



DR. KAMP SALAMON

Johann Sebastian Bach zenéjének teológiai aspektusai

1750. július 28-án Lipcsében elhunyt Johann Sebastian Bach, olyan életművet hátrahagyva, amely zenei sokféleségben, kompozíciós kvalitásban, az esztétikai kifejezés területén és a teológiai igazságok megfogalmazásának erejét illetően, példa nélkül álló. E megállapítás igazságain túllépve azonban fontos, hogy megértsük: a mű nem szemlélhető elkülönítve mechanikusan, csupán elvont zenei anyagként. Tehetség, mesterségbeli tudás, tradíció és hit csak organikus teljességgént értelmezhető. Éppen ezért megdöbbentő számomra az emberiségnek azon igyekezete, mely arra irányul – könyvtárnyi irodalmat hozva létre –, hogy Bach zenéjének lényegét csupán esztétikumában határozza meg. Vigyázzunk, könnyen úgy járhatunk, mint az az irodalomtörténész, aki Luther prédikációit tanulmányozva, azok csodálatos szöveg-ritmusát, periódusainak elevenségét, költői képeinek ihletettségét, a német irodalmi nyelv létrehozásában betöltött döntő szerepét leltározza csupán, mit sem sejtve a művészi és költői értékeken túllendülő középponttól, Jézus Krisztus evangéliumáról. Luther és Johann Sebastian Bach életműve a krisztusi evangélium kegyelmében született, s innen nyeri ragyogó fényességét, s innen támad fel erővel.

Bach zenéjének legrejtettebb és egyben legdrágább kincse, Jézus Krisztus jelenléte. A Krisztushoz vezető utat Bach számára a lutheri tanításhoz való tántoríthatatlan ragaszkodás – mely az évek során egyéni, személyes felismerésévé vált – nyitotta meg. Hadd idézzem itt Bach életének talán legmegindítóbb és legmegrendítőbb levelét 1738. május 24-ről, melyet fia, Johann Gottfried Bernhard érdekében írt Johann Friedrich Klemmhez, aki a fiúért sokszor kiállt és segítette. Johann Gottfried Bernhard 1735-ben a mühlhauseni Mária-templom orgonistája volt. Két év múlva súlyosan eladósodva ezt az állását feladta, és a sangerhauseni Jakab-templomba került, ahonnan két év múlva szintén súlyos adósságokba keveredve távozott.

„Hogy mily fájdalommal és búval írom eme választomat, azt Nemes Uram, ki szerető s jó szándékú atya édes gyermekeinek, maga is megítélheti. Az én (sajnos rossz utakra tévedt) fiamnak esztendeje immár, mikor is ama tisztesség ért, hogy Nemes Uram dús vendégszeretetét élvezhettem, színét sem láttam. Nemes uram azt is tudja, hogy akkoriban nem csupán az élrelvezését, de a mühlhauseni váltót is [...] rendjén megfizettem, s mi több, még néhány ducatokat is visszahagytam egynémely adósságainak törlesztésére, remélvén, hogy immár más életmódra tér. Hanem legnagyobb megdöbbenésemre újólág azt kell hallanom, hogy ő itt és ott ismét adósságokat csinált, életmódja szemernyit sem változott, sőt, mi több, még meg is szökött, és tartózkodásának helyéről nekem mind a mai napig a legcsekélyebb híradással sem volt. Mármost mit mondjak vagy tegyek még? Mivel immár sem intés, sem szerető gondoskodás és assistance elegendőnek nem bizonyult, így türelemmel kell viselnem keresztmet, eltévelyedett fiamat pedig egyedül az Úristen irgalmába kell ajánlanom, nem kételkedvén abban, hogy ő meghallgatja bús könyörgésemet, s végezetül szent akarata szerint munkálkodni fog fiam szívében, hogy megtanulja, miszerint megtérését egyedül csupán Isten irgalmának köszönheti.”¹

¹ Bach-Dokumente Bd.1. 107. p.

Luther zenefelfogása

Luther zenefelfogásának forrása Augustinus, aki a zenét „*donum Dei*” az Isten adományának tekinti. Amikor Luther azt írja „*Musik ist Gabe Gottes*” egyértelművé teszi, hogy a zene nem scientia (tudomány), hanem mindenek előtt creatura, mégpedig Isten teremtménye.² A zenén keresztül lehetősége nyílik az embernek arra, hogy a felfoghatatlan isteni bölcsességre lásson, s a Teremtő arcának vonásait megpillantsa. Az Isten bölcsessége hangzatokban, és harmóniákban válik felfoghatóvá, melyek létrejötte számarányokban fejezhető ki, ahogy a Bölcsességek Könyve, tizenegyedik fejezetének, (húsz) huszonegyedik versében olvassuk: „Te mindent mérték, szám és súly szerint rendeztél el.” („*Omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti.*”)

1530-ban Luther a zenére vonatkozó nézeteit így foglalja össze³ röviden: Szeretem a zenét, mert az:

1. „nem az emberek, hanem az Isten adománya (*Dei donum non hominum est*)
2. mert a lelket megvidámítja (*Quia facit laetos animos*)
3. mert elűzi az ördögöt (*Quia fugat diabolum*)

4. mert ártatlan örömet (boldogságot) teremt. S eközben eltűnik harag, vágyakozás és önhittség. A teológia után a zenének adom az első helyet. Ez Dávid és az összes próféták példáján könnyen belátható, akik minden mondanivalójukat versekben és énekekben fejezték ki. (*Quia innocens gaudium facit. Interim pereunt irae, libidines, superbia. Primum locum do musicae post Theologicam. Hoc patet ex exemplo David et omnium prophetarum, qui omnia sua metris et cantibus mandaverunt.*)”

E tömör megfogalmazás második felére külön is érdemes odafigyelnünk. Dávid zsoltár-énekével űzi el Saul rossz szellemét. Luther maga is megtapasztalta, hogy a zene képes elűzni a bánatot. „A szomorúság szelleme a Sátán; következésképp elviselhetetlen számára az öröm; ezért a zenétől messze távol tartja magát.”⁴ A zene képes megfutamítani a Sátánt, ezért kerül Luther gondolkodásában közvetlenül a teológia mellé, és ezért kap a zene és az evangélium hirdetésének egységes eszméje közötti szoros összefüggés különleges hangsúlyt.

„Az Úrnak énekelni nem azt jelenti, hogy mindig vidámak legyünk és örüljünk, ellenkezőleg: az „új” ének a kereszti éneke, és ez azt jelenti, hogy a szomorúságok közepette, sőt a halálban az Isten, akit magasztalsz, mindig veled van.”⁵ A zene „*praedicatio sonora*”, hangzó, zengő igehirdetés, mely a bibliai szöveg tartalmát megeleveníti.

Luthernek az Augustinusban gyökerező, zenére vonatkozó keresztyén tanítása és a Bach-korabeli ortodoxia volt az a szellemi tradíció, amely Bach szimbólumokban gazdag teocentrikus zenefelfogását és egész életét meghatározta.

Leonhard Hutter „*Compendium locorum theologicorum*”-ából, mely tankönyvvül szolgált az ohrdrufi latin iskolában, ismerte meg Bach az ortodox lutheri teológia alapvető téziseit, melyek az iskolai nevelésben és így Bach szellemi nagykorúvá válásának folyamatában szoros egyensúlyt tartottak a klasszikus latin kultúrával. E képzési ideálban az élet értelmét az Isten szolgálata a „*laudatio Dei*” és a „*recreatio cordis*” adta, ahogyan azt a „*Kurtzer Unterricht von den so genannten General Baß*” („Az úgynevezett generálbasszusról szóló rövid tanítás”) című írásában, melyet 1738-ban diktált tanítványai („*für seine Scholaren in der Music*”) számára, így fogalmazza meg: „A generálbasszus a zene legtökéletesebb alapja,

² Johan Bouman: *Musik zur Ehre Gottes*. Basel, 2000, Brunnen. 11. p.

³ WA 30 II, 696. p.

⁴ „Satan ist der Geist der Traurigkeit; infolgedessen kann er die Freude nicht vertragen; darum hält er ganz weiten Abstand von der Musik.” WA 54, 34. p.

⁵ „Dem Herrn singen heißt nicht immer: fröhlich sein und sich freuen, im Gegenteil: Das „neue” Lied ist das Lied des Kreuzes, und das bedeutet, Gott loben und bei sich haben mitten in den Trübsalen und sogar im Sterben.” WA 2, 333, 25. p.

*amelyet mindkét kézzel játszanak oly módon, hogy a bal kéz az előírt hangokat játssza, a jobb pedig konszonanciákat és diszszonanciákat fog hozzá úgy, hogy jól hangzó harmónia keletkezzék Isten dicsőségére és a lélek megfelelő felvidítására, és mint minden zenének, úgy a generálbasszusnak is csak Isten dicsőítése és a lélek újjáteremtése lehet az indoka. Ha valaki megfedkedzik erről, nem keletkezik valódi zene, de sátáni hangzavar és kornyikálás.”*⁶ („Cap. 2. Von der Definizion – Der General Bass ist das vollkommste Fundament der Music welcher mit beyden Händen gespielet wird dergestalt das die lincke Hand die vorgeschriebene Noten spielet die rechte aber Con-und Dissonantien darzu greift damit dieses eine wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths und soll wie aller Music, also auch des General Basses Finis und End Ursache anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in acht genommen wird da ists keine eigentliche Music sondern ein Teufliches Geplerr und Geleyer.”)⁷

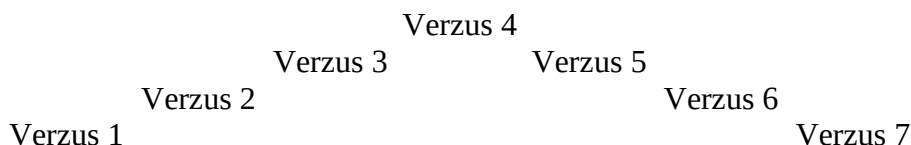
Mindez Pál apostolnak a Kolossébeliekhez írott levelének harmadik fejezet, tizenhetedik versét idézi fel, „*És mindent, a mit csak cselekesztek szóval vagy tettel, mindent az Úr Jézusnak nevében cselekedjete, hálát adván az Istennek és Atyának Ő általa.*”

Ezt az intoleráns megítélést a XVIII. század filozófiája, a felvilágosodás, vagy ahogyan Szerb Antal írja az „*újpogányság*”, minden bizonnyal rossz néven vette. E türelmetlenség a lutheri ortodoxia hangja, mely tud a zene démoni erejéről, de azt teljes határozottsággal elutasítja.

A német felvilágosodás ugyan elismeri a művészet és a zene isteni eredetét, de csupán azt várja el tőle – ahogyan ezt Caspar Printz-nél is megtaláljuk – hogy szép, bájos és kellemes („schön, lieblich und angenehm”) legyen. Ezzel szabad teret, semleges területet nyit az Isten és az ördög között, mely térben az ember függetlenül, kötöttségek nélkül mozoghat és választhat. A zene tehát nem kizárólag az Isten dicsőítésének eszköze többé, hanem a művészetben semmit nem jelentő üres kifejezéssé, hasznos időtöltéssé silányul.

Nem így a Bach-korabeli lutheri ortodoxiában és nem így Bachnál, aki a zene egyedüli feladatát az Isten dicsőítésében látja, mert Isten és a sátán közötti egyértelmű választást követel. Az ember minden isteni adományával, így művészetével is vagy csak az Istent, vagy csak az ördögöt szolgálja. Az emberi lélek újjáteremtését pedig csak az a művészet képes megvalósítani, amelyik létezésének minden pillanatával az Istent dicsőíti.

Vizsgálódásunkat kezdjük először a Bach által felhasznált szövegek teológiai aspektusai-val. A komponálási folyamat során megszülető kantátaszöveg-struktúra Bachnál minden esetben teológiai állásfoglalást és teológiai üzenetet hordoz.⁸ Ezen keresztül válik világossá, hogy mely gondolatnak tulajdonított Bach központi jelentőséget. Ez sok esetben a korabeli lutheri tanítást erősíti meg és tükrözi vissza, számos más esetben viszont egyértelműen a komponista egyéni felfogását láttatja, akcentuálja. E gondolatot egyik legkorábbi kantátáján, a BWV 4-es „Christ lag in Todesbanden” kezdetű alkotáson szeretném bizonyítani. A BWV 4-es „Christ lag in Todesbanden” kantáta az úgynevezett „per omnes verzus” típushoz tartozik, melynek szövegbázisa Luther 1524-ből származó húsvéti éneke. Az ének hét versszakát Bach a kompozíció során szimmetrikusan a negyedik verzus köré csoportosítja.



⁶ Walter Kolneder: *Bach-Lexikon*. Budapest, Gondolat, 1988. 138. p.

⁷ Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1921. Bd. 2. 915. p.

⁸ Martin Petzoldt: Liturgische und theologische Aspekte zu den Texten der frühesten Kantaten. In: Christoph Wolff: *Die Welt der Bach Kantaten*. Band I. 119.

A mű felépítésének zenitje kétséget kizáróan a negyedik verzus. „*Es war ein wunderlicher Krieg...*”, „*Csodás harc volt ez, hatalmas, élet és halál állott szemben.*” Egy zeneileg kevés eszközt felvonultató, visszafogott, szűk területen megvalósított motetta önálló hangszerszólók nélkül, melyben a kórushoz csupán a continuo társul. Ezáltal szokatlanul nagy hangsúlyt és kiemelést nyer a szövegi momentum.

Negyedik verzus: „*Csodás harc volt ez, hatalmas, élet és halál állott szemben, az élet lőn diadalmas e végzetes küzdelemben, egyik halál elnyelte a másikat.*”

Ebben az összefüggésben a feltámadt Krisztus nem csak az élet, hanem a halál birodalmának is ura. Különleges hangsúlyt kap Bachnál a korabeli lutheri dogmatika állásfoglalása, mely szerint a halál legyőzésével veszi kezdetét Krisztus feltámadása. Így ír erről Luther: „*Krisztus feltámadása mindent magába foglal. Nem csak az ég-föld és minden rajta levő megújulását, hanem a mi feltámadásunkat is. Krisztus megjárta és széttörte a poklot, és megszábadította az ördög foglyait.*” („Wie er durch sein Auferstehen alles hat mit sich genommen, das beide, Himmel und Erden, Sonn und Mond und alle Kreaturen müssen auferstehen und neu werden, so wird er auch uns mit sich führen. Unser Herr Jesus Christus sei zur Hölle hinunter gefahren, habe die Hölle zerbrochen, den Teufel überwunden und die, so vom Teufel gefangen waren erlöset.”)

Ezt a központi gondolatot keretezi a harmadik és az ötödik verzus új- és ószövetségi megfelelése, mely Krisztus jelentőségét, mint áldozati bárányt említi.

Harmadik verzus: „*Jézus Krisztus értünk jött le az Atyától.*”

Ötödik verzus: „*Húsvétunknak szent Báránya, jött le értünk az egekből... Ajtónkat a vérevel festé meg.*”

Az első és második verzus ebben a struktúrában, mint a központi üzenethez vezető gondolat jelenik meg, és azt tanítja, hogy Krisztus az élet.

Első verzus: „*De harmadnap feltámadott és megszerezte életünket.*”

Második verzus: „*A halál hatalmát megtörte Isten Fia.*”

Míg a hatodik és hetedik verzus a fényben („Sonne”) megszülető új életet és a kenyérben és Isten ígében („Wort”) megtestesülő mennyi táplálékot magasztalja.

Hatodik verzus: „*Krisztus a mi fejedelmünk, igazságunk fényes napja.*”

Hetedik verzus: „*Ünnepeljünk szent hitünknek kovásztalan kenyerével, régi kovászt szüntessünk meg kegyelmének ígéjével.*”

A kantáta szövegének centrális elrendezését követi a szimmetrikus felépítés is, mely félreérthetetlenül a központi gondolat felé irányul.

Verzus:	1	2	3	4	5	6	7
	kórus	duett	szóló	kórus	szóló	duett	kórus

Második példám a János-passió szoprán áriája (no. 13.): „*Ich folge dir gleifals*”. Az ária kapcsán számos kérdés fogalmazódik meg bennünk. Mit jelent a követés, „nachfolgen” teológiai és zenei értelemben? Ez a gondolati tartalom hogyan jut kifejezésre az áriában? Az ária esztétikai, szellemtörténeti értelmezése mennyiben lehetséges ma számunkra? Létezik-e kompozíciós tradíció a Krisztus-követés megjelenítésére? Milyen asszociatív összefüggés jelenik meg az áriát megelőző recitativo kapcsolatában? Milyen kapcsolata van az ária szövegének konkrét bibliai szövegekkel, korálokkal, kantáta-szövegekkel? A mű prédikáció jellege hangversenytermi előadás során mennyiben nyílik meg a mai hallgató számára, vagy teljességgel elvész, mert az egyházi esztendő szép rendjében egy konkrét időhöz kötött? Hangsúlyozom, nem Bach személyes hitét kutatjuk, hiszen ez egy adott mű analízise során kevésbé visz előre

a mű megértésében.⁹ A számtalan felmerülő kérdés közül csupán néhánynak a megválaszolására teszek kísérletet.

Elsőként a szöveg és a zene asszociatív kapcsolatáról. Az áriát a recitativo egyetlen mondata előzi meg: „*Simon Petrus aber folgete Jesu nach und ein and'rer Jünger.*” Az asszociatív kapcsolat itt nem csak a szövegben, de a zenében is létrejön. Az F-B kvart felütést, az öt hangból álló emelkedő diatonikus skálát, és a B alaphangra való visszatérést már a recitativo anticipálja. A recitativo további különlegessége, hogy a „folgete”, „követte” kifejezésre egy daktilus jelenik meg, mely nem csupán a szövegritmust követi, hanem a rövid tizenhatod értékek megjelenésével már az ária jellemző, tizenhatod mozgását inspirálja. Feltűnő továbbá a „nach” kifejezésre eső eszklamáció, mely nem csak az adott szó kiemelését hangsúlyozza, hanem amellet, hogy dallami tetőpont, új harmóniát is hoz.

Nº 12. Recitativ.

Evangelist.

Nº 13. Arie.

1. kottapélda: János-passió – no. 12. Recitativo, no. 13. Ária

Íme az imitáció első jelentése. Imitáció, mint repetíció, ismétlés, egy téma azonos vagy más hangról való indítása egy azonos vagy másik szólamban. Esetünkben ez egy azonos hang, de másik szólam: ott tenor, itt szoprán. A bibliai szöveg (recitativo) és annak értelmezése, magyarázata (Auslegung) kapcsolódik össze, ahogyan Bach összes lipcsei kantátája is ennek a lutheránus prédikáció-moddellnek felel meg, mely homiletikai kettős funkcióját, az explikációt és az aplikációt tartja szem előtt. Bibliai szövegmagyarázat és teológiai tanítás. A kulcsszó, amely a két tételt összeköti a „folgen” követni. És a múlt jelenné változik. A harmadik személynél első lesz, nem Simon Petrus és a másik tanítvány, hanem én „ich”, és nem követte, „folgete”, hanem követlek „folge” itt és most.

Az ária zenéjének alapaffektusa az imitáció mellett a „*mit freudigen Schritten*” („örömteli léptekkel”), mely a continuo nyolcad mozgásában jelenik meg. Nézzük az ária szövegének folytatását:

Und lasse dich nicht

Mein Leben mein Licht

„Ich lasse dich nicht” (1Mózes 32,26)

„Ich bin das Licht der Welt. Wer mich *nachfolget* der wird nicht wandeln in Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.” (Jn 8,12)

⁹ Meinrad Walter: *Musik-Sprache des Glaubens*. Frankfurt am Main, Knecht 1994. 106.

De érdemes egy pillantást vetnünk Christian Keymann 1658-ból származó énekének első versszakára is, mely a BWV 124-es „Meinen Jesum laß ich nicht” kantáta alapja. „Er ist meines Lebens Licht meinen Jesum laß ich nicht.”

Az ária szövegének második feléből csupán egyetlen sort ragadok még ki, mert ez megint specifikusan a lutheránus tanítás egyik sarkalatos tételét fogalmazza meg. „Selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten.” A „sola gratia” (egyedül kegyelem által) gondolata nyer itt kifejezést. Mert a követés sohasem saját erőből történik, Krisztus az, aki kegyelme által engem magához vonz.

A BWV 22-es „Jesus nahm zu sich die Zwölfe” kantátában ez áll: „Mein Jesu *ziehe* mich, so werd ich laufen” (no. 3.), vagy a második tételben: „Mein Jesu, *ziehe* mich nach dir, ich bin bereit, ich will von hier und nach Jerusalem zu deinen Leiden gehn.” Mindezekben a szövegekben jól megfigyelhető a dialógus jelleg. Az emberi kérés (Bitte) és az isteni aktivitás. A *ziehen* néhány bibliai megfelelése: „*Zieh* mich dir nach, so laufen wir ... wir freuen uns und sind fröhlich über dir.” „*Vonj* engemet teutánad, hadd fussunk! ... örvendezünk és vígadunk tebenned” (Én 1,4).

„Es kann niemand zu mir kommen, es sei denn, daß ihn *ziehe* der Vater...” „Senki sem jöhet énhozzám, hanem ha az Atya *vonja* azt.” (Jn 6,44).

„És én ha felemeltetem e földről, mindeneket magamhoz *vonszom*.” „So will ich sie alle zu mir *ziehen*.” (Jn 12,32)

A BWV 43-as „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ” kanáta Johann Rist énekét használja fel, amely így szól: „*Zieh* uns dir nach, so laufen wir, gib uns das Glaubens Flügel.” Vagy a BWV 152-es „Tritt auf die Glaubensbahn” kezdetű kantátában Jézus és lélek közti dialógusban ezthalljuk: „Ach *ziehe* mich, Liebster, so *folg* ich dir nach.” Luther a passióról szóló tanításában két dolgot hangsúlyoz: „ut sequeremur” (hogy kövessük őt), mely Bach János-passiójának szoprán áriájában nyer realitást, és „Facta ut per eam liberaremur” (hogy megszabaduljunk őáltala). A megszabadulás titka Bach páratlan zenei szimbolikájában a két alt áriában nyer feloldást. Az első ária (No. 11) arról énekel, hogy a megkötözött Jézus fog engem bűneim kötelékéből feloldozni, üdvözíteni. Az énekszólam témája teljesen azonos az „Es ist vollbracht” („Elvégeztetett”) ária (No. 58) dallamával, melynek jelentése: Jézus utolsó szava és kereszthalála oldozott fel bennünket bűneink alól.

A szövegkezelés teológiai aspektusai után nézzünk néhány példát a dallamalkotásra és a harmonizálásra. Vajon mivel magyarázható a Karácsonyi oratórium 16-os számú recitativójának harmonizálása és dallamalkotása?

„Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt, und in einer Krippe liegend.” „A jel pedig ez lesz számotokra: találtok egy kisgyermeket, aki bepólyálva fekszik a jászolban.”

Nº 16. Rezitativ.

Evang. (Tenor.)

Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind in Windeln ge-

wi - ckelt, und in ei - ner Krip - pe lie - gend. (44)

"Kreuz - Figur"

2. kottapéllda: Karácsonyi oratórium – no. 16. Recitativo

A recitativo legkülönösebb pillanata a 3. ütem „und in einer Krippe liegend” szöveg megzenésítése. Figyelmünket a VII. fokú kvintszext akkord és a vokális szólam kiegyenlítetttségét megszüntető d–gisz szűk kvint és gisz–f szűk szeptim intervallumok teremtette feszültség köti le. Mi indokolja e kivételes szituációteremtést?

Az Ige testté lett. A jászolban fekvő kisgyermek felett felragyog a golgotai kereszt, a barokk „Figurenlehre”-ből jól ismert „Kreuz-Figur”.¹⁰

„Und das habt zum Zeichen...” „És ez lesz számotokra a jel...” A kereszt jele.

Ugyanez a teológiai gondolat húzódik meg a mögött a döbbenetes tény mögött, hogy a Karácsonyi oratórium – mely Krisztus születését jeleníti meg – első korálja a Máté-passió (BWV 244) halotti korálja: „Wie soll ich dich empfangen...”

Nº 5. Choral.

(Mel. „Herzlich tut mich verlangen.”)

Sopr.
Wie soll ich dich em - pfan - gen, und wie be - gegn ich dir? O Je - su, Je - su!
O al - ler Welt Ver - lan - gen, o mei - ner See - le Zier! O Je - su, Je - su!

Alt.
Wie soll ich dich em - pfan - gen, und wie be - gegn ich dir? O Je - su, Je - su!
O al - ler Welt Ver - lan - gen, o mei - ner See - le Zier! O Je - su, Je - su!

Ten.
Wie soll ich dich em - pfan - gen, und wie be - gegn ich dir? O Je - su, Je - su!
O al - ler Welt Ver - lan - gen, o mei - ner See - le Zier! O Je - su, Je - su!

Bass.
Wie soll ich dich em - pfan - gen, und wie be - gegn ich dir? O Je - su, Je - su!
O al - ler Welt Ver - lan - gen, o mei - ner See - le Zier! O Je - su, Je - su!

6
se - tze mir selbst die Fa - ckel bei, da - mit, was dich er - gö - tze, mir kund und wissend sei.
se - tze mir selbst die Fa - ckel bei, da - mit, was dich er - gö - tze, mir kund und wissend sei.
se - tze mir selbst die Fa - ckel bei, da - mit, was dich er - gö - tze, mir kund und wissend sei.
se - tze mir selbst die Fa - ckel bei, da - mit, was dich er - gö - tze, mir kund und wissend sei.

3. kottapélda: Karácsonyi oratórium – no. 5. Korál

Hogy e konkrét korál milyen mértékben hatott Bach gondolkodására, arra hadd mutassak egy példát a Máté-passióból. A no. 35-ös tenor ária viola da gamba szólamában az ütem fő- és mellékhangsúlyainak gerinchangjai az „O, Haupt voll Blut und Wunden” korál dallamát szóltatják meg.

¹⁰ Ulrich Michels: *Zene*. Budapest-Berlin, 1994, Springer. 271. p.

4. kottapéllda: Máté-passió – no. 35. Ária

„A kereszti teológusa (vagyis az, aki a megfeszített és elrejtett Istenről beszél) azt tanítja, hogy a büntetések, a kereszti, a halál a legeslegdrágább kincs és a legeslegszentebb hagyomány, melyet maga e teológiának ura szentelt és áldott meg, nem csupán legeslegszentebb teste szenvedésével, hanem az ő mindenekfelett szent és isteni akaratának szeretetével és azokat úgy hagyta ránk, mint amelyek valóban megérdemlik, hogy csókolgassuk, keressük és magunkhoz öleljük őket. Igen, boldog és áldott az, akit Isten méltónak ítélt arra, hogy a Krisztus hagyománya e kincseinek ajándékát megnyerje és még inkább, aki érzi, hogy az ajándékot megnyerte.”¹¹

5. kottapélda: János passió – „Kreuzige” no. 21d

8

A szövegkezelés, a dallamalkotás és harmonizálás után had irányítsam a figyelmet Johann Sebastian Bach h-moll miséjének (BWV 232) Credo tétele kapcsán a nagyforma kialakításának teológiai hátterére. Abban a szerencsében van részünk, hogy a h-moll mise autográf partitúrája fennmaradt és így bepillantást nyerhetünk Bach műhelymunkájába.

A náicei hitvallás szövegét Bach nyolc önálló szakaszra tagolja. Ebből két szövegrész az első hitágazatra, az Atyára mutat:

1. „Credo in unum Deum...”
2. „Patrem omnipotentem...”.

Három szövegrész a második hitágazatra, a Fiúra, Krisztusra mutat:

3. „Et in unum Dominum...”
4. „Crucifixus...”
5. „Et resurrexit tertia die...”.

És végül, szintén három szövegrész a harmadik hitágazatra, a Szentlélekre utal:

6. „Et in spiritum Sanctum...”
7. „Confiteor...”
8. „Et expecto...”.

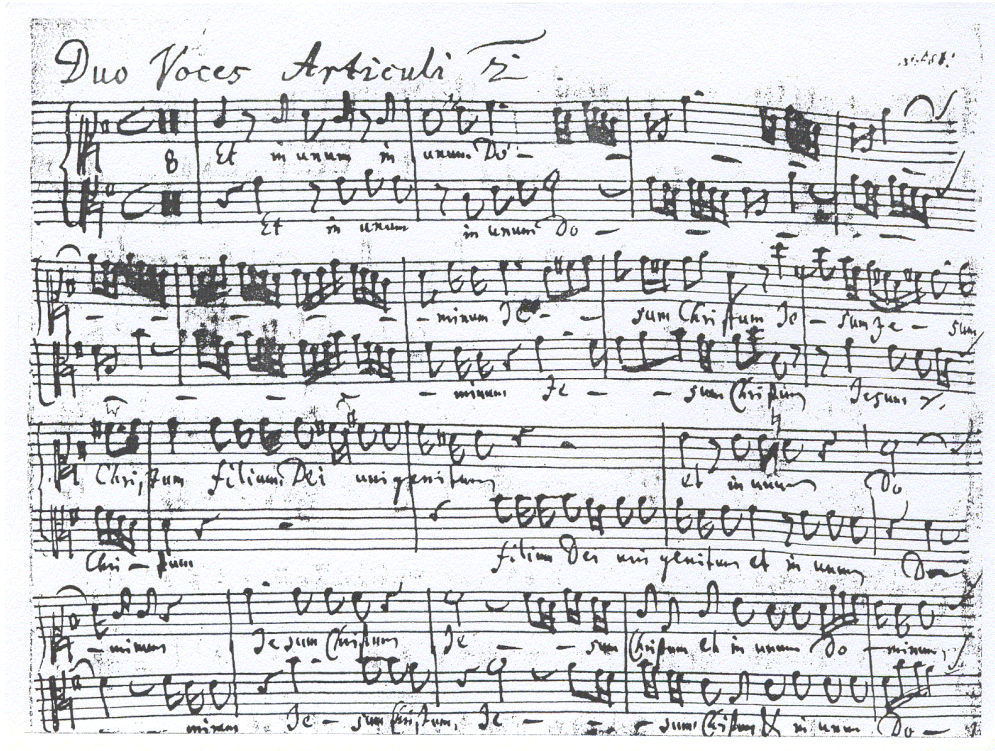
A következő ábrán jól összehasonlítható a mű korai és végső változata:¹²

Niceano-constantinopolitanum	Johann Sebastian Bach (korai változat)	Johann Sebastian Bach (végső változat)
1. rész Credo in unum Deum	Chor a capella: Credo in unum Deum Tutti-Chor: Patrem omnipotentem	Chor a capella: Credo in unum Deum Tutti-Chor: Patrem omnipotentem
2. rész Et in unum Dominum	Duett: Et in unum Dominum (inclusive: Et incarnatus est)	Duett: Et in unum Dominum (ohne: Et incarnatus est)
	Chor: Crucifixus etiam pro nobis	Chor (5-szólamú) Et incarnatus est
	Chor: Et resurrexit tertia die	Chor (4-szólamú) Crucifixus etiam pro nobis
3. rész Et in Spiritum Sanctum	Arie: Et in Spiritum Sanctum	Chor (5-szólamú) Et resurrexit tertia die
	Chor a capella: Confiteor unum baptisma	Arie: Et in Spiritum Sanctum
	Tutti-Chor: Et expecto resurrectionem	Chor a capella: Confiteor unum baptisma
		Tutti-Chor: Et expecto resurrectionem

Johann Sebastian Bach: h-moll mise – Credo, BWV 232

¹² Martin Petzoldt: *Musikalische Glaubenslehre zum Credo der h-moll Messe Bachs*. In. Bach tanulmányok 7. Budapest, 2000, Magyar Bach-Társaság. 16. p.

A korai változatból hiányzik az „Et incarnatus...” szöveg önálló tételként való megkomponálása, mert azt a szoprán-alt Duett szólaltatja meg. A végső változatban e szövegrészt Bach elveszi a szólistáktól, és azt ötszólamú kórusra külön megkomponálja. A Duett új verzióját pedig, melyben az átalakítások csupán a vokális szólamokat érintik a Credo tétel legvégén újrafogalmazza.



6. kottapélða: h-moll mise – „Duo Voces Articuli” „Et in unum...”

Az időben legkésőbb komponált „Et incarnatus est...” kórustétel egy külön lapra kerül, amelyet utólag ragaszt a partitúrába. Ez jól nyomon követhető, hisz a kottalap alján induló „Crucifixus...” tétel a kezdő négy ütem után megszakad és csak két oldallal később folytatódik.

Handwritten musical score for "Agnus Dei" by J. Haydn. The score is written on multiple staves, with the lyrics in Latin. The lyrics include: "et incarnatus est de spi-ritu sancto ex maria virgine et homo factus est", "Agnus Dei qui tolles deus mundi peccata", "et homo factus es", "et incarnatus es de spiritu sancto ex maria virgine et homo factus es", "et homo factus es", "et incarnatus es de spiritu sancto ex maria virgine et homo factus es", "et homo factus es", "et incarnatus es de spiritu sancto ex maria virgine et homo factus es", "et homo factus es", "et incarnatus es de spiritu sancto ex maria virgine et homo factus es", "et homo factus es". The score is written in a cursive style, with the lyrics written below the staves. The music is written in a single system, with the staves connected by a brace. The score is written in a cursive style, with the lyrics written below the staves. The music is written in a single system, with the staves connected by a brace. The score is written in a cursive style, with the lyrics written below the staves. The music is written in a single system, with the staves connected by a brace.

7. kottapélda: h-moll mise – „Crucifixus...”

[illegible]

8. kottapélda: h-moll mise – „Et incarnatus est...”

Joggal merül fel a kérdés, mi indokolja a teljes nagyformát érintő átalakítást? Mindez egyértelműen a Credo tétel szimmetria koncepciójával függ össze.¹³ A nagyforma átrendezése által nem csak a krisztológiai szakasz – „Et incarnatus est...” (az ige testté lett), „Crucifixus...” (megfeszítették), „Et resurrexit...” (feltámadt) hármas tagolásának, hanem a teljes

¹³ Helmuth Rilling: *Johann Sebastian Bachs h-Moll Messe*. Stuttgart 1986. 79-148. p.

Credonak is a kereszt a „Crucifixus...” tétel kerül a középpontjába. Bach tehát nem a halálból győzedelmesen feltámadó Krisztust állítja elénk, ahogyan azt az előző és a Bach utáni korok misekompozícióiban hallhatjuk, hanem a lutheri tanítást követve, a bűneink megváltásáért kereszthalált szenvedő Megváltót.

Ahogyan minden lutheránus templom középpontjában az oltáron a megfeszített Krisztus látható, úgy kerül Bach H-moll miséjében a Credo tétel középpontjába a „Crucifixus...”, a Golgota Keresztje.¹⁴

Epilógus

Bach zenéjének lényegét a legpontosabban és legszebben Pilinszky János fogalmazza meg, amikor azt írja *„valójában nem Bach teremőereje rendít meg, hanem az az erő, amely a Teremtőjével való mély szövetségéből árad”*. Jól értsük tehát: Johann Sebastian Bach az Isten választott embere volt, akiben öröme és gyönyörűsége tellett, és aki látta az Istent. S mert szemtől-szembe látta Őt, ezért oly pontosak arcának vonásai kantátaiban, s ezért tud vallani Megváltójáról az egész emberiség történetében páratlan drámai erővel passióiban. Hajoljunk hát közelebb és kövessük a mestert. Bizonyosságot tenni és vallani az Istenről, mert krisztusi ígéretünk van: aki bizonyosságot tesz énrólam az emberek előtt, azért én is közbenjárók az Atyánál. Kérdezlek tehát benneteket: mi más célja lehetne életünknek?

¹⁴ Walter Blankenburg: *Einführung in Bachs h-moll-Messe*. Kassel, 1974, Bärenreiter. 52-77.

IRODALOM

- Dürr, Alfred: *Im Mittelpunkt Bach*. Kassel-Basel-Tours-London 1988.
Uő.: *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*. Leipzig 1951.
Uő.: *J. S. Bach kantátái*. Budapest 1952.
Geiringer, Karl: *J. S. Bach*. Budapest 1976.
Meinrad, Walter: *Musik-Sprache des Glaubens*. Frankfurt a. M. 1994.
Neumann, Werner: *Handbuch der Kantaten J. S. Bachs*. Leipzig 1977.
Uő.: *J. S. Bachs Chorfuge*. Leipzig 1953.
Prinz, Ulrich: *Zur Überlieferung von Kantate BWV 80*. Stuttgart 1987.
Rilling, Helmuth: *J. S. Bachs h-Moll Messe*. Neuhausen-Stuttgart 1986.
Voigt, Woldemar: *Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs*. Leipzig 1928.
Wolff, Christoph: *Sommerakademie J. S. Bach*. Stuttgart 1979.
Uő.–Koopman, Ton: *Die Welt der Bach-Kantaten. I*. Stuttgart 1996.
Uő. és mások: *A Bach-család*. Budapest 1989.

Bach Studies 9/1
ABSTRACT

Salamon Kamp:
The theological aspects of J. S. Bach's music

Since J. S. Bach's music is deeply rooted in the Lutheran faith, for its better understanding a proper point of departure is the examination of Luther's conception of music. For detailed analysis, the essay presents Cantata 4 ('*Christ lag in Todesbanden*'); Aria No. 13 from the St John Passion ('*Ich folge dir*'); Recitativo No. 16 from the Christmas Oratorio; and the structure of the Credo in the B-minor Mass. (The latter is partially based on the concept of Prof. Dr. Martin Petzoldt: see his 'Musical Doctrine of Faith in the Credo Movement of Bach's B-minor Mass', in *Bach Studies* 7.).

The text is illustrated with several autograph facsimile pages. The epilogue of the article emphasizes the omnipresence of God in Bach's music.

Dr. Kamp Salamon



1978-től Kecskeméten Kardos Pál irányításával Ordasi Péternél zeneelméletet és Szegedi Lászlónál zongorát tanult. Tanulmányait a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem ének-zene és népművelés szakán folytatta, valamint ezzel párhuzamosan a szakiskola szakmai tagozatán Sztankov Sztэфánnénál tanult zongorát. A pécsi Mecsek Kórusban, a Főiskolai Vegyeskarban és a Nevelők Háza Kamarakórusában Tillai Aurél mellett szólamvezetői és asszisztensi feladatokat látott el. Szakdolgozatát a Te Deumról és Kodály Budavári Te Deumáról írta. A diploma megszerzése után, 1983-tól 1987-ig a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola karvezetés szakán folytatta tanulmányait, ahol Párkai István osztályába került. Főiskolai évei alatt a Liszt Ferenc Kamarakórus tagja volt. Akadémiai szakdolgozatának témája Alban Berg Lyrikus szvitjének analízise. A diplomakoncerten Johann Sebastian Bach Komm Jesu, komm (BWV 229) motettája és Igor Szttravinszkij Introitusa szerepelt. Később a Bécsi Zeneakadémián Prof. Karl Österreicher karmesterosztályába járt.

A Stuttgarti Nemzetközi Bach Akadémia és a Neue Bachgesellschaft vezetője, több ízben Prof. Helmuth Rilling ösztöndíjasa volt. A Günther Theuring vezette Bécsi Jeunesse kórusban és az Erwin Ortner irányította Arnold Schönberg kórusban betanító feladatokat látott el. 1988-tól az Országos Filharmónia Állami Énekkarának asszisztense és szólamvezetője. Az ebből alakult Pásztai Miklós Kamarakórus karnagynak kérte fel. 1987 óta a Lutheránia Ének- és Zenekar karnagya. 1989-ben részt vett a Nemzetközi Bach Akadémia karmesterkurzusán, mely után a Stuttgarti Bach Akadémia vezetője, Prof. Helmuth Rilling Stuttgartba hívta. 1990-ben megalapította a Budapesti Bach-hetet, melynek mai napig is művészeti vezetője. Több szemináriumot és mesterkurzust is szervezett már Anna Reynolds és Helmuth Rilling közreműködésével. Az 1992-ben létrehozott Magyar Bach Társaság alapítója és jelenleg is elnökségi tagja. 1990 és 1996 között a Debreceni Kodály Kórus művészeti vezetője és karnagya volt.

A szegedi Tömörkény István Művészeti Szakiskolában zeneelméletet, a budafoki Nádasdy Kálmán Művészeti Iskolában szolfézt, és a debreceni Zeneművészeti Főiskolán karvezetést, karirodalmat és egyházzene-történetet tanított. Jelenleg a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem egyházzene tanszakán oktat szolfézt, barokk, klasszikus és romantikus egyházzene-irodalmat, valamint a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán karvezetést és zeneelméletet. A Pécsi Egyetemi Kórus vezetője.

1992-ben a magyar zeneművek bemutatásáért Artisjus-díjat, 1994-ben Bartók-Pásztory-díjat, 2001-ben a fővárostól Pro Civibus kitüntetést, 2002-ben Kölcsey-díjat, 2004-ben a 100 éves Lutherániával a Magyar Örökség díjat, 2011-ben Liszt-díjat kapott.