

# 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-statisztikai megválaszolásában. A kérdésekből fonódó problémakör persze vonatkozhat a szövegre, a zenére, az előadásra egyaránt, 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-kompozíciókban jelentkező esztétikai és szakrális értékek szerkesztéséhez, de a barokk zene egyházi és világi műfajainak, műformáinak hasonlóságához, illetve különbségéhez is.*

A János- és Máté-passió elemzésében – érthető módon – a különbségek kimutatására alapoznak: 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. Geiringer* (2) „gyengédséget és szeretet árasztónak” fogja fel, amelyben a kiáltó ellentétek le vannak tompítva. Krisztus művészi ábrázolásáról is eltérők a vélemények. *Várnai Péter* (3) 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 korokon átnyúlva a János-passiót *Beethoven* Missa Solemnisével, amely Krisztusban a küzdő hőst láttatja.” A Máté-passióban viszont Krisztus „nem ember, hanem valóban földöntúli, isteni lény.” A már idézett *Geiringer* párhuzama szerint (4) éppen ellenkezőleg, „a János-passió Krisztusát fenséges nyugalom és embertávoleség jellemezte. Máté evangéliuma azonban lehetőséget nyújtott *Bach*nak, a maga Jesusminnejét, Jézus iránti szeretetét kifejeznie. Itt nincs áthidalhatatlan szakadék az ember is és az isteni között; Isten fia szenvedésében az embert közelíti meg, és az emberiség vele együtt szenved.” Nos, az ilyen sarkosítások elentétes 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. Mind ismeretes, a krisztusi szenvedés történetét négy evangélium örökölte meg. E négy forrás – a belső szerveződéseknek megfelelően – egységes egészében nyújtja mind az események valamennyi lényeges mozzanatát, mind a hozzájuk kapcsolódó érzelmi-hitbeli magatartásformák akkori (és későbbi) jellemző megnyilvánulásait mind a kommentátorok, mind az események közvetlen szereplői, mind az akkori nép és vezetői (illetve a mai ember és hitközössége) sorában. Természetes egyházzenei követelmény volt tehát, hogy a húsvéti ünnepi kör alkalmával, egy megadott liturgikus ciklus jegyében, a krisztusi szenvedés története négy ízben, négy forrás alapján hangozzék el. Már a IV.-IX. században a passió-recitálás sorrendje a következőképpen alakult: Máté evangéliumából virágvasárnap, Márkéból nagyhét keddjén, Lukácsból nagyhét szerdáján és Jánosból nagypénteken

énekelték az idevonatkozó szövegrészeket – persze az adott árnyalatok-különbségek 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 szólaltatott meg a Tamás templomban, ebből három minden bizonyonnyal 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 legalább is vázlatos megalkotása Márk evangéliumából is. Különösen alátámasztja ezt az elképzelést *Bach* úgyszeretete passiói iránt, a tény, miszerint a János-passiónak két változata maradt fenn, amelyeket kis túlzással akár két műnek is tekinthetünk, meg az a műgond, amellyel a Máté-passió partitúráját másolta: „ez meg *Bach* számos szép kézírata között is egyedülálló. Vonalzóval és körzővel dolgozott rajta, és az evangélista (recitativo) szavaihoz vörös tintát használt, hogy így különböztesse meg az isteni ki nyilatkoztatást a szöveg többi részétől. A zeneszerző azt akarta, hogy ez a passió mindenkihez szóljon, és csakugyan olyan egyszerűség és közvetlenség van e munkában, amilyen-nel ritkán találkozunk *Bach* nagyobb kompozícióiban. Erre is jól illenek Beethovennek a Missa Solemnis elé írt mottója: Vom Herzen – moge es zum Herzen gehen (5).

Persze a hasonlóságok rekonstruálása – a művek hiányában – vajmi 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-passióba is, hogy a zenei megérezkítés igénynek 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 meggondolás is az ugyanannak *másként*, pontosabban *más ré-szeként* megkomponált közös gondolati egységet húzza alá. És csak ennek az egységnek a tudatos követelése 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 tanítványak”, az állandó szemtanúnak, az események közvetlen szereplőjének, Jánosnak az evangéliumát sem elsősorban a szerkezeti különbségek miatt veszik külön, hanem a benne helyezkedő hangsúlyok sajátos pozíciói miatt, mondjuk így közvetlensége miatt.

A Biblia mai értelmezése szerint a négy evangélium a hasonlóság *különbségében* szerves egésznek alkot. Erről győz meg a legvázlatosabb összevetésük is. Íme néhány részlet a már idézett biblia-magyarázatból:

Márk evangéliuma azt emeli ki, „hogy bár Jézus paradoxonját az emberek nem értették meg, elfordultak tőle, mégis ő volt az Atya küldötte, s ő hozta meg Isten terveinek győzelme. Keveset foglalkozik a Mester tanításával, keveset hoz beszédeiből. Főtémája a *keresztre feszített Messiás bemutatása*. Elénk állítja Jézusban 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. Másrészt viszon erősen aláhúzza látszólagos sikertelenségét az emberek között: ezért hozza a tömeg csúfolódását, megbotránkozását, a zsidó vezetők ellenséges magatartását, sőt a tanítványok kételkedését, és minden ellenkezést, amely a kereszttel való gyaláztatáshoz 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 jövendölték róla az író-sok.”(8)

Máté „sokkal jobban felépíti könyvét. Őt 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 részek egészét alkot. (...) Tökéletesebben adja vissza Jézus tanítását és kitart a mennyek országának gondolata mellett, ezért evangéliumát úgy lehet jellemezni, mint a *mennyek országának eljövételéről szóló hétfelvonásos drámát*. 1. Előkészület a messiásgyermek szeméjében. 2. Programjának kihirdetése tanítványai és a nép előtt a hegyi beszédben. 3. Igehirdetése küldöttei által, akiknek csodái mint jelek, Jézust igazolják. 4. Az emberektől állított akadályok, Isten alázatos és rejtett üdvrendje szerint, amelyeket a példabeszédek fejtenek ki. 5. Isten országa kezd megvalósulni a tanítványok e csoportjában, amelyek élén Péter áll, és bennük felismerhető az egyház közössége is. 6. A krízis, amely előkészíti végleges eljövételét, és amelyet megjövendöl eszkatologikus beszédben. 7. A szenvedésben és diadalban való eljövétel, amelyet a szenvedés története és a feltámadás leírása tükröz.” (9)

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 s Márk. Forrásainak tiszteletben tartása és az anyag egymás mellé helyezésének módszere ezt nem engedte meg neki. Terve – bizonyos átrendezéssel és elhagyásokkal – nagy vonalakban megfelel Márknak.” (10)

János evangéliumát külön elemzik 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. (...) 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 qumráni esszénus iratokban. Végigvonul rajta az ellentétek szembeállítása: világosság-sötétség, igazság-hazugság, világosság angyala-sötétség angyala (Beliar). Főleg Qumránban törekedtek arra, hogy eszkatologikus távlatba állítsák be az egység misztikáját és a testvéri szeretet szükségességét. (...) nála már megfigyelhetjük az eszkatológia bensőségesítését is. Az Emberfiának eljövételét úgy fogalmazza 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 művészet az, hogy nem kell szembeállítani a szimbolizmust és a történelmet: maguk a tettek adják a szimbolizmust, kibugyan 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 kiadja evangéliumát.” Erre rímelt az idézett elemzés konklúziója: „az előadás módja szemtanúra vall, nyelve és stílusa elárulja szemita eredetét. Járatos a korabeli zsidó szokásokban és jól ismeri a helyeket. Különös barátság fűzi Péterhez. Végül hogyan lehetne magyarázni a negyedik evangélium hallgatását Zebedeus fiairól, hacsak nem azal, hogy egyikük írja az evangéliumot?” (12)

Most nem célunk az egész Ujszövetség történeti leírásának a végigkövetése, jóllehet a hosszú távon bonyolított összevetésekből derülne ki legjobban a négy változat kölcsönös feltételezettsége és az egészükből fakadó információ teljessége. A „hosszszmetzet” analízise volna egyben a tulajdonképpeni történelmi kofrontáció feltétele is. Itt valóban, az összetevők komplemetaritása mellett, algoritmusuk kisebb-nagyobb változtatásaival is találkozunk. Ám ezek az eltérések elsősorban nem a történelmi hűség hitelességét érintik, hanem sokkal inkább arra világítanak rá, hogy a négy szerző krónikás feladatainak a megoldásában lényegi szerepet játszott szubjektív temperamentumuk is, költői énjük, valamint a témához való viszonyulásuk is. *Bach* kiválóan ráérezett ezekre a sajátosságokra, és a rá jellemző érzelmi kontrasztok sokoldalú megalkotásában fel is használta őket. Érdemes megfigyelni, hogyan Krisztus epiteton ornansát kettős „leitmotivummá” fejlesztte a szöveg és dallam kapcsolatában az Emberfia=Istenfia diszitések komplemetaritásában.

Különösen lényegre törő ez a megkettőzés a két passió kulminációs pontjainak eltérésben. 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 passiónak is. A feltámadás és a mennybemenetel mozzanatai kívül esnek a nagyhét történeti keretein.

Nos, ebben a keresztmetszetben az esemény középpontja a *döntés Pilátus házána*: az Emberfiát halálra ítélik. Ám ez a középpont nem jelent egyben csúcspontot is. A kulmináció megalkotásában sodrásában több metszet is ajánlkozik – mindkét passió-szövegben – a feszültség drámává érleléséhez. E metszetek kiválasztásában és zenei feldolgozásuk során *Bach* pontosan alkalmazkodik a felvilágosuláskori 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 időbeni ábrázolás ökonómiájában a minőségi csúcspont megfogalmazását a *díszítő jelző* észmeraja plaszticizálja. Passióiban alkalmazza is a díszítő jelzőt: Jézus, az Emberfia – Krisztus, az Istenfia...

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

- Kit kerestek?
- A názareti Jézust..
- Én vagyok.
- Akarjátok, hogy szabadon bocsássam a zsidók királyát?
- Ne őt, hanem Barabást!
- Íme, az ember!
- Keresztre vele!
- Nézzétek, a királyotok!
- Halál rá, 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!
- Éli, Éli, 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 eseményeik, döntések, replikák oly bonyolult és ellentmondásos kísérő érzelmeinek megérzékítését. Persze ezt a lehető legvალtozatosabban 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-szakraális 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 szakraális-transzcendens feltételeit teremtette meg. Művei erőterében megvalósult a történelem-idézés többsíkúága, a múlt és jelen összefonódása, az egykori szereplők és a jelenkori hívek egymásmellettisége: és történt az olymódon, hogy egyetlen korabeli operaszínpad látványosságai sem érték volna utól...

Talán a legendás-ballasztikus hangvételhez és szerkezethez hasonlíthatnók legjobban ezt a fajta 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 balladai homály sajátosságával itt, ebben a hármas egységben, a múlt jelenidejű 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 státusa 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 olyan magas fokát. Mert e szóhoz jutásban megelevenedik a múlt, életre kelnek a krisztusi idézetek, az apostolok replikái, Péter szószegése, Júdás árulása, Pilátus habozásai, a katonák, a csöcselék, a főpapok, írástudók és farizeusok hada... S persze „életre kelnek” a mi érzelmeink is végig-végig, ám különösen akkor, amikor a zenei szerkesztés többrétegében – hol kérdőn, (hova?, ki?, kit?), hol követelőn (bocsásd el!, ne kötdz meg!) – felelgetős formában a kórus hangjaiban a mi kísérő-azonosuló gondolatainkat véljük megtalálni.

Hiszen a narrátor megidézéseire a követlen dramatizáló választ egyaránt nyújtja a kórus is, a szólísták is. Feladatuk mindkettőjüknek bonyolult. Mert a kórus szerepe kettős: dramatizál és lírizál. 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 örököséként csodálatos lírai-bensőséges hangot üt meg a korál-tételekben, áriákban, ariósókban. *Bach* mindkét feladatnak jelentős szerepet ró ki, hiszen a *turbák* és korálok aránya, valamint az áriáké és recitativoké 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 – amint a zárójeléből kiderül – szimmetria-arányokban gondolkodott *Bach*: éspedig a tükör- (első) illetve az arany metszés (második) 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 áriák bevezetőjeként szerepelnek. A kórushoz hasonlóan első funkciójuk cselekményesítő, a második lírizáló.

Tehát a *dráma* – *líra* – *epika* hármas funkció-rendje a kórus és szólísták, *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 matrixnak, pontosabban, munka-matrixnak. Hiszen a matrix ismert törvényei szerint működik a többdimenziós formavilág is, amelyben valamennyi összetevő együttesen hat, s mégis megőrzi viszonylagos önállóságát.

Visszatérve a bibliai idézetek csomópontjaihoz, mielőtt ezek zenei kibontakozásait megvizsgálónk, a szöveg mibenlétéről el kell azt is mondanunk, hogy a bibliai textus *mellett* a benne rejlő eszmeiség és érzelmi visszhang fokozott ezenei átéléséért *Bach* ún. versbetéteket is alkalmaz, s persze alternálja őket a már említett korál-harmonizálásokkal. E versbetétek a korál verseivel és az evangélium-részlet pontos idézésével alkotják egészében a passiók „szöveggönyvét”. 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. Brodkes* műveiből vett át, vagy saját szerzeményei voltak. Hasonló a *Máté-passió* szövegalkotása is: ezúttal *Bach* költői énje a véglegesítésre, az összkép megalkotására összpontosít. Az evangélium vers-konotációit poeta barátja, *Picander* (15) költeményeiből válogatja ki, a korálok megkomponálása itt azonban meg „bennerejlőbb” szerkesztésmódot követel. A 13 önálló (és egy áriába montált korál közül 5 a vezérkorál megisméltése – ám mindig más tonalitásban (1. kotta):

Flauto traverso I, II  
Oboe I, II  
Violino I

Soprano  
Oboe I, II  
Violino I

Flauto traverso I, II  
Oboe I, II  
Violino I  
Soprano

Flauto traverso I, II  
Oboe I, II

Flauto traverso I, II  
Oboe I, II  
Violino I

Er - ken - ne mich, mein Hu - ter, mein Hir - te, nimmmich an!  
 Ich will hier bei dir ste - hen; ver - ach - te mich doch nicht! Wenn  
 Be - fiehdu die - ne We - ge und was dein Her - ze krankt  
 Haupt voll Blut und Wun - den, voll Schmerz und vol - ler Hohn,  
 Wenn ich ein - mal soll schei - den, so schei - de nicht von mir.

## 1. kotta

A fokról fokra süllyedő tonális ábrázolás már zeneileg is meghatározza a dráma elmélyülését, a kísérő érzelmek erősödését, a konfliktus felé sodródás kikerülhetetlenségét, – „hogyan írás beteljesedjék.”

Nos, ilyen szövegfeltételek („kontextualitás”) 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 követített képzeti síkján megidézve a befogadó érzelmi készenlétét serkentik vele, hol pedig magát a jelenidejűvé tett, lemeztelenített drámát hozzák elének az *amikor a költő „mást is megszólaltat”* arisztotelészi esztétika (16) elvei szerint, a cselekmények és szövegeik „dialógusában”. Mert a líra–dráma–epika esztétikai algoritmus *Bach* szerkesztésmódjában is pontosan követi a személyi névmások belső rendjében rejlő nyelvi kifejezés precizitását és többsíkú képlékenységét: az én lírai expresszivitását, a te drámai konfrontációt és az ő elbeszélő megidőzését. S teszi mindezt a munkamatrix 2 x 4 síkú térídejében, 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:

- Kit kerestek? – kérdezi Jézus.
- A názáreti Jézust – így a Júdás vezette katonacsapat, szolgák tömege (lásd János-passió).
- Nézzétek, itt jön, aki elárul – Jézus a tanítványaihoz.
- Üdvözöllek, Mester – Júdás megcsókolja Jézust.
- Barátom, miért jöttél? (Máté-passió).

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: többrétű. 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-passióban a pillanat drámaiságát ragadja meg, a Máté-passióban ugyanazt a pillanatot a kontempláció és a lírai átélés folytonosságában oldja. Előbbiben mindjárt a mű elején a recitativo (Jézus) és a kórus (tömeg) dialógusában kibontakozik a dráma. Nyílt színen „előttünk” zajlik Jézus elfogatása: a recitativók fenségesek 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 biz-*

tosítja az esztétikai átélés tulajdonképpeni felételeit. Itt 25 tétel előzi meg az eseményt, amelyben – egyebek között – az árulás megjövendülésének mozzanatát is bemutatja Bach. Sőt, a tanítványok kétségbeesett-félelemmel teli kérdéseiben – „Én lennék az, Uram?” – pozitív érzelmi töltéssel kommentálja azt, ami a János-passióban nyers meztelenséggel finalizálódott, – az árulást magát. Ami pedig az utánt illeti, csodálatosan széphíhatos 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 és 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, az ártatlanság megtiprását, és a bűnhődést, az isteni igazságszolgáltatást, kezdve Júdással...

Ugyanezt a *visszatekintő* – *előretekintő* kettősvektort szolgálja a 29. tétel záró kórusa is, amely kommentárjában a megidézett dráma lírai újraátélését és következményeinek epikai előlegezését hordozza:

„O Mensch, bewein dein Sunde gross...”

Zenei szerkezetében elemezve az elfogatás mozzanatát, a Máté-passióban a struktúra közepén „lukat” találunk: A tulajdonképpeni esemény nem válik képpé, hanem lecsorog ezen a lukon. Mert ebbe a vákuumba torkollik az esemény teljes előzménysorozata, és belőle szivárog ki s nő hullámozó érzelemfolyammá az első részt záró tételek sora, miként az elkövetkező csomópontok feszültséghelyzeteit is ez a „ki nem futott” mozzanat vetíti elő a második részben.

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 igen is megőrizte, – ha éppen nem tovább fokozta. Íme, miért szcenikusabb, plasztikusabb az első átélés zenei vetülete a János-passióban és miért poétikusabb, expresszívabb a Máté-passióban. Ám maga az átélés esztétikai minősége megmarad hangsúlyozottan drámáinak. Csak az elsőben látványosabb ez a drámaiság, a másodikban szemlélődőbb. Zeneiségében a János-passió a dráma átélése, a Máté-passió, az átélés drámája. Előző a dráma, amely „fizikailag” magának a pillanatnak közvetlen megélésére készlet, utóbbi a dráma, amely „lelkileg” kiterjeszti az átélést a pillanat előzményeire és következményeire egyaránt. *Bach* zsenialitása, hogy a két passió egymásutánjában a befogadó számára valóságos „zenei sztereotípust” 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 hologrammaiban.”

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 fölött: „Ne őt, hanem Barabást!”. Ám ezúttal a János-passió bizonyul sűrítettebb ábrázolásnak. Mert a párbeszéd Pilátus és Jézus, majd Pilátus és a tömeg között, bezárólag az evangélista tényközlésével – „Barabás rabló volt. Pilátos előhozatta Jézust és megostoroztatta” – 28 ütemben egésében lezajlik (18abc). De milyen 28 ütem ez! A villódzó replikáké, amelyek a felbújtott tömeg alantas követelését kiáltozzák, és amit az ostromlás pattogó-suhogó melizmája követ. Jellegzetes pillanat ez, a bachi dallamalkotás tikaiba enged betekinteni. A melizma – mint ismeretes – a recitativo fordítottjaként, egyazon szótag fölött a különböző hangok özönét szolgáltatja 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 stiláris jellemzője (2. kotta).

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 legmeggyőzőbb mozzanata. *Bach* mintha rá is duplázna erre a hasonlóság adta lehetőségre. Míg a János-passióban az előző csomópont a szöveg utalása szerint kettőződik meg, itt a második

24 18<sup>4</sup>  
Fl., Ob.  
Viol. Evangelista  
Ten. Bar - ra - bas a - ber war cin Mor - der, Da nahm Pi - la - tus Je - sum und gei -  
Cont. senza Bassono grosso  
27  
Tenore Ev. Bel - te ihn.  
Cont.

2. kotta

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 közébeiktatott tömb előtt (45b) és után (50b). A beiktatott tömb korálja, recitativója és áriája a maga lírai bensőségével csak fokozza a visszatérő, követelőző replikák kedvetlenségét (3. kotta).

Hasonló tükör-szimmetriát rejt már a János-passió idevágó mozzanata is azzal a kü-

F/flauto 1<sup>a</sup>, II  
traverso I, II  
Oboe I, II  
Violino I  
Wic wun - der - bar - lich ist doch dic - se Stra - fel! Der gu - te Hir - te lei - det für die  
Oboe da caccia I  
Oboe da caccia II  
Soprano Er hat uns al - len wohl - ge - tan, den Blin - den  
Continuo  
Organo

3. kotta

lönbséggel, hogy itt a szövegazonosság a cselekménysor két szélén van (21d, 23d), míg a Máté-passióban a betétet közvetlenül övező részekben jelentkezik.

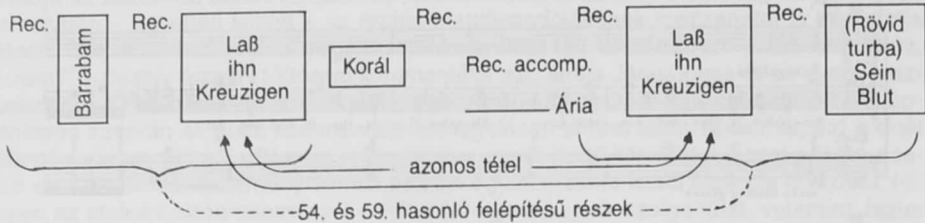
Túl a csomópontok feszültségalkotó szerepének fokozásán, a szimmetrikus szerkesztés igénye Bach részről mindkét passió vázának egészére jellemző.

A János-passió második részének központját elemezve Geiringer a következő tükör-szimmetriát olvassa ki a partitúrából:

A	B	C	D	E	D	C	B	A
17	8b,19/20b,21b	21d	21 f	22	23b	23d	23f,24,25b	26

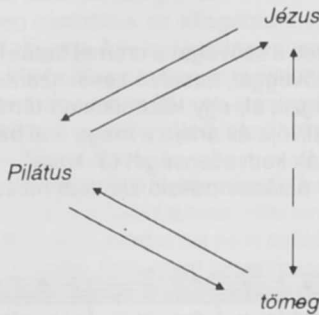
a hiányzó tételek a recitativókat tartalmazzák. A szerkezet elemzésében Geiringer csak kórusra és a B pontban jelentkező áriákra összpontosít.

A két passió felépítését összevetve a zenetörténész Kovács Sándor is a szimmetria-ely alkalmazását emeli ki a Máté passióban például így: (18)



1. ábra

Mint látjuk, a János passióban rejlő arányok szimmetrikus elrendeződése – mind a két elemzés erről győző meg – éppen a tárgyalt cselekmény-csomópontot érinti, a dráma nyitott háromszögbe foglalt viszonyrétgazdósát:



2. ábra

Ám a „nagy szimmetriát” (lásd a két táblázatot) itt is, ott is lekicsinyített mása előzi meg. A János-passióban a már említett recitativo–kórus–recitativo konfrontációiban így:

„Akarjátok, hogy szabadon bocsássam a zsidók királyát?

Pilátus recitativo

Ne őt, hanem Barabást!

Tömeg turba

Erre Pilátus előhozatta Jézust és megostoroztatta

Evangelista recitativo

A Máté-passióban is ezt a mikro-szimmetriát növeli fel Bach, zenei kifejezéssel élve augmentálja, 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 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 Fia kínhalált hal értünk...

A Máté-passióban tehát még perspektivikusabb a tragikus események követhetősége mint a János-passióban, 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 előre tudása szálnalmukat kelti fel valamilyen szinkretikus gyászban, amely az egész történet világfájdalmát éli ki, és amelyben féljük Megváltónk halálát, s vele együtt szánva még a felbújtott, önmagát elítélő csöcselékét is...

A második esemény-csomópont zenei felfejtésének hasonlóságából és különbségeiből kiderül, hogy fajsúlyában a halálraítélés mozzanata – „keresztre vele!” – más és más struktúrázó szerepet játszik mindkét esetben. A János-passióban a kulmináció közelében van, azt is mondhatnók, közvetlenül készíti elő azt, míg a Máté-passióban metszéspont: egyfelől az elkövetkező láncreakció lefutását indítja el, másfelől az eddig történetek visszaújrarendelésére készítt, az utolsó vacsora jövődőléseitől e jövődölések sorozatos beigazolódásáig.

A harmadik pontunk tulajdonképpen az előző mozzanat kifejtését készíti elő. A fokozás reakció-pontja: a szembesítésé. Pilátus, a habozó-mérlegelő Pilátus, kétszer is a tömeg lé állítja Krisztust:

Ime az ember.

Nézzétek, a királyotok – hangzik a János-passióban. A tömeg, a vétkező tömeg reakcióját már ismerjük. A válasz: az előbbieket ismétlése, „Keresztre vele”, illetve „Halál rá, keresztre vele!”.

A Máté-passió a felelősségtől szabadulni akaró, kezeit mosó Pilátust eleveníti fel. Itt a szembesítés védekezésé válik. „Ennek az igaz embernek vére ontásában én ártatlan vagyok.” A tömeg halált követelő ordítása ebben a kontrasztban valóságos hangorkánná nő: „Vére rajtunk és fiaikon!” Míg tehát a János-passióban Pilátus kilépése a képből a konfliktus-helyzet kontrasztját még közvetlenebbé teszi a szembenállók – Krisztus – tömeg – között, addig itt, a Máté-passióban a magáramaradás, az elkövetés előtt álló bűn alantas nagyságát, a fel nem ismert önátkozás félelmetes pusztító erejét teszi érzékvé, s ezáltal növeli a már említett szájalom-élményt. Úgy is mondhatnók, hogy az arisztotelészi esztétikában megfogalmazott katarzisz-élmény (19) két alapérzelméből az első, a félelem-élmény, a János-passió kísérő érzelmeinek kialakulását uralja; a második, a szájalom 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 hagytát 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 mélységének és hibbeli magasztosságának egybeesése, vagy a basszusária és kórus kettősében felhangzó megtisztulás-élmény transzcendens ívelése (32). És még kevésbé zárja ki az evangélista recitativójában (33) megidézett „Harag napját”, amelyet *már itt* Máté evangéliumából vesz át és épít be a szöveg-recitativóba, *s majd ott* a Máté-passióban is hasonló „festői” zenével dolgoz ki: a fel-le száguldó futamok, a dobszerű tremolók itt is, ott is plasztikusan érzékeltetik a biblikus képet: „Erre a templom függőnek kettéhasadt, felülről egészen az aljáig... (János-passió 33. Máté passió 63a). (4. kotta)

33. Evangelista *János-passió*

Tenore  
Evangelista

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

Continuo

senza Bassono grosso

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

4. kotta

A Máté-passióban 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. zsolnárt 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 képét, 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 megkettőzve indítja a turba-jelenetet (61d). És ha ehhez még visszaidézzük az előző gúnyolódó, semmibe vevő turbákat (20), mint „Üdvözlégy, Zsidók királya!” (53b), „Te, aki lebontod és harmadnapra elépítetd 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* szemlélődő jellege mögött rátalálunk igazi drámaiságára. Az előzmények és következmények összetetésében a mozzanat drámai szituációvá bővül oly módon, hogy egy sajátos zenei tér többdimenziójában a mozgásba hozott múlt-jelen-jövő idősíkok egymásra dúcolódnak.

Ha az elemzett mozzanatok – joggal – hangsúlypontoknak fogjuk fel, el kell döntenünk azt is, hogy milyen viszonyrendben állnak egymás *mellett* és egymás *után* a két passió egyikében is, másikában is. Ám, ha a csúcspontok taglalására és rangosorolására összpontosítunk, elemzésünk során legalább három egységben ható erővonlatot kell kövtenünk:

a/ a csomópontok „hosszmetszeti” elrendeződését;

b/ a hosszmeteszeti minőségi és a teljes passió belső rendje közötti viszonyt, s végül:

c/ mindkét viszonyrend sajátos esztétikai státuszát a barokk zenében.

A kortárs *Lessing* esztétikai elemzéseiben (21) a térbeli művészetekben (festészet, szobrászat, építészet stb.) a testek egymás mellé rendeződésében kimutatja, hogy ez a térbeliség kifejező erejét az idő-dimenzió felvételével nyeri el. Nevezetesen a termékeny pillanat megörökítésével, amely lehetővé teszi, hogy a mozzanatba rögzített történet előtjtét 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 előznie a tulajdonképpeni csúcspont. Ez utóbbit már a befogadó kell éreznie, gondolja hozzá a kép követlen esztétikai információjához. Mert, ha a termékeny pillanat egybeesne a kulminációval, a kép ledermedne, s vele együtt a néző fantáziája is: a „mindenek túlján” sajátos kiegyenlítődése állna be, ahonnan tovább, de vissza sincs már mit gondolni. A kép hatása megszűnik, dinamikus ereje tovatűnik... Ezek az elvek különösen érvényesek a korabeli, s általában a klasszikus vagy éppen barokk stílus képzőművészeti megnyilvánulásaira. De – gondolhatnók – 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 szeméi előtt a zenei, költői, táncforma 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 magasztosságában és elvontságában a keresztény hitvallás alaptételét is érzékivé teszi: Istenfia == Emberfia = a földre szállás és emberré levés, valamint a mennybemenetel és visszaváltozás Istenné, de aki újra „eljövendő”... magának a *Credónak* centrumát jelképezi.

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 dramatikussá, de úgy, ahogyan a festő is az. Nem az egymásra következő eseményeket rajzolja meg, hanem kiragadja azt a pregnáns pillanatot, amely számára az egész történést 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 következőse: 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 irálya!” – turbát *Varnai 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 *Varnai* – 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 mélyvonások szólamában már-már látjuk a pergő kockát. (5. kotta)

The image shows a musical score for a vocal ensemble and continuo. The parts are labeled: Soprano, Alto, Tenore Ev., Basso, and Cont. The lyrics are in German: "spra-chen sie un-ter-ein-an-der: Las-set uns den nicht zer-". The Continuo part is marked "col Basso grosso". The score is for the 5th page of the Passion.

## 5. kotta

Hasonló példával szolgál a könnyek hulló-koppanó metaforáiban a Máté-passió 52. áriája; íme egy részlet, amely a kép egészet a dallamrajz és kísérete egységében mutatja be (6. kotta)

A térszerűség és a számszimbolika jellegzetes fesői képpé ötvöződik a Máté-passió utolsó vacsora jelenetében. A recitativókban tett kijelentését Jézusnak a tanítványok izgatottan félő kérdései Kóruson követik (9d,9e), és jelképesen (7. kotta) mert 11-szer ismétlődik a feltett kérdés. A 12. tanítvány, Júdás, nem kérdez... A kép feszültségének megértését különösen elevenné teszi, ha ezt a mozzanatot *Bach* Máté-passiójából összevetjük *Leonardo da Vinci* Utolsó vacsora című kompozíciójával. S még egy vele kapcsolatos szemínáriumi adalékkal. Mint ismeretes, a képen egy hosszú asztalnál velünk szemben ülnek Jézus és 12 tanítványa. A kép „programja” a fent idézett bibliai párbeszéd, amely egyetlen festői mozzanatba sűrűsödik: az elhangzó kijelentést követő döbbszent csend megtörésébe, a kérdeve-kiáltó replikák özönébe. Ez a sűrítés kimondottan zenei módon megy végbe, az előkészítés (Jézus szavai), a feszültség (a pattanásig ajzott süket csend)

13

Kun-nen Trä - - nen mei-ner Wan - - gen nichts er - lan - - gen, nichts er - lan - -

6. kotta

Soprano

Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, Herr, bin ichs?

Alto

Herr, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs?

Tenore

Ev. Chorus

ihm: Herr, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, bin ichs?

Basso

Herr, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs?

7. kotta

és az oldás (a kiáltozó-önigazoló kérdések ismétlődései a hármass csoportokra tagolódo tanítványok között) algoritmikus elemeinek egymásra tevődésében. A kép szemlélése során a mi szemünk, a mi tekintetünk „oldja” zenei folyamatát újra a történet drámáját. Az egyik szeminárium elemzésünk alkalmával történt, hogy a diákok zenei aláfestéssel egybekötve vetítették a kép dia-reprodukcióját. A zenét persze a reneszánsz motetták világából vették. Ám a projekció során a dia-képek egymásutánjában a kísérő zene „elcsúszott”, és véletlenül egymásik képnek szánt gagliarda táncos giusto zenéje szólalt meg énekkaron. A szervezők rögn le akarták állítani a magnót és szabadkoztak, de a csoport többi tagja lázasan követelte, hogy csak hagyják ezt a zenei aláfestést, mert nagyon is találó. Valóban, a gyors tempójú, táncosan ritmikus dallam pontosan dinamizálta a termékeny pillanat plaszticitását. A tanítványok izgatott kérdezősködése drámai folyamat, mint *Monteverdi* mondaná, a *stille concitato* gyakorlatává alakult.

Visszatérve a *bachi passió*ban 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 pillanat létjogosultságát. A képszekvenciák folyamatában megsokszorozódik ez a pillanat, és termékeny pillanatok soráról beszélhetünk. Ebben a sorban az *előttek* és az *utánok* persze sajátos áttűnéseket produkálhatnak. Az ami itt után volt, ott, a következő pillanat fázisában már előtt, és fordítva, és így tovább... Ebből következik, hogy a két *passióból* felelevenített és egymásnak híven rímelő 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 előtt s maga után, végig megköveteli „saját fennhatóságának” viszonylagosan önálló létezését. S ebben a kis mikrokozmoszban oldódik folyamat. Tehát folytonosságát a kivetített és zeneileg átél vissza- és előregondolások alakítják ki. Hiszen önmagukba véve e pillanatok el vannak különítve, *sorukat* a megszakítotttság jellemzi súlypontról súlypontra. S éppen ebben a megszakítotttságban festőiek ezek a pillanatok, s plaszticizálják – a jelzők alternatívájaként, mint pillanattfelvételekbe 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 módjait, magát a döntést, a mozzanatok ilyen vagy olyan hangsúlyozásában, – el egészen a csúcspont megválasztásáig.

A b) pontban felvetett „teljes belső rend” egészének a kérdéseire éppen csomópontok megszakitottságaiból összeálló hosszrendszer 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 a teljes folyamatot, 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 hangsúlyozódása a jellemző. *Nem* a hangszer, hanem a megszólaló zene a fontosabb; ugyanaz a mű több hangszerre átírva maradt fenn, ám mindegyik 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 átmenetek kisebb vagy nagyobb lényegcseréire. Gondoljunk mindenképp előtt a János-passió két variánsára vagy a két passió közötti átfedésekre. A harang napját idéző tétel mind a két műben azonos szövegre épül – majdnem azonos módon. Ugyanez a helyzet a már említett „0 Mesch bevein dein Sunde gross” korálfeldolgozással is. Először a János-passió második variánsában jelenik meg: onnan veszi át *Bach* a Máté-passióba 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, mely az újjongó öröm hangulatát kelti, eredetileg világi célra íródott, ünnep kantátából való, amellyel *Bach* egy évvel korábban (1733) a szász királyt köszöntötte. És a stílárius jegyek sorolását – amelyek a barokk zene alapvonásait határozták meg – persze még folytathatók. Megemlíthető például a díszítő hangok átírását főhangokká, s táncdallamok méltóságteljes hangulatra, mondjuk így, maestuosó-szintre stilizálását stb. Ám a lényeg mindig ugyanahhoz a konklúzióhoz vezet: az egyetemes mondanivaló a maga átfogó erejével rányomja a bélyeget minden megnyilvánulási formájára. A partikularizált tartalom – ahogyan *Kant* mondaná – inkább meghatározott, semmint reflektáló. Éppen ezért az előadás során is, a partikularizálás szabadsága a felismert szükségszerűség elfogadásában érvényesül; a lényeg az adott tartalom megőrzése, eszmeiségének, affektivitásának hitelessége. Nem véletlen, hogy a mai *Bach*-előadás értelmezések ezt az általános elvet a gordiuszi csomó sorsára juttatták. A jelenkori *Bach*-előadásesztétika kettévágta az általános és különös ingázását két általánosra, illetve különösekre, amik végül is két „különös általánost” születtek. 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, nagyarányú „largo” értelmezés jellemző. Utóbbira a szerény, kisebb együttesen a korabeli feltételeket, hangszereket, technikát megidéző „miniatűrálisabb” elképzelés a jellemző – lásd *N. Harnoncourt* előadásstílusát, lemezeit, elméleti argumentációt (25).

Ám 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, párbeszédes erejét pillanatra sem gyengítve – igazi bensőséggel lírizálja az a „plusszcsomópont”, 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 recitativkóra és a turbákra vonatkoznak. Nyilvánvalóan az áriák, ariosók aranyos megosztásában, valamint a közbeiktatott korálok lírájában éppúgy fellelhetők a súlypontszerkesztés és fokozás illetve értelmezés feltételei, mint epikai vagy a drámai tételekben, mozzanatokban.

A megtett elemzések jegyében állítottuk, hogy a két passió súlypontrendszere, egymást ellenpontosva, különbözőképpen is kidolgozható. A fentiek alapján neveztük az elsőt *explozív jelen-drámának*, amely inkább vertikálisan, egy pontban állítja eléink az adott cselekmény jelentésrendjét, míg a második *implozív, felidéző dráma*, amely az adott mozzanataát folytonosságában inkább horizontálisan eleveníti meg a cselekmény jelentésrendjét, és nem egymásra dűcolva, hanem egymás után közölve az összetevők korrespondenciáit. Éppen ezért a zene szerepe mindkét struktúrában másként értelmezhető: az elsőben keresztmetszetre, a másodikban hosszmetzetre építi fel a mondani-valót, s teszi érzékletessé a közölt érzelmet, gondolatot.

Ilymódon a mű szimmetrikus közepe a János-passióban a termékeny pillanatát jelenti a Krisztus – Pilátus – tömeg hármásában. Innen indul előre – vissza a csomópontok előttiének, utánjának rendszabályozása. Vissza egészen a dráma Jézus általi megjövendőtlőség és előre a „Bevégeztetett” mozzanataig. A kulminációs pont itt éppen 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 termékeny pillanat az előttek – utánok 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, Laokoon végső küzdelmét vívja a szoborcsoporton megörökített pillanatban. A kígyókkal folytatott harc kimenetele még nem dőlt el, de a kifejtet iránya – végeredménye már kétségtelen: látjuk már lelki szemeinkkel a három figurát porba hullva holtan, az apollói büntetést végrehajtó kígyók halálos harapásával torkukon...

A dinamikus művészetek termékeny pillanata magát a kulminációt teszi érzékvé. 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 manifeszt tartalmat többsikúán, a rész-idők egymásra tevődésében mutatja be. A kulmináció történetét lelkünkben kétszeresen és végigkövetjük; mind a jelenné váló jövő mozzanataiban, mind a felidéződő múlt eseményeiben. Mert a csúcsponttól lefutó érzékleti szinten megtapasztalt események láncreakciójára ráilleszkedik képzeti szinten a kulminációig vezető előzmények emlék-képsora is! Röviden: a kulmináció oldása kettős oldás; elsímítja a csomópontot követő hullámokat, de rendezi az előzmények feszültségét is. Egy rejtett szimmetria jegyében felidézi a már megélt fokozásokat, „előmozzanatokot”, s ellenpontoszza velük a csendesülő utómozzanatok elülő hullámozását. A lényegcsere tehát a csúcspont átfordulását jelenti a termékeny pillanatba: súlyával, erejével a *vízválasztó* szerepét veszi fel az *előttek-utánok*, a *fel-le*, a *jobb-bal* alternatíváiban. Vagyis a legmagasabb fokú metszetté, *cezurvá* válik. S a metszéspont lehetőségeiből fakadó szerepében alakul termékeny pillanattá: visszaidézeti velünk az előzményeket, s egyben arra kötelez, hogy a következőknek 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 *vissza-fordíthatatlan*, az *elveszejtett*... kísérelései 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 *elő téve* feltételezte, hogy a tér-idő dialektikus kapcsolata, kölcsönös feltételezettsége az eseménycsúcson közvetlen művészeti ábrázolásában mindenképpen megszűnik. 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* és kulminációs pont *centríro-zása* akkor ha azt egy immanens szimmetriában valósítjuk meg. Olyan szimmetriában,

amely *érzéklet-képzet-érzéklet* alternatíváiban az előzmények 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 is, elcsendesülését, 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 a világfájdalmat egyesítő alt-ária csodálatos lírája érzékíti meg...

A Máté-passió feszültsége „negatív”. A központi csúcsig felkúszó eseménysor és az onnan lefutó érzelmi hullámok itt is közreveszik a dinamikus művészetek metszetét alkotó termékeny pillanatot. De az *előkészítés-feszültség-oldás* ritmikus láncreakciójának amúgy is disszonáns párhuzamait az előttek és utánok egymásra tevődésében még pluszban ellenpontoszák az Emberfia == Istenfia negatív kontrasztjai is. Jézus Emberfiának nevezi magát, akit nem sokára elárulnak. Az Istenfia néven nevezés végig pejoratív, a csöcselék és 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 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, majd a záró kórus fenséges-magasztos élménye zárja le.

Elemzéseink végéről visszatekintve e két zenei kolosszus esztétikai értékrendjére, ebben a rendben is azt tapasztalhatjuk, amit eddig is láttunk. Nevezetesen azt, hogy Bach, a Nagy Összefoglaló 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 elsimitják – épp úgy, ahogyan előkészítették – az alkotás igájába vont erőik elszabadulása.

Ennek a gondolatnak a jegyében idézzük befejezésül a századfordulón élő zeneesztéta Kovács Sándor szavait: „*Beethoven* egyszer azt mondta *Bach*ról, 'Nicht *Bach*, Meer sollte er heissen.' Ez pusztán szójátéknak tetszett, 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 gyarapodik és mire torkolathoz 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 felszínén látunk.” (26)

## JEGYZET

- (1) Zenei lexikon II. Budapest, 1931, 323.p.
- (2) *K. Geiriner*: Johann Sebastian Bach, Budapest, 1976. 155.p.
- (3) *Vámai Péter*: Oratóriumok könyve, Budapest, 1976. 155.p.
- (4) *K. Geiringer* uo.
- (5) *K. Geiringer* id.mű 155.p.
- (6) Máté, 27:51-53.
- (7) Bevezetés a szinoptikus evangéliumokhoz In: Biblia, Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás; Szent István Társulat, az Apostoli Szentszék kiadója, Budapest, 1987
- (8) Biblia id. kiad. 1095.p.
- (9) i.m. 1095-1096.p.
- (10) i.m. 1096.p.
- (11) i.m. 1201, 1202, 1204.p.

- (12) uo.
- (13) Az oratórium-passió ősei egyfelől a korál-passió, amely a gregórián korális virágzása idején (IV.-XII.sz.) születik meg, másfelől az azt követő motetta-passió: mindkettőre a cselekményesítés, a párbeszéd tendenciája a jellemző. 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.
- (15) Picander álnév, Henrici, Christian Friedrich német költő álneve.
- (16) A középkori misztériumok és passiók formavilágára is érvényes az antik esztétika elmélete és gyakorlata. Az idézett forrás: Arisztotelész Poétika. Budapest, 1974, 8 old.
- (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 átírjuk a BWV számozást NBA-ra. 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: Matthauss-passion DVfM 3087.
- (18) Kovács Sándor: Johann Sebastian Bach Máté-passió In: Szemelvények a zenehallgatáshoz. Budapest, 1979, 38.p.
- (19) „A tragédia (...) a részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyen fajta szenvedélyektől való megszabadulást.” Arisztotelész i.m. 14-15.p.
- (20) A turbák érzelmi előjele negatív, visszataszító véges végig, mind a két passióban. A kórusjelenetek pozitív érzelmi metaforákat, kevés kivétellel, csak az indító és záró tételekben szólaltatnak meg, amely nem a cselekmény felizgatott pusztításra ingerelt tömegét szerepeltetik, hanem minket, az akkori és mai keresztények, hívők sokaságát.
- (21) G.E. Lessing Laokoon, Hamburgi dramaturgia, Budapest, 1963. A következő elemzéseket bővebben a Laokoon III. és XVI. fejezetében találjuk.
- (22) A. Schweitzer J.S. Bach részletek, In. Életem és gondolataim, Budapest 1974. 439.p.
- (23) Várnai Péter i.m.67.p.
- (24) uo.439.p.
- (25) Vö. N.Harnoncourt A beszédszerű zene, Budapest, 1989.
- (26) Kovács Sándor: Válogatott zenei írásai, Budapest, 1976. 237.p.