

Sub contrario – tanúság és passió a kortárs operában

emelődaru23

Tartalom

1. Előzetes érvénytelenítések	2
<i>A beszédről szóló kereszt.....</i>	<i>2</i>
<i>A keresztről szóló beszéd.....</i>	<i>6</i>
2. OPERA (passio).....	10
3. PASSIO (opera)	15
<i>Test a passióban</i>	<i>15</i>
<i>Tanúságot hordozni.....</i>	<i>18</i>
<i>A szeretet szenvedése.....</i>	<i>20</i>
Könyvészet	26
Függelék	29

1. Előzetes érvénytelenítések

A beszédről szóló kereszt

A *Hálátlan dögök* kortárs operaként, a szó latin jelentésében¹ egy olyan felajánló, átadó mozzanatot hordoz, mely a műfaj narratív hagyományaival és elvárásaival szembehelyezkedve az elmondásnak egy kényszerhelyzetét teremti meg. Zenébe való beágyazottsága a cselekmény lineáris előrehaladását folyton elodázza, késlelteti; a *Hálátlan dögök* első jelenetében a hozzáférhetőségnek, hozzáférhetetlenségnek ilyen játéka tükröződik.

A szereplők közti párbeszéd médiumai (pl. telefonbeszélgetés) átalakítják az opera befogadását kísérő konvenciókat, képtelenné teszik a tragikus, drámai ívű cselekmény színrevitelét, becsatornázzák a hangokat egy ellenőrzött térbe (Lilla nincs is jelen a színpadon, a nézőtér alól szólal meg a hangja), ahol az elbeszélés is összeszűkül. Ezzel együtt a narráció idődimenziója válik fontossá, hiszen a történet mesélésében bekövetkezett zavar előtérbe helyezi a rá fordított időt, mely halasztások és késleltetések révén a történetben eltompítja, megszünteti az ok-okozatiságot és a linearitást².

A zenében azt a narratív funkciót, mely célokat, okokat és véletleneket terelt időbeli egységbe, ún. egyensúlyformák³ biztosították. Ezek a zenei idő múlását mozgásként, helyváltoztatásként érzékelték, vagyis olyan pillanatok sorozataként, melyek egy lineáris síkban mozognak (Charles 1995). Ezzel szemben a soroló formák, mint pl. a fűga, vagy a rondó nem hordozhattak történetet Ricoeur kritériumai⁴ alapján; felépítésükben inkább hasonlítottak önmagukba visszatérő hurokhoz vagy spirálhoz, mint valahonnan valahova tartó vonalhoz. Időszervezetüket ezért inkább az ismétlés, a sztázis, a felejtés határozta meg.

¹ Opera latinul mű, munka, fáradozás, szolgálattétel, idő/alkalom valamire.

² Algirdas Julien Greimas, a litván származású szemiotikus második narrációs modelljében az egymást követő események kapcsolatát (az elbeszélést) folyamatos átalakításként, transzformációként értelmezi. Ebben a modellben a négy alapfunkció (kiindulási helyzet/szerződés, gonosztett/hiány, keresés/próbatétel, visszaállítás) segítségével az elbeszélés olyan drámai folyamatot hoz létre, mely az alaphelyzet felborulásától a rend helyreállításáig vezet. Greimas elmélete a szintagmatikus eseménysort logikaira cserélve kiiktatja az elbeszélésből az időt. Paul Ricoeur kritikájában viszont felhívja a figyelmet arra, hogy a történet alaphelyzete és a megoldás közt próbák (időbeli késleltetések) egész sora húzódik, melyek szétválasztják a kezdeti hiányt és annak megszüntetését. Ezek a késleltetések lesznek azok, melyek összekötik az események egymásutánját egy alakzatteremtő dimenzióval, hogy a különböző események összefüggő történetté állhassanak össze (Grabócz 2004, 20-26).

³ Ide tartoznak a szimmetriaközponthoz rendelkező szerkezetek, mint pl. a barokk ABA- forma vagy a szonátaforma (Grabócz 2004, 20-26).

⁴ Lásd 2. lábjegyzet.

Amennyiben mégsem Ricoeur szerint határoznánk meg, mégis miben állhat az ilyen, soroló formákból felépülő zene narrativitása? Leonard B. Meyer amerikai zeneesztéta értelmezésében a narrativitás azt jelenti, hogy „egy önmagában élettelen zenei szövetbe egy máshonnan jövő időbeliséget oltunk be [...], a nyelv vagy az elbeszélés, a tárgy vagy a program időbeliségét. [...] a »külső« relációk e »megzenésítése« nélkül az »additív« zenék az összefüggéstelenség homályába süllyednének” (Grabócz 2004).

Ez a fajta narráció felidézi a zenei-történeti múlt egy-egy ismerős szerkezetét, de egy anarratív zenei anyagba való beillesztése révén azt elrontja, harmóniai szerkezetét dekomponálja (Grabócz 2004), és ezzel pedig a zenének arra a jellemzőjére fordítja a figyelmet, amelyet eddig a harmóniák elfedtek, de Cage szerint a legfontosabb: az időre. Mert mi az, ami alapján felfogunk egy hangot? Hangmagasság? Hangerősség? Hangszín? Időtartam? Cage úgy érvel⁵, hogy amennyiben a hangnak az ellentétéként a csendet határozzuk meg, ahhoz, hogy egyáltalán összehasonlíthassuk őket, közös tulajdonságokat kell keresnünk. És ami mind a hangnak, mind pedig a csendnek jellemzője, az az időtartam. Meglepő módon ez az „elrontott” narráció végső soron Ricoeur kritériumait is teljesíti, hiszen időbeli távolság keletkezik a mű megalkotásának sztázisszerű pillanata és az elbeszélte történet műtszerű elemeinek narrációs foszlányai között.

A *Hálátlan dögök* felől az operát egy ilyen elrontott narrációban tudjuk értelmezni – egyrészt kibillen az opera ’idő/alkalom valamire’ jelentése azáltal, hogy Gát minden igyekezetével maga mögött szeretné tudni a történetmondást mint szolgálattételt, másrészt meg a zenei anyag megformáltsága közelíti a sztáziséhoz, az anarratív szerkezetekéhez. Ebben a folyamatos feszültségben elmondás és elmondhatatlanság között a *Hálátlan dögök* egy másik műfaj sajátosságait veszi magára.

A passió, ellentétben az operával, nem tekint, nem tekintheti céljának egy történet elmondását. A passió Krisztus szenvedéseiről szól, Krisztus keresztyét hirdet, semmi esetre sem láttatja, meséli el vagy dolgozza fel; nem konceptualizálható időben történő epizódok egymásra következő sorozatában, ahogy ezt Ricoeur-nél láttuk. Ha úgy tetszik, a passió beavatás (ki-avatás, ki-vezetés) is – ’kiállítás, elszenvedés’ jelentésében olyan mértékű szenvedés köré összpontosul, mely egyaránt hozzáférhetetlen a teológiai, filozófiai vagy

⁵ John Cage, „A csend”, Pécs, Jelenkor, 1994., 25-31. old.

művészeti diskurzusok számára, ezzel szemben beleíródik a testbe⁶. Hogy egyáltalán megpróbálkozhasson önmaga elmesélésével, folyamatosan rajta kívüli történeteket, narratív sémákat illeszt magába tanúságként, melyeket hiteltelenít és szétroncsol. Mert ahelyett, hogy a tanúságként idézett narratívák ténylegesen nyelvbe helyeznék a kereszt tapasztalatát, hiátust hoznak létre ebben a tapasztalatban azáltal, hogy nem eredeti helyükön állva mesélnek el egy olyan történetet, amelynek átélője nem lehet jelen a szövegben.

Ezt látszik alátámasztani a *Máté-passió* nyitókórusának felszólítása („Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen!”⁷) az evangélista rákövetkező recitativójának értelmében: („Da Jesu diese Rede vollendet hatte”⁸). Amennyiben a „diese Rede” a nyitókórusra mint szövegbeli és nem az evangéliumra mint hagyománybeli előzményre hivatkozik, a nyitókórus mint Jézus külön kérése (szolgálatétel) tagolódna, hogy a végsőig feszülve (fáradozás) segítsünk a kereszt eseményének elbeszélésében (a nyitókórusban jelenlevő ’klagen’ egyszerre fordítható ’sírni’, ’panaszkodni’ és ’perlekedni’ értelemben is). A Kommt, ihr Töchter... ezáltal egy olyan tanúságot nyit meg, melyet a passióban saját testünkkel szavatolhatunk.

J. S. Bach *Máté-passió*jában és Dargay Marcell *Hálátlan dögök* című operájában, kimutatható az egymásba való átjárás fokozott lehetősége. A barokk passió időszemléletében még nem rendeli alá magát teljesen a zenei modernség paradigmájának (nem annyira célirányos, lineáris mint amennyire körkörös, rituális), a kortárs opera pedig folyamatos próbálkozásokkal érvényteleníti a zsákutcának bizonyult lineáris-harmóniai elvet. Látszik ez abból is, hogy amíg az opera jelentése (mű, szolgálatétel, idő/alkalom valamire) és többé-kevésbé lineáris elbeszélői magatartása, végkifejlete vonatkoztatható a *Máté-passió*ra, a passió szenvedésre irányultsága és elbeszélhetetlensége, a linearitás megbontása a *Hálátlan dögök*ben is észrevehető.

A két periféria között a narrációs szerkezet segítségével járhatunk át – mindkét mű narrációs szerkezetében van egy olyan elem, amely egy elbeszéléskényszer, egy kívülről jövő igényt iktat be arra, hogy nyelvileg/zeneileg is leképezzük. Ez a külső, narratív kényszer folyton más nyelven mutatkozik meg (nem véletlenül választottam a nyelvileg/zeneileg leképezni kifejezést, mely rögtön három médiumra is utal – a hangra, a beszédre és a képre).

⁶ Veres Bálint Odüsszeuszon keresztül példázza a zene testre hatását – a betömött fülű legénység számára a zene egyetlen hatása Odüsszeusz testén válik láthatóvá, nézhetővé, amint megpróbálja magát kiszakítani a kötelek közül, és ezzel fájdalmat okoz magának, annyira, hogy saját identitása szűnik meg, megszállottá válik, hangszerré, melyen a zene játszik (Veres 2009).

⁷ „Jöjjetek, lányok, sírjatok velünk” – a *Máté-passió* német szövegét Winkler Lajos magyar fordításában közlöm. A bibliai idézeteket az új protestáns fordítás szerint adom meg magyarul.

⁸ „Amikor Jézus befejezte mindezeket a beszédeket, így szólt tanítványaihoz.”

Ugyanis az elbeszélésnek nincsen egy egységes fogalmi nyelve, folyton metaforákhoz nyúl, legyen az akár zenei, akár irodalmi.

A metaforák használata abba a hitbe ringat, hogy rajtuk keresztül közvetlenebb hozzáférést kaphatunk a valósághoz. Ami nem közelíthető meg a valóság számára, azt a metafora áthidalja. Viszont a kívülről beidézett narráció olyan metafora lesz, amely nem belső szükségszerűségből, hanem önkényesen vezet be egy tertium comparationist a kijelentésbe (Charles 1995), saját magát rögtön ki tudja cserélni újabb és újabb metaforákra, egészen a végtelenségig (az áthidalás mint metafora is ezt érzékelteti, valamit felülről, nem a saját szintjén megközelíteni).

A „kívülről jövésnek” nincs kiemelt, előnyben részesített alapja, mert folytonos átvételekből építkezik – amit mi fogalmi rendszerként szeretnénk értelmezni, az folyton leképeződik egy újabb metaforikus-allegorikus szinten, újabb alakzatokat felhasználva, melyek képtelenek önmagukból magyarázni magukat. A két mű egymásra és egymásban olvasásával ki szeretném billenteni a narrációnak azokat a geometriai metaforáit, amelyek segítségével ezek az adott műveket beszéltetni tudják. Ehhez csapdaként egy újabb geometriai metaforát választok azáltal, hogy a *Máté-passiót* és a *Hálátlan dögöket* operaszerű passió és passiószzerű opera chiazmusaként értelmezem és képezem le egy keresztalakzatra.

Így a narratív útvonal a chiasztikus szerkezetből adódóan folyton önmaga tükörképébe hátrál. Bényei szerint ez lehetne akár a narráció alapképlete, hisz „többszörös, többtényezős retorikai tranzakciókról, cserékről” esik szó benne; viszont ennek is meg lehet találni a rögzített pontját, mely éppen a rögzíthetlenséget hatályba léptető hiány lesz. „Mintha statikus geometrikusság, és nyelvtan helyett dinamikus, de éppoly kiszámítható algoritmusok határoznák meg a narratívák működését, illetve alogocentrikus lebontását⁹.”

Ezáltal viszont a hagyományos értelemben vett narratológia szűnik meg, hiszen nem beszélhetünk lineáris történetmondásról, sem segítségül hívott külső történetről, csak önmagába és folyton egymásba oltott retorikai útvonalak állandó mozgásáról. Ez a nyelv nem maradhat leleplezetlenül, folyamatosan, mozdulatról mozdulatra reflektál saját elbeszélésének inadekvátságára, hozzáférhetetlenségére, hiszen maga a kereszt önmagába forduló alakzata is egy olyan helyre mutat, ami már nincs¹⁰, a halott és feltámadt Krisztusra. Eképp a kereszt

⁹ Bényei Tamás: *Dekonstrukció és narratológia (és Borges)*, in Alföld, 53. évf., 12. sz. XX. old.

¹⁰ A halál, mint kiút a narratológiából olyan kényszerű hoz létre az elbeszélésben, mely egy azon kívül, azon túl (szintén metaforák) levő megjelenítésére, megidézésére irányul; úgy rendezi, alakítja a szöveget, hogy nincsen benne, viszont mégis benne van, de nem mint folytonosság, hanem mint seb, mint hiátus, mint törés. Ez felfüggeszti a linearitást és abszolút hozzáférhetetlenként ismételt próbálkozásokat kísérel meg saját elbeszélésére. Ebből az is következik, hogy a halál, mint esemény nem tapasztalható meg nyelvileg (a szövegből

eseménye egy nem-narratológiát léptet életbe azáltal, hogy egy, már érvénytelen nyelven igyekszik valamit közölni saját elmondhatatlanságáról.

A keresztről szóló beszéd

A nem-narratológia a keresztről szóló beszéd érvénytelenítésében támaszkodhat a negatív (apofatikus) teológia okfejtésére is. Eszerint Isten nem ragadható meg semmiféle emberi fogalommal vagy képpel, hiszen „[Istennek] sem képzelete, sem vélekedése, sem értelme, sem gondolkozása nincsen. Nem is értelem vagy gondolkodás, de nem is mondható ki, és nem is gondolható el. Nem is szám, nem is rend, nem is nagyság, nem is kicsiség, egyenlőség vagy különbözőség [...], nem is fény, nem is él, nem is élet, nem is lényeg, nem is örökkévalóság, nem is idő [...]. Nem a nemlétező dolgok közül való, nem is a létezők közül, és sem a létezők nem ismerik meg Őt úgy, amint van, sem Ő nem ismeri meg a létezőket úgy, amint vannak [...]. Nincs rá vonatkozó állítás, sem tagadás” (Pszeudo-Dionüsziosz 1994, 264).

Isten és ember viszonya itt a radikális különбözés¹¹ felől artikulálódik; a negatív teológia folytonos rákérdezésével evidenciákat érvénytelenít, narratívákat mozdít ki helyükről, melyek jellé válva folyton eltolják, eltakarják Isten lényegét. Ezért a narratívák tagadásának végcélja mégis pozitív: kiüresítve magunkat az Istenről alkotott fogalmaktól szabaddá válunk arra, hogy megtapasztaljuk kivetítéseink Istene helyett a felcímkézhetetlen, élő Istent.

Az apofatikus teológia magát a testet teszi meg jellé, amely a neoplatonikus gondolkodásban az emberi lélek bukott karaktereként Isten fölfoghatatlanságának legfőbb okává vált (Sivadó 2003, 303-312). Ez pedig fölveti a kérdést, hogy miként nyilvánulhat meg

kilépő olvasó egyszerre akarja megtapasztalni a halált és visszajönni, hogy elmesélhesse). Ettől a folyamatos próbálkozástól a halál egyszerre valóságos terminus és metafora (halálról szóló beszéd), mellyel az elbeszélés allegorizálja saját képtelenségét arra, hogy önmagáról beszéljen. Jelentésének kettőssége, mely folyamatosan kibillenti egymást, a halált egy olyan „örökösen eltolódó inherens hiánnyá” teszi, melynek hiány mivolta is megkérdőjeleződik. A halál úgy írható le, mint az alapját vesztett metafora mozgása, mely egy olyan időbeliséget generál, amely narratív, de nem logocentrikus – Bényei Tamás: Uo. XX, old.

¹¹ Ennek a megismerhetetlenségnek válik (mégis) metaforájává a Pszeudo-Dionüsziosz által is említett ragyogó sötétség. Ahhoz, hogy ezt a sötétséget, Isten feltételezett helyét (tehát nem-Istent) a szubjektum megtapasztalhassa, Dionüsziosz és Nüsszai Gergely szerint misztikus utat kell bejárnia. Ehhez szolgál analógiaként Mózes esete: „És ekkor Mózes elválík mindattól, ami látható, és amit lát, és behatol a megismerhetetlenség valóban misztikus homályába, melyben kizár minden megismerő megragadást, és elkerül a mindenképpen érinthetetlenben és láthatatlanban. Egészen azé, aki mindenben túl van. Rajta kívül senkié: sem a magáé, sem másé. Mindenfajta megismerés szüneteltetése révén jobb része szerint egyesül azzal, aki teljesen megismerhetetlen, és azáltal, hogy semmit sem ismer, értelemfeletti módon ismeretre tesz szert.”, in (Pszeudo-Dionüsziosz 1994, 264) valamint 2 Móz 24, 12-18; illetve 2 Móz 33, 18-23). Ez viszont egy fölfele irányuló mozgást feltételez, a szubjektumnak a feloldódását abban a mégis-metaforává váló felhőben, amely eredetileg a nem-szubjektum Isten helyét jelölte.

a nem-szubjektum, a nem-létező a legtörékenyebb létező és véges korlátai között? És mi történik ezzel a nem-szubjektummal a halálban?

Erre válaszol Luther keresztről szóló teológiája, a *theologia crucis*¹², mely szerint Isten Deus absconditus, rejtőzködő, hiányzó Isten, aki teljes dicsőségében nem, csak a keresztes és a szenvedés eseménye által (per crucem et per passionem), annak testbe íródó tapasztalataként fogadható be. Isten művei (opera) Luthernél mindig ellenkező látszat alatt (in deformia) jelennek meg, és sohasem színről színre (vö. 1 Kor 13), csak önmaguk ellentétében (sub contrario specie) beszélhetők el. Ezért választotta Isten a keresztes eseményét (1 Kor 1, 17-29), mely bolondság (μωρία) és botrány (σκάνδαλον) a zsidó prófécia és a görög Logosz érvényben levő és egymást kiegészítő beszédmódjai számára (Badiou 2012), hogy Isten, aki belülről, a halál állapotából újíttja meg az embert, nem válhasson hozzáférhetővé egy olyan szempontrendszer számára sem, amely őt hatalmilag kisajátíthatja¹³.

Isten Pálnál és Luthernél a nem létezők Istene, mert maga sem létező, aki a semmit választja ki, hogy „semmiké tegye a valamiket”. A jól körülhatárolt zsidó és görög, a totalizálhatóság igényével fellépő diskurzus megszűnik a keresztesben, helyette olyan nem-diskurzus jön létre, mely a töredékesség, a bolondság ígéretével kap esélyt a kegyelemre¹⁴.

A keresztes nagyszombat hiátusában végbemenő nem-narratológiája olyan nem-helyet jelöl ki ezen elbeszélés számára, mely saját lényegéből adódóan mint törés és halál, megközelíthetetlen. Ami a Nagypéntek után van, az semmiféle struktúrából, sem a geometria és sem az etika törvényeiből nem következik, Krisztus keresztes folyamatosan íródik attól a pillanattól kezdve, hogy meghal, és bennünk is ez történik, a keresztes íródásának végtelen kezdete a seb, a felejtés, az anarráció terében. Krisztus halálának íródása nem aktív tett Balhasarnál, hanem a szenvedés (passio) lényegéből adódó sztázis, a 'poklok kapuinak

¹² szemben a *theologia glorie* álláspontjával, mely arisztotelianus alapokon Istent, mint pozitív lényt definiálja

¹³ 1 Kor 1, 17 „Mert nem azért küldött engem a Krisztus, hogy kereszteljek, hanem hogy az evangéliumot hirdessem; de nem szólásban való bölcseséggel, hogy a Krisztus keresztes hiábavaló ne legyen.” (Károli-fordítás)

¹⁴ A zsidók testesítik meg a csoda, a kivétel diskurzusát, melyben a próféta jelek és csodák által lép kapcsolatba a transzcendenssel. A görögök a kivétellel szemben a törvény, a világ rendjének beszédmódját jelképezik. A bölcsesség a világ kozmikus rendjén keresztül nyilvánulhat meg. Ez a két állapot, a görögöké és a zsidóké egymással szemben áll, egymással megelégtethető. A kozmikus totalitás és a kivételes jel ugyanis kölcsönösen kizárják egymást. Badiou ezeket az Atya diskurzusainak nevezi, mert ezek engedelmisségen, alávetettségen alapszanak. Ezzel állítja szembe az új szubjektum által megképzett Fiú diskurzusát, azt a beszédmódot, amely nem „tud” semmit. Sem örök igazságokat, sem egysíkú jövőképet. Az eseményt hirdeti, mint a szubjektumot létrehozó történet. „Mi pedig a megfeszített Krisztust prédikáljuk” – írja Pál, továbbá: „Sőt azokat választotta ki Isten, akik a világ szemében bolondok, hogy megsejgyenítse a bölcséket, és azokat választotta ki az Isten akik a világ szemében nem előkelők, sőt, lenézettek; és a semmit, hogy semmikké tegye a valamiket; hogy egyetlen ember se dicsekedjék az Isten színe előtt” 1 Kor 1, 27-29.

megnyitása' helyett 'holtaknál levés', halottként lenni szolidárisnak (con-passio) a halottakkal.

Ami narratív és amiről beszélni lehet, az az előtt, a fölött, az alatt – vagyis olyan „valóságok” (tulajdonképpen metaforák), melyek a feltámadás eseményének fényében egy olyan nyelv (a sub contrario) képeivé válnak, mely nyelvet viszont éppen a feltámadás eseménye (a színről színre látás) érvénytelenít. Mivel nem lehet onnan méríteni a szavakat, ahol Isten Igéje is hallgat, a megüresítés botránya, annak folyamatos íródása (σκάνδαλον, κρίσις) nem szüntethető meg, nem üresíthető ki¹⁵; túlmutat a szemlélődő magatartáson és az embert beletaszítja a hit döntésébe.

A döntésnek ezen a pontján viszont tisztáznunk kell, hogy mit is értünk testen és szenvedésen. Pálnál az ember nem 'testtel rendelkezik', hanem testként (szóma) él. A szóma az ember egészét jelöli, amelynek képessége és lehetősége van az önmagával mint tárgyával való rendelkezésre, de arra is, hogy elveszítse ezt a rendelkezési erőt és kiszolgáltatottá lehessen. Amennyiben a szóma önálló cselekvés alanyaként jelenik meg, (vö. Róm 8,13 – a test cselekedetei), olyan idegen hatalom alá kerül, amely elragadja a szubjektumtól az önmagával való rendelkezés hatalmát (Róm 7,20b: „nem én teszem, hanem a bennem lakó bűn”); ezt Pál a szarksz névvel jelöli. A szarksz önmagában nem negatív, hiszen mint hústest, a nyers materialitásnak, a mulandó, természetes és esendő dolgoknak jelölője, nem mitológiai és nem fiziológiai fogalom (Bultmann 2003), csak annyiban válik negatívvá, amennyiben uralomra tör az emberben, és eltünteti a közte és a szóma közt fennálló különbséget.

A szenvedés ilyenformán a szómának egy olyan állapota, melyben az teljesen a szarksz felé irányul, de még nincs belevetve abba (Weil 1998). A szenvedés olyan törekénységet helyez az ember lényének (a szómának) a központjába, amely hosszú és intenzív fizikai fájdalommal jár: „Lelkünk testi része csak a kényszerként jelentkező szükségszerűsége érzékeny, méghozzá egyedül a fizikai fájdalomként jelentkező kényszerre. Ugyanaz az igazság hatol a testi érzékelésbe a fizikai fájdalommal, az értelemben a matematikai demonstrációval, a szeretetre való képességbe pedig a szépséggel.”(Weil 1998) –

¹⁵ „Az az indulat legyen bennetek, ami Krisztus Jézusban is megvolt, mert ő Isten formájában lévén nem tekintette zsákmánynak, hogy egyenlő Istennel, hanem megüresítette önmagát, szolgai formát vett fel, emberekhez hasonlónak lett, és magatartásában is embernek bizonyult; megalázta magát, és engedelmeskedett mindhalálig, mégpedig a kereszthalálig. Ezért fel is magasztalta őt Isten mindenek fölé, és azt a nevet adományozta neki, amely minden névnél nagyobb, hogy Jézus nevére minden térd meghajoljon, mennyieiké, földieké és földalattiaké; és minden nyelv vallja, hogy Jézus Krisztus Úr az Atya Isten dicsőségére.” Fil 2, 10-11.

írja le Simone Weil a szenvedés helyett a szerencsétlenség (malheur) fogalmával a magárahagyottságnak azt a végső tapasztalatát, amelynek Krisztus volt részese a kereszten.

A szerencsétlenség igazságtapasztalata azonban nem lehet akart, helye pedig, a kereszt, nem válhat öncéllá, hiszen az a szóma teljes megsemmisítését, feloldódását jelentené az elszabadult szarkszban. Weil szerint viszont szeretnünk lehet a szerencsétlenség lehetőségét¹⁶, és kívánhatjuk, hogy társuljon ehhez Krisztus keresztjének hordozása, amely teret és időt betöltő szükségszerűségként taszítja a szarksz határáig az emberi szubjektumot.

A test és a szenvedés elbeszélhetőségét a barokkban az affektusok tana¹⁷ dolgozta ki olyan módon, hogy saját retorikai eszközeit testi impulzusokként érzékeltette, és az őt érzéken beáramló affektusokon keresztül becsatornáztta a testbe¹⁸. Az elbeszélés fő céljává váló megindítás (movere) így a retorikai megformáltságra, mint az affektusok vehikulumára tekintett, egy ilyen retorika pedig kiterjeszthette működését nem csak a költészetre, hanem a zenére is¹⁹.

A beáramló affektusok intenzitása folytán a zene radikálisabban alkalmazza a movere retorikai kategóriáját, ugyanis nem csak megmozgat, vagy megindít (movere), hanem a szubjektumot teljesen váratlanul és meglepetésszerűen kiforgatja önmagából (van Elferen,

¹⁶ „[A] szerencsétlenséget nem szabad kívánnunk, az természetellenes, beteges eltévelyedés; s főképpen: a szerencsétlenség lényege szerint olyan, hogy önmagunk ellenére viseljük el. Ha nem merültünk még alá benne, csak azt kívánhatjuk, hogy majd bekövetkeztekor Krisztus keresztjében való részesedést jelentsen. Viszont ami valójában folytonosan jelen van, amit következésképpen mindig lehet szeretnünk, az a szerencsétlenség lehetősége.” (Weil 1998)

¹⁷Az affektustan (Affektenlehre) a barokk zeneesztétikának az a területe, amely a szenvedélyek, indulatok és kifejezéseik összefüggéseit tárgyalja. Az affektustan összekapcsolja a nyelv és a zenei nyelv tulajdonságait ötvöző musica poeticát a retorikával. Athanasius Kircher Musurgiája nyolc affektust különböztet meg, ezek: szerelem, szenvedés, öröm, harag, együttérzés, félelem, arcátlanság, elcsodálkozás. Ugyanő kiemelt ezek közül három fő affektust, melyek: az öröm, a szerelem és a szomorúság.

¹⁸ [I]t is known to our Master, [...] that passions of the psyche produce changes in the body, that are great, evident and manifest to all. [...] On this account, the physicians have directed that concern and care should always be given to the movements of the psyche, these should be kept in balance (tudott dolog ez a mi Mesterünk számára [...]) hogy a lélek szenvedélyei változásokat eszközölnek a testen, melyek nagyszerűek, nyilvánvalóak és mindenki számára megnyilatkoznak. [...] Ezt figyelembe véve az orvos aggodalmának és törődésének célja mindig a lélek működésének egyensúlyban tartása kell hogy legyen – saját ford.) in Ariel Bar-Sela, Hebbel E. Hoff & Elias Farus: *Moses Maimonides' Two Treatises on the Regimen of Health*, Transactions of the American Philosophical Society, ns, 54 (1964), Part 4: 25.

¹⁹ „Gleich wie eines Oratoris Ampt ist / nicht allein eine Oration mit schönen anmutigen lebhaftigen Worten / und herrlichen Figuris zu zieren / sondern auch recht zu pronuncijeren, und die affectus zu moviren: ... Also ist eines Musicanten nicht allein singen / sondern Künstlich und anmütig singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret / und die affectus bewegt werden / und also der Gesang seine Endschaft / dazu er gemacht / und dahin er gerichtet / erreichen möge.” (Hasonlóképpen egy szónok hivatalához illően ne csak szép, kecses, élénk szavakkal és nagyszerű képekkel díszítse szónoklatát, hanem azt helyesen is ejtse, és a szenvedélyt is mozgásba hozza: ... így egy zenésznek (Musikant) nem egyszerűen az éneklés, hanem a művészi és kellemetes ének a feladata: így érintheti csak meg a hallgatók szívét és hozhatja mozgásba a szenvedélyt, és a zene is elérheti célját, amiért létrehozták és amely felé törekszik – saját ford.) in Michael Praetorius: *„Syntagma Musicum III. Termini musici”*, reprint ed. Willibach Gurlitt, Kassel, Bärenreiter, 1958, 229. old.

2009, 79), erőszakot tesz a testen²⁰. Szómaként-létezését kibillenti és a szarksz irányába fordul, materialitássá, közlekedő edénnyé, retorikává téve a testet, teret nyitva az affektusok szabad áramlásához. Az öt érzék az affektusoknak a portáléja, kapuja a szómához, míg az érzékszervek ennek eszközei²¹; több érzékterület felhalmozása pedig az affektust is intenzívebbé teszi.

2. OPERA (passio)

Mi számít műnek, fáradozásnak, szolgálattételnek a *Hálátlan dögök*ben, mi az OPERA Dei? Amennyiben a sub contrario lutheri logikáját olvassuk rá a *Hálátlan dögök*re, Isten művei Gát hatástalan kezeléseiben, illetve Ádám gyilkosságaiban mutatkoznak meg? A fáradozás Ádám ironikus replikáiban („megint nekem volt dolgom”²²) ölt testet, a szembesítés, a hiteles narráció ideje meg folyton halasztódik, illetve mediális torzulásokat szenved el (a telefonbeszélgetés szűkített tere Gát és Lilla között; a trauma elbeszélésének módja Laci esetében, aki ballada műfaját roncsolja; a gyermekmondóka kimaradása Hajnálnál, mint az erőszak beáramlása).

Magától érthetődőnek tűnne Gátot a passió kitettség-állapotába belehelyezni. Hiszen Gát e²³ hangon szólal meg, ami azért is érdekes, mert az egyetlen hang=egyetlen jellem

²⁰ „Music, die nicht ans Hertz, nicht an die Seele dringt, / Aus Tönen zwar besteht, doch nur die Ohren zwingt, / Der nicht Natur und Kunst Klang, Anmuth, Krafft gegeben, / Ist nur ein todtes Werck, es fehlt ihr Geist und Leben.” (Az olyan zene, mely sem a szíven, sem pedig a lelken nem hatol át habár hangokból áll, de csak a fület erőlteti meg, és amelynek a természet és a művészet csengést, kellemet és erőt nem adott holt mű csupán, hiányzik szelleme és élete. – saját ford.) in Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Johann Adolf Scheibe ajánló költeménye

²¹ „Die Sinnen sind Seelen-, nicht Leibeskräfte, ob sie gleich, während der Bereinigung mit dem Körper, nicht ohne dazu bequeme, leibliche Werkzeuge gebraucht werden können. Warum sollten wir denn das Vergnügen dieser Kräfte und herrlichen Eigenschaften ausschliessen, da mir von ihnen ja aus der Erfahrung wissen, dass sie der Seelen, als Thüren und Eingänge, zur Freude dienen? Warum, frage ich, sollten wir sie doch von denjenigen Ergetzlichkeiten ausschliessen, die unsere Glückseligkeit in jenem Leben recht vollkommen machen?” (Az érzékek lelki- és nem testi energiák (Kräfte), habár az anyagi testtel (Körper) való tisztító találkozásuk (Bereinigung) során nem célszerű ezeket az élő test eszközei (leibliche Werkzeuge) nélkül működtetni. Miért kell nekünk ezeknek az erőknél és energiáknál, remek tulajdonságoknak élvezetét kizárni, ha tapasztalatunk arra mutat, hogy ezekben a lélek, (Seele) mint kapukban és bejáratokban, örömet leli? Miért kellene ezeket attól a gyönyörűségtől megfosztani, mely boldogságunkat az életben igazán kiteljesítené? – saját ford.) in Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Vorrede, II. Schätzbarkeit der Harmonie.

²² A *Hálátlan dögök* szövegét a rendelkezésemre (A szerző.) bocsátott példányból adom meg.

²³ Mattheson barokk hangsorszimbolikájában az ei hangra épülő E-dúr jellemzője: „összehasonlíthatatlanul jól fejez ki kiábrándultságot, vagy egészen halálos szomorúságot, a végletesen szerelmes, reménytelen és menthetetlen dolgokra a legalkalmasabb, és bizonyos körülmények között metsző/döntő/szenvedő és átható

felállás a középkori passióknak a jellegzetessége²⁴, és ez a hang a passiók Jézusának sajátja. A helyzet ezzel szemben az, hogy Gát először a hatalom törvényes képviselőjeként jelenik meg az operában. Álláspontja folyton tagadó („Lilla, le ne merd tenni!”; „Nem a vádat képviselem”; „Nem az a dolgom, hogy ítélek magam fölött.”), a regiszter, melyben megszólal, hivatalos, távolító. Az e hang gravitációs központként viselkedik a g-vel és a h-val szemben egy tonális-funkcionális rendszerben.

Gát egy olyan, kívülről hozott narratív sémát, a nyomozás elbeszélését kíván az operában érvényesíteni, melyet a zenei szövet kilúgoz és melynek ellenáll: Az opera nyitánya (a kottában mint „Előjáték”) a formai elemek minimumát használja fel, motivikus szinten két elemből építkezik: a szimmetrikus arpeggióból, valamint az ostinatóból (ezeket két hegedű, egy brácsa, egy cselló és egy basszusklarinét szólaltatja meg). A nyitány nem alkot egységes dallami ívet, azt folyton megtörik véletlenszerű akkordok a zongorán (a zongora nem klasszikus operahangszer, jelenléte idegen behatolásként is értelmezhető), az összhangzattant, a hangok egymáshoz való viszonyának szimbolikáját pedig elrontja a hangközök ritmussá kódolása, áttevődése egy harmónia-domináns rendszerből egy ritmus és idő által meghatározott látszólagos rendszertelenségbe.

Gát elmondani nem akart, megúsni szándékozott történetét saját logikája is kikezdi. Kérdőből a felelő szerepébe kényszerül, de nem felel, hanem elhalaszt, kitér, felfüggeszt (suspensio), nem vállal felelősséget (responsibilitas) válaszáért (responsio). A helyettesítés, a tanúk beidézése (feláldozása) célja ellenében hat, hiszen a tanúság soha nem válhat bizonyítékká, mivel folyton kívül van az eredeti okfejtésen, és ezen belül is megőrzi annak okfejtésen kívüliségét. A zenei anyagban az öt áldozat látszólagos dallami és szerkesztésmódbeli különbsége illusztrálja ezt, és ezzel együtt azt, hogy a tanúságok a maguk rendjén nem válaszolnak Gát hívására, hiszen kívül- és túl-levőségük folyamatában nem tartoznak hozzá a magyarázathoz vagy bármiféle igazsághoz (Derrida 2005). Mindeközben Gát szerepének megfordulása őt is kiforgatja basszussal alátartott pozíciójából és tanúvá teszi (a tizenegyedik jelenetben elfogy alóla a kíséret, énekhangja szinte egyedül marad). Gát

lehet, de nem annyira, hogy összevethető lenne test és lélek végzetes elszakadásával.” – Johann Mattheson: *Das Neu=eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713. A részleteket fordította Elena Maria Şorban.

²⁴ *Encyclopaedia Britannica Online* (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/445790/Passion-music>), elérési ideje: 2013. 04. 22. – Akkor a tizenegy fokú skála alsó négy hangja Jézust jellemezte, a középső három az evangélista, míg a felső négy a turba regisztere volt. Nem csak Gát, hanem Balázs és Lilla szerepe is hanghoz kötött – Lilla megszólalásai h, (Gát hangjával tiszta kvintet ad ki), Balázséi g hangon történnek (ez kis tercet ad ki Gát, és nagy tercet Lilla hangjával). Ha a recitativóban valamelyik szereplő a másikat említi, átlép a hangjára, de ugyanez érvényes a másik által megtestesített érzelmek vonatkozásában is: a tiltás, a szigor rendre e hangon szólal meg; Balázs köztes helyzete folyton ingadozik apja és anyja között.

szerepét illetőleg szintén fennáll a veszélye, hogy sematikusán ábrázoljuk, amennyiben a mindenható, mindentudó szereplőtől a saját egyéniségét is elvesztő roncsig jutunk el. Ez is egy lehetséges narratív vonal egy operán belül. Ezt a szenvedés fogalmával szeretném a továbbiakban kimozdítani.

Gát tényfeltárásában egyfajta közvetettséget tapasztalunk: a hivatalos beszéd (Ádámmal szemben); a tonalitás öltözete, amellyel infantilisnek nézi az áldozatokat (hetedik jelenet, Anna); az áldozatok beidézése. A tanúság folyton halasztódó metaforasorának viszont csak a halál alakzata vethet véget, ezért van szükségünk Ádámra, a gyilkosra. Azonban mivel a halál maga is kettős természetű, egyfelől az áldozatok tényleges halála, másrészt mint a történet allegóriája saját elbeszélhetetlenségére, Ádám is rendelkezik ezekkel a tulajdonságokkal. Neki nincsen alaphangja, valós léte is megkérdőjeleződik.

Amennyiben a narratív hagyományban nézzük Ádám alakját, ez is kibillenti a megszokott pozícióból, több szinten jelenlevő helycseréknek vagyunk tanúi: ha Madách Tragédiája felől nézzük, Ádám és Lucifer szerepének megfordítását láthatjuk – míg a Tragédiában Lucifer vezette Ádámot az emberiség történetén keresztül, itt Ádám veszi át az irányító szerepét, ahogy előrébb haladunk a tanúvallomásokkal. Ha a passió hagyományára hagyatkozunk, Ádámot tenor recitativója a passiók narrátorává, evangélistává teszi. Viszont az evangélista mindig recitativo secco, itt meg recitativo accompagnatóval találkozunk, ami Jézus sajátja (Jézus a passiókban mindig basszus).

Ádám dallama folyamatos átvételekből építkezik. Az ötödik jelenetben Hajnal gyerekdalát használja fel hordozóként: itt maga a gyerekdal („nem szabad piszkos lesz a ruhám ki kell mosni ki kell vasalni biztos elszakítanám”) a zsip-zsup-kenderzsup dallamát és ritmusát veszi át, mintegy szerkezetében hordozva Hajnal sorsát is („zsip zsup kenderzsup/ ha megázik kidobjuk”). Ádám falsettója ezzel a többszörös rétegződéssel lép kapcsolatba, először egy ártatlannak tűnő mesei motívumot felhasználva („csiribí csiribá / rá se kellett fűjnom”), majd ezt telítve, megerősokolva: Hajnal: „mert sírni azt / sosem szabad”; Ádám: „jobb lesz neked / a föld alatt”). Gát itt ugyanazt a zenei motívumot használja, mint Ádám: „én ezt a lányt / kezeltem”. A kottában ezután Gát motívuma tüköralakzatban az Ádámé felé közelít. A hetedik jelenetben Anna jazz-betétje ér össze Ádám áriájával a testről: „doktor úr, öleljen át (vagy: ön nem ver át) / a test... a test...”

Ádám alakja olyan nemlétté, virtualitássá áll így össze, mely nincs, de lenni akar. Ez a virtualitás eldönthetetlenségében a szenvedést, egy olyan nincset akar kibillenteni, amely nem akar túllépni önmagán, nem akarja önmagát elhalasztani. A szenvedés a testen megtapasztalható, kívülről jövő erőszakkal szembeni befogadás, eltolódás az anyagi irányába.

A szenvedésben (passióban) hordozzuk úgy a bennünket szétzúzó szükségszerűséget, hogy erre a hordozásra adjuk (dono) magunkat, vállaljuk a tanúság kimondhatatlan felelősségét.

A kilencedik jelenetbeli ballada az irracionalitás teljes eluralkodása az operában, itt mélyül el a leginkább az az anarratív zenei szövet, amely a sztázisban a felejtés, az elrontott narráció példáját adja. A dallam vonala mintha vánszorogna, a kromatikus szerkesztésmód meg kiegészül a nyelv gondolatritmusaival, mely az ismétlés révén egymástól értékében ellentétes képeket kapcsol össze.

A ballada műfaji utasítása (quasi una ballata popolare) a tavaszköszöntő ének szókészletével („holott szép kikeletkor zöld ágak”), mely a maga során szintén elhangolódik („nincs szebb dolog a végüknél”). Az állati és emberi egymásbajátszatása („kutya, tehén, disznó visíthat, sírhat, nyöghet/ minden csupa vér, vér, vér”; „anyám vinnyog, sikít, suttog”), és az archaizáló, elliptikus kifejezésmódnak a szlenggel való ütköztetése csak előrevetíti a még nagyobb erőszakot a zenei struktúrán. A brácsa az eddig unisono énekhanggal ütközik politonálisan, a balladába beáramló elektroakusztikus zörejsor meg a notáció, a lejegyzés teljes csődjét hozza magával: a kottában csak az időtartama jelenik meg ennek a behatásnak, meg egy egyenes vonal párhuzamosan egy hullámos vonallal, néha rá merőleges ütemvonallal.

Az ezután következő passió-travesztia, mint színház a színházban, az opera tetőpontja látszólag semmilyen kapcsolatban nincs az őt megelőző jelenetekkel – valójában sub contrario következik belőlük: egyrészt a narratív szerkezet csődje előhívja a passióra jellemző tipikus szereposztást – Pilátus, főpapok és vádoló, evangélista, Jézus. A polgármester monológja („Én csináltam néki, bizonyítványt néki/ az autóhoz is jogosítvány kell”) és erőteljes színpadi játéka igencsak emlékeztet Gát kifogásaira is; a Hazudik! felkiáltás pedig mintha a Feszítsd meg!-et idézi.

Másrészt az elhangolt ballada, mint a kortárs zenei nyelv térbeli mélypontja nem folytatható, viszont a passiónyitány (mely ugyanazon a hangon nyit, amelyen Ádám a balladában zár) felől a ballada modális hangsorba szerveződik. A passió tonális rendszere egy ilyen kerülő után sokkolja a befogadót. Viszont itt is egy látszólagos ellentét bontakozik ki.

A zenei anyag és a szöveg narrativitása látszólag különválik, mintha a szöveg alulretorizálná a dallam fenségességét. A tizedik jelenet g-moll-ban indít. Ez, Mattheson szerint „csaknem a legszebb hangnem, mely [...] szokatlan bájt és tetszetősséget hordoz magában, amely révén egyaránt gyengéd-üdítő, illetve törekvő és kellemes, röviden: mindkettő mérsékelt panasszal és temperált örömmel megszólalva tetszetős és nagyon

hajlékony”. Ez viszont modulál Esz-dúrba a jelenet második részében. A recitativo visszatér g-mollba, majd a záratoknál B-dúrba modulál, amely „súlyos dolgok felé emeli a lelket”.

A travesztia több dallamfoszlányában teremt kapcsolatot a *Máté-passiónak* azzal a részével, amely Krisztus Gecsemáné-kertbeli teljes elhagyatottságát írja le. Az O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz recitativójával elkezdődő sorozattal az a reszketés, remegés idéződik be a *Hálátlan dögök*be, amelyet a Jézust látó isteni tekintet és az ezt a tekintetet (már) nem látó Jézus között rejlik, melyet a Mattheson által matt, csillogás nélküli melankóliaként definiált f-moll²⁵ kísér alkalmazása támasztja alá, mely hangnem Bachnál a kivételesen nagy fájdalmat jelzi. Ennek az állapotnak egy, még egy láthatatlan Isten jelenlétét is nélkülöző átültetésével találkozunk a *Hálátlan dögök*ben, mely Gát doktort (basszus) az áldatlan orvos szerepébe helyezi. De míg a passióban ebbe a részbe beékelődik a Herzliebster Jesu was hast du verbochen (h-mollban eredetileg) korál G-dúrba való transzpozíciója a rettegés, reszketés kiváltotta „sebek” okát (Was ist die Ursach’ aller solcher Plagen?²⁶) firtatva, folyton párbeszédben a recitativóval²⁷, addig a *Hálátlan dögök* koráljában a végére térben szétterülő, szétszóródó azonos dallam szétszóródva hal el, a korál narrációképző alapértelmezését, közösségi jellegét bontva meg ezáltal.

Az Ich will bei meinem Jesu wachen ária ezt a nem-látást mélyíti el, amennyiben Jézus Istenhez való imádságára nem érkezik felelet. A tanítványok és a lélek ébersége megszűnik – „so schlafen unsre Sünden ein”²⁸, Krisztus követése ellehetetlenül és megbukik, hiszen a narrátor tanúsága a kórus beékelése által hiteltelenné válik, másrészt meg az alvó tanítványukat magukat azonosítja a narrátor a bűnnel.

²⁵ „[K]önnyűnek és lazának, ugyanakkor mélynek és súlyosnak tűnik, valami bizalmatlannal társítva, a szív halálos félelmével megmutatkozva és mérhetetlenül meghatóan. Szépen fejez ki fekete, segítség nélküli melankóliát és a hallgatónak néha borzalmat vagy reszketést okozhat.” in Johann Mattheson: *Das Neu=eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713. A részleteket fordította Elena Maria Şorban, lásd Függelék.

²⁶ „Mi az oka mindezeknek a gyötrelmeknek?”

²⁷ „O Schmerz, /hier zittert das gequälte Herz,/wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht,/ Was ist die Ursach’/ aller solcher Plagen,/ der Richter führt ihn vor Gericht,/ da ist kein Trost, kein Helfer nicht,/ ach, meine Sünden/haben dich geschlagen,/ er leidet alle Höllenqualen,/ er soll vor fremden Raub bezahlen./ Ich, ach, Herr/ Jesu, habe dies verschuldet,/ was du erduldet./ Ach, könnte meine Liebe dir,/ mein Heil, dein Zittern und/ dein Zagen/ vermindern oder helfen tragen,/ wie gerne blieb ich hier” (Ó fájdalom !/ Itt remeg az elgyötört szív;/ Hogyan hanyatlik le, hogyan sápad az arca !/ Mi az oka mindeteknek a gyötrelmeknek ?/ A bíró vezeti őt törvény elé./ Ott nincs vigasz és nincs segítő./ Ó ! az én bűneim sújtottak téged !/ A poklok minden kínját szenvedni el/ Mások bűneiért kell fizetnie./ Én voltam, ó Uram Jézus, aki mindezt elkövette./Amit elszenvetél !/ Ó ! ha a szeretetem/ Félelmedet, Üdvözítöm, és remegésedet csökkenthetné/ Vagy elviselni segítené./ Mily szívesen maradnék itt !”), Johann Sebastian Bach: *Matthäus-Passion*, in Stanford University, <http://opera.stanford.edu/iu/bachlib/BWV244.HTM>, elérési időpont 2013. 04. 12.

²⁸ „Így alusznak el bűneink.”

Az opera tizedik jelenetét következő része az Ich will dir mein Herze schenken című áriából használ fel motívumokat Ádám monumentális, áljezusi recitativójához²⁹. Ádám a passiójelenet második részének B-dúr-zárlatából lép át ismét az opera eredeti állapotába, az atonalitásba (1. kottapélda).

A *Máté-passió* idézett részletei felől nézve a *Hálátlan dögök* passiójelenete egyrészt kibillenti a passió bevett szimbólumhasználatát, nyelvét (g-moll mint nem adekvát hangnem használata). Ugyanakkor egy mélyebb logika szerint, más szinten hozza létre ugyanezt a nyelvet. Az egységes dallami szerkezetek széttöredeezése, mely az egész operában megfigyelhető (ez a passiójeleneten belül is adatható – az áriába belépő zongora pl.), hiányként, szünetként jelenti a kívülről befogadott erőszakot, szenvedést is. Olyan réteget, amely nem válaszol, amely csak lehetőségeiben válhat újra összerakhatóvá, valójában viszont nem.

Amennyiben van szervező elve a *Hálátlan dögök*nek, úgy az a folyton megszakadás metaforává nem-lehető metaforája, melyet teológiailag hívhatunk szenvedésnek, vagy narratológiailag sztázisnak. A *Hálátlan dögök* az OPERÁNAK, egy létrehozó, teremtő folyamat kényszerének válasz nélküli hordozása a PASSIO állapotában, melyet a zene a sérülések, behatások által írható körbe testként. Amikor Balázs a legvégén preparálja a zongorát³⁰, ezt a (zenei) testet sérti fel. Az opera a passiójelenet b hangján ér véget.³¹

3. PASSIO (opera)

Test a passióban

A passió Jézus szenvedéstörténetét a létező legnagyobb fájdalom elviseléseként artikulálja³², elindítva az affektusok rendkívül erőteljes hullámvázát. A barokk passió alapjául szolgáló sub contrario értelmében Isten szeretete az emberi test kitettségén keresztül váltja meg a hívőt; a

²⁹ „Amit tettem, mind értük volt, mind meg akartak halni! Nekem kellett vállalnom értük az áldozatot. Senkinek sem volt szeme, senkinek sem volt füle a legvédtelenebb szenvedéshez. Csak én hallottam őket, láttam a szenvedőket, hallottam a hangjukat” (Hálátlan dögök operalibrettó).

³⁰ „[S]zubkontra A: radírral, kis Gisz-A-H, egyvonalas Disz-E-F-Fisz-G-Gisz-B (csavarral), ötvonalas C (szintén csavarral)” (Hálátlan dögök operalibrettó).

³¹ „[A] felhők némán vonulnak” (Hálátlan dögök operalibrettó).

³² A passió műfajában korántsem magától érthető az, hogy Jézus szenvedéseit emelje ki a szenvedéstörténet tematikájából. A XIII. századig ebben a műfajban a győzedelmes Krisztus képe dominált, csak ezután vált elfogadott gyakorlattá a szenvedő Jézus ábrázolása. A barokkban a passió további változásokon esett át, ennek példái a középkori recitáló hagyományból kialakult korális passió vagy passiómeditáció, és a már eleve színpadra szánt oratórium-passió.

befogadót úgy készíti Krisztus követésére, hogy az saját testével (szóma) rezonáljon a hallottakra (imitatio Christi).

A lutheri teológiában a befogadó szenvedés-követése concrucifigi Christo, aktív, de nem tudatos részesedés Krisztus keresztjében, mely megszenteli az embert. A Krisztussal való együtt-megfeszítettség olyan anyagi (szarksz) jelenlétet kíván meg, mely reflektálatlan marad, amelyet nem lehet tudatosan akarni, amely önmagáért nem lehet érdem³³, mert akkor a testnek lenne az alanyi cselekedete. Krisztus testének jelenvalóságát a tudat ezen a módon³⁴ nem tudja érzékelni, csakis drámaként, mely a test és Krisztus határainak egybemosódását eszkatológiai távlatokban láttatja: „Schaue nun, meine Seele, schaue an das grausamste Trauerspiel der gantzen Welt, richte deine Augen auff, verlaß die irrdiche Eitelkeit, unnd [...] betrachte das Creutze zu dem ein jeglicher von uns auch seine Nägel geworffen hat”³⁵.

A passió drámává váló szerkezete ugyan nem teszi láthatóvá ezt a botrányt, viszont az affektusok által beáramló erőszak körberajzolja a botrány helyét, hiszen ebben a drámában Krisztus jelenléte nem a drámai hősé, hanem a testé, mely egy, a befogadók testével közös térbe³⁶ lép be: „Schauet, spricht er [azaz Pilátus – a szerző.], welch ein Mensch. [...] und sein ganzer Leib ist nichts als eine Wunde”³⁷. A passióban a seb, mint hústest különböző affektusokkal lép metonimikus, érintkezésen alapuló viszonyba: „Welch eusserlicher Sinn meines Leibes hat den Schmerzen nicht empfunden? Das Fühlen? es plagen mich ha die Streiche der Geisseln unnd die Nägel. Das Schmecken? man hat mich mit Galle und Essig getrencket. Das Riechen? Ich hange in dem stincklichten Orte der Aaße und faulen Cörper. Das Hören? meine Ohren sind vol von dem Schmähen unnd Höhnen der Lästere. Das Sehen? Ich sehe meine Mutter und allerliebsten Jünger weinen und kläglich thun.”³⁸

³³ vö. Weil 1998: „Krisztus jótevője semmiféle távolságot nem érez egy szerencsétlen és önmaga között; áthelyezi a másikba egész lényét, s attól kezdve az enni adás mozdulata ugyanolyan ösztönös, ugyanolyan közvetlen, mint mikor éhesek vagyunk. S szinte azonnal feledésbe is merül, ahogyan feledésbe merülnek az elmúlt étkezések. Az ilyen ember nem gondolna arra, hogy azt mondja, az Úrért foglalkozik a szerencsétlenekkel; számára ez annyira abszurdnak tűnne, mint azt mondani, az Úrért eszik. Azért eszünk, mert nem tudjuk nem tenni.”

³⁴ „Számára csak kétféle kapcsolat lehetséges az emberekkel: amikor pusztán dologként szerepel, ami ugyanolyan mechanikus, mint két szomszédos vízcsepp közötti kapcsolat, vagy a tisztán természetfölötti szeretet.” (Weil 1998).

³⁵ (Nézz, én lelkem, nézz rá az egész világ legkegyetlenebb színjátékára, emeld fel a te szemeidet, hagyd el a földi hiúságot, és [...] úgy szemlélj az a keresztet, mint amelybe bármelyikünk beütötte volna saját szegeit – saját ford.), Martin Opitz: *Über das Leiden und Sterben Unsers Heilandes*, Breslau, Müller, 1628.

³⁶ Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítása*, Bp., Ráció Kiadó, 2010, 32. old.

³⁷ Nézzétek, mondja [Pilátus], milyen egy ember [...] és az ő egész teste nem egyéb egy sebnél. – saját ford., in idem 35

³⁸ (Testem melyik külső érzéke nem fogadta be a fájdalmat? A tapintás? Hiszen kínoznak az ostorcsapások és a szegek. Az ízlelés? Hiszen epével és ecettel itattak. A szaglás? Hiszen halott és rothadt testek bűzös helyén

Hans Holbein festménye, A halott Krisztus³⁹ esetében a legvalóságosabb anyagi, testi (σαρκινος) jelenlét a szenvedés megjelenítését olyannyira kizárólagossá teszi, hogy már az a vágy is kikapcsol, ami a szenvedésen túli misztikus egyesülést, isteni szeretetet akár egy eszkatológiai pozícióban megragadná. Jézus festészetben megjelenői attribútumai (tövískoszorú, korbács) a kép keretében vannak csak jelen, a glória teljesen hiányzik. Julia Kristeva értelmezésében (Kristeva 1998) nem más mutatkozik meg a képen, mint a túlvilágról kizárt halott, a feltámadás ígéretétől megfosztott Jézus⁴⁰. Holbein Krisztusa abba a pillanatba taszítja bele a befogadót, amikor már nem az Isten Krisztus dicsőséges, vagy emberi alakjával (morphé), és nem is a vágygal, hanem azzal a kettő között álló, hasadtsággal azonosulunk, mely maga az időtlenített szenvedés. Benneállva ebben a hasadtságban már nem tudjuk értelmezni azt, hogy „között” vagy „előtt”, és azt sem, hogy „szeretet”. A halálban vagyunk.

A *Máté-passió* esetében a test szintén egy nem-kimondott, anarratív, folyton önmagába visszautaló nem-hely, mely az affektusokkal való érintkezése során csak körülírható vagy kirajzolható. Viszont a zene a képpel és a szöveggel ellentétben nem csak körbetapogatja, hanem folyton részt is üt ezen a testen, felszámolhatatlanná téve annak sebként való létét. (A seb igen találó szó annak a köztességnek a kifejezésére, mely a szómából a szarkszba történő átmenetet jellemzi a szenvedés állapotában).

A test, mint kimondatlan, a lélek aktuális létével ellentétes, magától működő alap a *Gerne will ich mich bequemen basszusáriában* „a lélek ugyan kész, de a test erőtelen” (Mt 26,41) parafrázisa. Ennek értelmében a lélek síkján lineárisan, jelen időben történik meg a Krisztus reális jelenlétével fémjelzett unio mystica az úrvacsora szentségében. A kereszt és a pohár egybekapcsolása Krisztus tejjel és mézzel folyó szájában megédesíti azt a másik keserű poharat is. Nem így a zenében. A *Gerne will ich* kezdésnél, ahol épp a kereszt hordozására való hajlandóságot, szívességet emeli ki a szöveg, a tartott hangoknak köszönhetően hol a hegedű, hol a continuo kezdi el az ütemet (2. kottapélda). Mindezek egy vánszorgó, magát a lefele gravitáló kísérete (a continuo dominánsan lefele tart) súlyától alig vonzó áriának a jellemzői. A nehézkedés egyedül az ABA szerkezetű ária B részében szűnik meg, itt dúrba

lógok. A hallás? Füleim tele vannak a gyalázkodók gúnykiáltásaival. A látás? Anyámat látom és legkedvesebb tanítványomat sirni és panaszkodni. – saját ford.) in idem 35.

³⁹ lásd Függelék

⁴⁰ „[H]a ilyennek látták az asszonyok, akik elkísérték, és ott álltak a keresztnél, meg mindenki, aki hitt benne és imádta őt, akkor hogyan hihették egy ilyen holttest láttán, hogy ez a vértanú feltámad? [...] És ha maga a tanítójuk láthatta volna saját arcát kivégzésének előestéjén, akkor vajon hajlandó lett volna-e keresztre feszíttetni magát, és meghalt volna-e úgy, mint most? Ez a kérdés szinte okvetlenül felvetődik, ha ezt a képet nézi az ember”. in F. M. Dosztojevszkij: „A félkegyelmű”, Bp.. Európa, 1964., 514-516. old.

modulál, mihelyt a tej és méz emblematikájához ér a szöveg. A test súlya megnövekszik ebben az áriában, és ez a súly halk kíséretként még a megédesítés pillanatában is megmarad.

A testi szenvedés zenei megmutatásának másik eszköze a *Máté-passióban* az ostinato, mely makacs ismétlődése folytán felfüggeszti a lineáris, narratív időt és létrehozza a seb önmagába záródó, roncsolás és felejtés által meghatározott szerkezetét. Az ostinato lehet egyenértékű nyolcadok, tizenhatodik szívritmusszerű lüktetése (Mein Jesus schweigt), vagy éles/nyújtott ritmusban összeállított motívum (általában vonóshangszerekkel). Az ostinato a folytonos, narratív időn kívül álló megsebzettség metaforája. A Mein Jesus schweigt című áriában a dallam minden kísérete (a két oboa, a viola da gamba és a continuo) szünetek által körülhatárolt szívverésszerű ritmusra redukálódik. A szöveg mindössze ennyi: „Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille, um uns damit zu zeigen, daß sein erbarmensvoller Wille vor uns zum Leiden sei geneigt, und daß wir in dergleichen Pein ihm sollen ähnlich sein, und in Verfolgung stille schweigen⁴¹ (3. kottapélda).

Tanúságot hordozni

A hamis tanúk vádjára Jézus nem felel semmit. A beidézett evangéliumi szövegnek erre a nem-felelésre két szava van: schweigen (hallgatni) és stille (némán), mely olyan abszolút csendet visz bele a szövegbe, amelyet a passió zeneileg csak Jézus kereszthalálakor hoz létre. Jézus hallgatása a tanúságnak olyan nem-diskurzív testtapasztala, amelyről nincs joga beszélni, mert megszólalásával a tanúság saját magát érvényteleníti⁴², mint a titok, melyet elmondanak.

A tanúság úgy szólít meg, hogy hallgat, némán, többszörösen hallgat (schweiget stille), mert idegen és leválasztott, ellentett a beszédűtől, nem felel a beszédre, nem felel meg, nem ad helyet semmiféle diskurzív eljárásnak, csak látszólag, kölcsönbe, de nincs „ott”, helyette a szenvedés van ott, testben annak a sztázisnak a hordozása, mely magát elmesélné, de nincs rá joga, mert egy abszolút, végtelen kötelesség nevében valaki egészen másnak

⁴¹ „Jézusom hallgatással felel a hamis vádakra Hogy ezáltal megmutassa nekünk: Irgalmas akarattal Kész szenvedni értünk, És hogy mi hasonló legyünk És az üldözéskor némán hallgassunk.”

⁴² A hallgatóság csak a tanú esküjén keresztül férhet hozzá ehhez az eseményhez, amelyhez a tanúsítás pillanatában a tanúnak sincsen jelenvalóvá levésként hozzáférése. Ő csak jelenvalóvá vált eseményről tehet tanúságot, és a levés esemény- és kinyilatkoztatásszerű igazsága a válás folytonosan megtörő, elhatárolódó aktusává alakul (Derrida 2000b). Maga a válasz is ezt az elhatárolást fejezi ki etimológiailag (válni), a német Antwort ezzel szemben nem csak elhatárolódik a szótól (das Wort), hanem ellene is munkál, etimológiailag ’ellenbeszéd’, valamivel szembeni beszéd. Ennél fogva a tanúság csakis törés lehet a szöveg narratív, diskurzív logikájában, akár egy arról leváló, akár egy azzal szemben álló nem-jelenlétként fogjuk fel. A tanúság befogadása ennek a törésnek a lehetősége, döntés (de-cisio) az eskü (sacramentum) elfogadása mellett, belépés a tanúval való viszonyban egy megszentelt térbe.

kötelezte el magát, aki jelenvaló lett számára, és aki „rejtőzködő, titokzatos [...], aki féltékeny a szeretetre, a kérésre, a parancsra, amit kiad, és titokban kíván tartatni”(Derrida 2000a, 144-160). A tanúság nem-válasza⁴³ úgy mutatja meg maszkját, mint maszk (kettős hallgatás, „schweiget stille”, de saját magának megmutatása nélkül, csak a test (szóma) szenvedésében („daß sein erbarmensvoller Wille vor uns zum Leiden sei geneigt”), amely nem elmesélhető (opera), viszont áldozat (Opfer) annak a radikális Másiknak, melyhez kötelesség fűzi és akiről tanúságot tesz.

Opera (Oper) és Opfer etimológiai azonosságában⁴⁴ van valami látszólagos ellentmondás, amely hallgatás és elbeszélhetőség összefüggésében érhető tetten. Az opera, mint mű, cselekvés, szolgálattétel, elbeszélésre való hajlandóság saját magát áldozza (opfern) fel, mert megkívánja a megkülönböztetést; csak egyetlen Másnak tehet szolgálatot, egyetlen tanúságért vállalhat abszolút felelősséget, azonban ha így tesz, elárulja a másik Mást, a többi Mást (Derrida 2000a). Ez az árulás, mely a passió elbeszélhetetlenségének botránya is, a fogalmi és etikai gondolkodás végességére mutat rá (Derrida 2000a), mert amennyiben viszonyba kerülök a Másikkal, annyiban csak testem (szóma) áldozatával tudok neki nem-megfelelni, amely maga erőszak, passió a szenvedés és a szenvedély értelmében egyaránt. Ennek a viszonynak a végtelen (=anarratív) adománya áll szemben végességem aránytalanságával, melyet nyelvem csak kitéréssel, halasztással, kettős hallgatással fogadhat csak el.

A *Máté-passióban* a Mein Jesus schweigt... recitativo után következő áriának, a Geduldnak (4. kottapélda) a szólója, nyelve ugyanígy halaszt, miközben a zenei erőszak a kíséret nyújtott ritmuson keresztül beáramlik („wenn mich falsche Zungen stechen”⁴⁵), türelemre int, miközben a hamis tanúság testi metonímiája, a nyelv (érzékszerv) szinte törként szúr (ostinato) és a tenor szóló a szavakat szótagolva, a szótagokat elhatárolva ejti, alkalmazkodva csellóhoz. A magát halasztó szöveg a negatív jelentéstartalmú szavak esetében a halasztásból átcsap siettetésbe az alliteráción keresztül: „[...] Schuld, Schimpf und Spott, Schimpf und Spott”, de ekkor az orgona kapaszkodik bele a cselló ritmusába és azt késlelteti („Geduld”), tovább a zenei erőszak pillanatában.

⁴³ A válasz ezzel szemben a másiknak és a másik előtt való meg-felelés, mely válaszban a válaszoló saját magát koherens szubjektumnak gondolja, aki rendelkezik a mindentudással és a totális, sérthetetlen emlékezettel (Derrida 1993).

⁴⁴ Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden, Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. In: Der Duden in zwölf Bänden. 4. Auflage. Band 7, Dudenverlag, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2006, 572. p.

⁴⁵ „Amikor hamis nyelvek szurkáltak”.

Jézus nyelvhasználata⁴⁶ a *Máté-passióba* beidézett evangéliumban ezért ezen a halasztáson, elkerülésen, félreértésen alapul,⁴⁷ olyan nem-nyelv, mely dupla hallgatásában válaszolhat csak a szenvedés hordozásával, miközben körülötte mindenki kérdez, felel, válaszol, kiszolgáltat. Ez az áldozat különbségtévesztésével (Opfer) felszámolja az operát (Oper), mely sebet hoz létre a testen (f), mely elárulja a másik Mást azért, hogy az abszolút kötelességnek nem-kötelességből, hanem azon túl nem-feleljen meg.

A szeretet szenvedése

A szeretet, mint a legerősebb affektus a barokkban, nem mentes a belső ellentmondástól, abból is adódóan, hogy a zenetudósok egybehangzó véleménye szerint (Kircher, Mattheson, stb.) egyszerre gyógyít és rombol. A szeretetnek ilyenyszerű viselkedése viszont újragondolás tárgyává tette az unio mysticát, lélek és Krisztus egyesülését nem csak teológiai, de irodalmi, zenei szinten is. A szeretetnek ez az egyidejű ellentmondása a lutheri teológiában botrányként artikulálódik, mely Isten radikális mássága okán lehetetlen, kép és tükörkép viszonyaként, csak az eszkatológia folyamatos halasztásában értelmezhető.

Amennyiben ez a kegyelem által (sola gratia) és az úrvacsorában mégis bekövetkezik, ambivalenciája és botránya nem szűnik meg: „Durch die Busse wird das Hertz bereitet. . . . Du küssest im Sakrament deinen liebsten Freund Jesum / ach! solte sich der Heyland mit unreinen stinckenden Lippen küssen lassen? Du trinckest im Abendmahl Blut auß seinen heil. Wunden / so schütte zuvor / wie die Schlangen / alles Sünden=Gifft von dir.⁴⁸”, mely akárhogyan nézzük, erőszak (kiüresítés) a végtelen részéről, hogy közösségbe léphessen a véggel („solte sich der Heyland mit unreinen stinckenden Lippen küssen lassen?”).

Árulkodó, hogy Müller itt nem az aktív „küssen” ígét, hanem a passzív „küssen lassen” alakot használja, mely nem a csókolási egyéntől kiinduló (narratív) cselekvése, hanem

⁴⁶ Az áriákban ez nem föltétlen érvényes, ott az allegorikus Jézus-alak mint Völegény és a lélek párbeszéde egy passiónarratívát bont ki, melyet a különböző korálok (O Haupt voll Blut und Wunden, Herzliebster Jesu) artikulálnak. A tanúságként beidézett evangélium viszont szétroncsolja ezt a narratívát, mivel egy más nyelven, a tanúság, a halasztás nyelvén szólal meg. Ez pedig az unio mysticát áttolja az eszkatológiai szférába.

⁴⁷ Melyet nem szolgáltat ki, hiszen kiszolgáltatása révén (‘überantworten’) a hallgató erőszakot gyakorolhat rajta: „Denn er [Pilatus – A szerző.] wußte wohl, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten” (Tudta ugyanis, hogy Jézust irigységből szolgáltatták ki neki. Mt 27,18). A ’válaszon felüli’, ’válaszon túli’ a párbeszédben mint performatív, illokúciós összetevő jelenik meg.

⁴⁸ „A bűnhődés által lesz készsé a szív... A szentségben csókolod meg Jézust, szerelmes barátodat. Ah! A Megváltót nem lehet tisztátalan, büzlő ajakkal megcsókolni! Az úrvacsorában vérét iszod megváltásodra. Sebek; úgy ömlik elől kígyóként minden bűnös méreg téled el. – saját ford., in Heinrich Müller: „Göttliche Liebes=Flamme Oder Auffmunterung zur Liebe Gottes: Durch Vorstellung dessen unendlichen Liebe gegen uns”, Frankfurt a. M., Wust, 1676, 230. old.

a csókolva hagyatás, mint az inkompatibilitások közösségbe hozására beáramló erőszak jele⁴⁹. A szeretet, mint a beáramló erőszak fokozatainak sorozata Erasmus Franciscinál jelenik meg: „Der erste wird genannt eine verwundete Liebe / nemlich / wenn die Seel mit dem Strahl der Göttlichen Liebe verwundet wird Den andern Grad der wahren Liebe [ist] die gefangene Liebe. . . . Die dritte ist eine erkrankte Liebe / (oder Liebes= Kranckheit) Die vierdte ist die verzehrende Liebe“⁵⁰.

Az affektustan által definiált szeretet a szenvedés szarkszba eltolódó materialitásától nem tud tovább lépni az Istennel való misztikus egyesülésig, az ugyanazon közegébe. Úgy is megfogalmazhatjuk, mint a Másik abszolút kötelességének való engedelmeskedést, mely éppen attól kötelesség, hogy nem kötelességszerűen cselekszik, hanem áldozatot hoz, amellyel vállalja a botrányt és lemond a reményről; de olyan eldöntött igen, amely mégis jobban szeretné, hogy nem legyen (Derrida 2000a, 144-160). Ez a szeretet egy olyan nyelvbe, a misztika nyelvébe⁵¹ vetíti saját botrányát, mely éppenséggel az egyneműségnek, az

⁴⁹ „Egy ilyen tátongas nem tartozik sem az értelemhez, sem a jelenséghez, sem az igazsághoz, de lehetővé teszi őket maradványaikban, jelzi [...] egy seb hiátusát, melynek soha nem záródnak be vagy nem szedődnek össze ajkai. Ezek az ajkak egy olyan beszélő száj körül rajzolódnak ki, mely még akkor is, amikor hallgat, feltétel nélkül a másikat szólítja, egy olyan vendégszeretet nyelvén, melyet nem is lehet meghatározni. Mivel ezek az ajkak soha többé nem illeszkednek, mivel az egybekelt felek egyesítése többé nem egy telíthető kontextusban nyer bizonyosságot, a folyamat bizonyára mindig végtelen marad, de ez alkalommal nem folytonosan. Másként mondva véges és végtelen.” (Derrida 2005, 962-974)

⁵⁰ (Az első egy megsebesült szerelem, mikor a lélek az isteni szerelem sugarától megsebeztetik... Az igaz szerelem másik foka a foglyul ejtett szerelem... A harmadik a megbetegedett szerelem (vagy szerelmi betegség)... A negyedik az emésztő szerelem. – saját ford.), in Erasmus Francisci: *Die geistl. Goldkammer der I. bußfertigen, II. gottverlangenden u. III. jesusverliebten Seelen, deren Geschmeide u. Juwelen durch wehklagende Reuebegierden, gläubige Wünsche u. inbrünstige Seufzer den Liebhabern der Himmelsschätze zuteil werden*, 1664.

⁵¹ Az ortodox protestantizmus válsága és a különböző ébredési, kegyességi mozgalmak (puritanizmus, pietizmus) hatására a barokk költészetben felértékelődött egy olyan hagyomány, amelynek eszközkészlete magánál Luthernél is jelen volt. Ennek szellemiségét, tanításait Luther kortársai közül leginkább Staupitz és Tauler tették magukévá. Ugyan a német misztika és a kereszt teológiája egyformán hangsúlyozza a kereszt jelentőségét a gyakorlati élet szempontjából, közelebről ezek mégis különböző értelmet kapnak. Loewenich úgy írja, hogy Taulernél a szenvedő Krisztussal való közösség, a kereszt tapasztalata arra szolgál, hogy a hívő közelebb jusson céljához, a legbelsőbb emberbe, a nem teremtett szellembe való kerüléshez, melyet Tauler az újjászületés metaforájával ragad meg. Luther korai írásaiban ez a misztikus újjászületésmetafora nem egy általunk választott út, hanem Isten bennünk való cselekvése, amennyiben a testté lett igére (verbum incarnatum) hallgatunk a bennünk rejtőző titokzatos ige (verbum increatum) helyett. További különbségek találhatók a szenvedésről szóló tanításban. Tauler szerint az újjászületés a szenvedésen keresztül is elérhető, a szenvedésnek konkrét célja a születés előtti fájdalmak jelölése a lélek tökéletes elhagyatottságának pillanatában. Luther szerint viszont a szenvedés és a kísértés nem vezet el automatikusan a születéshez, amennyiben ez vágyott és akart, csak ha a láthatatlan és hiányzó Isten cselekvése, mely az opus alienumon keresztül jut el újra és újra az opus propriumra, és a szubjektum tervei (vö. a test cselekedetei, ἔργα τῆς σαρκός) megsemmisülnek. A szenvedés a misztikában végetér abban a pillanatban, amint megszűnik bennünk az ember teremtettsége, és alámerülünk a mélységbe (ellétlenülés-metafora), amely egység (unio mystica) Istennel – így a szenvedésből szeretetbe való átlépés egy fokozatos skálán értelmezhető, melyen a lélek maga mögött hagyja végességét (azaz vágyát, testét és akarát) és eggyé lesz a végtelen Istennel. Ha ember és Isten viszonyára a végesség és végtelenség viszonyát vetítjük rá, írja Loewenich (Loewenich 2010), akkor az emberi szubjektum gondolata nem teljesíthető ki. Ember és Isten egysége mint különbségtétel nélküli azonosság nem alkot közösséget, hiszen közösség csak ott van, ahol szubjektum, személyiség is van. A szenvedésből a szeretetbe való átfordulás a kereszt teológiájában a

azonosságnak, a botránytól mentességnak a jelölője. Ennek a nyelvnek az affektusokkal való elárasztása, mely a szómának a szarkszszá való lecsupaszítását végzi el, teszi lehetővé, hogy a szeretet mint az abszolút Másiknak való megfelelés a nyelv fele erőszakként, sebként, netán gyűlöletként fejeződhessen ki⁵². A passióban mégis ez a kettős hallgatásban és árulásban való megformáltsága, sub contrariója a szeretetnek az, amely szükséges ahhoz, hogy az egyes mint egyes, az abszolútummal abszolút viszonyba (Kierkegaard 1986), az Én és Te Isten előtti közösségébe kerülhessen.

Vajon irányíthatja-e *Hálátlan dögökre* vonatkozó olvasatunkat a szeretetnek ez a közösségeként való (evangéliumi) értelmezése, ahogy Kierkegaardnál Ábrahám történetét, vagy ahogy ezt a közösséget a korálok létrehozzák? Isten munkáinak, az opera Deinek ellenkező látszat alatt levő megjelenésének tétele nem legitimálja-e azt a testi erőszakot, mely a test saját, alanyi cselekedete (ἔργα τῆς σαρκός)?

Slavoj Žižek tanulmányában (Žižek 2008, 65) hivatkozik az erőszakon belüli szaknyelvi különbségtételre, mely elhatárol agressziót és erőszakot (violence), mely utóbbi az agressziónak a végtelen vágyban való túlhaladásaként érthető. Ennek lesz közege a nyelv, valamint harmóniai struktúráiban a zene, melyek metaforaként tertium comparationis illesztenek a szubjektum és a vágy közé. Lacannál ez a tertium comparationis az objet petit a nevet viseli, mely Žižek meghatározásában a nem-halott objektum, az a meghatározhatatlan többlet, mely a vágy túlzott, mérhetetlen, kisiklató természetét okozza.

A végtelen vágy túlhaladása Schelling szabadságtanulmányából (Schelling 1992) válhat érthetővé, melynek fő kérdése, hogy miképpen lehet megmagyarázni a rossz létezését a világban. Schelling állítása szerint a rossz semmiképp sem állhat hiányban vagy megfosztottságban. Ő az Istenben rejlő, tőle elválaszthatatlan, mégis megkülönböztetett sötét alap, természet, lényeg emberben való, Istentől független működését és istenülni vágyását definiálja rosszként.

Amennyiben visszatérünk szóma és szarksz különbségtételéhez Pálnál, ugyanezt látjuk: mindketten kikerülnek egy dualista világértelmezés csapdáját, mert mindketten hangsúlyozzák, hogy ez a virtuális, létében nem önálló sötét alap, illetve Pálnál a szarksz nem

megbocsátás, a kiengesztelődés botránya, amikor az Én és a Te közössége (nem azonossága!) megáll Isten előtt. A misztika nem tud mit kezdeni a hitnek ilyen jellegű paradox feszültségével, és mivel nem ismeri a megbocsátást vagy a kiengesztelést, a közösséget azonossággá oldja fel.

⁵² „Ha valaki hozzám jön, de nem gyűlöli meg apját, anyját, feleségét, gyermekeit, testvéreit, sőt még a saját lelkét is, nem lehet az én tanítványom. Ha valaki nem hordozza a maga keresztyét, és nem jön utánam, az nem lehet az én tanítványom.” Lk 14, 26-27.

egyenlő per definitionem a rosszal, hanem egy arra való hely, lehetőség (ha úgy tetszik, szabadság), amely az embernek a sajátja, mely csak az emberben valósulhat meg.

Amennyiben a szarkszban bekapcsol a végtelen vágy, az, hogy saját opus propriumát, különakaratát összakaratként definiálja, annyiban lesz a rossznak a helyévé, mely mint pusztán szellemi, felszámolja önmagát. Tehát a végtelen vágyba beírt törekvés (az erőszakká váló agresszió), Žižekhez visszatérve, a rossznak az álarca („the infinite spiritual good is ultimately the mask of evil”⁵³); ez a *Hálátlan dögök*ben Ádám, aki még csak nem is reális személy, hanem Gátnak (basszus) egy tőle függetlenedett alakmása (tenor és falsetto). Az alakmás átlép az erőszakba, hogy Gát pácienseit a terápia túlhajtásaként meggyilkolja.

Az opera során egyre egyértelműbbé válik a két szereplő azonossága (mint a szarksz által uralt szóma), mely minden téren a gyilkosság hatalmi beszédmódját alkalmazza és érvényesíti, de saját magát szeretetként nyilatkoztatja ki: „amit tettem, mind értük volt, mind meg akartak halni, nekem kellett vállalnom értük az áldozatot”, mely áldozat nem lehet itt semmiféle adománya a halálnak (hiszen Ádám zeneileg nem test), csak az önigazolás cinizmusa a szeretet színe alatt.

A metaforának a kiküszöbölése, a végtelen vágy megszüntetése, a testi jelenlétnek a sztázisát hozza el⁵⁴, amikor a jelenlét elveszti idődimenzióját és az idő jelenlétdimenzióját (mert hiányt is létrehozhat, nem csak jelenlétet). Ez a sztázis a hangok teljes emléktelensége, pusztá jelenlétükben vagy hiányukban. A közösségvállalás leple alatt elkövetett gyilkosság utáni sztázis abban a műfajban érezteti leginkább mozdulatlanságát, amely a barokkban a közösségvállalás, az Én és Te Isten előtti megállásának a műfaja volt: a korálban. A *Máté-passió* koráljai, mint a Herzliebster Jesu vagy az O Mensch bewein dallamilag és szövegileg is ennek tesznek eleget – a Jézussal való együttérzés vagy az ember bűnvallására, alázatára való biztatás egy közösség keretén belül történik meg –, mely a korál négyszólamúságában mutatkozik meg; tagolásában a korál vertikálisan kiadja a dallamot, horizontálisan pedig a harmóniát. Nem ritka Bach harmonizálásai esetében a mű, esetenként egyes frázisok piccardiai terccel való lezárása sem. A *Hálátlan dögök* korálja műfaji lényegétől eltérően a sztázist mutatja meg úgy, hogy közben működésbe lépteti a közösségről való előzetes tudást.

⁵³ (A végtelen szellemi jó végül is a rossz álarca. – saját ford.) in Žižek, 2008.

⁵⁴ „[R]elies on this prejudice of the absence of signification[...]Such a musica povera turns away the listener’s attention from sensory perception, from the sensual surface of music, toward metaphysics and meditation” (A jelölés hiányának előítéletén alapszik[...]Egy ilyen musica povera [szegényes zene] elfordítja a hallgató figyelmét az érzéki észlelettől, a zene érzéki felszínétől, és eltolja a figyelmet a metafizika, a meditáció irányába. – saját ford.), in Daniel Charles: *Music and antimetaphor in Eero Tarasti (ed.), Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin, Walter de Gruyter, 1995.

A térbeli test jelenlétének elbeszélés-kényszerszerűen létrehozza a befogadó testével való közösséget az affektusok szintjén, de ez a közösség rögtön szét is esik az opera koráljában annak politonalitása folytán.

Milyen közösség formálódik hát ebben a korálban? A gyilkos által vezényelt áldozatok közössége. Mindez, ha a korál harmóniai szintjén értelmezzük, dúrban indul, még hozzá D-dúrban, mely a különben rég érvénytelen matthesoni meghatározás szerint a legkényelmesebb hangnem a lármás, víg, harcias és bátorító dolgokhoz. Esz-dúrba való modulációja a fölösleges patetikum jelölője. Szövegi szinten általános alanyban beszél, nem szólít meg, néha E/1-be vált. A korálnak (5. kottapélda) a harmóniai értelmezése zsákutcának bizonyul, ha azonban a sztázis felől nézzük, a következő eredményre juthatunk: A zenei szövet folyamatos felsértése, az opera Opferré preparálása (preparált zongora, falsetto, elektroakusztikus zörejek) a hangokat megfosztja az olyanfajta jelentéseiktől, melyeket az európai zenehagyomány (köztük pl. Mattheson) tulajdonított nekik. Így a hang, mint zenei test felfüggeszti az időt és a térben kap kiterjedést.

A korál kánonként ér véget, a gyermekek késleltetve lépnek be, megbomlik a korál műfajában érvényben levő függőleges, harmóniai tagolás. A késleltetésben az akkordok rendre ugyanazokat a hangokat adják ki, mert a dallam saját eltolásában ismétlődik, vagyis megszűnik a dallam időbeli progressziója, a sztázis hullámszerűvé alakul, lecsupaszítva a hangképző eszközök materialitására. A test áldozatként való odaszánására ebben a többszörösen is anyagi szférában kerül sor: („vedd el, széttörheted, mint halott zenész a hangszerét, tiéd már a testem“). Amikor a korál az idézett részhez ér, a hegedűk orgonapontot képeznek, minden más hangszer elhallgat, csak az emberi hang hallható. Ez a szöveg helyére irányítja a figyelmet, amelynek Paul Celan szerint minden szóképnak és metaforának a *reductio ad absurdum*-át kell létrehoznia: „Én járni tanultam. Volt szemem, fülem, szólt a szám“.

A sérülések kijelentő mondatokban rajzolják ki ezt a testet⁵⁵: „Mint vak selyemgubót, rágtam a fényből szőtt burkot. Miután megrepedt, vér csorgott a házak falán“; „Egyszer félni kezdtem. Rámszakadt a koromszínű ég“. Az ének közben hallható Ádám és Gát rövid párbeszéde is: „Amíg nem büntet a jog, ez így marad.“; „Remek, doktor úr, igaza van“. Mindenfajta affektus hiányzik mind a szövegből, mind a zenéből, melyek legtiszább materialitásukban állnak elő.

⁵⁵ Az elsőnek meggyilkolt lány, Hajnal történetében a monomán, ismétlődő dallam (zsip-zsup kenderzsup) kihagyásaiban nem a jelenlét, hanem a távollét képződik meg.

A „széttörheted, mint halott zenész a hangszerét, tiéd már a testem“ sorral a zene és költészet közös nevezője lép érvénybe, a csend. A test hangszerként való azonosítása az 1 Kor 13 vonatkozó részét idézi be („[...]ha szeretet pedig nincs bennem, olyanná lettem, mint zengő érc vagy pengő cimbalom“), de a korál még ezt a zengést és pengést is visszavonja az orgonapontban, a kijelentő mondatokban és az énekhang sztázisában. A szeretet helye ellehetetleníti a szeretet utáni állapotot, mert már túl van botrányként való tételezésén, ebben a Halott Krisztushoz hasonló zeneműben.

A *Máté-passió* befejezése (Wir setzen uns mit Tränen nieder) ezzel szemben megáll a sír szélén, nem fejezi be úgy a passiót, hogy a nyitókórus Kommt, ihr Töchter! felszólítására válaszolna. Ezt a *Hálátlan dögök* teszi meg, azzal a fiktív helycserével, amely az operában a gyermekek feláldozásával történik. Szigorú értelemben mondhatjuk, hogy a *Máté-passió* személyesen az egyént szólítja meg, akiért Krisztus meghal a kereszten (de egy közösség nevében); azonban a *Hálátlan dögök* bármilyen közösség megszólítását kétségessé teszi.

A Mt 25, 44-45 értelmében⁵⁶ a feláldozott gyerekek állhatnak Krisztus helyett, még Krisztus hallgatásban való kettős megfosztása is végbemegy már az opera címében⁵⁷, de ez az érvelés csak opera és passió egymásba forduló keresztalakzatában működőképes. A korál elénk tárja a nagyszombat állapotát, amelyben minden értelmezés és nyelv, még ez is felfüggeszti önmagát a sztázisban. A szeretet a preparált hangszer által létrehozott hasadásban áll, de megszűnik szeretet lenni, a szeretet nevet viselni, mert a korálban, az Én és a Te Isten előtt álló közösségének helyében, a hasadásban van, melyben szolidáris a halottakkal, úgy van velük, másokkal, hogy egyedül van, a kimerítetlen testet működtetve nem-jeleként, melyet kisajátítatlanul hordoz a Másik végtelen kisajátítatlansága fele sodródva (Derrida 2005, 962-974.).

⁵⁶ „Akkor ezek is így válaszolnak neki: Uram, mikor láttunk téged éhezni vagy szomjazni, jövevénynek vagy mezítelennek, betegen vagy börtönben, amikor nem szolgáltunk neked? Akkor így felel nekik: Bizony, mondom néktek, amikor nem tettétek meg ezeket eggyel a legkisebbek közül, velem nem tettétek meg.”

⁵⁷ A halottak dögökké való lefokozása mellett még a maradék humánumból is kiforgatja ez a cím az áldozatokat, megfosztva őket visszamenőlegesen érzelmeiktől.

Johann Sebastian Bach. *Matthäus-Passion*, in Stanford University, <http://opera.stanford.edu/iu/bachlib/BWV244.HTM>, elérési időpont 2013. 04. 12.

Alain Badiou 2012. *Szent Pál, az egyetemesség apostola*, Csordás Gábor (ford.) Bp., Typotex Kiadó.

Hans Urs von Balthasar 2000. *Mysterium Paschale: A három nap teológiája*, Görföl Tibor (ford.) Bp., Osiris Kiadó.

Rüdiger Barthelmus 2012. *Theologische Klangrede, Musikalische Resonanzen auf biblische Texte*, Münster, LIT Verlag.

Bényei Tamás 2002. *Dekonstrukció és narratológia (és Borges)*, in Alföld, 53. évf., 12. sz.

Biblia 1991. Bp., A Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya.

Rudolf Bultmann 2003. *Az Újszövetség teológiája*, Koczó Pál (ford.) Bp., Osiris.

Daniel Charles 1995. *Music and antimetaphor* in Eero Tarasti (ed.), *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin, Walter de Gruyter.

Jacques Derrida 2000a. „*A halál adománya*”, Szabó László (ford.) in Vulgo, 2000. 3-4-5. sz., 144-160. old.

Jacques Derrida 2005. „*Kosok. A félbeszakítatlan párbeszéd: két végtelen között, a költemény*”, Orbán Jolán (ford.) in Jelenkor, 2005. október, 962-974. old.

Jacques Derrida 1993. *Esszé a névről*, Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (ford.) Pécs, Jelenkor.

Jacques Derrida 2000b. „*A Self-Unsealing Poetic Text*”, *Poetics and Politics of Witnessing*, in Michael P. Clark (ed.), *Revenge of the Aesthetic, The Place of Literature in Theory Today*, London, University of California Press.

Isabella van Elferen 2009. *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*.

Erasmus Francisci 1664. *Die geistl. Goldkammer der I. bußfertigen, II. gottverlangenden u. III. jesusverliebten Seelen, deren Geschmeide u. Juwelen durch wehklagende Reuebegierden, gläubige Wünsche u. inbrünstige Seufzer den Liebhabern der Himmelsschätze zuteil werden*.

Lucia Haselböck 1989. *Du hast mir mein Herz genommen, Sinnbilder und Mystik im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach*, Wien, Herder.

Grabócz Márta 2004. *Zene és narrativitás*, Pécs, Jelenkor.

Hans Ulrich Gumbrecht 2010. *A jelenlét előállítása*, Bp., Ráció Kiadó.

Walther von Loewenich 2010. *Theologia crucis*, Mády Katalin (ford.) *A keresztség teológiája Luthernél*, Bp., Magyarországi Luther Szövetség.

Johann Mattheson 1713. *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg.

Johann Mattheson 1739. *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg.

Heinrich Müller 1676. *Göttliche Liebes=Flamme Oder Auffmunterung zur Liebe Gottes: Durch Vorstellung dessen unendlichen Liebe gegen uns*, Frankfurt a. M., Wust.

Martin Opitz 1628. *Über das Leiden und Sterben Unsers Heilandes*, Breslau, Müller.

Michael Praetorius 1958. *Syntagma Musicum III. Termini musici*, reprint ed. Willibach Gurlitt, Kassel, Bärenreiter.

Pseudo-Dionüsziosz 1994. *Misztikus teológia* in Vidrányi Katalin (szerk.), *Az isteni és emberi természetről*, Bp., Atlantisz.

Selyem Zsuzsa 2003. *Kereszteződés; Nem-jel, nem-tudás, nem-idő* in Selyem Zsuzsa, *Valami helyet*, Kvár., Komp-Press.

Sivadó Csaba 2003. *Apofatikus teológia* in Puskás Attila (szerk.), *A Szent Titok vonzásában, A 70 éves Fila Béla köszöntése*, Bp., Szent István Társulat.

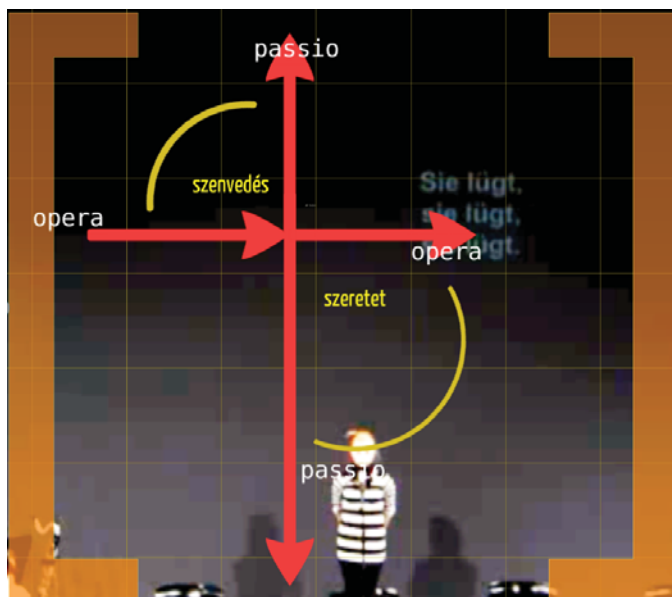
Narratív teológia 2010. szerk. Thomka Beáta, Bp., Kijárat Kiadó.

Veres Bálint 2009. *Occurrence in the Music – Music in the Occurrence*, in Berszán István (szerk.) *Orientation in the occurrence*, Kvár., Komp-Press.

Simone Weil 1998. *Szerencsétlenség és istenszeretet*, Bende József (ford.) in Vigília kiadó, <http://www.vigilia.hu/regihonlap/1998/9/9809sim.html>, elérés: 2013. 04. 19.

Slavoj Žižek 2000. *Violence*, New York, Picador.

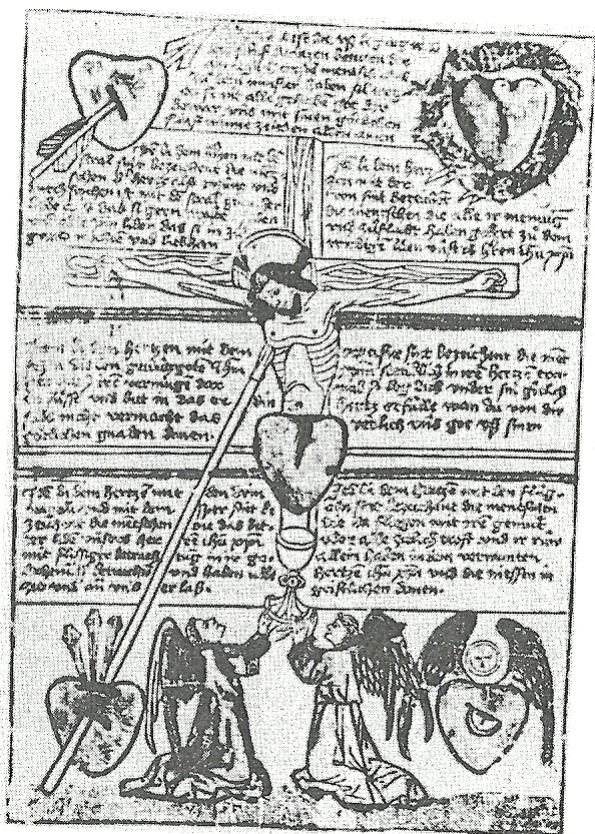
Függelék



1. ábra: Opera és passió keresztalakzata



3. ábra: Illusztráció egy antifonáriumból. Krisztus öt sebe



2. ábra: Úrvacsora- és passiómisztika. Krisztus szerető, szenvedő és megsebzett szíve.



4. ábra: Hans Holbein, Halott Krisztus (1520 körül)

Mattheson által jellemzett hangnemek

Elena Maria ȘORBAN – „G. Dima” Zeneakadémia és BBTE, Kolozsvár – emsorban@yahoo.fr
 HANGNEM-EXPRESSZIVITÁS A BAROKK ZENÉBEN – Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713¹
 MATTHESON ALTAL JELLEMZETT HANGNEMEK, HOMONIM-KAPCSOLAT SZERINT RENDEZVE

C-dúr egyféle nyersség és szemtelenség jellemzi, nem alkalmatlan a REJOUISSANCE-hoz [barokk karakterű táncmód], és ahol egyébként az örömet szabadjára engedik, az ÜGYES KOMPONISTA a jelentéktelent BÁJOSSÁ változtathatja és sikerrel alkalmazhatja GYENGÉD helyeken.	c-moll mindenek fölött kedves, ugyanakkor viszont SZOMORÚ hangnem, de mivel az első minősége nagyon is TÚLNYOMÓ és édessége is könnyen fárasztóvá válhat, nem tévedhetünk, ha ezt egy valamelyest derűs vagy túlhajszolt MOZGÁS által kissé élénkítjük, különben mélasága könnyen álmosítóvá válhat. Ha viszont egy olyan DARABra van szükség, amely az alvást hivatott ösztönözni, úgy e MEGJEGYZÉS figyelmen kívül hagyásával természetesen módon rögtön elérhetjük célunkat.
D-dúr természetétől fogva valamelyest éles és makacs; a legkényelmesebb hangnem a lármás / víg / harcias / és bátorító dolgokhoz, de senki sem vonja kétségbe, hogy ez a kemény tónus sem adhat jó vagy idegen felvezetést KIFINOMULT művekhez.	[d-moll] [...] valami AJTATOST, nyugodtat, ugyanakkor valami nagyot, kellemeset és megelégedtetet tartalmaz, így hát ez az egyházi dolgokban az elmékedés, a KÖZÉLETBEN a kedélyi nyugodtság megteremtésére alkalmas, amennyiben nem akadályozza meg, hogy valami szórakoztatót, de korántsem szertelent, hanem folyamatost SIKERESEN megvalósítson. [...] Heroikus vagyis hőskölteményekhez a legkézenfekvőbb. Mert a szaporaság mellett csodálatos SÚLYA van stb. [...] ARISZTOTELÉSZ komolynak és állhatatosnak nevezi[...]
Es-dúr sok PATÉTIKUS van benne, de nem szívasesen kapcsolódik komoly és egyben panaszos dolgokhoz; szintúgy kibékíthetetlen minden hiábavaló luxussal.	e-moll bárhogy igyekezzenek is, nagyon nehezen lehet valami víghoz társítani, mivel e hangnem nagyon elmélázóvá, mélyen gondolkodóvá, zavarttá és szomorúvá alakít, úgy azonban, hogy közben megmarad a remény a vigaszban. Valami eleven azt jól ki lehet hozni belőle, de ez nem éppen vídamság. KIRCHNER mondja: [...] „szereti a zavart és a fájdalmat” [...], LUCIANO szemében féktelen tulajdonságnak tűnik, GLAREANO szerint panaszos.
F-dúr ALKALMAS arra, hogy a legjobb ÉRZELMEKET FEJEZZE KI a világ előtt, legyen az bátorság / állhatatosság / szeretet vagy bármí, ami az erények tárából fennáll, és mindezt a természetes művészet és hasonlíthatatlan KÖNNYEDSEG teljével teszi, amely semmilyen kényszerrel nem ismer. E hangnem jellegét és KARAKTERÉT nem lehet tehát jobban leírni, mint összehasonlítván egy kedves emberrel, aki, bármi csekélységet tesz is, mindig tökéletesnek akarná, és aki, ahogy a franciák mondják, <i>BONNE GRACE</i> -ban[kegyelemben] van.	f-moll könnyűnek és lazának, ugyanakkor azonban mélynek és súlyosnak tűnik, valami bizalmatlannal társítva, a szív halálos félelmével megmutatkozva és mérhetetlenül meghatóan. Szépen fejez ki fekete, segítség nélküli melankóliát és a hallgatónak néha borzalmat vagy reszketést okozhat.
---	fisz-moll – bár e tónus NAGY ZAVARTSÁGHOZ vezet, mégis inkább EPEDEZŐ ÉS SZERELMES, mintsem halált idéző; egyébként van benne valami elhagyást, egyedülletét és mizantropikust idéző is.
G-dúr sok ELMÉLYÜLTséGET és beszédet tartalmaz, miközben nem kevésé BRILIÁNS, és egyaránt igen alkalmas KOMOLY avagy derűs dolgokhoz. Kircher [<i>Musurgia universalis</i> , 1650] „szerelmesnek és jókedvűnek” nevezi. Máshol továbbá: „a mértékletesség komoly öre”. Corvinus [német író, 1677–1747] szerint „víg és szerelmes dolgokhoz alkalmas”.	g-moll csaknem a legszebb hangnem, mert nemcsak az előzőhöz [d-moll] tartozó komolyságot vegyíti bátor kedvességgel, de szokatlanul bájt és tetszetőséget hordoz magában, amely révén egyaránt gyengéd-üdtető, illetőleg törekvő és kellemes, röviden: mindkettő mérsékelt panasszal és temperált örömmel megszólalva tetszetős és nagyon hajlékony. KIRCHERUS így vélekedik felőle: [...] „Szerény és áhítatos örömet hordoz, vígság és teljes komolyság között változik.
A-dúr nagyon megkapó, még ha rögtön CSILLOG is, és inkább a panaszos és szomorú SZENVEDÉLYEKRE, mintsem szórakoztatásra alkalmas, kivált HEGEDŰ-darabokhoz illik jól.	a-moll valamelyest panaszos, őszinte és nyugodt, azaz alvásra hívó, de egyáltalán nem kellemetlen. Egyébként KLAVER és HANGSZERES darabokhoz kiválóan illő [...] együtérzés felkeltesére. KIRCH. [Athanasius Kircher, <i>Musurgia universalis</i> , 1650]: [...] e hangnemnek erős és komoly AFPEKTUSA van, így hát hízélgésre erősen artikulálhatónak tűnik. Mi több, e hangnem természetesen mértékletes és majdnem mindenféle kedélyeztetés felhasználható. Emellett szelíd és mértéken felül édes. [...]
B-dúr nagyon szórakoztató és pompázatos, szívasesen tartogat valami szerénységet, ugyanakkor nagyszerűt és kicsinyt enged át magán. [...] Súlyos dolgok felé emeli a lelket	---
H-dúr úgy tűnik, ellenérzést, keménységet, akár kellemetlen, de még inkább reménytelen tulajdonságot hordoz magában, DE NEM KÜLÖNÖSEN HASZNÁLATOS.	h-moll BIZARR, kedélytelen és MELANKOLIKUS, emiatt nagyon ritkán is fordul elő, és lehet, hogy az az oka, amiért a régiek a kolostoraikból és celláikból annyira kiűzték, hogy egyszer se tudnak rá emlékezni.

The musical score is for a song in Hungarian. The lyrics are: "Sen-knock sen volt fu-le a gőssök vég-tel-en sen - ve-dő- se Cuk- én hal-tot-tam ő - ket, in-be - lül fáj - dal - mak-ban lát - tam a szen-ve - dő- ket, hal-tot - tam a hang - ja- kat..."

The score includes parts for the following instruments and voices:

- C1, tarcia (anche C1, basso):** Clarinet in C, with a second part in bass clef.
- Pf:** Piano.
- A:** Alto saxophone.
- Vino. I:** Violin I.
- Vino. II:** Violin II.
- Vla:** Viola.
- Vcl:** Violoncello.

The score is written in 4/4 time and features various musical notations, including dynamics (mf, pp, fp), articulation (accents, slurs), and phrasing slurs. The lyrics are written below the vocal line (A).

1. kottapélda: Hálátlan dögök, recitativo

VI. *p*

B. Ger - ne

Cnt. *p*

will ich mich be - que - men - Kreuz und Be - cher an - zu -

2. kottapéllda: Máté-passió, Gerne will ich mich bequemen

988

41

RECITATIVO. Coro II.

Oboe I. II.

Viola da Gamba.

Tenore.

Organo e Continuo.

Mein Je-sus schweigt zu fal-schen Lü-gen stil-le, um

Ob.

Vla. d. G.

T.

uns da-mit zu zei-gen, daß sein er-bar - mens-voller Wil-le vor uns zum Lei-

Cni.

Ob.

Vln. d.G.

T.

den sei ge-neigt, und daß wir in der-glei-chen Pein ihm

Cnt.

6 7 6 5

Ob.

Vln. d.G.

T.

sol-len ähn-lich sein, und in Ver-fol-gung stil-le schwei-gen.

Cnt.

7 6 6 5 4 3 2 1

3. kottapélda: Máté-passió, Mein Jesus schweigt

4. kottapélda: Máté-passió, Geduld

5. kottapélda, Hálátlan dögök, korál