

A csúcspontok esztétikuma J. S. Bach passióiban

ANGI ISTVÁN

A két passió együttélése a bachi életműben számos alapvető kérdésre készítet a nagy zeneszerző *ars poeticájával* kapcsolatban, de párhuzamos elemzésük egyben segítséget is nyújt e kérdések esztétikai-stilisztikai megválaszolásában. A kérdésekből fonódó problémakör természetesen egyaránt vonatkozhat a szövegre, zenére, előadásra, és mind szerkezetüket, mind történelmi-stiláris minőségeiket is felveti. Végül oly módon rendszerez, 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 kapcsolatahoz, 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 szemlélődőbb 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 bensőségesebbnek, és fordítva. Például Gombosi Ottó „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 eltérők a vélemények. Várnai Péter³ azt írja szintézisében, hogy a *János-passió*ban „Bach sokkal inkább a szenvedő ember-Krisztust ábrázolta, semmint a földöntúli, transzcendentális isteni alakot; ez a jellegzetes-

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

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

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

ség kapcsolja össze korokon átnyúlva a *János-passiót* Beethoven *Missza Solemnisével*, amely Krisztusban a küzdő hőst látta”. A *Máté-passióban* viszont Krisztus „nem ember, hanem valóban földöntúli, isteni lény”. A már idézett Geiringer párhuzama szerint éppen ellenkezőleg, „a *János-passió* Krisztusát fenséges nyugalom és ember-távoliság jellemezte. Máté evangéliuma azonban lehetőséget nyújtott Bachnak, hogy a maga *Jesusminne*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 sarkítások 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 – belső szerveződésüknek megfelelően – egységes egészében nyújtja mind az események valamennyi lényeges mozzanatát, mind a hozzájuk kapcsolódó érzelmi-hitbeli magatartásformák jellemző megnyilvánulásait a kommentátorok, valamint 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 énekeltek az idevonatkozó szövegrészeket – persze az adott árnyalatok jegyében.

Bach maga is eleget kellett hogy tegyen ennek az igénynek, és szívesen eleget is tett. A ma rendelkezésünkre álló zenetörténeti dokumentumok arról győznek meg, hogy szerzőnk is négy passiót szólaltatott 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 időkrízis miatt, a kor divatjához híven, egyszerűen átmásolt a megfelelő alkalomra. Ám tegyük hozzá, hogy feltételezhető a saját szerzemény legalábbis vázlatos megalkotása Márk evangéliumából is. Különösen alátámasztja ezt az elképzelést Bach szeretete passiói iránt, az a tény, miszerint a *János-passiónak* két változata maradt fenn, amelyeket kis túlzással akár két műnek is tekinthetünk, és az a műgond, amellyel a *Máté-passió* partitúráját másolta. Geiringer szerint „ez még Bach számos szép kézírata között is egyedülálló. Vonalzóval és körzővel dolgozott rajta, és az evangélista (recitativo) szavaihoz vörös tintát

⁴ K. Geiringer: i. m.

használt, hogy így 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 e munkában, amilyennel ritkán találkozunk Bach nagyobb kompozícióiban. Erre is jól illik 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 érzékivé tétel igényének megfelelően teljessé tegye a Krisztus halála utáni *dies irae* apokaliptikus hangulatát: „Erre a templom függőnye kettéhasadt, felülről egészen az aljáig, a föld megrendült, sziklák repedtek meg, sírok nyíltak meg és sok elhunyt szentnek feltámadt a teste. Feltámadása után előjöttek 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 győz meg 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 ő volt az Atya küldötte, s ő hozta meg Isten terveinek győzelmét. Keveset foglalkozik a Mester tanításával, keveset hoz beszédeiből. Fő témája a *keresztre feszített Messiás bemutatása*. Elénk állítja Jé-

⁵ K. Geiringer: i. m. 155.

⁶ Máté 27, 51–53.

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

zusban az Isten Fiát, akiről így nyilatkozik az Atya, a gonosz lelkek, sőt az emberek is: Ő a Messiás, aki isteni rangot követel magának, felette áll az angyaloknak, bűnbocsátó hatalmat tulajdonít magának, csodákkal és ördögűzéssel bizonyítja hatalmát és küldetését. De másrészt erősen aláhúzza látszólagos sikertelenségét az emberek között: ezért hozza a tömeg csúfolódását, megbotrányozását, a zsidó vezetők ellenséges magatartását, sőt a tanítványok kételkedését, és minden ellenkezést, amely a keresztyán gyalázatához vezetett. Mégis szívesen fejtegeti ezt a botrányt, mert nemcsak szembehelyezi vele a feltámadás végső győzelmét, hanem megmutatja, hogy ennek Isten titokzatos terve értelmében így kellett történnie. Így akart megváltást szerezni az embereknek, így jövedöltek róla az írások.⁸

b) Máté sokkal jobban felépíti könyvét: „Öt részlet követi egymást, mindegyik egy beszédből 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 kitart a »mennyei országának« gondolata mellett, ezért evangéliumát úgy lehet jellemezni, mint a *mennyei országának eljöveteléről szóló hétfelvonásos drámát*: 1. Előkészület a messiás-gyermek személyében. 2. Programjának kihirdetése tanítványai és a nép előtt a *Hegyi beszédben*. 3. Igehirdetése küldöttjei által, akiknek csodái, mint jelek, Jézust igazolják. 4. Az emberektől állított akadályok, Isten alázas és rejtett üdvöndje szerint, amelyeket a példabeszédek fejtenek ki. 5. Isten országa kezd megvalósulni a tanítványok e csoportjában, amelynek élén Péter áll, és bennük felismerhető az egyház közössége is. 6. A krízis, amely előkészíti végleges eljövetelét, és amelyet megjövendöl eszkatologikus beszédében. 7. A szenvedésben és diadalban való eljövetel, amelyet a szenvedés története és a feltámadás leírása tükröz.”⁹

c) Ugyanott Lukács evangéliumáról ezt olvashatjuk: „a harmadik evangélium értéke szerzőjének megnyerő egyéniségéből fakad, amely állandóan tükröződik könyvében. Lukács jó érzékű 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 leg-

⁸ Biblia. Id. kiad. 1095.

⁹ I. m. 1095–1096.

¹⁰ I. m. 1096.

régibb ígéhirdetésének a jellegét. Jézus messiási voltát és istenfűségát tárja elénk és bizonyítja a Krisztustól hozott jelekkel. [...] 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 szembeállításai: világosság-sötétség, igazság-hazugság, világosság angyala-sötétség angyala (Beliar). Főleg Qumranban törekedtek arra, hogy eszkatologikus távlatba állítsák be az egység misztikáját és a testvéri szeretet szükségességét. [...] Sokkal jobban elénk 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 dicsőségének megnyilvánulása elsősorban végső eljövételével van összekötve. [...] nála már megfigyelhetjük az eszkatológia bensőségesítését is. Az Emberfiának »eljövételét« úgy fogalmazzuk meg, mint Jézus eljövételét a megtestesülés által, felemeltetését a kereszten és övéihez való visszatérését a Szentlélek által. Az »ítélet« a szívek bensejében zajlik le. [...] János művészete az, hogy nem kell szembeállítania 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 előtt 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 ő 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 elsősorban kisebb-nagyobb változtatásaival is találkozunk. Ám ezek az eltérések elsősorban 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 ráértett ezekre a sajátosságokra, és a rá jellemző érzelmi kontrasztok sokoldalú megalkotásában fel is használta őket. Érdemes megfigyelni, ahogyan Krisztus *epiteton ornansát* (Ember-

¹¹ I. m. 1201., 1202., 1204.

¹² Uo.

fia-Istenfia komplementaritását) kettős „leitmotívummá” fejlesztí a szöveg és dallam kapcsolatában.

Különösen lényegre törő ez a megkettőzés a két passió kulminációs pontjainak eltéréseiben. Ezeknek az eltéréseknek a végigkövetéséhez már elég a „keresztmetszetek” analízise is. Az Újszövetség történeti mozzanatai pontszerű lényeggé sűrűsödnek a megváltás drámájában, az utolsó vacsorában, Krisztus elfogatásában, 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 Pilátus házánál*: az Emberfiát halálra ítélik. Ám ez a központ nem jelent egyben csúcspontot is. A kulmináció megalkotásának a sodrásában több metszet is ajánlkozik – mindkét passiószövegben – 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* művészi fiziológiáját. Ám azt is kiválóan tudja, hogy az időbeli ábrázolás ökonómiájában a minőségi csúcspont megfogalmazását a *díszítő jelző* eszmerajza plaszticizálja. Passióiban alkalmazza is a díszítő jelzőt: Jézus, az Emberfia – Krisztus, az Istenfia.

A János-evangélium idevonatkozó részében a feszültség pontszerűvé sűrítését elsősorban a következő mozzanatok hordozzák:

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

- *Akarjátok, hogy szabadon bocsássam a zsidók királyát?*
- *Ne őt, 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 hagyta el?*
 — *Illést hívja*
 — *–Hadd lássuk, eljön-e Illés, hogy megszabadítsa*
- *Ez valóban Isten Fia volt!*

Bach a szövegrészek véglegesítésében nagy figyelmet fordított a pontszerűségek feszültségére, és zenéjében megvalósította a bennük rejlő események bonyolult és ellentmondásos kísérő érzelmeinek érzékletessé tételét. Persze, ezt a lehető legváltozatosabbban tette, hol 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-szagrális 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 szagrális-transzcendens feltételeit teremtette meg. Művei erőterében megvalósult a történelem-idézés többsíkúsága, a múlt és jelen összefonódása, az egykori szereplők és a jelenkori hívek egymásmellettsége; és történt ez oly módon, hogy egyetlen korabeli operaszínpad látványosságai sem érték volna utol.

Talán leginkább a balladisztikus érzékivétel szerkezetéhez hasonlíthatnók az effajta dramatizáló költői-zenei módot, amelyről Greguss Ágost oly találóan mondotta: „tragédia dalban elbe-

¹³ Az *oratórium-passió* őse egyfelől a *korái-passió*, amely a gregorián korális virágzása idején (4–12. sz.) születik meg, másfelől az őt követő *motetta-passió*; mindkettőre a cselekményesítés, a párbeszéd tendenciája a 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*.

szélve”.¹⁴ Valóban, a bachi passióban szerves egységet alkotnak a drámai („tragédia”), a lírai („dalban”) és az epikai („elbeszélve”) tényezők. Szemben a legendák ködét idéző „balladai homály” sajátosságaival, itt (ebben a hármas egységben) a múlt jelen idejűvé tétele a zenei tablók sorában a lehető legvilágosabban valósul meg. Az alapfeltételt az evangélista narrációja biztosítja, amely – mindkét esetben – a leghívebben ragaszkodik a bibliai szöveghez, pontosabban a nemes veretű ógermán fordulatokra építő lutheri fordításhoz. Persze a narrátor esztétikai státusza ugyanakkora hűséggel 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 szószegése, Júdás árulása, Pilátus habozása, a katonák, főpapok és a csócselék hada. És persze „életre kelnek” a mi érzelmeink is, ám különösen akkor, amikor a zenei szerkesztés felelgetős többrétűségében – hol kérdőn (hova?, ki?, kit?), hol követelősen (bocsásd el!, ne kötözd meg!) – a kórus hangjaiban a mi kísérő-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 korái-passió egy kései vonulatából, a *turba-passióból*. Ugyanakkor a tulajdonképpeni *korál-passió* örököséként csodálatos lírai-bensőséges hangot üt meg a korái-tételekben, áriákban, *ariosok*ban. Bach mindkét feladatnak jelentős szerepet ró ki, hiszen a turbák és korálok aránya, valamint az áriáké 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* hármas 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 módszerét, amelyet méltán nevezhetünk mátrixnak, pontosabban munka-mátrixnak.

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

Hiszen a mátrix ismert törvényei szerint működik a többdimenziós formavilág is, amelyben valamennyi összetevő együttesen hat, és mégis megőrzi viszonylagos önállóságát.

Visszatérve a bibliai idézetek csomópontjaihoz, mielőtt ezek zenei kibontakozásait megvizsgáljuk, a szöveg mibenlétéről 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 korái-harmonizálásokkal. E versbetétek a korál verseivel s az evangélium-részlet pontos idézésével alkotják egészében a passiók „szövegkönyveit”. 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-költő B. H. Brockes műveiből vett át, vagy saját szerzeményei voltak. Hasonló a *Máté-passió* szöveg-alkotása is; ezúttal Bach költői énje a véglegesítésre, az összkép megalkotására összpontosít. Az evangélium vers-konnotációit poéta barátja, Picander¹⁵ költeményeiből válogatja ki, a korálok megkomponálása itt azonban még „bennerejlőbb” szerkesztésmódot követel. A tizenhárom önálló (és egy áriába montált) korál közül öt a vezérkorái megismétlése – ám mindig más tonalitásban:

The image shows a page of a musical score for the beginning of the Passion according to St. Matthew. It features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Flute, Oboe, Violin, Viola, Cello, Double Bass). The lyrics are in German, starting with "Er - ken - ne mich, mein He - ter, mein He - te, nimm mich an!". The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

A fokról fokra süllyedő tonális ábrázolás már zeneileg is meghatározza a dráma fokozódó elmélyülését, a kísérő érzelmek erősödését, a konfliktus felé sodródás kikerülhetetlenségét, „hogyan az írás beteljesedjék”. Ilyen szövegfeltételek között Bach a már jelzett csomópontokat nagyon változatosan dolgozza fel, ám mindig egy meghatározott erővonal irányában. Feldolgozásmódjai hol bensőségesen lírikusabbá teszik az adott drámai pillanatot, hol az epikai elem közvetített képzeti síkján a befogadó érzelmi készenlétét serkenti vele, hol pedig magát a jelen idejűvé tett, lemeztelemtett drámát hozza elének a cselekmények dialógusában, a másit is

¹⁵ Picander – Christian Friedrich Henrici német költő álneve.

Megszóltatás¹⁶ arisztotelési esztétikai elve szerint. Mert a líra - dráma - epika esztétikai algoritmusa Bach szerkesztésmódjában is pontosan követi a személyi névmások belső rendjében rejlő nyelvi kifejezés precizitását és többsikű képlékenységet: az én lírai expresszivitását, a te drámai konfrontációit és az ő elbeszélő megidézését. S teszi mindezt a munkamátrix 2x4 síkú téridejében, recitativótól áriáig, turbáktól korálig.

Vegyük sorra a két passió párhuzamában az idézett feszültségpontokat. Mindenekelőtt 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: többrétegű. 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 „középe” 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 „előttünk” zajlik Jézus elfogadása: a recitativók feszéges erejében, a tömeg félelemmel-alantassággal teli kórus-replikáiban. A jelenet zenei ismétlése csak fokozza a feszültséget, az élmény közvetlenségét. Itt Jézus, az Istenfia erejével uralja a tömeget. A *Máté-passió* 20 ütemes recitativ dialógusba sűríti az esemény elbeszélését, az utolsó 2 + 4 ütem a tulajdonképpeni kettős dráma pontszerű összefoglalása: Jézus az árulót is barátjaként kezeli, míg őt magát, éppen Júdás áruló jelére, elfogják, megkötözik és elhurcolják. Bach ennek a felsűrűsített drámai pillanatnak az *előttjében* és *utánjában* biztosítja az esztétikai átélés tulajdonképpeni feltételeit. Itt 25 tétel előzi meg az eseményt, amelyben – egyebek között – az árulás megjövendölésének moz-

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

zanatát is bemutatja Bach. Sőt, a tanítványok kétségbeesett-félelemmel teli kérdéseiben („Én lennék az, Uram?”) pozitív érzelmi töltéssel kommentálja azt, ami a *János-passió*ban nyers meztelenséggel finalizálódott: az ámulást magát. Ami pedig az *utánt* 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 főesemény-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 – profétikus erejükkel már a II. rész drámáját előlegezik: a bűn elkövetését, a bűnhődést, s az isteni igazságszolgáltatást, kezdve Júdással.

Ugyanezt a *visszatekintő-előretelkintő* kettősvektort szolgálja a 29. tétel záró kórusa is, amely kommentárjában a megidézett dráma lírai újraátélését és következményeinek epikai előlegezését hordozza: „O Mensch, bewein dein Sünde gross...”

Zenei szerkezetében elemezve az elfogadás mozzanatát, a *Máté-passió*ban a struktúra közepén „lukat” találunk: a tulajdonképeni esemény nem válik képpé, hanem „lecsorog” ezen a lukon. Mert ebbe a vákuumba torkollik az esemény teljes előzménysorozata, és belőle szivárog ki és nő hullámozó érzelm-folyammá az első részt záró tételek sora, miként a második részben elkövetkező csomópontok feszültség-helyzeteit is ez a „kinemfutott” mozzanat vetíti elő.

Így már az első összevetésből arra következtethetünk, hogy a két passió sorrendbeni megkomponálása során Bach fokozatosan interiorizálta a dráma lezajlását, ám erejét, feszültségét, érzelmi kíséretét mindezzel nem csökkentette, hanem igenis megőrizte, ha éppen nem fokozta tovább. Íme, miért szcenikusabb, plasztikusabb az első átélés zenei vetülete a *János-passió*ban, és miért poétikusabb, expresszívebb a *Máté-passió*ban. Am maga az átélés esztétikai minősége megmarad hangsúlyozottan drámáinak. Csak az elsőt látványosabb ez a drámaiság, a másodikban szemléldöb. Zeneiségében a *János-passió* a dráma átélése, a *Máté* viszont az átélés drámája. Az előbbi az a dráma, amely „fizikailag” magának a pillanatnak a közvetlen megélésére készítet, az utóbbi az, amely „lelkileg” egyaránt kiterjeszti az átélést a pillanat előzményeire és következményeire. Bach zsenialitása, hogy a két

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

passió egymásutánjában a befogadó számára valóságos „zenei sztereóképet” teremtett meg, amelyben az események pontszerűségei egységes képpé olvadnak össze, de amely e kép összetevőinek mindenikét a maga szemszögéből, viszonylagos önállóságában is bemutatja a téridő *múlt – jelen – jövő*, 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 mindkét esetben felerősített cselekményes formában éleződik ki. A *János-passió*, az eddigiekhez híven, itt is „élő drámát” mutat be. A turba zaklatott dallamát fokozottan izgatott kíséret követi a szöveg alatt: „Ne őt, hanem Barabást!”. Ám ezúttal a *János-passió* bizonyul sűrítettebb ábrázolásnak. Mert a párbeszéd Pilátus és Jézus, majd Pilátus és a tömeg között, az evangélista tényközlésével („Barabás rabló volt. Pilátus előhozatta Jézust és megostoroztatta”) bezárólag 28 ütemben egészében lezajlik (18abc). De milyen 28 ütem ez! A villódzó replikaké, amelyek a felbujtott tömeg alantas követelését kiáltozzák, amit az ostromozás pattogósuhogó 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 ebből 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 stílárius jellemzője.

24 Fl. Ob.
Evangelista
Tenore Ev.
Fagott
27

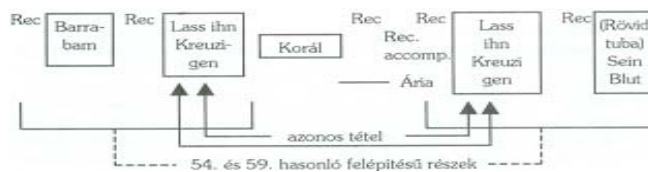
A *Máté-passió* ezen a ponton jut a legközelebb a „fizikai” dráma kibontásához. S egyben itt jelenik meg a két passió dinamikai hasonlóságának egyik legmeggyőzőbb mozzanata. Bach mintha rá is duplázna erre a hasonlóság adta lehetőségre. Míg a *János-passió*ban az előző csomópont a szöveg utalása szerint kettőzödik meg, itt a második csomópontban a zeneszerző ismételteti a szöveget a drámai hatás fokozásáért. Valóban, a „Feszítsd

meg őt!” turba azonos szöveggel, hasonló zenei szerkesztésben, majdnem azonos dallamszöveggel kétszer hangzik el, egy közbeiktatott tömb előtt (45b) és után (50b). A beiktatott tömb korálja, recitativója és áriája a maga lírai bensőségével csak fokozza a visszatérő, követelőző 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 övező részekben jelentkezik. Túl a csomópontok feszültségalkotó szerepének fokozásán, a szimmetrikus szerkesztés igénye Bach részéről mindkét passió vázának egészére jellemző. A *János-passió* második részének központját elemezve Geiringer a következő tükörszimmetriát olvassa ki a partitúrából:

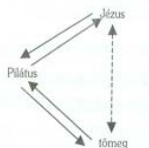
A B C D E D C B A
 17 18b 19/20 21b 21d 21f 22 23b 23d 23f 24 25b 26

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 zene-történész Kovács Sándor is a szimmetria-elv alkalmazását emeli ki, a *Máté-passió*ban például így:¹⁸



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

Mint látjuk, a *János-passió*ban rejlő arányok szimmetrikus elrendeződése éppen a tárgyalt cselekmény-csomópontot érinti, a dráma nyitott háromszögébe foglalt viszony rétegződését:



Ám a „nagyszimmetriát” itt is, ott is lekicsinyített mása előzi meg. A *János-passió*ban a már említett *recitativo – kórus – recitativo* konfrotációiban így:

Akarjátok, hogy szabadon bocsássam	Ne őt, hanem Barabást!	Erre Pilátus előhozatta Jézust és megostoroztatta a zsidók királyát?
---------------------------------------	---------------------------	--

Pilátus
recitativo

Tömeg
turba

Evangélista
recitativo

A *Máté-passió*ban is ezt a mikro-szimmetriát növeli fel Bach, zenei kifejezéssel élve 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 szereplők sorsa elkerülhetetlen és beteljesül, az „Írás szerint”. Pilátus katalizátor-szerepe véget ér, a szabadjárára 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 kínhalált hal értünk...

A *Máté-passió*ban még perspektivikusabb a tragikus események követhetősége, 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 rejlő következmények előretudása szánalmunkat kelti fel valamilyen szinkretikus gyászban, amely az egész történet világfájdalmát éli ki, amelyben féljük Megváltónk halálát, s vele együtt szánjuk a felbujtott csöcseléket is...

A második esemény-csomópont zenei felfejtésének hasonló-ságaiból és különbségeiből kiderül, hogy fajsúlyában a halálra

ítélés mozzanata („keresztre vele!”) más és más strukturáló szerepet játszik mindkét esetben. A *János-passió*ban a kulmináció közelében van, azt is mondhatnók, közvetlenül készíti elő azt, míg a *Máté-passió*ban metszéspontként jelentkeznek: egyfelől az elkövetkező láncreakció lefutását indítja el, másfelől az eddig történtek vissza/újragondolására készítet, az utolsó vacsora jövendöléseitől e jövendölések sorozatos beigazolásáig.

Harmadik pontunk, ami tulajdonképpen előkészíti az előző mozzanat kifejtését: a szembesítés. A habozó-mérlegelő Pilátus kétszer is a tömeg elé állítja Krisztust:

Íme az ember.

Nézzétek, a királyotok. (hangzik a János-passióban?)

A tömegnek, a vétkező tömegnek reakcióját már ismerjük. A válasz az előbbiek ismétlése: „Keresztre vele”, illetve „Halál rá, keresztre vele!”. A *Máté-passió* a felelősségtől szabadulni akaró, kezeit mosó Pilátust eleveníti fel. Itt a szembesítés védekezéssé törpül. „Ennek az igaz embernek vére ontásában én ártatlan vagyok.” A tömeg halált követelő ordítószava ebben a kontrasztban valóságos hangorkánná nő: „Vére rajtunk és fiainkon!” Míg tehát a *János-passió*ban Pilátus kilépése a képből a konfliktushelyzet 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 érzékvé, s ezáltal növeli a már említett száanalom-élményt. Ugy is mondhatnók, hogy az arisztotelészi esztétikában megfogalmazott *katarzis-élmény*¹⁹ két alapérzelméből az első, a *félelem-élmény*, a *János-passió* kísérő érzelmeinek kialakulását uralja; a második, a *száanalom* 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 elsősorban az utolsó szavakat ismétlő alt ária (30) csodálatos érzelmi melységének és hitbeli magasztosságának egybecsengése, vagy a basszus-ária és kóruskettősében 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

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

„festői” zenével dolgoz ki: a fel-le száguldó futamok, a dobszerű tremolók itt is, ott is plasztikusan érzékeltetik a biblikus képet: „Erre a templom függőnye kettéhasadt, felülről egészen az aljáig” (*János-passió*33, *Máté-passió* 63a).

The image shows a musical score for the Tenor Evangelist and Continuo. The title is "33. Evangelista *Mattheus-passio*". The Tenor part is written in G major and 4/4 time, with lyrics: "Und sie - ha - de, der Vor - hang im Tem - pel zer - riß in zwei Stück von o - ben an bis un - ten aus. Und die Er - de er - be - be - te, und die Fel - sen zer -". The Continuo part is written in G major and 4/4 time, with the instruction "senza Basso grosso". The score includes a treble clef for the Tenor and a bass clef for the Continuo, with various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

A *Máté-passió*ban az utolsó szavak kommentálása tovább pergeti a drámai eseményeket. Az arám nyelven felhangzó kiáltást – „Eli, Eli, lamma szabaktani?” – a tömeg félremagyarazza. 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 értő 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 csöcselék 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 segítőnek *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 turbákat²⁰, 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 kel életre a téridő többdimenziós színpadán. Ám ezúttal sem történt más, mint az előző csomópont-párhuzamok esetében. A *Máté-passió* vélt szemlélődő jellege mögött rátalálunk *igazi* drámaiságára. Az előzmények és következmények összevetésében a mozzanat drámai szituációvá bővül oly módon, hogy egy sajátos zenei tér többdimenziójában a mozgásba hozott múlt – jelen – jövő idősíkok egymásra dúcolódnak.

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

Ha az elemzett mozzanatok hangsúlypontoknak fogjuk fel, el kell döntenünk azt is, hogy milyen viszonyrendben állnak egymás *mellét 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:

- a) a csomópontok „hosszmetszetbeni” elrendeződését;
- b) a hosszmetsetbeni minőségei és a teljes passió belső rendje közötti viszonyt; s végül
- c) mindkét viszonyrend sajátos esztétikai státuszát a barokk zenében.

A kortárs Lessing esztétikai elemzéseiben²¹ a térbeli művészetekben (festészet, szobrászat, építészet stb.), a testek egymás mellé rendeződésében kimutatja, hogy a térbeliség kifejező erejét az idő-dimenzió felvételével nyeri el. Nevezetesen a termékeny pillanat megörökítésével, amely lehetővé teszi, hogy a mozzanatba rögzített történet előttjét és utánját is vissza- és előre tudja gondolni/ „látni” a képzőművészeti kép nézője. Lessing még hozzáteszi, hogy a termékeny pillanat – amit a kép rögzít – meg kell hogy előzze a tulajdonképpeni csúcspontot. Ez utóbbit már a befogadónak kell hozzágondolnia a kép közvetlen esztétikai szemléletéhez. Mert, ha a termékeny pillanat egybeesne a kulminációval, a kép ledermedne, s vele együtt a néző fantáziája is, hiszen a „mindenek túlján” nincs tovább mit gondolni. A kép hatása megszűnne, dinamikus ereje tovatűnne. Ezek az elvek különösen érvényesek a korabeli, s általában a klasszikus vagy éppen a barokk stílus képzőművészeti megnyilvánulásaira.

Másfelől, azt gondolhatnánk, hogy az időbeli művészetek (zene, tánc, költészet stb.) alkotásaira minden bizonnyal nem érvényes a termékeny pillanat esztétikája, hiszen itt – az idő sodródó rendjében – egyik mozzanat a másikat követi. Itt, úgymond, minden pillanat elvonul a befogadó lelki szemei előtt a zenei, költői, tánc-forma folyamatosságában. Valóban, a dinamikus művészetek *egymásutánjában* a cselekmény-mozzanatok egész sora jön létre, amelyek nem *mellé*, hanem egymás *után* rendeződnek. Itt, éppen ellenkezőleg, a térbeliség számonkérése az, amely révén az időbe rendezett kifejezés testet ölt, „plaszticizálódik”. Ez az alkotói momentum pedig a költői jelző, amely zenében, táncban a vezérmotívum révén valósul meg: Krisztus, az *Istenfia*, vagy Jézus, az *Emberfia* jelzői azok, amelyek a passió-szöveg leitmotívumait alkotják. Ezeknek a jelzőknek az alkalmazása a költői körülírást a minimumra csökkenti. De ennek az ambivalens jelzőnek váltakozó megjelenítése a maga sűrített formájában nemcsak a költői képet plaszticizálja, hanem szinte már az eszmerajz himnikus magas-

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

tosságában és elvontságában a keresztény hitvallás alaptételét is érzékivé teszi: Istenfia–Emberfia, a földre szállás és emberré levés, valamint a mennybemenetel és visszaváltozás Istene, de aki újra „eljövendő”, magának a *Credonak* a centrumát jelképezve.

Mégis, itt a csomópontok rendszerében, a költői vezérmotívum mellett mindkét passióban tekintetbe kell vennünk a termékeny pillanat elvét is.

Láttuk: Bach zenéje „festői zene”. Tehát képszerű. A Schweitzer írja nagy jelentőségű Bach-monográfiájában: „Beethoven és Wagner a muzsikában költ, Bach fest. Bach is dramatikusan, de úgy, ahogyan a festő 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 ő számára a drámai képek egymás után következése: ezt a passiókban és a kantátákban valósítja meg.”²²

Mások is képszerűségében ragadják meg a bachi passiók „zenei látványát”. A kettős kóruson megszólaló „Üdvözlégy, Zsidók Királya!” – turbát Várnai Péter így jellemzi: „az egymásnak felelgető félkórusok szinte panoramikusan festik meg a képet: a helytartói palota előtti 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 szétterjedő 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 térszerű, festői 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 pergő kockát:

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

²³ Várnai Péter: i. m. 67.

²⁴ Uo. 439.



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



A térszerűség és a számszimbolika jellegzetes festői képpé ötvöződik a *Máté-passió* utolsó vacsora jelenetében. Jézus recitativokban tett kijelentését a tanítványok izgatottan félő kérdései kórusban követik (9d, 9e), és jelképesen, mert tizenegyszer ismétlődik a feltett kérdés; a tizenkettedik tanítvány, Júdás, nem kérdez. A kép feszültségének megértését különösen elevenné teszi, ha ezt a mozzanatot Bach *Máté-passió*jából összevetjük Leonardo da Vinci *Utolsó vacsora* című 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 festői mozzanatba sűrűsödik: az elhangzó kijelentést követő döbönt csend megtörésébe, a kérdve-kiáltó replikák özönébe. Ez a sűrítés rendkívül zenei módon megy végbe, az előkészítés (Jézus szavai), a feszültség (a pattanásig ajzott süket csend) és az oldás (a kiáltó-önigazoló kérdések ismétlődései a

hármás csoportokra tagolódó tanítványok között) algoritmikus elemeinek egymásra tevődésében. A kép szemlélése során a mi szemünk, a mi tekintetünk „oldja” újra zenei folyamattá a történet drámáját. 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 kísérő zene „elcsúszott”, és véletlenül egy másik képnek szánt *gagliarda* táncos, *giusto* zenéje szólalt meg énekkaron. A szervezők rögtön le akarták 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 kérdezősködése drámai folyamattá, mint Monteverdi mondaná, a *stille concitato* gyakorlatává alakult.

Visszatérve a bachi passiókban megjelenő termékeny pillanat elemzéséhez, a fenti példa csak megerősíti azt a meggyőződésünket, hogy a zenében s különösen a barokk zenében *ott van* a termékeny pillanat, csak meg kell találni és ki kell emelni. Ám a festői zenében sorjázó képek egymásutánja sajátossá teszi e pillanatot létjogosultságát. A képszekvenciák folyamatában megsokszorozódik ez a pillanat, és termékeny pillanatok *soráról* beszélhetünk. Ebben a sorban az *előttek* és az *utánok* persze sajátos át-tünéseket produkálhatnak. Az, ami itt után volt, ott, a következő pillanat fázisában már előtt, és fordítva. Ebből következik, hogy a két passióból felelevenített és egymásra híven rímelő hangsúly-csomópontok mindenikét felfoghatjuk termékeny pillanatoknak. De ezek a termékeny pillanatok mindig sort, szériát hoznak létre. E szériák sajátossága az *egymásutániság átlépése*. Mert minden pillanat, maga előtt s maga után, végig megköveteli „saját fennhatóságának” viszonylagosan önálló létezését. S ebben a kis mini impériumban oldódik folyamattá. Tehát folytonosságát a kivetített és zeneileg átélt vissza- és előregondolások alakítják ki. Hiszen önmagukban véve e pillanatok el vannak különítve, *sorukat* a megszakítottság jellemzi súlycsomópontról súlycsomópontra. S éppen ebben a megszakítottságban festőiek ezek a pillanatok, s plaszticizálják – a jelzők alternatívájaként, mint pillanatfelvételekbe rejtett jellemzések – a zenei tablók sorának folytonosságát.

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

A b) pontban felvetett „teljes belső rend” egészének a kérdéseire éppen a csomópontok megszakítottságaiból összeálló hosszmetesz relációi adják meg a választ. Mert a csúcspont előtti

és utáni mozzanatok arányos növekedése, illetve lefokozása a már jelzett fennhatóságok összevetései révén alkotják meg és értelmezik a mű egész konstrukciós vázát, valamint teljes folyamatát, lezajlását.

A c) pontban említett barokk specifikum az elrendeződések státuszára vonatkozólag az *általános* és *különös* értelmezés kettősségében jelenik meg. Ebben a kettősségben a barokk stílusára az általános oldal kihangsúlyozódása a jellemző. *Nem* a hangszer, hanem a megszólaló *zene* a fontosabb; ugyanaz a mű több hangszerre átírva maradt fenn, ám mindenik átíratban általános érvényűségét 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 mindenekelőtt a *János-passió* két variánsára vagy a két passió közötti átfedésekre. A „harag napját” idéző tétel mind a két műben azonos szövegre épül, majdnem azonos módon. Ugyanez a helyzet a már említett „O Mensch, bewein dein Sünde gross” korái-feldolgozással is. Először a *János-passió* második variánsában jelenik meg; onnan veszi át Bach a *Máté-passió*ba az első rész záró tételéért. 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 kantatából való, amellyel Bach egy évvel korábban (1733) a szász királyt köszöntötte. Vagy megemlíthető még a díszítő hangok átírása főhangokká, a táncdallamok méltóságteljes hangulatra, *maestoso*-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 megőrzése, 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-előadásesztétika 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, techni-

kát megidéző „miniaturálisabb” elképzelés (lásd N. Harnoncourt előadás-stílusát, lemezeit, elméleti argumentációit²⁵).

Am mindkét póluson az értelmezés sokszínű árnyalatainak 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 rímelő pontok is minősíthetők különbözőképpen. Mert a kiemelt és egymásnak megfelelő mozzanatok, a maguk viszonylagos önállóságában jelenthetnek merőben más mondanivalót, más hangulatot, különböző feszültséget. A *János-passió* drámáját például – cselekményes, párbeszédese erejét pillanatra sem gyengítve – igazi bensőséggel lirizálja az a „pluszcsomópont”, amely a végkifejlet előtt a krisztusi szavakat őrzi anyja és legkedvesebb tanítványa felé: „Asszony, nézd, a fiad! (...) Nézd, az anyád!” (27c recitativo). Vagy a *Máté-passió* „kezdetek előtti” 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 éppúgy fellelhetők a súlypontoszerkesztés és fokozás, illetve értelmezés feltételei, mint az epikai vagy a drámai tételekben, mozzanatokban.

A megtett elemzések jegyében állítottuk, hogy a két passió súlypontrendszerre, egymást ellenpontoszva, különbözőképpen is kidolgozható. A fentiek alapján nevezük az elsőt expozív jelen-drámának, amely inkább vertikálisan, egy pontban állítja elénk az adott cselekmény jelentésrendjét, míg a második impozív, felidéző dráma, amely az adott mozzanat folytonosságában inkább horizontálisan eleveníti meg a cselekmény jelentésrendjét, nem egymásra dúcolva, hanem egymás után közölve az összetevők korrespondenciáit. Éppen ezért a zene szerepe mindkét struktúrában másként értelmezhető: az elsőben a keresztmetszetre, a másodikban a hosszmetzetre 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* hármában. Innen indul előre/vissza a csomópontok előttjének és utánjának szabályozása. Vissza egészen a dráma Jézus általi megjövedüléséig, s előre a „Bevégeztetett” mozzanataig. A kulminációs pont itt éppen a *Finis*, a „Bevégeztetett”. Tehát a kulmináció és algoritmikus szerkezete itt – mint általában minden dinamikus struktúrában – a képzőművészetek szerkezeti rendjéhez viszonyítva megfordul, lényegcserén megy át. Ott a

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

termékeny pillanat előttjeinek/utánjainak felidézhetőségében 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 kifejelet iránya és végeredménye már kétségtelen: látjuk már a három figurát porba hullva, holtan, az apollói büntetést végrehajtó kígyók halálos harapásával torkukon.

A dinamikus művészetek termékeny pillanata magát a kulminációt teszi érzékivé. S ennek a kulminációnak a lefutását az oldás utolsó pillanataig mozzanatról mozzanatra végigköveti. Ám éppen ebben a végigkövetésben nyilvánul meg az esztétikum zeneisége azáltal, hogy a manifesztálódó tartalmat többszörösen, a rész-idők egymásra tevődésében mutatja be. A kulmináció történetét lelkünkben kétszeresen is végigkövetjük: mind a jelenné váló jövő mozzanataiban, mind a felidéződő múlt eseményeiben. Mert a csúcsponttól lefutó érzékleti szinten megtapasztalt események láncreakciójára ráilleszkedik képzetileg szinten a kulminációig vezető előzmények emlék-képsora is. Röviden, a kulmináció oldása kettős oldás: elsimítja a csomópontot követő hullámokat, de rendezzi az előzmények feszültségét is. Egy rejtett szimmetria jegyében felidézi a már megélt fokozásokat, „előmozzanatokat”, s ellenpontozza velük a csendesülő utómozzanatok elülő hullámzását. A lényegcsere tehát a csúcspont átfordulását jelenti a termékeny pillanatba: súlyával, erejével a *vizválasztó* szerepét veszi fel az *előttek-utánok*, a *fel-le*, a *jobb-bal* alternatíváiban. Vagyis a legmagasabb fokú metszetté, *cezúrává* válik. S a metszéspont lehetőségeiből fakadó szerepében alakul termékeny pillanattá: visszaidézteti velünk az előzményeket, s egyben arra kötelez, hogy a következmények egészét is végigéljük, végigkövessük. A végpont ugyanakkor – különösen a konfliktusos ábrázolások esetében – gyakran átveszi a kulmináció feladatkörének főbb vonásait. Éppen a *tovább nincs*, az innen már *visszafordíthatatlan*, az *elveszejtett* kísérő érzéseinek felkeltésében a zenei kulmináció végpontja azzá válik, amit Lessing a képzőművészetek esetében ki nem mondottan megfogalmazott akkor, amikor a termékeny pillanatot kötelező módon a kulmináció *elé* helyezte, hogy a tér-idő dialektikus kapcsolata megmaradhasson. Mert egyébként az esemény-csúcson közvetlen művészi ábrázolásában mindenképpen megszűnik, és beáll a szakadás az idő plaszticizálása (dinamikus művészetek), illetve a tér dinamizálása (képzőművészetek) között. Hozzátehetjük, hogy ennek a pontnak preventív kiiktatása mélyen *képzőművészeti* jellegű akkor, ha egy előtte való mozzanatban felleljük a valóban termékeny pillanat alkotó távlatait. És ugyanilyen mélyen *zenei* a kulminációs pont *centrírozása* akkor,

ha azt immanens szimmetriában valósítjuk meg. Olyan szimmetriában, amely az *érzéket – képzet – érzéket* alternatíváiban az előzmények és következmények többszólamú 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 levezetését, elcsendesülését és feloldását.

Ám ez a finalizált célcúcs és az onnan lefutó/elcsendesülő oldás mindkét passióban más. A *János-passió* kifejelete „pozitív”, abban az értelemben, hogy Krisztus megváltó kínhalálát saját szavai dramatizálják, és a megváltás kínszenvedését és a világfájdalmat egyesítő alt-ária csodálatos lírája érzékíti meg.

A *Máté-passió* feszültsége „negatív”. A központi esemény sor és az érzelmi hullámok itt is közreveszik a dinamikus művészetek metszetét alkotó termékeny pillanatot. De az *előkészítés – feszültség – oldás* ritmikus láncreakciójának amúgy is diszsonáns párhuzamait az előttek és utánok egymásra tevődésében még pluszban ellenpontozzák az Emberfia-Istenfia negatív kontrasztjai is. Jézus Emberfiának nevezi magát, akit nemsokára elárulnak. Az Istenfia néven nevezés végig pejoratív, a csócselék s a vádló főpapok élnek vele. A két jelző szembeállítását ellentmondássá fokozódik a kulminációban, és robbanáshoz vezet. Ám ez a robbanás dermesztően süket, amit a turba kétségbeesése fejez ki: „Valóban Isten fia 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 végéről visszatekintve e két zenei kolosszus esztétikai értékrendjére vonatkozólag azt tapasztalhatjuk, hogy Bach, a barokk művészet státuszához híven, ezeket az értékeket is, *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 mérhető drámai feszültséggel terhes, ám ezt a feszültséget elsimítják – épp úgy, ahogyan előkészítették – az alkotás igájába vont erők felszabadulásai. 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 értelme 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 gyara-

podik 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 nyugalmát nem veszélyeztetik a kis hullámok, melyeket a felszínen látunk.”²⁶

Kolozsvár, 1994. jan. 14.

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