságában és objektivitásában néha nagyon is különböző – szöveg felett is azonos erővel érvényesítette hatását. A passiók egyes részei is kisebb vagy nagyobb lényegcseréken mentek át. Gondoljunk mindenképpen a *János-passió* két variánsára vagy a két passió közötti átfedésekre. A „harag napját” idézetétel mind a két műben azonos szövegre épül, majdnem azonos módon. Ugyanaz a helyzet a már említett „O Mensch, bewein dein Sünde gross” korálfeldolgozással is. Először a *János-passió* második variánsában jelenik meg; onnan veszi át Bach a *Máté-passió*ba az első rész záró tételeként. Ezeket az átvételeket nevezik a barokkban *paródiáknak* – persze nem a szó mai pejoratív értelmében. A két passió paródiatételeinél nagyobb eltéréseket is találunk Bach más műveiben. Például a *Karácsonyi oratórium* nyitó kórusa, amely az ujjongó öröm boldog hangulatát kelti, eredetileg világi célra íródott, ünnepi kantátából való, amellyel Bach egy évvel korábban (1733) a szász királyt köszöntötte. Vagy megemlíthetjük még a díszítő hangok átírása f hangokká, a táncdallamok méltóságteljes hangulatra, *maetuoso*-szintre stilizálása stb. Ám a lényeg mindig ugyanahhoz a konklúzióhoz vezet: az egyetemes mondanivaló a maga átfogó erejével rányomja bélyegét minden megnyilvánulási formájára. A partikularizált tartalom – ahogyan Kant mondaná – inkább meghatározott, semmint reflektáló. Éppen ezért az előadás során is a lényeg az adott tartalom megérzése, eszmeiségének, affektivitásának hitelessége. Nem véletlen, hogy a mai Bach-előadások (és azok értelmezései) ezt az általános elvet a gordiuszi csomó sorsára juttatták. A jelenkori Bach-előadasesztétika kettévágta az általános és különös ingázását két általánosra, illetve két különösre. Két pólus alakult ki, amelyek az *eszmény* és *valóság* szembeállításában, vagy úgy vélik bemutatni a művet, mint azt Bach annak idején megálmodta (lásd például K. Richter archív lemezfelvételeit), vagy úgy, ahogyan azt akkoron valóságosan elő lehetett adni. Előbbire a fenséges, méltóságteljes és nagyarányú „*largo*” értelmezés jellemző, az utóbbira a szerény, a korabeli feltételeket, hangszereket, technikát megidéz „miniatürálisabb” elképzelés jellemző (lásd N. Harnoncourt előadás-stílusát, lemezeit, elméleti argumentációit²⁵).

Ám mindkét póluson az értelmezés sokszínű árnyalatainak

²⁵ Vö. N. Harnoncourt: *A beszédszer zene*. Budapest, 1989.

egész sorával találkozunk. Az általunk privilegizált csomópontok is *csak egy* lehetséges változatát mutatják a számos – lehetségesen hiteles – változat közül. És az ilyen módon kiemelt súlypontok rangsorolása is lehet más és más. Sőt, a két passióban egymásra rimel pontok is minősíthetők különbözőképpen. Mert a kiemelt és egymásnak megfelelő mozzanatok a maguk viszonylagos önállóságában jelenthetnek mindenben más mondanivalót, más hangulatot, különböző feszültséget. A *János-passió* drámáját például – cselekményes, párbeszédeseleg erejét pillanatra sem gyengítve – igazi bensőséggel lirizálja az a „pluszcsomópont”, amely a végkifejlet előtt a krisztusi szavakat idézi anyja és legkedvesebb tanítványa felé: „Asszony, nézd, a fiad! [...] Nézd, az anyád!” (27c recitativo). Vagy a *Máté-passió* „kezdetek előtt” súlypontja, amely az utolsó vacsora jelenetébe foglalja a dráma előhangját. Mindezekhez hozzá kell tennünk, hogy az általunk kiválasztott csomópontok elsősorban a drámai cselekmény hordozóira, a recitativókra és a turbákra vonatkoznak. Nyilvánvalóan az áriák, ariosok arányos megosztásában, valamint a közbeiktatott korálok lírájában éppen úgy fellelhető a súlypontoszerkesztés és fokozás, illetve értelmezés feltételei, mint az epikai vagy a drámai tételekben, mozzanatokban.

A megtett elemzések jegyében állítottuk, hogy a két passió súlypontrendszerét, egymást ellenpontozva, különbözőképpen is kidolgozható. A fentiek alapján neveztük az első explozív jelenet-drámának, amely inkább vertikálisan, *egy* pontban állítja eléink az adott cselekmény jelentésrendjét, míg a második implozív, felidéz dráma, amely az adott mozzanat folytonosságában inkább horizontálisan eleveníti meg a cselekmény jelentésrendjét, s nem egymásra dűcölve, hanem egymás után közölve az összetevők korrespondenciáit. Éppen ezért a zene szerepe mindkét struktúrában másként értelmezhető: elsőben a keresztmetszetre, másodikban a hosszmetsetre építi fel a mondanivalót, s teszi érzékletessé a közölt érzelmet, gondolatot.

Ily módon a mű szimmetrikus közepe a *János-passió*ban a termékeny pillanat termékeny pillanatát jelenti a *Krisztus–Pilátus–tömeg* hármásában. Innen indul el előre/vissza a csomópontok előtjének és utánjának szabályozása. Vissza egészen a dráma Jézus általi megjövendöléséig s előre a „Bevégeztetett” mozzanatáig. A kulminációs pont itt éppen a *Finis*, a „Bevégeztetett”. Tehát a kulmináció és algoritmikus szerkezete itt – mint általában minden dinamikus struktúrában – a képzés vészetek szerkezeti rendjéhez viszonyítva megfordul, lényegcserén megy át. Ott a termékeny pillanat előtjének/utánjainak felidézhető segítségével valóban olyan dinamikus mozzanat előtt áll, amely felfokozott erejében, robbanó feszültségében jelenti az előregondolás végső érzéki határát: ez *fog* bekövetkezni, ez *lesz* a vég! A lessingi elemzés példáját idézve, Laokoón végső küzdelmét vívja a szoborcsoporton megörökített pillanatban. A kígyókkal folytatott harc kimenetele *még* nem dőlt

el, de a kifejlet iránya és végeredménye már kétségtelen: látjuk már a három figurát porba hullva, holtan, az apollói büntetést végrehajtó kígyók halálos harapásával torkukon.

A dinamikus m vészetek termékeny pillanata magát a kulminációt teszi érzékvé. S ennek a kulminációnak a lefutását az oldás utolsó pillanatáig mozzanatról mozzanatra végigköveti. Ám éppen ebben a végigkövetésben nyilvánul meg az esztétikum zeneisége azért, hogy a manifeszt tartalmat többsiképpen, a rész-id k egymásra tevésében mutatja be. A kulmináció történetét lelkünkben kétszeresen is végigkövetjük: mind a jelenné váló jöv mozzanataiban, mind a felidéz d múlt eseményeiben. Míg a csúcspontokról lefutó-érzéketi szinten megtapasztalt események láncreakciójára ráilleszkedik képzetek szinten a kulminációig vezető elzmények emlék-képsora is. Röviden, a kulmináció oldása kétféle oldás: elsimítja a csomópontot követ hullámokat, de rendezi az elzmények feszültségét is. Egy rejtett szimmetria jegyében felidézi a már megélt fokozásokat, „él mozzanatokot”, s ellenpontoszza velük a csendesülő utómozgások elülő hullámzását. A lényegcsere tehát a csúcspont átfordulását jelenti a termékeny pillanatba: súlyával, erejével a *vízválasztó* szerepét veszi fel az *el ttek-utánok*, a *fel-le*, a *jobb-bal* alternatíváiban. Vagyis a legmagasabb fokú metszetté, *cezúrává* válik. S a metszésponthoz lehet kétféle fakadó szerepében alakul termékeny pillanattá: visszaidézteti velünk az elzményeket, s egyben arra kötelez, hogy a következmények egészét is végigéljük, végigkövessük. A végponthoz ugyanakkor – különösen a konfliktusos ábrázolások esetében – gyakran átveszi a kulmináció feladatkörének főbb vonásait. Éppen a *tovább nincs*, az innen már *visszafordíthatatlan*, az *elveszejtett* kísér érzéseinek felkeltésében a zenei kulmináció végpontja azzá válik, amit Lessing a képz m vészetek esetében ki nem mondottan megfogalmazott akkor, amikor a termékeny pillanatot kötelező módon a kulmináció *elé* helyezte, hogy a tér-id dialektikus kapcsolata megmaradhasson. Mert egyébként az esemény-csúcs közvetlen m vészi ábrázolásában mindenképpen megszökik, és beáll a szakadás az id plaszticizálása (dinamikus m vészetek), illetve a tér dinamizálása (képz m vészetek) között. Hozzátehetjük, hogy ennek a pontnak preventív kiiktatása mélyen *képz m vészeti* jelleg akkor, ha egy eltte való mozzanatban felleljük a valóban termékeny pillanat alkotó távlatait. És ugyanilyen mélyen *zenei* a kulminációs pont *centrírozása* akkor, ha azt egy immanens szimmetriában valósítjuk meg. Olyan szimmetriában, amely az *érzéket-képzet-érzéket* alternatíváiban az elzmények és következmények többszámú lejátszásában biztosítja a kulmináció lényegének értelmi, érzelmi átélését. S teszi ezt oly módon, hogy a feszültség utolsó pillanatát élezi ki az irányított kulmináció végcéljává. Ez a végcél tehát nemcsak a csúcspont átélésének finalizálását célirányozza, hanem egyben a levezetését, elcsöndesülését és feloldását.

Ám ez a finalizált célcsúcs és az onnan lefutó/elcsöndesülő

oldás mindkét passióban más. A *János-passió* kifejelete „pozitív”, abban az értelemben, hogy Krisztus megváltó kinhalálát saját szavai dramatizálják, és a megváltás kinszenvedését és a világfájdalmat egyesít alt-ária csodálatos lírája érzékíti meg.

A *Máté-passió* feszültsége „negatív”. A központi eseménysor és az érzelmi hullámok itt is közreveszik a dinamikus művészetek metszetét alkotó termékeny pillanatot. De az *elkészítés-feszültség-oldás* ritmikus láncreakciójának amúgy is disszonáns párhuzamait az eltek és utánok egymásra tevésében még pluszban ellenpontoszzák az Emberfia–Istenfia negatív kontrasztjai is. Jézus Emberfiának nevezi magát, akit nemsokára elárulnak. Az Istenfia néven nevezés végig pejoratív, a cselszöke a vádló papok élnek vele. A két jel szembeállítását ellentmondássá fokozódik a kulminációban és robbanáshoz vezet. Ám ez a robbanás dermeszt en siket, amit a turba kétségbeesése fejez ki: „Valóban Istenfia volt”. Ezt a kulminációt nem követi rögtön olyan bensőséges ária, mint a *János-passió* csúcspontjáról induló alt-ária, hanem a további történet már-már prózai közlése következik, hogy aztán a finálét a basszus-ária bensőséges fájdalma, és végül a záró kórus fenséges-magasztos élménye zárja le.

Elemzéseink végén visszatekintve a két zenei kolosszus esztétikai értékrendjére vonatkozólag azt tapasztalhatjuk, hogy Bach, a barokk művészet státuszához híven, ezeket az értékeket is az *általános és különös* megjelenésük viszonylatában, az *egyetemes* általánosítás irányába alkotta meg. A bachi *szép, tragikus, fenséges* (de a rút, az alantas, a groteszk is!) mind-mind a Nagy Egység Harmóniájának életre keltésére hivatottak, egyházi zenéjében mindig, passióiban különösen.

A Nagy Egység életre keltése azonban alig mérhet drámai feszültséggel terhes, ám ezt a feszültséget elsimítják – épp úgy, ahogyan el készítették – az alkotás igájába vont erkölcsfelszabadulásai. Ezen gondolat jegyében idézzük befejezésül a századfordulón élő zeneesztéta, Kovács Sándor parafrázisát: „Beethoven egyszer azt mondta Bachról: «Nicht Bach, Meer sollte er heissen». Ez pusztán szójátéknak tetszik, pedig mélyebb értelmű van; rámutat ugyanis Bach muzsikájának erre a lényegbe vágó tulajdonságára: nem olyan, mint a folyóvíz, mely futása közben más vizeket vesz magába, mely folyton változtatja irányát, mely egyre gyarapodik és mire torkolatához ér, már nem is emlékeztet szerény kezdetére; hanem olyan, mint a mozdulatlan tenger, mely öröktől fogva ugyanaz volt, mint ma, melynek tömegét nem befolyásolja apály és dagály, melynek végtelen nyugalalmát nem veszélyeztetik a kis hullámok, melyeket a felszínen látunk.”²⁶

Kolozsvár, 1994. jan. 14.

²⁶ Kovács Sándor: *Válogatott zenei írásai*. Budapest, 1976, 237.