

DOLINSZKY MIKLÓS

A láthatatlan egyház

Az oratórium és a felvilágosodás
(C. P. E. Bach: *Az izraeliták a sivatagban*)

Bali Jánosnak

A modern koncertintézmény sokat köszönhet az oratóriumnak. A modernitás előtti zeneéletben, amely nem a zenéket, hanem a zenélési alkalmakat tekintette punctum saliensnek, vagyis amely a zenék folyamatos újratermelődésére épült, meghökkentő újdonságnak számított egy műfaj, amely előadásának alkalmát maga teremtette meg, hogy ezáltal pusztán önmagát örökítse tovább. Händel és C. H. Graun oratorikus műveinek évenkénti rendszeres és koncertszerű előadásával létrejött a korok fölött átnyúló klasszikus, időfeletti művészet virtuális tere, melyben a művészet a liturgia istene helyett immár önmagát ünnepelte. Amit a régi zene romantikus újrafelfedezéseként szokás emlegetni, az valójában ennek a virtuális térnek a létrehozása volt, amelyet a koncertterem valós tere képez le. J. S. Bach *Máté-passiój*ának megszólaltatása Mendelssohn saját átdolgozásában (1829) már természetes gesztussal illeszkedhetett az oratórium kultuszába, és egyúttal rámutat arra, hogy a régi zene újrafelfedezésével kevésbé önmagában a régi művek megszólaltatásának ténye, mint inkább áthelyezésük volt a döntő a koncertnyilvánosság semleges, funkciótlanított terébe. A 19. század fesztiváljai, melyek a vallásos lelkesedés tárgyává egy-egy szerzőt vagy művet tettek és egyfajta átmenetet alkottak liturgia és hangverseny között, nagyrészt éppen az oratórium-előadások évente ismétlődő rituáléi köré épültek.

Eredeti formájában a szöveg a gödöllői Chopin Zeneiskolában hangzott el egy felolvasáson, amely bevezette C. P. E. Bach *Az izraeliták a sivatagban* című oratóriumának Bali János által irányított előadását a Gödöllői Kastélyban 2012. december 15-én.

A német oratóriumot azonban a műfaj megszakítatlan kultúrsa még a 20. századra sem tudta feltámasztani, így Telemann, C. H. Graun vagy C. P. E. Bach oratóriumait és passióit, amelyek a maguk korában időtállóknak számítottak és szerzőik tekintélyét mindenekelőtt megalapozták, nehezen tudja befogadni a modern koncertüzem, vagy ha mégis, csupán kuriózum gyanánt, ami esztétikai értelemben jelenthet ugyan emelkedést, történetileg azonban inkább lefokozásként jelentkezik. Ennek oka legálábbis részben a német ágnek a (protestáns) liturgiához való szoros kötődésében keresendő, szemben a bibliai szövegű, de világi fogantatású Händel-oratóriummal. Az általánosabb okok közé tartozik, hogy amíg a 19. században még eleven volt a vokális egyházi zene elsőségéről való tudás, a 20. század a barokk és a bécsi klasszika korának világi hangszeres zenéjét helyezte előtérbe, amely a maga korában a mennyiségi áttörés ellenére is mint használati muzsika másodrendűnek számított – ez is hozzátartozik a régi zene újrafelfedezésének nevezett szociológiai áthelyeződés történetéhez. Másképp aligha fordulhatna elő, hogy a csaknem kétszázötven éves *Az izraeliták a sivatagban* megszólaltatása, mely alkalmat adott e szöveg felolvasására, a jelek szerint magyarországi bemutatónak tekinthető.

Az asszony magja és a kígyó

Már a német passiónak is Hamburg volt a szülővárosa a megelőző évszázadban. És amikor C. P. E. Bach 1767-ben Hamburgba költözik, hogy elhunyt keresztapja, Telemann zeneigazgatói székét elfoglalja, a vallásos drámai zene területén mindenütt az utóbbinak örökségével találja szembe magát. Telemann kései oratóriumtermése nagyon sokoldalú alakzatokat foglal magába Ramler szakrális trilógiájának végigkomponálásától kezdve a *Der Tag des Gerichts* allegorikus szereplőket felvonultató kantátafűzéréen át a zsoltárszövegek nyomán készült *Donnerode*-ig és a händeli biblikus témát költött szövegbe oltó *A megszabadított Izraelig*. Nem véletlen, hogy Bach életművében is Hamburg indítja el az oratorikus művek sorát. Jellemző a helyi hagyomány erejére, hogy Bach kevesebb mint tíz évvel a *Das befreite Israel* bemutatása után minden további nélkül fordulhatott az elődje által már felhasznált témához, amikor alapanyagot keresett a Lazareth-templom felszentelésére készítendő oratóriumához. A zsidó nép csodás megmenekülésének a Kivonulás könyvéből vett története a hit erejének hangsúlyozása révén alkalmas példázat lehetett egy kórháztemplom felavatására. Míg azonban Telemann templomszentelési zenéi meghatározhatatlan műfajú alkalmi művek, a felkérést Bach láthatóan időtálló, klasszikus és paradigmátikus alkotás létrehozására kívánta felhasználni. Ezzel állhat összefüggésben az is, hogy Bach a megszemélyesített szereplőkkel dolgozó dramatikus oratórium hagyományára mel-

lett döntött; és az az igény is, hogy Daniel Schiebeler, a librettista szövegét kiegészítse.

A megkomponált oratórium ugyanis nem ott ér véget, ahol az eredeti szövegkönyv. Az ismeretlen tollból származó kiegészítés (amelynek Schiebeler „Singedicht”-je egyetlen önálló, Bach művétől független kiadásában sincs nyoma) egy korált, valamint egy recitativót és egy zárókórust told az eredeti szöveghez.¹ Míg a mű eredeti befejezése a Megváltó visszatérése iránti vágy kifejezésével zárult volna, a szövegtoldalék, gondolati értelemben túllépve az eredeti szöveg intencióján, a Megváltó tényleges eljöttét hirdeti. Akárki is e toldalék szerzője, az új koncepció kétségkívül a zeneszerzőé – márpedig mindenekelőtt éppen e toldalék az, amiből tanulságok vonhatók le a darab szellemtörténeti helyére vonatkozóan. Ennek megértéséhez vissza kell hátrálnunk az eredeti libretto szövegében egészen Mózes nagy accompnatójáig (No. 21).

Az oratórium két része közötti viszony tulajdonképpen a bibliai olvasmány és a szentbeszéd viszonyát modellálja; az alapszövegnek az első rész epikus bibliai eseménysora, az exegézis műveletének pedig a dicsőítés felel meg. Amikor a hálaímát a vízfakasztás csodájáért már közösen (az első együttesben), valamint egyénileg (az első izraelita nő áriájában) egyaránt elmondták, a második rész még mindig nem alkot az első rész drámai-zenei súlyához fogható ellensúlyt. Bizonyos feszültség keletkezik a darab narratívája és zenei arányai között, és ebből a csapdából egyedül egy síkváltás jelenthet egerutat – ekkor szólal meg Mózes szóban forgó accompnatója. A síkváltás során a múlttól a jövő felé fordulva a kommentár az orákulum magasába lendül, és főpapi rangja jogán Mózes a múlt eseményeit eszkatologikus távlatba helyezve a csodatételt és önmagát a megváltás és a megváltó előképeként értelmezi át. Első közelítésben ez a fordulat kielégítően magyarázható azzal, hogy a mű bemutatása Advent ünnepéhez közeli időre, a Megváltó megszületésére való várakozás közelébe esett (1769. november 1). Mégis, a fordulat ennél szélesebb távlatba illeszkedik. Míg a második rész élén álló secco

1 Természetesen lehetséges, hogy a betoldás szerzője is Schiebeler, csak éppen a betoldást egyedül a megkomponált zenemű, nem pedig saját szövege tartozékának tekintette, ezért mellőzte azt szövegének önálló kiadásaiból. De ugyanúgy elfogadható az a feltételezés is, hogy az új szöveg magától a zeneszerzőtől származik, lásd Finscher, L.: Bemerkungen zu den Oratorien Carl Philipp Emanuel Bachs, in Hans-Joachim Marx (Hrsg.): *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, 309–332 (316). – Ugyanakkor anélkül, hogy bármi fogódzó lenne birtokunkban, és anélkül, hogy a betoldott szöveg minősége az alábbi sejtést különösebben alátámasztaná, megemlítem, hogy C. P. E. Bach szoros kapcsolatban állt az 1770-ben Hamburgban letelepedett Klopstockkal, a *Messias* szerzőjével; ráadásul éppen Klopstock volt az, aki mindenekelőtt rávette Bachot *Az izraeliták a sivatagban* partitúrájának publikálására, sőt előfizetők gyűjtésében is segítségére volt. Lásd: *Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works IV/1: Die Israeliten in der Wüste* Wq. 238. Ed. by Reginald L. Sanders. The Packard Humanities Institute, Los Altos. Introduction, XIII és XV.

recitativóban Mózes az isteni kegyelemmel még Izrael népének hitetlenségét ütközteti, itt már egyáltalán nem esik szó népről. Az új megszólításforma révén Mózes a közös hit talaján immár a schilleri-beethoveni emberiségközösséghez fordul („O Freunde, Kinder”), amelyet a Jahve csodatétele nyomán fakadt hit egy-séges nemzetté tett. „Ó, barátaim, gyermekeim, enyhület iránti imám meghallgatásra talált, mely erőket felfrissíti és életeteket megőrzi. Am egykor – szemem előtt felrémlik a jövő – Ádám bűnös világáért egykor másvalaki fog a Bíróhoz esedezni. Isten-nél kegyes meghallgatásra lel majd, és akikért esedezik, örök gyönyörrel itatván, teljes bizalmukat beléje vetik. Barátaim, az Ó nyomában járnak majd egy tökéletes Kánaán földjén. Én köz-tetek csupán halvány mása vagyok Neki! Az idők végén halandó alakba rejtőzve Ó emeli majd fel az emberi természetet. Ó a Hős, az Asszony magja, aki a kígyóval küzd, és fejére tapos! Ó az, ki közeledik, és áldás és üdv a neve.”²

A madrigalizstikus szövegek túlsúlya a német oratóriumban nem jelenti a topikus olvasás hagyományának végét – a Biblia szövege minden korabeli költött szöveget többé vagy kevésbé át-hatott. Így nem meglepő, hogy az idézett szöveg végén található hős- és kígyótoposz Mózes első könyve egyik helyének parafrá-zisa. („És ellenségeskedést szerzek közötted és az asszony között, a te magod között, és az ő magva között: az neked fejedre tapos, te pedig annak sarkát mardosod.”³) Kruciális szöveghely ez: még a kiűzetés előtt az első reménysugár az Ádám bűne alóli megvál-tódásra, e minőségében egyúttal valamennyi későbbi ószövet-ségi Messiás-jövendölés előképe. Az accompagnatót egy másik szereplő áriája előzi meg (első izraelita nő) és követi (második izraelita nő), ami hozzájárul ahhoz, hogy Mózes jövendőmondó szavai világtörténelmi távlatú jóslat gyanánt magasodjanak ki környezetükből. A második izraelita nő rákövetkező recitativója és áriája azután már teljes egészében a Megváltó utáni vágy je-gyében hangolja át Jahve csodatettének korábbi dicsőítését.

- 2 „O Freunde, Kinder, mein Gebet hat jenes Labsal euch erfleht, das eure Kraft verjüngt, das Leben euch erhält. Doch einst, vor meinen Blicken seh ich die Zukunft aufgehellt, einst wird für Adams sünd'ge Welt ein Anderer zum Richter flehen. Gott wird gnädig Ohr auf seine Bitten lenken, und die, für die er fleht, mit ew'ger Wonne tränken: die sich voll Zuversicht ihm nahm. In ein vollkommener Kanaan, o Freunde, werden sie auf seine Spuren gehen. Ich bin bei euch sein schwaches Bild! Er wird, wenn nun der Zeiten Lauf erfüllt, in sterbliche Gestalt verhüllt, die menschliche Natur erhöhen. Dies ist der Held, des Weibes Saame, der mit der Schlange kämpft, und ihr den Kopf zertritt. Er kommt, und bringt den Frieden mit, und Heil und Segen ist sein Name.”
- 3 Móz I, 3, 15. – Az e helyre visszautaló bibliai parafrázisok közül itt csupán egyetlen példa: „És láték egy angyalt leszállani a mennyből, a kinél vala a mélységnek kulcsa, és egy nagy lánc a kezében. És megfogá a sárkányt, azt a régi kígyót, a ki az ördög és a Sátán, és megkötözé azt ezer esztendőre.” (Jel 20, 1–2. Károli Gáspár ford.) A Mózes–Jézus párhuzamot lásd többek között: ApCsel 3, 22; Zsid 3, 16–18.

A Megváltó mint hős

A felvilágosodás számára Mózes alakja talán azért is lehetett vonzó, mert csodatételeinek mágiáját a törvénykezés racionalitásával össze tudta kapcsolni. Mindenekelőtt azonban a próféta néptribuni szerepvállalása és nemzetépítő ethosza lehetett döntő. Accompagnatójában Mózes szájából már elhangzott a kulcsszó, amikor az áhitott Megváltót hősnek nevezte, és ezzel egy csapásra megfosztotta szűkebb vallási értelmezéseitől. Ez az a pont, ahol Bach műve összekapcsolódik a vallási témájú, de világi funkciójú händeli oratórium hagyományával. A *Messiás*, e biblikus eposz felépítése, mely tulajdonképpen a Megváltóról szóló ószövetségi helyek teológiai problémakörök szerint rendezett kompendiuma, pontosan a megváltás eszméjének vörös fonalát fejt ki a Bibliából. A *Messiás*, a *Sámson* és a *Heracles* vonulata Händel életművében világosan mutatja a folyamat irányát, melynek nyomán az egységes angol nemzet iránti vágy bibliai vagy mitológiai szereplőkből népi hősöket farag, akik mártíromság helyett a cselekvést választják, és ezzel istenként vagy fél-istenként is az ember szolgálatába állnak, túlvilági beteljesedés helyett az evilági Paradicsom létrehozásán és benne a kapitalizmusba ágyazott modern nemzettudat optimizmusának megjelenítésén munkálkodva.⁴ Ennek jegyében a *Messiás*ból a kereszthalál ábrázolása csaknem teljes egészében hiányzik: az összesen tizennégy részre osztott három nagy fejezetből egyetlenegy foglalkozik a kereszthalállal („A megváltó áldozat, a korbács és a keresztfájdalma” címen a második rész elején), viszont a harmadik rész teljes egészében a feltámadás megjelenítése és a Megváltó dicsőítése. Ami Bach Mózesének accompagnatójában megtörténik: „A megváltás jóslata” és „A Megváltó eljövételének jóslata”, az a *Messiás* első két fejezetének címe; „Ádám bűnének eltörlése” és „Győzelem a halál és a bűn felett” pedig, amelyek az *Izraeliták* szövegbetoldásának tartalomjegyzékeként is tekinthetők, a Händel-mű utolsó részéből származó fejezetcímek. Bár a *Messiást* Bach még az anglofil berlini udvarból ismerhette, barátja, Klopstock volt a hamburgi Händel-kultusz egyik motorja többek között éppen *Messiás*-fordítása révén. Ezenkívül a hamburgi zeneélet azt a benyomást kelti, mintha éppen az *Izraeliták* bemutatója (1769) siettette volna a *Messiás* hamburgi, egyúttal első némethoni bemutatóját (1772) és vele a német Händel-kultusz megszületését: a bemutatót ugyan nem Bach vezényelte, de

4 Lásd ehhez Rudolph, Johanna: Die historischen Bezüge des „Messias”, in *Händel-Jahrbuch* 13–14 (1967/1968), Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Leipzig, 1968, 43–59.

dokumentált a *Messiás* egy-egy általa vezetett későbbi előadása (1775, 1777).⁵

Hasonló epikus nagyvonalúság jellemzi Händel egy másik oratorikus művét, az *Izrael Egyiptomban*-t, amely egyetlen lélegzettel beszéli el Izrael történelmének József halálától egészen a Vörös-tengert megszelídítő Mózesig ívelő narratíváját, olyan széles ívben, amely liturgikus körülmények között elképzelhetetlen volna. Míg a *Messiás* szövegi értelemben heterogén, zeneileg egységes, az *Izrael Egyiptomban* a Kivonulás könyve egyetlen, összefüggő szövegrészletének megkomponálása, viszont műfaji értelemben körképjellegű: a biblikus regény három nagy fejezete közül az első Józsefet sirató lamento-nak tekinthető kórustétel-füzér (recitativo és ária nélkül); a Bach oratóriumának fennkölt cselekményét is magában foglaló második rész magának a kivonulásnak eposza; a harmadik fejezet Mózes hálaénekének (Kiv, 15, 1–21) szó szerinti és teljes megzenésítése áriák, recitativók és kórusok között felosztva. Jellemző, hogy Bach pontosan ott folytatja az exodus történetét, ahol Händel abbahagyta (Kiv, 15, 22–25). Mindazonáltal ez a műfaji panoráma és a műalkotás-jelleg abban megnyilvánuló hiánya a német oratórium hagyományától éppúgy idegen, mint az egyiptomi hét csapás naturalisztikus megjelenítése a bach-i Empfindsamkeit eszközeitől.⁶ Újabb sajátos keresztállás a két oratóriumszerző között: az operaműfajt apjához hasonlóan elkerülő C. P. E. Bach az *Izraeliták*ban sokkal inkább támaszkodik operai intonációkra és szereptípusokra, mint oratóriumaiban az operaszerző Händel. Mózes bevonulási indulója az „uralkodó” toposzára épülő francia ouverture; a két izraelita nő szerepe pontosan megfelel a prima és seconda donna operai hagyományának, nemkülönben Mózes hieratikus basszusa; ezenfelül a nyitókórus, valamint az első rész nagy kórus-accompagnatója egy Gluck-opera jelenetére emlékeztet. (Hogy Bach művében a kórusok zenei értelemben kiemelkedőnek tűnnek és – a zárókórus kivételével – egyfajta letisztult klasszicitást képviselnek, az egyaránt utal az oratórium händeli és az opera glucki hagyományának közelségére.) Ezenfelül az operához közelíti a darabot az ekkor már túlhaladottnak számító Da Capo-áriák középrészének átdramatizálása tempó- és metrumváltások révén, ami egyenesen az *Izraeliták* partitúráját

5 Ottenberg, H. G.: *Carl Philipp Emanuel Bach*. Verlag Philipp Reclam, Leipzig, 1987, 159, 313 és 337. – Johann Heinrich Voß túlaradó beszámolója az 1775-ös előadásról lásd Walther Siegmund-Schultze cikkében: Die musikalische Gedankenwelt des „Messias”, in *Händel-Jahrbuch 13–14. Jg.* (1967/1968), VEB Deutscher Verlag, Leipzig 1968, 25–42. – A német Händel-kultusz kezdeteiről lásd még Watlher Siegmund-Schulze bevezetőjét az általa szerkesztett szöveggyűjteményben: *Georg Friedrich Händel. Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert*. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1984², 5–24.

6 A leíró zene kompozíciós hagyománya később a londoni látogatásain Händelért lelkesedő Haydn két kései oratóriumában kel új életre.

7 Gluck volt az *Izraeliták* bécsi bemutatójának karmestere az 1777–78-as szezonban.

jellemző formai kompromisszumnak nevezhető. Mindennek ellenére a hőstoposz felbukkanása Bach művében, a sötétségtől a világoosság felé tartó dramaturgia (ami a nem-dramatikus *Messiás* első részében is fontos motívum), az olvasmányon alapuló protestáns liturgia által megszabott kétrészsesség felől a háromrészesség felé való elmozdulás, és természetesen mindenekelőtt az ószövetségi történetnek a Megváltó-gondolattá való kiterjesztése leplezetlenül a *Messiás* vagy az *Izrael Egyiptomban* világi doxológiáihoz közelít.⁸

Exkurzus: Ha Milton különböző művei nem szolgáltak volna szövegforrásul három Händel-oratórium számára, akkor is könnyen tapasztalhatnánk mély rokonságot a két szerző barokk epikája között. Az *Elveszett Paradicsom*, a szintén az új megváltás jegyében álló kettős eposz első tagja, mely ekkor már száz éve óriási hatást gyakorol az angol kultúrára, éppen azt a mózesi szöveghelyet parafrazeálja hangsúlyosan, amely a Bach-oratórium kulcshelyének bizonyult. A toposz jelenléte olyannyira erőteljes itt, hogy felmerülhet a kérdés, vajon Milton műve nem játszott-e szerepet abban, hogy Bach oratóriumának szellemi középpontjába éppen ez a szöveghely került.⁹ (A Milton-eposz német fordítása a hamburgi passió-librettista Heinrich Brockes jóvoltából már 1740 óta létezett.)

A belső templom

Az *Izraeliták a sivatagban* eredeti libretto szerinti zárókórusának szövege a Megváltó és a vele érkező béke iránti várakozás jegyében zárta volna a művet; zenéjének sürgető hangja Bach klaszszicizmus felé hajló zenei nyelvén egyenesen operai szabadságkórust idéz. Eljátszhatunk a gondolattal: vajon zenei értelemben teljes maradna-e a mű, ha ott érne véget, ahol a librettista véget vetett neki? A válasz annak ellenére is kérdéses, hogy a szövegvagy kibővítése feltehetően nem dramaturgiai, hanem gondolati szempont szerint történt: a „szabadságkórus”, összhangban a szöveggel, zenei értelemben is túlságosan nyitva marad ahhoz,

- 8 Mindennél pontosabban vall a felvilágosodás vallásfelfogásáról a látszólagos ellentmondás, hogy éppen a két érintett, világi funkciójú Händel-oratórium használ szó szerinti bibliai szövegeket, míg Bach liturgiába illeszkedő műve teljes egészében költött.
- 9 Részletek Milton *Elveszett Paradicsom*ának tizenkettedik (utolsó) énekéből: „... Az Isten a Sinai hegyen / Közli gondolatokkal, / árnyképekkel, ki lesz a Kiszemelt Mag, / ki a Kígyó nyakára hág, s az embert / mint váltja meg.” – „Nem Ó viszi népét Kánaánba, / de Jóshua, kit Jézusnak hív a pogány, / Annak tisztét-nevét viselve, / Ki megtöri az ellenfél-kígyót, s a Világ-vadonban oly sokáig bolyongó embert hazavezérli az örök Éden-nyughelyre.” – „Már értem, mit hiába keresett rendületlen agyam: hogy nagy reményünk Asszony magvának miért nevezetük!” – „Isten! Várhatja már feje-betörtét halál kínban a Kígyó!” – „Lég Herceget, a Kígyót ott megragadja, láncon vonssza végig országain ...” (Ford. Jánossy István, Budapest, Magyar Helikon, 1969)

hogy meggyőző befejezésként szolgálhatott volna.¹⁰ A két kórustétel viszonyának meghatározása ezáltal mindenekelőtt előadói kérdéssé válik: képes-e a karmester a természetközeli F-dúr és a szakrális tartalmú Esz-dúr hangnem hierarchiáját érzékeltetni, képes-e a zárókórusnak az első kórus glucki letisztultságú szépségéhez képest „gáláns” melodikáját megemelni, tud-e olyan arányt teremteni a két, egymáshoz közel eső kórustétel tempója között, amely a valódi zárókórust felruházza az utolsó szó méltóságával? Ez nem utolsósorban annak kérdése is, vajon sikerül-e a zenének a *dramaturgiai* értelemben kétes szövegi kiegészítést meggyőzővé tenni és az általa létrejött törést előadói eszközökkel áthidalni.

A megjövendőlt és az eljött Megváltó – a libretto eredeti, valamint hozzátoldott része – közötti misztikus távolságot, a történelem síkjáról az utópia síkjára való átlendülést az eredeti szöveghez csatlakozó tordalék első darabja, a két sík közé ékelt adventi korál hivatott áthidalni. A strófa, amelyet a korál nyolc versszakából, Heinrich Held 17. századi költeményéből Bach művébe beemelt, pontosan megfelel ennek a mediátori szerepnek, hiszen az ószövetségi próféciaik újszövetségi beteljesedését hangsúlyozza.¹¹ Nem lehet kétségünk a korál kiválasztásának tudatos teológiai szempontjai felől, mivel az oratóriumból ugyan kihagyott, ám a gyülekezet által nyilvánvalóan jól ismert nyolcadik korálstrófa a széttagosított fejű kígyó már jól ismert mózesi toposztát idézi.¹² Ha az oratórium a bemutatón ugyanolyan módon vált az alkalmi liturgia részévé, mint Telemann hamburgi templomfelszentelési darabjai – amelyeknek zárókorálja előtt áldozás volt –, akkor ez az előadói gyakorlat a darab tényleges háromrészességét hangsúlyozza.¹³

A korált és a zárókórust összekötő recitativo tenor szólistája nincs megszemélyesítve; megszólaltatása ennek ellenére nyilvánvalóan az első részben Áron szolamát éneklő énekesre hárul. (Némi túlzással azt is állíthatnánk, hogy Áron dramaturgiailag lényegében főlősleges első részbeli szerepe akkor kap értelmet, amikor szerepének megjelölését a második rész e pontján elveszíti.) Vajon miért hull itt anonimitásba az ifjabbik főpap alakja? Feltehetően tudatos és talán szimbolikus lépésről van szó, amelylyel a mű mintegy kilép önnön narratívájából éppúgy, mint liturgikus keretei közül, és már szókincsében is a felvilágosodáshoz intézett himnusszá alakul át.

10 A kórus zenéjének „nyitott” befejezése azt valószínűsíti, hogy az oratórium szövegi bővítése még a komponálás megkezdése előtt megtörtént.

11 „Was der alten Väter Schaar / höchster Wunsch und Sehnen war, / und was sie geprophezeit, / ist erfüllt nach Herrlichkeit.” Ez a második versszak a Held szövegének; az első „Gott sei Dank durch alle Welt” szavakkal indul. A „Nun komm der Heiden Heiland” (Veni redemptor gentium) kezdőszövegre énekelt közismert adventi dallamot J. S. Bach is többször feldolgozta.

12 „Tritt der Schlange Kopf entzwei, / Daß ich, aller Ängste frei, / Dir im Glauben um und an / Selig bleibe zugetan.”

13 Lásd: Telemann Werke. Bd. XXXV. Bärenreiter, Kassel-Basel 2004.

A partitúra nyomtatott kiadásából (1775) Bach törölte e recitativo eredeti, a bemutatón még elhangzott változatának utolsó tizennyolc sorát. Feltűnő, hogy amikor Bach a kiadójával folytatott levelezésében említést tesz a mellőzött sorokról, érzékelteti, hogy döntésének oka volt, de a mellőzés valódi okáról hallgat.¹⁴ Elsőre meglepőnek tűnhet, hogy Bach éppen azokat a sorokat hagyta ki, amelyek kellően előkészítették volna a templomszentelésnek a zárókórusban megfogalmazódó magasabb értelmét. Első körben gyanakodhatunk a betoldás irodalmi sutaságára, arra, hogy túlságosan direkt és a darab folyamán egyébként is már felhasznált eszközökkel von párhuzamot a sötétben bolygó Izrael megmentésének története és a felvilágosodás között. Valójában azonban ennél többről van szó. „Urunk, neked szenteljük az emberélet művét, / amely a Te parancsodra építettett, / Megelőzve minden más kötelességet”, vagy „Ma is egy új szentséget szentelünk neked, Urunk”¹⁵ – ehhez hasonló sorok hallatán a protestáns egyházi hatóság joggal vélhette, hogy a „neues Heiligthum” – amelynek imádására saját templomában hangzik el felszólítás, és amely a „megelőzve minden más kötelességet” kitétel révén ráadásul a vallási törvények elsőségével való nyílt szembehelezkedésre is felszólít – már kívül esik a kereszténység körén, és túlságosan nyíltan fedi fel a betoldott szöveg felvilágosult és szabadkőműves eredetét. Az olyan metaforák hallatán, mint „a tévelygés éjszakája”, „a tévelygés sötétje”, vagy olyan megfogalmazások révén, mint „tudunkra adtad törvényedet és bölcseségedet”,¹⁶ a hallgató közel kerülhet ahhoz, hogy *A varázsfuvola* előadásán érezze magát. Innen nézve Áron anonimitásba vonulása papi rangjától való megfosztásként is értelmezhető, hogy az új örömhír bejelentésekor a mindenkivel egyenlő Embert képviselhesse: „Er ist Prinz! – Noch mehr, er ist ein Mensch”, ahogy *A varázsfuvola* szövege az ifjú katekumént jellemzi a Bölcsesség Templomának falai között. A templomépítés és a templomszentelés mint motívum egyébként is változtatás nélkül illeszkedik a szabadkőműves szimbólumrendszerbe, amelynek fő jelképei közismerten a templomépítés szerszámai, és amely a Nagy Építőmesternek nevezett Teremtő művét szolgálja, a páholy részére végzendő munkát pedig „templommunkának” (Tempelarbeit) nevezi. Vegyük hozzá mindehhez, hogy Bach oratóriuma és a szabadkőművesség kapcsolata dokumentálható is, hiszen a valószínűleg maga is páholytag Bach által vezényelt 1777-es előadás

14 „Hinten im letzten Recitative habe ich aus Ursachen etwas weggelassen und ausgestrichen.” (Levél Breitkopf kiadónak, 1775. Lásd: *Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works IV/1. Introduction*, XX, 64. j.)

15 „Dir, Herr, von uns geweiht, / Ein Werk der Menschenleben / Die dein Befehl gebeut / Vor allen andern Pflichten... / Auch heute wird ein neues Heiligthum / Dir, Herr, von uns geweiht.”

16 „Auch uns umgab des Irrthums Nacht, / ... Auch uns entzogst du des Irrthums Finsternissen, / und ließest uns dein Recht und deine Wahrheit wissen.”

egy szabadkőműves páholy szervezésében zajlott.¹⁷ Mindezek okán joggal merülhet fel a kérdés: vajon a szövegbetoldást nem szabadkőműves körök kezdeményezték-e, amelyekbe Bach mint páholytag bejáratos volt – és nem ezért övezi-e díszkrét hallgatás a szerző nevét?

A zárókórus szövege a templomszentelés-motívumot végül a legkönnyebb útvonalon, az *Empfindsammer Stil* alapjául is szolgáló vallásos pietizmus felől közelíti meg: a templomteret ugyanis saját bensőnkkel állítja párhuzamba, vagyis ami beszentelésre vár, az valójában „keblünk temploma”.¹⁸ A templom tehát bennünk van, és a templomszentelés külső-hivatalos aktusának másik, ezoterikus értelme a lélek Istennek szentelése. A vallásos érzület belülré helyeződése tehát nem szemben áll a vallás univerzalizálásával, hanem mintegy másik oldala annak. Ez a pietista gondolat megfelel annak, amit a felvilágosult gondolkodók általában a vallási türelemről gondoltak. A felvilágosodás külső kritériumok alapján eldönthetetlennek ítélte a vallások közötti elsőség kérdését. A választ Lessing a korszak szimbolikus művének, a *Bölcs Náthán*-nak mesei köntösbe bújtatott gyűráparabolájába rejti. Eszerint az egyes vallásoknak önmagukon belül teljes, ámde összemérhetetlen igazsága van, ennél fogva dogmákkal nem, csakis belsőleg igazolhatók.

Zsidó emancipáció és a felvilágosodás

Kitűnik ebből, hogy legjobb pillanataiban a felvilágosodás mint szellemi mozgalom a legkevésbé sem önmagában a vallásos hit eltörlésére, sokkal inkább a hitnek a teológia dogmái alól való felszabadítására irányult. A német felvilágosodás társadalmi környezetében azonban, amelybe Bach műve beleszületett, a vallási türelem kérdése egyet jelentett a zsidó emancipáció kérdésével. Kézenfekvőnek látszik tehát a darab liturgiafeletti egyetemességre való törekvéséhez a német zsidóság emancipációs mozgalma felől közeledni. A zsidó diaszpóra tudatosan adta fel saját kulturális örökségét, hogy a német kultúrába tagozódjon be, és Bach oratóriumának időszerűsége végső soron a zsidóság emancipációja és az emberiség emancipációja közötti megfeleltetésben keresendő. A feladat nem eshetett túlságosan nehezebbre a zsidóságnak, hiszen a német felvilágosodás univerzalizmusának egy Lessing vagy egy Moses Mendelssohn által megfogalmazott tételei könnyen kódolhatók voltak a Messiás-hit nyelvén, ahogyan Bölcs Náthán alakja is a vallások feletti, de hívő univerzalizmust képviseli. Schiller neve már korábban is azért került elő az oratórium szövege kapcsán, mert az általa meghirdetett em-

¹⁷ Lásd: Ottenberg, i. m. 313.

¹⁸ „Lass uns gute Früchte bringen, / die dein Vaterherz erfreun, / lass uns dir, allmächt'ge Güte / unser Brust zum Tempel weihn.“

beriségvallás fontos kapocs volt a haladó német értelmiség és az asszimiláns zsidóság között. (Vajon az *An die Freude* beethoveni megzenésítése nem tekinthető-e áttételesen a szekuláris Messiás feletti öröm utolsó, a maga idejében már kétszeresen utópisztikus megfogalmazásának?) Gershom Scholem vezetésével nyomon követhető a zsidó messianizmus folyamata, amelynek során a felvilágosodás korára az utópikus mozzanat válik uralkodóvá: ezért kapcsolódhatott össze magától értetődően a zsidó messianizmus az emberiség örök haladásának és tökéletesedésének „felvilágosult” gondolatával.¹⁹

A profán szentély

Az utólagos kiegészítéssel létrejött, bár kezdetleges harmadik rész, elmélyítve az eredeti szövegeknyv korábbi törekvését, szétfeszíti a liturgikus kereteket. Bach annak hangsúlyozásával igyekszik felkelteni a nyomtatott partitúra reménybeli előfizetőinek érdeklődését, hogy művének elrendezése révén „az ünnepélyességnek ne csupán egyetlen módján, hanem bármely időben, akár a templom falain kívül is, pusztán Isten dicsőítésére, előadható legyen anélkül, hogy bármely keresztény felekezettel ütközésbe kerülne”.²⁰ Bach az oratórium-műfajnak azt az intencióját ragadja meg itt, amely Händel *Messiása* esetében ténylegesen megvalósult; ezzel szemben az *Izraeliták a sivatagban* utóélete kizárólag koncertteremben zajlott.²¹ Bach idézett szavai ezenfelül pontos megfelelésben állnak a *Hamburgi dramaturgia* szerzőjének imént idézett nézeteivel, és szinte nyílt megfogalmazásai egy vallások feletti, pontosabban a kinyilatkoztatás-vallásokat megelőző természetvallásra való visszanyúlás igényének.

19 Lásd: Scholem, Gershom: A Messiás-eszme a zsidóságban, in uő: *A kabbala helye az európai szellemtörténetben*. Válogatott írások I., ford. Berényi Gábor, Atlantisz, Budapest, 1995.

20 „Es ist dieses Oratorium in der Anwendung so eingerichtet worden, daß es nicht just bey einer Art vor Feyerlichkeit, sondern zu allen Zeiten, in und außer der Kirche, bloß zum Lobe Gottes, und zwar ohne Anstoß von allen christlichen Religionsverwandten aufgeführt werden kann.” (Lásd: *Carl Philipp Emanuel Bach. Complete Works IV/1, Introduction, XI*) – A Bach szóhasználatában mutatkozó finom liberális elmozdulás („Religionsverwandte”, a protestáns szóhasználatban egyébként szokásos „Gläubige” helyett) szintén a vallás fogalmának felvilágosult-kiterjesztett értelmezésére utal.

21 Valójában a *Messiás* angliai befogadástörténete Händel életében két ágon zajlott: a koncertteremként használt színházbeli előadások mellett voltak szakrális, de nem liturgikus előadási alkalmak, mint például II. György koronázása vagy feleségének temetése a Westminster-apátságban; ezek a templomi reprezentatív alkalmak alakultak át 1784-től rendszeres koncertszerű előadásokká ugyanabban a térben. Lásd: Larsen, Jens Peter: Zur Geschichte der „Messias“-Auführungen, in *Händel-Jahrbuch* 13–14. Jg. (1967/1968), 13–14. – Az *Izraeliták* dokumentálható 18. századi előadásai a bemutató kivételével árulkodó módon mind koncertszerűek; listájukat lásd *Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works IV/1, Introduction, XIV*.

Amint Ernst Cassirer fogalmaz: „zsidók és keresztények, mohamedánok és pogányok mind-mind csupán e természetvallás eretnekei és szakadárjai”.²² A zárókórus szövege voltaképp ennek a láthatatlan egyháznak templomává tágítja a felszentelendő templom terét. „Az emberek kiűzték a szentséget maguk közül, egy szentélybe száműzték; a templom falain kívül már nem is lehet látni, egyáltalán nem létezik azon túl. Milyen esztelenek vagytok! Romboljátok le a korlátokat, melyek gondolataitokat gúzsba kötik! Terjesszétek ki Istent; lássátok mindenhol, ahol ott van, vagy mondjátok azt, hogy egyáltalán nincs is.”²³ Fontos tudnunk: Diderot ez utóbbi felszólításának a felvilágosodás fontos gondolkodói sosem engedelmeskedtek. Az előbbi felszólításnak viszont *Az izraeliták a sivatagban* szövegírója és zeneszerzője nagyon is eleget tett: a megváltás-gondolat középpontba állításával, a Megváltó eljövetelének bejelentésével és a felekezeti határok átlépésével „kiterjesztették Istent”, és ezzel megnyitották annak a profán szentélynek terét, amelybe utóbb a modern koncert intézménye költözött be.

22 Cassirer: *A felvilágosodás filozófiája*, ford. Scheer Katalin, Atlantisz, Budapest, 2007, 218.

23 Diderot: *A természetvallás elégséges mivoltáról*, in uó: *Filozófiai gondolatok*, idézi: Cassirer, i. m. 218.