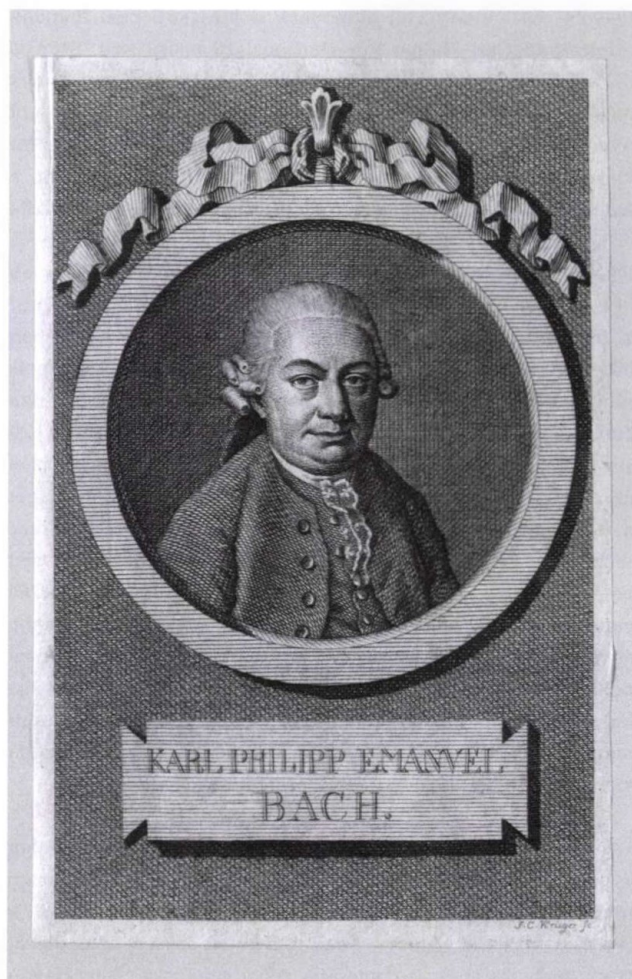




a zárt és a nyitott

{ BALI JÁNOS

300 éve született és december 14-én halt meg Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)



Jól emlékszem arra a huszonöt évvel ezelőtti estére, amikor először betettem a lemezjátszóba Carl Philipp Emanuel Bach feltámadási oratóriumát. Fuvolistaként játszottam már néhány darabját, melyek apja stílusához igen közel álltak, egyikük téves tulajdonítás miatt még BWV-számot is visel; de amit a lemezről hallottam, az nagyon meglepett, sőt, zavarba ejtett. A hangszerelés, formálás, harmóniavilág egyszerre idézte az öreg Bachot és a bécsi klasszikát, miközben világos volt, hogy egyik sem. De ami leginkább megfogott, az darabon át megszólaló hang. Valami egészen különös, ismeretlen gondolatvilágba kerültem.

Minden zeneiskolás sorolja a zenetörténeti korszakokat és határokat: barokk, 1750-ig, klasszika, 1800-ig, utána romantika. Pedig a korszakolás nem örökérvényű. Az első zenetörténeti könyv, mely a ma barokknak nevezett korszakot egységesen tárgyalja – Manfred Bukofzer könyve, *Music in the Baroque Era* – 1947-ben íródott. És a címében szó sincs „barokk zenéről”: csak „Zene a barokk korban”. Mondhatjuk, hogy a „rokokó”, benne Carl Philipp Emanuel Bach 1730-as és '80-as évek között írott műveivel épp átfedi a korszakhatárt, lezárja a barokkot, vagy, hogy megnyitja a klasszikát, megelőlegezi azt, „preklasszikus”. Ebben a szemléletben Carl Philipp Emanuel két „érett” korszak közötti, átmeneti figura. De ne zárjuk be magunkat a mai iskolai zenetörténet kategóriáiba: korszakolhatjuk másképp is a zenetörténetet, mint ahogy azt számos zenetörténet-könyv is megteszi. Ha például a polgárosodás és késői feudalizmus korát és a felvilágosodás korát vesszük két, egymást követő nagy egységnek, akkor Carl Philipp Emanuel hirtelen főszereplővé válik. Ami ugyanis meglegyintette az arcomat Carl Philipp Emanuel oratóriumán át, az a felvilágosodás korának fuvallata. Azé a koré, mely egyszerre hozott racionalizmust és szentimentalizmust, s a feudalizmussal

és klerikalizmussal szembeni szellemi támadásai máig gyűrűző hullámokat vetettek.

Johann Sebastian Bach nem járt egyetemre, s érezvén ennek társadalmi hátrányait, igyekezett fiait taníttatni. A Lipcsében tett érettségi vizsga után Carl Philipp Emanuel jogot tanult – annak idején ez volt az általános értelmiségi pálya, az egyetemek többi fakultásai, az orvosi, teológiai, filozófiai karok specializáltabb elhivatást kívántak. Carl Philipp Emanuel számára ugyanakkor egyértelműen a zene volt a legfontosabb. Apja tanítványa volt, s első, maga által készített rézmetszeten kinyomtatott kompozícióit tizenhat éves korában írta. Frankfurti egyetemi éve alatt nem csupán komponált, hanem apja lipcsei tevékenységéhez hasonlóan billentyűs játékot is tanított és a helyi *Collegium Musicum*-mal, azaz egyetemistákból, műkedvelő polgárokból és hivatásos muzsikusból álló zenészegetársulattal nagyszabású műveket is előadatott, köztük apja D-dúr zenekari szvitjével, d-moll billentyűs concertójával és Kávékantátájával. 1740 körül azután a porosz udvarhoz kerül, s a trónra lépő Nagy Frigyes csembalistája lesz. Frigyes fuvolázott, sőt maga is komponált, udvarában kiváló muzsikuskat gyűjtött össze; 1742-től még operaházat is működtetett, ahová a legjobb olasz énekeseket szerződtette.

Carl Philipp Emanuel majdnem három évtizeden át szolgált Berlinben, de valószínűleg pocsékul érezte magát. A király zenei ízlése konzervatív volt és egysíkú: rendszeres fuvolaestjein elsősorban Quantz fuvolaversenyeit és saját darabjait játszotta, az operaház repertoárja pedig szinte kizárólag Hasse és Graun műveiből állt. Carl Philipp Emanuel, miközben a zenészek körében korának legnevesebb billentyűsének számított, viszonylag sovány fizetést kapott: Benda majdnem a háromszorosát, Quantz és Graun több mint hatszorosát, a sztárenekesek pedig tízszeresét kapták az ő háromszáz talléros fizetésének. Ebben a bezártságban legfőbb zenei tevékenysége, mely szellemileg kielégítette, billentyűs művek komponálása volt. Legkedvesebb instrumentuma a „Clavier”, azaz a klavikord volt, ez a nagyon kis hangú, de minden más billentyűsnél egyszerűbb felépítésű, ám érzékenyebb és hajlékonyabb, csodálatos hangszer. Lehet rajta a hangot valamelyest intonálni és vibrálni is; s mivel a játékos folytonosan kapcsolatban marad a szóló hanggal, szinte az éneklés kifejezőerejét birtokolja. Ez a hangszer tulajdonképp szimbóluma Carl Philipp Emanuel berlini létének: a hangerő fizikai korlátai közé való bezártság a legnagyobb belső gazdagságot és nyitottságot rejti.

Nagy Frigyes a „felvilágosult uralkodók” egyike volt – és itt az időzjel használata a fogalom bizarr voltára céloz: hiszen a felvilágosodás alapjában támadja a feudalizmust. De Berlin nem csupán királyi székhely, hanem a német szellemi élet egyik centruma is volt, ahol Carl Philipp Emanuel éltető kapcsolatokra

lelt. Barátai a német felvilágosodás legbelső köréhez tartoztak, mint például a filozófus és drámaíró *Gotthold Ephraim Lessing*, a logikaprofesszor és költő *Karl Wilhelm Ramler*, a barátai portréinak két szobában való kifüggesztésével házában „Freundschaftstempel” létrehozó költő *Johann Wilhelm Ludwig Gleim*, a Mendelssohnékkal rokoni és baráti kapcsolatban álló és a Bach család zenei hagyatékának fennmaradásáért különösen sokat tevő *Itzig* család több tagja. Úgy tűnik, ők jelentették Carl Philipp Emanuel igazi szellemi társaságát, nem Frigyes udvari fuvolistái, Quantz és Fredersdorf. Carl Philipp Emanuel ironikus jelleme már iskolás korában is megmutatkozott; tekintélytisztelete pedig nem elégedett meg kevesebbel, mint hogy a legmagasabb szellemi értékek világában érezze magát otthon, ez világosan kitűnik abból, ahogy atyjáról ír. Az udvar rendkívül nyomasztó környezet lehetett számára.

A felvilágosodás kora az önállóan boldogulni próbáló polgári létet állította a feudális hierarchia biztosította megélhetés helyébe, és ennek az új létmódnak a kihívásai nem hagyták érintetlenül Carl Philipp Emanuel egzisztenciáját sem. Számos művét jelentette meg nyomtatásban, – ezek részletes listáját még a *Charles Burney* angol zenetudós útinaplója (*The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, 1773) számára írott önéletrajzába is beillesztette, sőt, e leltár teszi ki az önéletrajz egyharmadát – és sikerrel is adta el kottáit. Tudatában volt, hogy a kiadott darabokkal bizonyos fokig a közízlést is ki kell szolgálnia, de úgy tűnik, hogy ebben csupán a megrendelő személyének arisztokratából polgári közönséggé változását látta. Önéletrajzának utolsó szakaszában ad erről számot, megjegyezve, hogy néhány darabot, billentyűs művek mellett kamarazenét és versenyműveket, kizárólag szabadsága szerint, a maga kedvére írt. Mindez együtt a 20. század eleji festők és költők nélkülözésben gazdag életrajzán át olvasva művészi megalkuvásnak tűnhet, ám az önmagát a társadalomtól függetlenítő művész alakja csak a következő században jelenik meg ideálként; Carl Philipp Emanuel még nem mondhatja, hogy „a közönségre csak akusztikai okokból van szükség”. A zene ráadásul mindig is sokkal társadalomba ágyazottabb volt, jobban függött az anyagi lehetőségektől, mint például a költészet. S a közérhetőség és közízlés problémája lényeges eleme a felvilágosodás korának, a klasszika és romantika zenéjének. Carl Philipp Emanuel írásában a maga szabadságának hangsúlyozására érdemes hát felfigyelnünk.

Saját kiadásában nem csupán a lenyűgöző billentyűs szonátákat és a dalirodalom első hullámának legjobb alkotásai közé tartozó rövid ódáit publikálta, hanem kétkötetes billentyűsiskoláját is (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753 illetve 1762), mely korának legfontosabb zenei tankönyve lett. Haydn

és Beethoven is ebből tanult, s főként e mű sikerének, általános elterjedésének tudható be, hogy a 18. század második felében a Bach név nem elsődlegesen Johann Sebastiant, hanem inkább Carl Philipp Emanuelt jelentette.

A *Versuch* megfogalmazásai magas elméleti igényű, művelt szerzőt mutatnak; az egyetem és a berlini teoretikus közeg hatása világosan érződik. És Carl Philipp Emanuel zeneművei is rendkívül átgondoltak, és kidolgozottak; a legpontosabb notáció igényét tanulta apjától. Ám stílusának legfőbb jellegzetessége és értéke az *Empfindsamkeit*, az érzés és érzékenység tudatos középpontba állítása. Az angol szentimentalizmus ezen a néven érkezett meg Németországba és lett a felvilágosodás egyik legfontosabb irodalmi áramlata. Elnevezése lényegesen későbbi, mint maga a mozgalom: Lessingtől ered, aki Laurence Sterne regénye (*Sentimental Journey*, 1768) Johann Christoph Bode által készített fordításának (*Yoricks empfindsame Reise*) címében lelt rá a megfelelő kifejezésre.

Carl Philipp Emanuel keresztapja nem volt más, mint Bach ifjúkori barátja, Georg Philipp Telemann. S Telemann halála után (1767) hamburgi templomi zeneigazgatói státuszát, az őt legnagyobb templom zenei vezetésének feladatát Carl Philipp Emanuel vehette át: ezzel végre megfelelő lehetősége adódott Berlint otthagyni. A tengeri kereskedelemről meggazdagodott Hamburg lenyűgöző egyházzenei élettel büszkélkedhetett, a passió- és oratóriumjátás gazdag hagyományával; és az öreg Telemann modernitás iránti fogékonysága is kitűnő hátteret hagyott hátra Carl Philipp Emanuel új foglalkozásához. Hamburgban is a zenei-szellemi élet középpontjába került, lakása – valószínűleg Gleim hatására – kortársainak portréival volt tele; és a korábbi nyitottságát megőrizve rendszeresen játszott a házába érkező vendégeknek, mint már említett útinaplójából tudjuk, Burney is részese volt egy ilyen alkalomnak. Carl Philipp Emanuel újabb barátai szintén a német felvilágosodás és modernizmus vezéregyéniségei közül kerültek ki: *Friedrich Gottlieb Klopstock*, akinek *Messias* című hatalmas költeménye (1748) az *Empfindsamkeit* fő művének számít, és *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg*, akinek rémdrámája (*Ugolino*, 1768) a Sturm und Drang irodalmi-zenei mozgalom kiindulópontja lett.

Önéletrajzának utolsó mondatában Carl Philipp Emanuel azt írja, hogy a zenének „elsősorban a szívet kell megindítania”. És valóban, ő teremti meg az *Empfindsamkeit* zenei megelőjét. Méghozzá olyan sikerrel, hogy halála után Johann Karl Friedrich Triest, Lengyelországban működő lelkész e szavakkal méltatta őt: Bach „egy Klopstock, de szavak helyett hangokkal”.

A *Die Israeliten in der Wüste* (A zsidók a pusztában) című Carl Philipp Emanuel-oratórium (1769) éppúgy szimbolikus-embematikus darabja az *Empfindsamkeit*nek, mint Monteverdi Orfeoja a barokknak. Az oratórium cselekménye igen egyszerű: az egyiptomi kivonuláskor, a Vörös-tengeren való átkelés után a zsidó nép a pusztaságban szomjazik, elkeseredésében szembeszáll vezetőivel, Áronnal és Mózással, sőt, Istenen is számon kéri sorsát. Mózes megindítja a nép szenvedése, és dadogó, bensőséges imát mond, mely meghallgattatik: a sziklából csodásan víz fakad. A nép ujjong: akik korábban Istent szidták, most ő dicsérik. A mű több eszközzel is hangsúlyozott közepére a legcsendesebb tétel került: Mózes fagott-szólóval kísért áriája, a dadogó ima zenei megjelenítése, melyben a „nehéz ajkú” próféta az egyiptomi kivonulás után a pusztában szomjazó nép számára könyörgi ki a sziklából fakadó víz csodáját. Ez a tétel magát a tiszta érzékenységet jeleníti meg, s centrális helyzetével azt hangsúlyozza, hogy vallásnak és művészetnek közös a középpontja: a tiszta érzékenység.

De hogyan jelenik meg az érzékenység Carl Philipp Emanuel zenéjében? Három szinten is. Egyrészt a zenei forma fantáziaszerű felszabadításában, másrészt a kifejező és szabadon szárnyaló dallamban, melyhez egyszerű kíséret járul, végül pedig magában a zenei hangban, ahol elsősorban a legrafináltabb, a francia barokk manírokból kifejlesztett díszítéskészlet hordozza. Első nézésre talán csalódást kelthet, hogy mindaz, amiből Carl Philipp Emanuel saját stílusát felépíti, megtalálható apja műveiben. A szabadon csapongó fantáziálás az északnémet billentyűs iskola alapeleme, Johann Sebastian korai művei e stílus legmerészebb példái. Az 1720 körül, a legidősebb Bach fiú, Wilhelm Friedemann tanításához készült billentyűs trioszonáták lassú tételei az *empfindsamer* dallamformálás ösképei. S a gazdag és rafinált díszítések dallamba-integrálása is szinte minden hangszeres Bach-tételben megfigyelhető. Ám mindezek az elemek más módon állnak össze egésszé, más értelmet nyernek Carl Philipp Emanuel kezében. Azt is tanulságos megfigyelni, hogy miközben apjától korán elsajátított ellenponttudása hibátlan, gyakran mégis inkább a homofóniát és az áttetsző felrakást választja. És valami hasonló történik a harmóniavilágban is: miközben a kromatika és váratlan harmóniai fordulatok gyakran túlmennek Johann Sebastianéin, a harmóniai tér egésze sokkal világosabban a tonika és domináns vonzaskörébe rendeződik. Míg az apa egyszerre marad minden harmóniai fok közelében, a modulációkat gyakran elfedve, addig Carl Philipp Emanuel az alapfunkciók kisugárzásába helyezi a harmóniai és dallami, díszítésbeli örvényeket.

Jelen van a vihar és vágy, *Sturm und Drang* kavargása, s áradó fényű, tágas tér létesül, mint a klasszicista templomok belsejében. És ezen a ponton visszatérhetünk a *Die Israeliten* utolsó szavaihoz, melyek bensőnk templomának megszentelődéséért

fohászkodnak, a megváltót pedig az emberiséget eredeti, Isten teremtette fényében megdicsőítő hősként várják. Íme az általam huszonöt éve meghallott új hang, a felvilágosodás vallássosságának hangja.

A zenetörténeti korszakolás voltaképpen saját korunk képe: azt tükrözi, hogy milyen aktuális problémák mentén hasítjuk fel a múltat. De zenetörténetet nem csupán stílus- vagy társadalomtörténetként írhatunk, hanem nagy alkotók történeteként is; és talán ez illik leginkább a felvilágosodás korához, mely a tiszta érzékenység középpontba helyezésével a tiszta érzékenység megtestesülését is a középpontba helyezte: ez pedig a *génusz*, a született nagyság, aki új szemléletet hoz, természetfeletti erőt képvisel, távlatokat ad (tulajdonképp a stílus-korszakokban gondolkodó zenetörténet is antropomorf módon

szemléli tárgyát, amikor születő, érett és hanyatló korszakokról értekezik). S a génuszok között vannak, akik egész korszakukat fogják át, s beteljesítenek, lezárnak mások által megnyitott kérdéseket, és vannak, akik, miközben látszólag apró lépést tesznek, hatalmas fejlődést indítanak el.

A „klasszika” és „romantika” fogalompárja a 19. század elején nem egymást követő korszakok megjelölésére szolgált, hanem a letisztult, zárt és a felkavaró, nyitott formák ellentétét írta le. És Carl Philipp Emanuel nem csupán a klasszika előfutára volt – közvetlen hatásában is, és legnagyobb tanítványán, *Johann Christian* öccsén keresztül is, akit apjuk halála után pótapaként ő nevelt és tanított – hanem a 19. századi romantikáé is. Zenéje sok tekintetben „romantikusabb”, mint Haydné vagy a Johann Christian követő Mozarté. És a 19. század őbenne, Carl Philipp Emanuel Bachban látta a titáni Beethoven előképét. Génuszt, aki egy új világot nyitott meg. }

Lepje meg szeretteit koncertbérlettel! Izgalmas programok elérhető áron:



SZÓKE TIBOR-MESTERBÉRLET

A MÁV Szimfonikusok legjobb koncertjei Kobayashi Ken-ichiro, Komlósi Ildikó és Vásáry Tamás közreműködésével



Zenében utazunk!
MÁV Szimfonikus Zenekar

Bővebb információ a www.mavzenekar.hu-n

Alapító és főtámogató:
MÁV Magyar Államvasutak Zrt.



Támogató: **nka**