

Parlando: 1985/8-9., 15-26 p.

## Johann Sebastian Bachról II/2.

Ahogy kortársaink látják  
(Képzelt beszélgetés egy televízió-film nyomán)



A „beszélgetés” összeállításának ötletét az a televíziós video-felvétel adta, melyet 1985 áprilisában zártkörű vetítésen láthattunk. A film szereplője a világhírű kanadai zongoraművész, Bach-játékos Glenn Gould, témája pedig Bach zenéjének értelmezése, előadása volt. A több mint egyórás beszélgetésben Gould saját előadói elképzelését illetően humoros könnyedséggel, olykor szenvedéllyel érvel, és természetesen minden gondolatát illusztrálja zongorajátékával. A szöveg végül is csak játékának kiegészítése volt; előadta a Goldberg-variációt, a D-dúr partitát, jó pár darabot a Wohltemperiertes Klavier-ből, invenciókat, részleteket a többi partitából, a Kromatikus Fantáziát, az Olasz Koncertet, több kamaradarabot, kis prelúdiumot stb. Mindent tud! Hatása lenyűgöző volt.

A film riportere, beszélgető partnere Bruno Monsiegeon, író és muzikus nagyszerűen irányította a beszélgetést; kérdései a mai Bach-előadóművészet leglényegesebb problémáit érintették.

A filmben felvetődött négy legátfogóbb kérdésre kértem A. Webersinke zongora-és orgonaművész válaszát. A. Webersinke nemzetközileg elismert Bach-előadó, a hagyományok középpontjában, Németországban él és tanít. Levelének megérkezése után személyesen beszélgettem Solymos Péter zongoraművésszel, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tanárával, aki Bach csaknem valamennyi művének előadója, évtizedek óta tagja a nemzetközi Bach-zongoraversenyek zsűrijének, és több Bach-kiadást rendezett sajtó alá.

A „beszélgetés” háttere ily módon meglehetősen hetegorén, és a „beszélgető partnerek” csak a kérdéseket ismerik. Az összeállítás végeredménye mégis olyan, mintha vitatkoznának; vezérfonala pedig a videofilm riportérének Gouldhoz intézett néhány kérdése.

Ide kívánczolt - bár véletlenszerűen - az a „Sebők-óra”, melyet ez év márciusában, a főiskolán megtartott zongorakurzuson hallhattunk. Az óra célja annak a szellemi háttérnek megteremtése és megmunkálása volt, mely alkalmassá tesz a Bach-i polifónia sokrétűségének meghallására és előadására.

## **B. Monsaingeon: Mi az Ön véleménye, megszólaltathatók-e Bach billentyűs hangszerre írt művei a mai modern zongorán korhű előadásban?**

*Gould:* Ez manapság sokat vitatott téma. Két ellentétes nézet áll egymással szemben. Az egyik makacsul állítja, hogy Bach elképzelései nem vonatkozhattak egy kétszáz évvel későbbi hangszerre, és a legnagyobb erőszak műveit a mai koncertzongorán előadni. Ezzel az állítással nem értek egyet. Véleményem szerint az a legfontosabb szempont, hogy az előadásban a Bach-i koncepció szellemével összeegyeztethető, kiemelkedő stílusjegyeket állandóan szem előtt tartunk. Mások viszont azt vallják, hogy Bach kihasználta volna a mai zongora adta lehetőségeket, mint ahogy a maga korában használatos hangszerekkel kapcsolatban valójában ezt is tette.

De sok példa utal arra, hogy Bach technikai és hangzási adottságoknak nem rendelte alá magát. Az É-dúr hegedűversenyt például D-dúrba írta át zongorán. Több tételt ültetett át hangszerre a szonátákból. Valószínű a modern zongorának sem hangzaskarakterét használta volna ki, mint ahogy Chopin, Liszt vagy Szkrjabin tette. Bachot mindenekelőtt a mű strukturális problémái érdekelték. Bach műve a hangszer hangzása adta lehetőségeitől függetlenül él. A „Kunst der Fuge” pl. minden lehetséges hangszerezésben hallható. Vonós, fúvós, szaxofon-, sőt, jazz-muzsikuskok is feldolgozták már az anyagot, és ez a zene szerkezetileg olyan csodálatos, hogy lényegét ezek a verziók sem károsítják.

Én azt hiszem, két féle komponista van: a „Paganinik és Lisztek”, akik alkotásaikban hangszerük lehetőségét a végsőig kihasználják. A másik típusnál a struktúra dominál. Itt az instrumentárium másodlagos.

Ismeretes, hogy Bach ezzel a magatartásával szembefordult a korszellemmel. Saját kora a gyönyörködtető, finomabb hangszerezés mellett szállt síkra.

Milyen hangszerezést sugall például a D-dúr kis prelúdium, melyet Bach Friedemann fiának komponált? A basszus egy cselló pizzicato is lehetne, a jobb kezet játszhatná fuvola, hegedű és brácsa. Egészében előáll egy triószonáta. Másik variáció születne akkor, ha megváltoztatnánk a frazeálást. De ha a darabot egyszerűen csak, mint zongoraművet játszom tiszta legato, ismét másként hangzik. Ez azt jelentené, hogy a zongora alkalmasabb a darab előadására, mint a csembaló vagy spinet? Semmiképpen! Csak arról van szó, hogy a hangszerezés másodlagos. Ha zongorán játszunk Bachot, döntenünk kell, mennyire vesszük igénybe a modern hangzás adta lehetőségeket. Túl sok veszélyeztetné a darab struktúráját. Nem szabad a zongora minden regiszterét a maga hangzási differenciáltságában kihasználni; másrészt balgaság lenne, ha műhűséget színlelve túl aszkétikusan kezelnénk az adott eszközt.

A. *Webersinke*: Gouldot, mint zongoristát feltétlenül nagyra becsülöm, de elgondolásával szemben meglehetősen sok kétely van bennem. Egyetértek vele azonban abban, hogy Bach műveiben az instrumentárium csak másodlagos. A régi csembalók mai változatai egy megközelítően eredeti hangzást elő tudnak ugyan állítani, de ez önmagában nem elég! A környezeti tényezők - hallgatási szokások, termek - olyan alapvetően megváltoztak, hogy a barokk zene előadása a XX. században csembalón sem lehet eredeti. Mindenképpen transzpozíció marad. Bach műveinek helyes előadását illetően legdöntőbb a stílusérzék, ami annál kifinomultabb kell legyen, minél távolabb van a hangszer az eredetitől. Zongorán, ily módon csak a stílus törvényszerűségeit figyelembe véve szabad játszani, és rendkívül fontos, hogy kellően megalapozott tudással és kellő érzékenységgel rendelkezünk, mellyel, mint abszolút biztos sorompóval kizárjuk a stílustól idegen, kirívó hangszer adta túlkapásokat.

Ha így kezeljük a hangszeret, véleményem szerint jobban megvalósítható a mű eleven, valóságos megszólaltatása a modern zongorán, mint egy „historizáló” a csembalón, ha a csembalista túlzottan biztos abban, hogy a hangszer kompetenciája miatt mindent megengedhet magának!

*Solymos P.*: Egyetértek Webersinkével. Örülnünk kell a modern hangszer adta lehetőségeknek, de tudnunk kell kitűzni a Bach-i zene által követelt határokat. Nem tudunk arról, hogy Bach kevesellte volna a hangszeri által nyújtott lehetőségeket. Azok valószínűleg éppen úgy kielégítették őt és hallgatóit, mint ahogyan bennünket már csak a mai zongora elégít ki. Hangzásigényünk más lett, mint ami Bach korának volt, többek között azért is, mert a bennünket folyamatosan érő zajártalom lényegesen megemelte az ingerküszöböt, ami felett reagálni tudunk. Ez a tény talán arra is következtetni enged, szerette volna-e Bach a mai zongorát. Könnyen elképzelhető, hogy elvetette volna, penitánsnak, agresszívnek, hangzásigényével össze nem egyeztethetőnek tartotta volna. Ne akarjuk Bachra kényszeríteni a mi életérzésünket, de igyekezzünk ráérezni az ő világára és művei visszaadásában mai adottságainkkal azt megvalósítani. Ebben feltétlenül segíthetnek, impulzusokat adhatnak a korabeli hangszerek. A nagyobb autenticitás egyértelműen az ő oldalukon van, akkor is, ha bennünket ma már nem elégítenek ki.

*Gould a következőképpen érvel: „miért nem térünk vissza a Chopin-korabeli zongorákhoz, amikor Chopint játszunk? A mai hangszer a Chopin korabelitől legalább annyira eltávolodott, mint a csembaló a modern zongorától”.*

A. *Webersinke*: A hangszerkérdésnek Chopinnal való összehasonlítása a Bach-i zene esetében nem egészen helytálló. Chopin csak zongorával foglalkozott (ami kétségtelenül nem azonos a mai hangszerrel). Bach fiatalkori műveiben az orgona, csembaló, klavikord, sőt, a lant is egyidejűleg jöhet számításba. Később természetesen pontosan elhatárolta, mit milyen hangszerre írt, de műveinek lényegét tekintve a hangszerhangzás nem elsőrangú kérdés.

*Solymos P.*: Ugyanakkor: az is igaz, hogy amikor a háború előtt Párizsban Érard zongorán koncerteztem - tehát a Chopin használta hangszeren - akkor világosodott meg előttem egy sereg előadási utasítás a Chopin-i pedálokkal és hangzásvilággal kapcsolatban. Ezeket a hatásokat a mai zongorán nem lehet megvalósítani. Véleményem szerint eljöhét az az idő is, amikor előszedik az Érard zongorákat!

**B. Monsaingeon: A struktúra kiemelése Bach művészetével kapcsolatban indokolt lehet. De hogy vélekedik Ön akkor a Kromatikus Fantáziáról? Milyen helyet**

**foglal el ez a mű Bach alkotásai között? Ez a darab ugyanúgy igényli a csembaló hangzását, mint Chopin zenéje a zongoráét?**

*G. Gould:* A Kromatikus Fantázia tipikusan az a darab, mely minden billentyűs hangszeren játszható. Növendék koromban a legtöbb zongorista idegenkedett Bach zenéjétől. Beethoven, Chopin, Debussy közelebb állt hozzájuk. Ha mégis rászánták magukat arra, hogy Bachot játsszanak, a Kromatikus Fantáziát, vagy az Olasz Koncertet választották.

Véleményem szerint egyik darab sem felel meg Bach kontrapunktikus-lineáris „alaptermészetének”. A Kromatikus Fantázia egy modulációban gazdag séta, melyben az organizátor Bach helyett az improvizátor Bach-hal találkozhatunk. Az Olasz Koncertet nem szeretem. Tetszetős, édeskés stílusban megírt „mellékműnek” tartom. Händel ilyen jellegű darabok komponálásában sikeresebb volt. Bach fiai meg lettek volna elégedve, ha az „öreg” csak ilyen zenét komponált volna! Szerencsére nem így történt.

*Solyos P.:* Bach improvizátor hajlama számtalanszor megnyilvánul darabjaiban, és ebben a Fantáziában teljes gazdagságában pompázik. De az életműben valóban mindkét darab külön áll. A kérdésen mélyebben gondolkozni kellene.

*A. Webersinke:* Gould állítását, miszerint a két darabot a Bach-i oeuvre-ben azonos helyre teszi, meglehetősen átgondolatlannak tartom. A Kromatikus Fantáziáról csak keveset tudok. Ugyanabban az évben keletkezett, amikor a g-moll orgona Fantázia és Fuga (542), 1720-ban, így a darab annak ellenpárja. Később, 1730-ban nyerte el mai, végleges formáját. Érdekes következtetést vonhatunk le abból, hogy Bach azonos időben dolgozott a két darabon.

Az Olasz Koncert azonban a Klavier-Übung sorozat egyik igen jelentős, sőt, központi fontosságú műve (az első kötet a hat Partitát, a második az Olasz Koncertet és a Francia Ouverture-t tartalmazza), melyet már megjelenése idején is az olasz stílusban megírt, nemzetközileg használt koncertforma kiemelkedő mintapéldájának tartottak. Testvérdarabja a francia stílusban megírt suite; így ebben a kötetben a két darabban a külföldről beáramló kétféle világstílust állítja egymás mellé, egymással szembe Bach. Az 1734-es keletkezési idő is bizonyítja, hogy a Kromatikus Fantázia az Olasz Koncerttel nem dobható egy „fazékba”!

*Szabolcsi Bence „Európai virradat” c. könyvében (34. o.) pedig ezt írja a darabról: „... vagy nem kell-e épp Bach Olasz Koncertjében Vivaldi művészetének legszebb, legegységesebb visszhangját látnunk?”*

**B. Monsaingeon: Vannak darabok, amiket pillanatnyi hangulata szerint hol lassan, hol gyorsan játszik; mivel indokolja ezt?**

*G. Gould:* Ebben a kérdésben rugalmas vagyok, az alkalom adta augmentálásig, vagy diminuálásig. Bach maga is gyakran vitte végig ezt az elvet fűgáiban. Ilyen szabadságot azonban csak szigorú formai szabályok betartása mellett engedhet meg magának az ember. Különálló darabokban, prelúdiumokban, fűgákban lehet extrém a tempó kiválasztása, de nagyon veszélyes lenne nagyobb formai organizmusokat (partiták, suitek) és táncjátékokat ilyen igazolhatatlan önkényeskedéssel kezelni.

*A. Webersinke:* Én egyáltalán nem fogadom el azt a véleményt, hogy ugyanazt a darabot lehet egyszer lassan, egyszer gyorsan játszani. Mit jelent az egyáltalán, hogy lassú és gyors? Ezek nem zenei fogalmak! Az indulat állapítja meg a mozgást, és egy darab „indulata”

nem változik. Változtatni lehet a díszítést, a frazeálást, de az indulati tartalmat soha. Az ilyen zene - és valószínű minden nagy zene - élő organizmus, mint az emberi szív, ami jóllehet, verhet egyszer egy kicsit lassabban vagy gyorsabban, de az alapüktetés semmilyen irányban nem túlozható el, mert megszüntetheti az életet.

Tempo ordinario! De ez a kérdés akár doktori disszertáció témája is lehet.

*Solymos P.:* A tempót illetően Webersinke álláspontja felé hajlok. Ugyanakkor tény, hogy Bach azonos zenei anyagot más-más műben különböző - egyházi, világi - hangulat kifejezésére is felhasznált, ami viszont Gouldnak látszik igazat adni. „Food for thought” - van min gondolkozni, mondja ilyenkor az angol.

Még egy gondolatomat szeretném elmondani. Bach zenéje a halálát követő fél évszázadnyi hallgatás után egy, az övétől merőben eltérő korban szólalt meg újra. A romantika a saját érzésvilágához idomította és ezzel olyan hamis érzelmi tartalommal töltötte meg zenéjét, amelytől a mai napig sem sikerült teljesen megszabadulnunk. (Ehhez is segítség a historikus hangszerek hangzásvilágának megismerése.) Bach közösségi ember volt, a romantika egyénközpontú. Ezt a világnézeti különbséget szükséges mindenkinek tisztázni, ha Bach zenéjében elmélyedni kíván.

*Ezért lenne fontos a „kellően megalapozott tudás és érzékenység - az abszolút biztos sorompó -, mellyel a stílus kérdéseiben pontosabban tájékozódhatunk”!*

*A. Webersinke:* Bach zenéje kontrapunktikus-lineáris formában megfogalmazott beszéd. Szegényes dolog lenne csak struktúráként kezelni. Egyetlen frázis sem csak tisztán zenei ötlet, hanem zenei nyelven kifejezése - nem egy elképzelésnek, gondolatnak -, de egy világ- és istenszemléletnek. Olyan zene, mely messzemenően független az emberi akarattól (pl. ellentétben Beethovennel), és még a „hét szabad művészet” birodalmában mozog<sup>1</sup>. Innen származik mérhetetlen nyugalma és szellemisége.

*Az előadóművész játéka mindenképpen tükrözi saját, személyes érzésvilágát is. Mit jelent Gould számára Bach zenéje?*

*G. Gould:* Bach zenéjében minden hang, minden ütem, minden frázis része egy élő organizmusnak. Magába olvasztja a 16. századi renaissance-technikát, a fúgát, kánont, augmentálást, dimánúálást, a matematikailag gondolkozó elődök komponálási módját. De hozzáadva a tonalitás feszültségét és mágneses erejű harmonizálási technikáját. Bachnak rendkívül jellegzetes, szinte titokzatos ösztöne volt a hangnemek keverésére. Csodáltnivaló nemcsak a kontrapunktikus teljesítmény, hanem az imponáló harmóniai koncepció is. Engem szinte megigéznék Bach tonális kozmoszának végtelen palettái, ahogy a sötét színek mozdulatlanságát a Wagner-i időig kisugárzó kromatikával összeötvözi. Egy végtelenre táguló univerzum benyomását kelti bennem. A „Kunst der Fuge” kisugárzásától erőt vesz rajtam egy e világ feletti béke áhítata.

Vagy például a „Partiták” világa: mind más! Az e-moll a legborongósabb, legszívvehszólóbb, legbonyolultabb; a G-dúr a legvirtuózabb; legvonzóbb a B-dúr varázsa, és legérdekesebben ötvözi a drámát és a humort a c-moll. Kuriózum a D-dúr partita. A hat közül ez a „legjóakaróbb”, legemberibb, telve filozofikus belső nyugalommal. Francia nyitánnyal, trombita hangzással-dobveréssel kezdődik, és az egészen latinus derűség vonul végig. Az allemande-nak pavane-szerű karaktert kölcsönöztek a szinkópák; a sarabande figurációi inkább lant-, mint csembaló-szerűek. Az egész darab különös melegséget sugároz...



Legyünk fellengzősek és képzeld el, hogy ez a téma egy kantátában, vagy misében van, és az evangélista éneklé. Képzeld hozzá szöveget. Keress olyan inspirációt, ami segít téged, hogy összekösd magad mindazzal, amit Bach itt írt. Valami tragikus dolog történik ebben a témában. A kromatikus lépések tartalma ugyanaz, mint a „Weinen Klagen”-ben. A kettessel összekötött hangok közötti összefüggés is lezajlik, és az a fontos. Játssz úgy, hogy megérezzük!

Ha így vagy képes átélni Bachot, akkor kialakul és megszáll valami magas dolog. Az ember nem is érti, mi történt vele... Beavatták valamibe... És ezt mind tudod te is sugározni...

- 1) A „hét szabad művészet” összefoglaló neve a középkori papi műveltség alapját képező tudomány és művészeti ágaknak. Tárgya a grammatika, retorika, dialektika, aritmetika, geometria, asztronómia és a muzsika. Bach idejében még a kezdetben kb. 150 zenei-retorikai szabályból csaknem 60 érvényben volt. (A. Schweitzer: J. S. Bach c. könyve kb. 100 oldalon keresztül részletesen elemzi a Bach-i esztétikát és retorikát.) A. W. Sebők György professzor, világhírű zongoraművész a bloomington-i INDIANA egyetem zongoratanszék vezető professzora. (USA)
- 2) Az óra folyamán hangzott még el: Gondolkozzunk úgy, mint egy természettudós, kezdjünk építeni egy sejtől: részletesen elemezték, hogy a különböző érzékszervek hogy működnek. A látás pl. egy rendkívül összetett dolog. Az agy látóközpontjában nem minden sejtnek azonos a feladata. Más látja a színt, más a formát, és az álló és mozgó dolgot is más és más sejt. Végül is „nem a szem lát”, hanem az agy, mert ott összegződik egészé a sok részlet. Szerintem ugyanez a helyzet a hallással is. Máshol halljuk a harmóniát és a melódiát, a fül más részében a magas és mély hangokat. Vannak, akik az állandó hangokat hallják jól, de a mozgót nem. Ez onnan származhat, hogy az emberek a hangok mozgását sokszor nem, mint akusztikai, hanem csak, mint fizikai érzetet tanulják meg. Vissza kell menni a „Czerny előtti” időre, amikor a skálák mozgásai még valódi dolgot jelentettek. Az akusztikai felfogásnak a vizuálshoz hasonlóan van egy fókusza. Nem lehet mindent egyszerre hallani, a hallás figyelmének a másodperc minden töredékében a leglényegesebbre kell tudatosan odafigyelni. Az agy „megvilágító” tevékenységének szünet nélkül mozogni kell. A formai egység lezárásának tükrében a részeket, mint egészet kell megvilágítani. Csak nagyon érzékeny sokrétű figyelemmel lehet a részleteket egyszerre érzékelni! (Bővebb ismeretek szerezhetők: Háromi József: Az idegsejtől a gondolatig c. könyvből.)

*Ábrahám Mariann*