



HELMUTH RILLING
Bach egyházzeneje *
Jelentőség és jelentés

Bach jelentősége

Miért olyan nagy ma az érdeklődés Johann Sebastian Bach zenéje iránt, miért hallgatják és foglalkoznak vele teljesen különböző nemzetiségű, más és más felekezeti, vallási és ideológiai csoporthoz tartozó emberek?

A lehetséges válaszok bőséges választékában nekem négy tűnik különösen fontosnak.

Az első válasz a bachi zene közvetlenül, feltételek nélkül tapasztalható rendjére mutat rá. Bizonyára mindenki, aki ezt a zenét hallgatja, érzi zenei szervezettségét, strukturális gondolkodását. Ez a rend azonban nem jelenti az alkotói minőség, ötletgazdagság és fantázia beszűkülését.

Egy másik választ abban látok, hogy Bach zenéje a legkülönbözőbb forrásokból merít. Először is itt van a reformáció egyházzeneje, Luther Márton koráljaiból kiindulva vokális formában és az ebből táplálkozó orgonamuzsikában. Emellett láthatók a bachi műben olyan szerkezetek és stíluselemek, amelyek a katolikus egyházzenei tradíciókból származnak. A Palestrina által reprezentált 16. századi vokális polifónia itt a legjelentősebb. Lényeges befolyása van a kortárs versenyműveknek is, elsősorban legfontosabb képviselőjén, Antonio Vivaldin keresztül. Befolyással van az olasz madrigál és különösképpen az opera, amely Monteverdi alkotásának hatására, Itáliából kiindulva egész Európában is elterjed. És végül változatos feldolgozásban megjelenik Bach zenéjében a kor tánczeneje is.

Hogy Bach életműve mindezen befolyások egybeolvadásával a zenetörténet egészen különböző korszakainak és irányzatainak összegzése, ez lehet jelentőségének második fontos része.

Bach jelentőségének kérdését korábbi generációk is felvetették. Egy róla szinte teljesen megfeledkező időszak után a 19. században, majd a 20.-ban nőtt meg az érdeklődés művei iránt. Semmilyen zenekedvelő, semmilyen zenész, de mindenekelőtt egy zeneszerző sem tudta volna Bachot figyelmen kívül hagyni. Ez, Bach utóhatása, befolyása a későbbi zene fejlődésére a harmadik válasz jelentőségének kutatásában.

A negyedik válasz számomra Bach életművének alaptémájában rejlik. Ez a téma, a keresztény hit, remény, szeretet üzenete ma számunkra eltávolodott.

De ki tudnánk, ki akarnánk magunkat vonni a keresztény Nyugat e szellemtörténeti dimenziójából, kizárnánk magunkat ebből az irányzathoz kinőtt emberi tudatból? Manapság erről igen sokfélék a vélemények. De egészen biztos, hogy sok embernek ma a bachi mű keresztény vetülete nem ok a vállvonogató közömbösségre, sem a jó zene kísérőjelenségeként való kénytelen-kelletlen elfogadására.

A Bach-zene szellemi gerince sokkal inkább olyan érdeklődés kiindulópontja, amely a sem racionálisan, sem érzelmileg fel nem fogható emberi alapproblémákon való elgondolkodástól remél irányítást

* A Stuttgarti Nemzetközi Bach-Akadémián 1984. november 18-án elhangzott előadás az egyházi kantáták és oratóriumok lemezfelvételének bemutatása alkalmából. Fordította: Liedemann Ágnes

A Bach-értelmezések mai állása

Nos itt állunk ma Bach születése 300. évfordulójának előestéjén, életművének a történelemre tett utóhatásán gondolkodva. Mi a mai Bach-interpretáció válasza zenéjének mai korhoz szóló üzenetéről?

Először is egy olyan feltételről kell beszélnem, ami még soha nem állt fenn ilyen előnyösen Bach fogadtatásának történelmében.

Az utóbbi évtizedek zenetudományi fáradozásai ahhoz vezettek, hogy ma egészen kitűnő forráskritikai Bach-kiadásaink vannak, amit leginkább a Göttingeni Bach-Intézet és a Lipcsei Bach-archívum által felügyelt új összkiadás képvisel.

Ezen kívül intenzíven és folyamatosan foglalkozott a zene kutatás a kor előadói gyakorlatával és annak körülményeivel, így ma számos információ áll rendelkezésünkre, amely a korábbi generációknak még nem adatott meg. Ezek a feltételek egyfelől megkönnyítik a Bach-művek előadásmódjának döntéseit, másfelől viszont beszűkítik ezeknek a döntéseknek a játéktérét, mert a tisztán érzelmi, ösztönszerű interpretálási módot kérdésessé teszik.

A mai Bach-értelmezés skálájában három egymástól elhatárolható utat látok.

Vegyük először azokat az előadásmódokat, amelyek a 19. és a 20. század elejének nagy Bach-hagyományát a mi korunkban töretlenül folytatják. Jellegzetességük a nagy létszámú kórusok és zenekarok, és a ma használatos hangszerek alkalmazása. A felejthetetlen Karl Richter volt ennek az előadói irányzatnak kimagasló egyénisége. Ismét egészen más módon ma ezt a Lipcsei Gewandhaus Zenekar élén Kurt Masur, vagy a Berliini Filharmonikusok vezetőjeként Karajan képviseli.

Ezekkel a törekvésekkel homlokegyenest ellenkezőek azok a tolmácsolások, amelyek a Bach-kori hangzás és előadói gyakorlat lehető leghitelesebb felújítását tűzik ki célul.

És végül harmadik csoportként az – elsősorban az evangélikus hitű – egyházzeneszek említhetők, a templomi énekarok és zenekarok. Ők Bach-műveket az istentisztelet keretében, vagy esti zenés áhítatokon és templomi koncerteken játszanak. Ezeken az előadásokon a rendelkezésre álló erőknél nagyon különbözőek, gyakran csak korlátozott teljesítőképességűek, és sokszor nem eléggé kiegyenlítették. Egy előnyük azonban van másokkal szemben: ők azon a helyen játsszák Bach műveit, ahova íródtak és ugyanazzal a célkitűzéssel, amivel Bach komponált.

Mi ennek a három különböző előadói stílust képviselő csoportnak a gondolati indíttatása?

Karajan, Masur és mások Bach-értelmezésének gyökere a mai hangversenyélet szervezett rendjében van. Szinte nincs szimfonikus zenekari koncertsorozat kórusművek bevonása nélkül. Hogy itt Bach-oratóriumok is helyet kapnak, az hagyomány, sőt talán konvenció. Helyi értéküket nem Bach munkásságában való szerepük, inkább az „időtlen nagyság” kategóriája szabja meg.

A saját elveiket követő historikus–autentikus előadók művészi kezdeményezését először idegenkedéssel fogadjuk. Másképpen szól Bach zenéje, mint azt mi, az úgynevezett klasszikus zene hallgatói gondolkodás nélkül elvárjuk. Az évszázadok folyamán ráakódott külső máztói megszabadítva, hamisítatlanul kell eljutnia hozzánk. A művészi tolmácsolás tekintetében évszázadokon keresztül ható megszokás és annak hagyományai jelentik éppen azt a terhet, amelyet mint idegen tényezőt ki kell küszöbölnünk, hogy Bach munkásságát igazán értékeljük.

Az egyházzenei kezdeményezés egészen más: ők azért játsszák Bach zenéjét istentiszteleti és liturgikus keretek között, mert az nemcsak az istentisztelet mindenkorai sajátos témájához és az egyházi év egy-egy meghatározott alkalmának – karácsony, böjti időszak, húsvét – szellemiségéhez kapcsolódik, hanem mert tisztán zenei mondanivalója is van

Bach mentalitása

Ha ezeket az előadói kezdeményezéseket értékelni akarnánk, először Bach lelki alkata felől kellene tájékozódunk. Az ötödik evangélista akart lenni, mint ahogyan őt Albert Schweitzer és Philipp Spitta látták, vagy – ahogyan azt Friedrich Blume egy új Bach-kép kialakításánál felvetette – az egyházzene számára létbiztonságot jelentett, és ő tulajdonképpen egészen másra törekedett?

Engedjék meg, hogy erre a kérdésre három gondolatsorral feleljek.

Bach élete során először Arnstadtban, Mühlhausenben és Weimarban töltött be egyházzenei pozíciókat. Aztán Köthenben az udvari karmesteri állást kapja meg. Joggal merülhet fel a kérdés: vajon onnan miért nem egy másik zenekarvezetői állást pályáz meg, miért a lipcsei Tamás-templom kántori helyét?

Bachnak – aki híres „*Divertimento*”-jában elsiratta bátyját, amikor oboistaként a svéd király testőrségéhez szegődött, aki bizonyosan figyelemmel kísérte a nálánál egy hónappal korábban, tőle kereken 100 kilométerre született Händel életpályáját, aki a híres és sikeres Telemann-nal jó barátságban volt, akinek házába Lipcsén átutazva korának legnagyobb művészei bejáratosak voltak – tényleg nem volt más választása, mint hogy egyházzeneiesszé váljék, és az maradjon?

És végül: a zenén, amit egyházzenei hivatásában komponált, néha érezni sietséget és az idő szorítását, de soha nem találkozunk rutinossággal, amivel ő egy számára kényelmetlen feladatot gyorsan elintézett volna, hogy más prioritásoknak teret hagyjon.

Bizonyítékok is vannak Bach életében, amik szakmai döntéseivel kapcsolatos kétségeit őrzik, mint pl. híres, fiatalkori barátjának, Erdmann-nak írott levele, amelyben lipcsei munkáját „*onus*”, azaz teherként jellemzi. De ezek az emberi problémák számomra nem a hivatásválasztás kérdésességének tűnnek, mert elhívását – ahogyan ezt mühlhauseni felmentési kérelmében fogalmazta – a rendszeres egyházzeneben látja.

Jól tudom, hogy ezek a csak durván felvázolt elgondolások egy nagyon bonyolult kérdésre válaszolnak. De számomra mégis elegendő alaposágú magyarázattal szolgálnak a Bach mentalitásával kapcsolatban feltett kérdésre. A „*Jesu Juva*” (Jézus segíts) és „*Soli Deo Gloria*” (Egyedül Istené a dicsőség) számos partitúra elején és végén nem formális fordulat, és a „*Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren*” (Egyedül a hatalmas Isten tiszteletére, hogy belőle tanuljon a jövő nemzedéke) nemcsak egy felirat az *Orgelbüchlein*ben, hanem egy életmű programja.

Az egyházzene elsőbbsége nem zárja ki a más területeken való alkotói tevékenységet. Így születik Arnstadtban, Mühlhausenben és Weimarban az orgonaművek többsége, Köthenben a szvitek, a *Wohltemperiertes Klavier* első része, a Brandenburgi versenyek és jónéhány a szóló koncertek közül, a későbbi lipcsei években pedig a *Musikalisches Opfer* és a *Kunst der Fuge*. Bach legfőbb törekvése azonban az egyházzene. A kantáta, ennek legfontosabb műfaja az elsőtől az utolsó alkotói korszakáig elkíséri. Ezt a bachi mentalitást, életművének ezt a súlypontját zenéjének tolmácsolásánál nem lehet figyelmen kívül hagyni

Bach egyházi zenéje

Még mielőtt ebből a nézőpontból az előbb megnevezett művészi tolmácsolások értékelésével foglalkoznánk, vessünk egy pillantást magára a tárgyra: Bach egyházzenejére.

Bach egyházi művei majdnem kivétel nélkül meghatározott alkalomra íródtak: a templomi istentiszteletekre, amelyeken Bach élete során kántorként közreműködött. Amit a lelkész szavakkal fejezett ki, az volt Bach zenéjének témája is. Kora istentiszteleti rendjében ő az egyház üzenetét és tanítását öntötte formába, azt magyarázta. Zenéjéhez költői lelkületű teológusok és

teologizáló poéták által írt szövegeket használt fel, olyanokat is, amelyeket más zeneszerzők is megzenésítettek.

Bizonyára ezek a korhoz kötött szövegek álltak régóta a kantáták szélesebb elterjedésének útjában. Talán háromféle okból idegenek ezek a textusok nekünk is.

Először is, állandó bonyolult összefüggésrendszerük átfogó bibliaismeretet tételez fel a hallgatótól. Példaként említeném erre a BWV 113. kantáta egyik recitativóját, amely rövid szakaszon belül négy különböző, egymástól teljesen független bibliai szövegre utal:

Így hív:
Jertek minden kegyelem forrásához,
Kiválasztottak vagytok réges-régen!
E szó így ösztökélőm lett,
S mint a vámszedő bűnbánóan
A szívem esdve kér „Ó Uram, légy hozzám irgalmas!”
Ó vigasztalj, ha csüggedek
Hogy legyek miként Dávid és Manasse
A mennynek gyermeke.

Bach korának gyülekezete bizonyára olyan helyzetben volt, hogy elhangzásakor egy-egy kulcsszót azonnal a megfelelő történethez tudott kapcsolni. Hogyan sikerülhetett ez nekik? Utalást hallottak az Ó-, valamint az Újszövetség két-két történetére, Sámuel- és a Krónika könyvéből, Máté és Lukács evangéliumából. (Máté 11:28, Lukács 18:13, Sámuel 12:13, Krónika II. 33:12–23).

Éppilyen magától értetődőséggel feltételezi Bach az énekeskönyv énekeinek ismeretét. Gyakran idéz egészen különböző szövegű tételekben tisztán hangszeres, tehát szavak nélküli dallamokat, amit gyülekezete azonnal felismert és a végső összefüggésekkel társított. Itt van például a BWV 70. kantáta, „Ébredjétek, imádkozzatok”, amit ma reggel hallottak. A zene-kari recitativóban „Ó, ez a fényes, dicső nap...” a trombita-szólamban egy korál hangzik fel. A trombita itt az utolsó ítéletet jelképező hangszerként értendő. Ennek a betétnek az értelme azonban csak akkor válik világossá számunkra, ha ismerjük a felhangzó korál eredeti szövegét: „Bizony betelik az idő és Isten Fia eljő”, mely az utolsó ítélet közvetlen közelségét jelenti be. Úgy vélem, hogy ezt Bach akkori hallgatói értették. Hogyan voltak ezzel Önök ma reggel?

Bach szövegeitől való idegenkedésünk második oka a drámai képek sűrű felsorakoztatása, ami dagályosnak tűnik, s igen gyakran nevetségesen hat. Példaként erre a 199. kantáta kezdetét szeretném felhozni:

Szívemet vérnek árja
Mossa, s ér bűn átka
És Isten szent szeme előtt
Rút szörnyeteggé tesz.

A harmadik ok e szövegekkel szembeni közömbösségre, hogy a gondolati összefüggések gyakorta túl egyszerűen jelennek meg. Vegyük például a 84. kantáta egy áriájának szövegét:

Kenyerem örömmel eszem bár csak falat az,
És jó szívvel kívánom: másnak is legyen.

A kantáta- és oratóriumszövegekben ezekkel a problémákkal találkoztak a korábbi Bachkedvelő nemzedékek. Másrésztől Bach kantátaszövegeinek vannak értékes oldalai is. Elsősorban azok, ahol bibliarészeket, vagy Luther Márton legismertebb templomi énekeit idézi –

gondoljanak a „Fény és pajzs az Úristen” és az „Erős vár a mi Istenünk” kantátákra. Azért nem tűnnek ezek a szövegek idegennek, mert az egyház ezeket akkor is, és ma is tanítása központi mondanivalójának tarja.

Végül is e szövegek legfontosabb értékét mégis abban látom, hogy – gyakran a kor elvárásaihoz idomult felszíni formaságok alatt – olyan problémákat érintenek, amelyek ránk éppúgy vonatkoznak, mint a 18. század emberére. A BWV 25. kantáta első recitativójának kezdete – „Az egész föld csak menhely számunkra” – csupán első pillantásra zavar, mert ez a szöveg egy szükségállapotot fejez ki, ami ma éppúgy fennáll, mint Bach korában.

Önmagukban ezek a szövegösszefüggések bizonyára alig érdekelnék bennünket. Nos, minden formai és tartalmi kérdésségükkel együtt, ezek Bach szerzeményeinek létrejöttét inspiráló jelenségek. Bach fantáziáját e kifejezések gyújtják lánggra, a darabok szerkezeti menetét a szöveg szerint alakítja, és nagy strukturális összefüggéseinek kialakítására is ilyen szövegek indíttatása teszi képessé.

Foglaljuk össze mindezeket a Bach mentalitásával és életművével kapcsolatban felmerült gondolatokat. Bach életművében a fő súly az egyházi zenén van. Az egyházzenesz Bach templomi istentiszteletekre komponál, amiken ő kántorként vesz részt. Kora ízlése szerinti szövegeket zenésít meg. Az így keletkezett zene mondanivalója egyrészt a „*Soli Deo Gloria*” (Egyedül Istené a dicsőség), másrészt az egyház üzenete, melyet kora emberének szánt, amely az istentisztelet keretében vasárnapról vasárnapra új alakban mutatkozik. Bach minden igyekezetével ezt a felfogást, ezt a célkitűzést szolgálja. Zenéjének tolmácsolása kor ennek az értelemnek a kifejezését tartom a legfontosabb feladatnak

Saját nézőpont

Bach életműve minőségének és jelentőségének csodájához, a különböző értelmezések alapelveihez, és a Bach mentalitásához fűzött gondolatok után szeretném ismertetni azt a nézőpontot, amit Bach egyházzenejének tolmácsolásakor képviseltem. Ez az állásfoglalás fémjelzi az összes egyházi kantáta és oratórium felvételét. Engedjék meg, hogy az előbb említett lehetséges háromféle Bach-értelmezés témájához visszakanyarodjam.

A 19. századból eredő, századunkban is továbbélő előadási gyakorlattal már korán találkoztam. A Máté-passiót először a Württembergi Állami Színház társulatával hallottam, Ferdinand Leimer irányítása alatt. Emlékszem, milyen mélyen hatott rám.

Természetesen a karmesterek, mint például Karajan, ha Bach oratóriumai szerepelnek a műsorban, azokat éppoly intenzitással és elkötelezettséggel igyekeznek tolmácsolni, mint más szerzők műveit. Amit itt kritikusnak vélek, az a stílusbeli nemtörődömség, amellyel barokk műveket szimfonikus hangzással adnak elő. Szinte teljesen figyelmen kívül hagyják a Bach-kutatás utóbbi évtizedekben rendkívüli igyekezettel elért eredményeit, amit a mai zenei gyakorlat rendelkezésére bocsátottak. Ma már tudjuk, hogy a János-passióban legfeljebb harminc, a Máté-passióban negyvenöt énekes énekelt, amit az előbbiben húsz, az utóbbiban maximum harmincöt hangszeres kísért.

Miért nem szolgáltatnak igazságot Bachnak abban, ami Mozart kisebb vonós együtteseinél már régen elfogadott szabály?

A hangzás intenzitásának elnyerése nincs arányban az összhangzáson belüli viszonyok elvesztésével. Bach hangszerelése még a tuttiban is kamarazenei minőségű, szolisztikus és obligát fúvós szólások nem halkulhatnak el, mindvégig hallatszódniuk kell. Az hogy alapvető összeállítási kérdések mellett a tudatosan differenciált artikulációnak is jelentős szerepe van, hogy a crescendo–diminuendo dinamika csak akkor valósulhat meg, ha az a mű szerkezetében helyénvalónak bizonyul, hogy az énekes szólísták megválasztásánál a kórus hangzásával és az őket kísérő zenekari szólóhangszerek tónusával való összeegyeztethetőségre figyelni kell,

tulajdonképpen természetes dolgok.

A szimfonikus zenekarok és helyi kórusok együttműködését nagyon fontosnak tartom, mert hidat emel a professzionális és laikus zenélés közt, ami mindkét félnek hasznos. Ha egy műsorban Bach művei hangzanak fel, a minőség ismerve egyrészt az átgondolt stílusbeli elkötelezettség, másrészt a bachi egyházzene célkitűzéséből eredő szellem kell hogy legyenek.

Visszatérnék az előbb említett irányzatok másodikához, Bach művei historikus–autentikus előadásának kérdéséhez. Engedjék meg, hogy ezekkel a fáradozásokkal részletesen foglalkozzam, mivel elvi jellegűek, s mert az utóbbi években nagy visszhangot keltettek. Én kritikailag a historikus–autentikus előadás ellen vagyok és ezt mindenekelőtt általánosságban szeretném megindokolni. Ha sikerülne is az eredeti bachi hangzás rekonstrukciója, ez még csak az egyik tényezője volna a Bach-kori követelményeknek. A hallgató, az ember, akinek fülére, érzésére és értelmére ez a zene bizonyosan hatott, nem azonos a maival. Mi, mai emberek másképp hallunk, érzünk és gondolkodunk. Ma az eredetit felújító előadás nem teremti meg számunkra azt a helyzetet, amit a mű alkotója magától értetődőnek tartott. Bach minden igyekezetével *kora* emberének zenélt. Ha az eredeti előadás légkörét akarnánk megteremteni, úgy a *ma* rendelkezésre álló erőkkel *korunk* emberének kell zenélnünk. Mert nem az ilyen vagy olyan hangzsról van szó, hanem a kifejezőerőről, a jelentésről, amit a hangzás révén közvetít a zene. A cél nem lehet az, hogy ma másképp halljuk, hanem hogy tanuljuk jobban megérteni.

Engedjék meg, hogy ezeket az általános gondolatokat részletesen kifejtsem. A ránk maradt forrásokból, a partitúrából és az előadás hoz használt szövegekből kiindulva az előadó főként három különböző területen tudja a lejegyzett zene megszólaltatását befolyásolni. E befolyásolás paraméterei: az összeállítás, a dinamika és az artikuláció.

Zeneje megszólaltatásához Bach fiúkórusokkal számolt. Abban a korban templomi zenélésekhez ugyanis csak fiúkórusok voltak használatosak, de azok nagy számmal. Manapság nagyon kevés ilyen kórus van. Eltekintve attól, hogy az eredeti hangzás felelevenítése követelményeinek mai – vegyes – kórusaink 99 százaléka a bachi zene hiteles előadásához nem felel meg, mai fiúkórusaink sem a régiek. Bach korában a fiúk 15 és 17 éves koruk között mutáltak, míg fiainknál ez 11 és 13 éves kor között játszódik le.

Hogy ezért a Bach-féle szopránok és altok hangszíne a mai fiúkéhoz képest teljesen más volt, hogy azok érettebben csengtek, éppen olyan biztos, mint az a tény, hogy hosszabb ideig tartó képzésük zeneileg biztosabbá és ezért kifejező képesebbé formálta őket.

Ez az utóbbi szempont számomra mindenekelőtt a szövegek vonatkozásában tűnik fontosnak. A „világosság” és a „tisztaság” Bach áriái és recitatívói előadásának következetes alapelvei lehetnek, de vajon ezek az „érintetlenség” és az „ártatlanság” fogalmát is jelentik? Az ilyen tételekben feldolgozott szövegek a keresztény hit gondolköréhez tartoznak. A mi hitre való törekvésünk gyerekes meggyőződésből fakad? Biztos vannak olyan bachi szövegek, amelyeket egy gyerek is el tud mondani. Nem feltételeznek-e azonban például a János-passióból az „Ó, járd át a szívem, bús könnyek árja”, a Máté-passió „Ó, szánj meg hát Uram, lásd, mint hull könnyem árja”, vagy a h-moll mise *Agnus Dei* tételek szövegei a felnőtt saját képességeinek korlátozottságáról szerzett tapasztalatot? Bach kifejezési szándéka arra irányul, hogy hallgatóját megmozdítsa és megindítsa. Ráhagynánk egy gyermekre életünknek ilyen meg rázkódtatását? A „*mulier tacet in ecclesia*” (az asszony hallgat a gyülekezetben) ideje már elmúlt. Éppen ebben az egy pontban maradjunk anakronisztikusak?

Még egy szó az alt-szólam kontratenorral való helyettesítéséről. A közép-német kántori hagyományok és a Luther törekvéseit alapul vevő egyházzene nem ismerte az angol kontratenor alkalmazását. Fiatal fiúk énekelték a szolisztikus alt részeket. De akkor honnan kerülnek elő a kontratenorok, akik olyan historikus vokális előadói gyakorlattal állnak elő, ami Bachnál nem létezett? Számomra a kontratenorok mesterkéltnek tűnnek. A természetellenes hangképzés érzete pedig abból adódik, hogy mind a férfi-, a gyerek- és a női hang magas fekvésben anyagában és teltségében erősödik. A kontratenornál ez éppen fordítva van. Hangja felfelé

egyre vékonyabb lesz és magvát elveszti. Így én természetesen a mai énekes hangzáshoz tartozó mély női hangot részesítem előnyben. Igen, gyakran gondolom, hogy az alt-áriákat Bach női áriákként tervezte. Gondoljanak a Karácsonyi-oratóriumra, ahol az „E szókat Mária emlékezetébe véste és a szíve mélyén őrizi vala” recitativót a „Szívem, őrizd hitedben e boldog csodát” kezdem alt-ária követi. Nem Mária szól-e itt? Sok példa kerülhetne még említésre.

A historikus előadási gyakorlat zenekari összetételében olyan vonós hangszereket alkalmaz, amelyek korpusza – eltekintve a gambaétól – a ma használatos hangszerekével körülbelül megegyezik. Bélhúrral húrozzák fel azonban, amit fölfelé hajlított vonóval húznak. A fúvós hangszerek Bach-korabeliek, vagy többségében utánépítések, minden – a későbbi időkben feltalált – játékgédlet, kiegészítő billentyű és szelep nélkül. Az így keletkezett hangzást éppenséggel bájosnak találom, de számomra ez a báj nagyon hamar elkopik. Összességében ez a zene nekem szűk mozgásterű. A vonósoknál hiányzik a dinamika szélesebb skálája és a be nem font bél- és acélhúrok által lehetővé tett játékos belelendülések, valamint a hangzásbeli csillogás is.

A régi fúvós hangszereknél elsősorban kiegyenlítetlen hangzásuk, játéktechnikai nehézségük, és intonációs problematikusságuk zavar. Sajnálatosnak tartom, ha a *flauto traverso* mély fekvésben még régi hangszeres együttesben sem hallatszik. De miért kell a játéktechnikai és az összes fúvós együttes számára fennálló intonációs problémát még azzal is nehezíteni, hogy a későbbi hangszerkészítők által ezek megkönnyítésére feltalált segítséget nem használják? Végül: inkább megalkusznak a félresikerült, elrontott magas trombitahangokkal, csak azért, hogy régi hangszereket hallhassanak? Én itt koncertről beszélek, nem pedig lemezfelvételtől, ahol minden ilyen probléma a mikrofonbeállítás, az ismétlés és a vágások segítségével kiküszöbölhető.

Természetesen ezzel nem akarom a Bach-művek játszási jogát elvitatni azoktól a zenészeketől, akik főleg kamarazenei területen régi hangszerekre specializálódtak. Tudom, hogy ők az általam kifogásolt kiegyenlítetlenséget, amely hangszereik sajátossága, különös varázsnak érzik és hogy játékmódjukban ezt kihasználják. De úgy gondolom, hogy a cél nem a hangszer felépítésére, hanem a mű szerkezetére vonatkozó interpretáció kell hogy legyen. Modern hangszereken is lehet halkán, intímen és differenciáltan játszani. Végül is a művész játéktechnikai szuverenitása és személyisége a döntő, legyen az „rég” vagy „modern” .

A második terület, amiben az előadó a leírtakat a hangzás formájában befolyásolni tudja, a dinamika. Bach zenéjében a dinamikai skála egészét használja, a pianissimótól a fortissimóig. Amit együttesével közvetített, az a lipcei templomok hallgatóságának halknak, vagy hangosnak tűnt. De a mi dinamikai skálánk egészen más. Nemcsak Wagnert és Sztravinszkijt ismerjük, rendelkezünk hangosbemondókkal és hangosítókkal, hanem állandó zajszint vesz körül bennünket, ami az autóbusz motorjától a szuperszonikus repülőgépek hangrobbanásáig terjed. Ha Bach kifejezési szándékát *ma* akarjuk megtapasztalni, akkor az ő fortéja *nekünk* kell hogy erős legyen, ill. pianója *nekünk* kell hogy halk legyen. Most ismét úgy tűnik, hogy a régi „felállás” ellen beszélek, különösen, ha az előadásra nagy és szárazhangzású teremben kerül sor. Ott is rikító élességgel kell szólnia a Máté-passió „*Barrabam*”-akkordjának, ahogyan Bach szándékában állt. A *mi* fülünk számára ez csak végtelen fortén keresztül lehetséges. Bach kifejezési szándékának közvetlen megtapasztalása tehát olyan dinamikai skálát igényel, ami a *mai* lehetőségeknek megfelel. Hogy itt nem elsősorban érzelmi, hanem stilisztikai, valamint a mindenkori műre vonatkozó szerkezeti szempontoknak kell érvényesülni, arról már korábban szóltam.

Különösen kritikusan szemlélem azokat a döntéseket, amiket a historikus előadásmód képviselői az artikuláció területén hoznak; tehát azt, hogy egyes hangokat milyen hosszan vagy röviden kell játszani, vagy énekelni. Bach korának elméleti munkáiból kiindulva (Quantz, C. Ph. E. Bach, Mattheson) ma is állítanak fel dogmákat, amelyeket kötelező érvényűnek tartanak. A zenetudósok azonban akkoriban nem voltak mindig azonos véleményen, és személyes

nézetükkel szembefordultak koruk bizonyos zenei jelenségeivel, amelyeket kritikusan szemléltek. A tagolást érintő kérdések számomra akkor kellemetlenek, ha a nevezett teoretikusokra hivatkozva onnan autoritást nyernek, miközben saját, talán önkényes döntéseiket érvényesítik. Ezt a pontosan csak konkrét példákon demonstrálható kritikát talán két esettel általánosíthatom.

Először is, a historikus orientáltságú előadók érdeklődése túlzottan is a mikro-szerkezetekre irányul. Rövid hangok, vagy kötések után következő hangcsoportok pillanatokat hangsúlyoznak, az átfogó összefüggésekben mellékesek. Kisszerkezetű tételeknél ezt lehetségesnek tartom, nagyobb lélegzetvételű darabok esetében azonban terhesnek.

Másrészt viszont nagyon is előtérbe került a hangképzés egy meghatározott formája, az úgynevezett „harang-hangzás”. Ez az először megdagadó, majd ismét elvékonyodó hang, a maga jellegzetességével kevésbé alkalmas a lineáris minőség előállítására. Játshat-e uralkodó szerepet ez a hanghatás olyan zenében, amilyen az egyházzene, amelynek éppen az énekelhetőség elsődlegességét kell biztosítani? Bach érdeklődése természetesen kiterjed a részletek tagolására és a rövid zenei gondolatok megkülönböztetésére, de legalább annyira a nagy ívű formák építésére. Másképpen hogyan tudta volna megírni a Máté-passió nyitó kórustételét?

Úgy vélem, jogunk van a tagolási lehetőségek egész tárházát felhasználni, még azt is, ami Bach korát követően a 19. és a 20. században alakult ki, hogy ezzel Bach műveinek szerkezetét, építkezését és lényegét megértsük. Éppen a darab, vagy tétel mondanivalójának értelmezésében az artikuláció meghatározásának rendkívüli súlya van. Például egy tánc-tétel egy zenekari szvitben tisztán játékos karakterű, a János-passióban az „Üdv Tenéked zsidók fejedelme” tétel gúnyos, elidegenítő jellegű, a Karácsonyi oratórium második részét kezdő pasztorál pedig nyitány szerepet tölt be, ami a bevezető kórustételekkel együtt a Karácsonyi oratórium egész 2. kantátájának kapuját feltárja. Bach kifejezési szándékaira utaló artikuláció megteremtésének a feladata, hogy ezt érthetővé tegye.

Áttekintettük a zenei tolmácsolás legfontosabb paramétereit – az összeállítást, a dinamikát és az artikulációt. Megfontolandók lennének más összetevők is, mint a tempó kérdése és a nyelvi kifejezés tág lehetőségei. De hagyjuk ezt itt abba. Engedjenek meg egy személyes értékelést a bachi muzsika historikus–autentikus előadásmódjáról.

A rekonstruáló előadás mindenekelőtt reakció a bachi előadói gyakorlat adottságainak felületes kezelésére. A bachi zene sajátos arculatának kialakítására tett lényeges kezdő lépéseket ennek az irányzatnak és az azt képviselő zenészeknek köszönhetjük. Bach kora előadási gyakorlatának ismeretét ma a Bach-művek játszásához szükséges elengedhetetlen feltételnek tartom. De a rekonstruálás maga még nem tolmácsolás. Mi, mai emberek olyan bizonytalanokká váltunk, hogy még arra sem vesszük a bátorságot, hogy történelmünk szellemi örökségét a korunknak megfelelő módon alkalmazzuk? Ezzel a historikus zenéléssel nem hozunk-e létre olyan elidegenítő arculatot, amely számunkra a zene tulajdonképpeni kifejezési szándékát, értelmét megváltoztatja?

A Bach zenéjéről folyó vita harmadik témájaként előzőleg a templomainkban játszott egyházzenet neveztem meg. Ott, az istentisztelet keretében a zene mondanivalója egybeesik az erre a mondanivalóra fogékony hallgató várakozásával. Nagy veszteség Bach zenéjének közvetlenül átélhető kifejezőerejére nézve, hogy ezt az egyezést ma csak ritkán tapasztalhatjuk. Hogy ez megint létrejöjjön, sokféle kompromisszumba belemennék – mint például ma reggel a kantátás istentiszteleten, amikor az emléktemplomban a mű 350 énekes közreműködésével hangzott fel.

Ennek az összhangnak lenne a következménye, hogy Bach egyházzeneje a templom falai között maradjon. Gyülekezeteink azonban ma már kis közönséggé váltak, Bach mondandója pedig túlságosan fontos ahhoz, hogy kizárólag templomi keretek között hangozzék el. Amikor Japánban újra és újra feltették nekem a kérdést, hogy a Máté-passió tartalmának megértéséhez azt hinni is kell-e, ezt én a hangzás felszíne alatt rejlő keresztény Nyugat öntudata iránti ér-

deklódás jelének véltem. Itt tehát nem egy kulturális örökség ápolásáról van szó, hanem ennek az örökségnek a mi időnkben való elevenségéről és lehetséges időszerűségéről.

Nagy feladatnak tekintem Bach egyházi zenéjét a templom területéről kimozdítani és mondandóját sok emberrel ismertetni, azt magyarázni és eljátszani. Ehhez olyan hangzásra van szükség, ami szimfonikus és historikus elidegenítés nélkül, közvetlen képet nyújt a műről. Én inkább kamarazenekarral játszom, melynek felállási lehetőségei – a mai nagyobb, akusztikailag kedvezőtlenebb termeinkre gondolva – Bach előadói gyakorlatának adottságaihoz alkalmazkodnak. A szoprán- és altszólamokat nők éneklik és a zenekar ma használatos hangszereket szólaltat meg. Ezzel az együttesel megpróbálom Bach mondanivalóját, amit az elemzésekkel és elmélkedés segítségével megismerni hittem, az érzelmi átéléssel olyan időszerűvé tenni, hogy a közlés és meghallgatása közötti történelmi távolságot amennyire lehetséges áthidaljam.

Ezzel együtt minden előadásnak egyszeri karaktert kell öltenie. Nagyon remélem, hogy a gyakran játszott művekben is mindig fel fogok tudni fedezni valami újat, rejtettet, hogy hangzása vagy mondanivalójának tendenciája is új oldalát mutassa. Ez a vokális művek összeféltelére is érvényes, aminek befejezését ünnepejük ma. Ezek a 15 éven át minden felvétel alkalmával teljes elkötelezettséggel és odaadóan játszott produkciók sem rögzítenek soha végérvényes, hanem csak pillanatnyi felfogást. Az a tény, hogy ma sok mindent – rövid idővel ezelőtti felvételekből is – másképpen csinálnék, nem negatív jellegű beismerés, hanem Bach sokrétű szellemiségének bizonyítéka.

Sokrétűség – ebbe a fogalomba sorolom saját értelmezési kezdeményezéseimet, Bach zenéje utóhatásának történelmi folyamatában. Azt, hogy ennek az utóhatásnak ebben a városban, ebben az országban és ma már mindenhol a világon állandó jelenlétet biztosítottak, szeretném megköszönni mindazoknak, akik itt ma este vendégeink. Kialakult egy szellemi klíma, ami sokak számára fontos lett. Szeretném remélni és kívánni, hogy Bach zenéjének, a keresztény Nyugat benne élő tradíciójának a hallgatása az elkövetkező években a minőség kritériuma, a kreativitás kihívása lesz, ebből kiindulva azonban sok ember személyes gazdagodását, és életfelfogásának elmélyülését is szolgálja

Bach Studies 5/2
ABSTRACT

Helmuth Rilling:

Bach's Church Music: Significance and Meaning

(Lecture at the International Bach Academy in Stuttgart, 18 November 1984)

Bach himself considered the regular service of church music to be his vocation. The central genre, the cantata, through the biblical content of the text, was understood by the contemporary congregation better than it is today. In today's performances, we find basically 3 ways of interpretation: 1) continuation of 19th-century practice; 2) historical performance; 3) church performances, in liturgical context. Historical performances, although they aim to reconstruct original sounds, can not reconstruct the minds and the expectations of contemporary listeners. The most natural and "functional" performances are in the church, within the framework of the service. But this music is too important just to remain in the church. My ideal is the communication of Bach's music to as many people as possible, without either symphonic or historical alienation. I wish to bridge the chronological distance through a direct transmission of the spiritual-emotional content of the music.