

SÁNDOR LÁSZLÓ: A ZENE HÁROM TERMÉSZETE



*Az alkotó
a Magyar Művészeti Akadémia
Művészeti Ösztöndíjprogramjának
ösztöndíjasa*

Esettanulmány a szellemi és a lelki természet konfliktusára

A szellemi és a lelki természet „hatalomváltása” nem egykönnyen megy végbe, bármennyire igaz is az, hogy a lelki természet a 16. század elején megfigyelhető első feltűnésekor váratlan erővel robban be a művészi közgondolkodásba (a természetek dominanciaviszonyainak súlyponteltolódása nyilvánvalóan nem csak a zenét érinti, hanem végbemegy az összes művészeti ág történetében). A hagyományos (szellemi) természet és az új (lelki) természet hívei megdöbbentő erővel feszülnek egymásnak, és a 16-tól a 18. század első feléig tartó időszakot a művészeti vitákat jellemző indulatok hevességének ismeretében nem túlzás a két természet harcaként definiálni. A harc természetesen nem csak arról szól, hogy a vitatkozó felek egyik csoportja az új esztétikai irányok elsőbbségét követeli, hanem legalább annyira az egyszerű ember kísérletéről is, aki a szellemi elit addig elrejtett titkaihoz való hozzáférést követeli. A szellemi értékek felé megnyíló bepillantás útja megadatik ugyan az egyszerű ember számára, de azok belső működésének és ezzel együtt valódi céljainak megértése nem, hiszen a városi polgár képessége és felkészültsége ehhez nem elégséges. Az egyszerű ember beismerhetné képességbeli hiányosságait, de nem teszi, ehelyett indulatosan kifakad és támad, támadásának célpontja minden esetben a szellemi művészet, illetve annak megalkotója.¹

A következőkben a német barokk talán legfontosabb szellemi csatáját igyekszünk közelebbről szemügyre venni. A szóban forgó vita nem két személy, hanem két csoport között zajlik le és tökéletesen alkalmas a lelki és szellemi természet hatalomváltásának illusztrálására. A helyszín Lipcse, az időpont pedig az 1720-as évek környéke, és e ponton máris elcsodálkozhatunk azon, hogy a kor még élő szellemi művészetének nyomasztóan nagy tekintélyű képviselője, a lipcsei kántor, J. S. Bach nem vesz részt a vitában; később látni fogjuk, hogy igenis részt vesz benne,

¹ Fontos tisztázni, hogy bár használom a „polgár”, vagy „városi polgár” kifejezést, tisztában vagyok vele, hogy ezek a terminusok a 17. század második fele utáni időszakokat érintő vizsgálódások esetében egyre kevésbé alkalmasak valódi osztályviszonyok szemléltetésére. A lelki természet dominanciára jutásának egyik jellemző hozadéka, hogy a szellemi ember egyre kevésbé különíthető el társadalmi hovatartozás tekintetében, hiszen a társadalmi rétegződés határai lassan kezdenek elmosódni. Az időben előrehaladva egyre kevésbé igaz az, hogy a szellemi elit azonos lenne az egyházzal (ekkor már egyházakkal), kiegészülve a művelt arisztokráciával; miközben a városi polgár műveltebb – és gyakran gazdagabb – tagjai korábban is részt kaphattak a szellemi elit köreiből, még ha ritka esetben is. A 18. században már egyértelműen lehetetlen a szellemi-lelki megkülönböztetés alapján szembeállítani az egyházat-arisztokráciát a polgársággal. Sokkal inkább a „kevés” és a „sok” ellentétéről kellene beszélni, ami korábban a társadalmi osztályok elkülönültségével tökéletesen összevágott. A kissé talán bántó „egyszerű ember” kifejezést használtam, használom a *szellemi emberrel* szembehelyezve, hogy elkerüljem a „tömeg” szó alkalmazását, mely meghatározást ortegai alapon a 20. századi művészi viszonyok illusztrálására szeretném fenntartani.

egyrésről kikerülhetetlen szellemi nagyságával a háttérben mindvégig meghúzódva, jelenlétét mindvégig érzékeltetve, másrésről egy rejtjeles üzenet révén is, melynek értelmezése a támadók számára bizonyosan nem kis fejtörést okozhatott.

Mint az a szakmabeliek számára ismeretes, Johannes Mattheson 1723-ban terjedelmes vitafolyamot indított *Critica Musica* című zenei szaklapjában, folytatásokban „*Die Canonische Anatomie*” alcímmel. A vitafolyam lényegében nyílt levélváltások közlése volt, mely levélváltások hozzávetőlegesen két éven át követték egymást és láttak napvilágot a *Critica Musica* hasábjain. A csatározás látszólag két intellektuális közösség között zajlott, valójában a zene teoretikus és praktikus természete felszült egymásnak; már itt érdemes megjegyeznünk, hogy korábban nem volt feszültség e két terület között, harmonikusan egészítették ki egymást oly módon, hogy a teoretikus zene szellemi fölényét senki sem vitatta. A konfliktus a teoretikus zene ekkor legfontosabb médiuma, a kánon – és hozzátehetjük, hogy ebből következően a fúga, mint a kánon egyfajta leszármazottja, továbbgondolása – körül bontakozik ki. A támadó oldal – Matthesonnal az élen – a kánonszerkesztés, kánonkomponálás ellen, a védekező oldal mellette foglal állást.

A vita lényegi magvának megértése érdekében fontos a kánon műfajának néhány sajátosságát felidézünk. Mindenek előtt tudatosítanunk kell, hogy a *canon* szó *szabályt*, *zsinórmértéket* jelent és ilyen módon átvitt értelemben *törvényt*. Természetes, hogy használata eredendően és elsősorban nem zenei, és az e világi törvények, akár jogi értelemben vett szabályozások mellett, illetve azokon túl jelentette az isteni Törvényt is, mely a legváltozatosabb módon képes az ember számára megnyilatkozni, akár Mózes törvényein, akár az égitestek szabályos mozgásán, akár az egyházi és világi hatalom sugalmazottságán, akár az ember szellemének benső hangján keresztül. Magától értetődő, hogy amikor a *canon* terminus a középkorban zenei fogalomként megjelenik, ennek az ég és föld között kifeszülő zsinórmértéknek a hangkiifejeződéseként értelmeződik, és nem lesz egyéb feladata, mint hogy az isteni törvényt a hangok törvényszerűségein keresztül füllel hallható és kottából kiolvasható módon közölje. A zenei kánon tehát a kezdet kezdetén nem feltétlenül a szólamok egymást utánzó, imitáló szerkesztettsége alapján kerül meghatározásra, hanem jelenthet bármilyen szabályszerűséget, gyakori esetben valamilyen számszerű, algoritmikus rendszert, mely a hangok rendező elveként érvényesül. Ilyen értelemben kánon az izoritmikus szerkesztés, de éppen annyira a zenei fordítások, *rectus-inversus-retrogradus* alakok rendszere is. Természetes, hogy a zenei kánon történetében viszonylag hamar felbukkan az *imitatio* fogalma és jelensége, ahogyan az időben eltolt szólamok egymás mozgását követik, utánozzák, imitálják. Hiszen az *imitatio utánzást*, *másolást* és átvitt értelemben *követést* jelent. Ugyanakkor a középkori ember számára egy ilyen jelentőségű fogalom messze túlmutat a szó materiális értelmezhetőségén: az *imitatio* éppúgy jelenti a szellem belső zsinórmértékének történő megfelelés vágyát, mint a teremtői törvényeknek, kánonoknak való alávetettség tudomásul vételét, illetve – Kempis Tamás művének címét idézve – Krisztus *követését* (*Imitatio Christi*). Az imitatív kánon minden egyéb zenei kifejezőmódnál alkalmasabbá válik a misztikus értelemben vett *követés* megjelenítésére, és ezt éppen így gondolják azok a zeneszerzők is, akik Mattheson vitafolyamában a kánonszerkesztés pártjára állnak.

A kánonkomponálás még élő gyakorlatának megtámadása rejtett módon azt is jelenti, hogy a kánon metafizikai szemlélete is támadást szenved. Miközben a *Die Canonische Anatomie*-ban viszonylag kevés szó esik a kánon szakrális szimbolikájáról, jól tudjuk, hogy a műfaj védelmezői nagyon is számoltak az ilyesfajta értelmezési lehetőségekkel. Johann Gottfried Walther, Bach unokaöccse, a híres zenei lexikon szerzője egyik kantátájának partitúráját elküldte barátjának, Heinrich Bokemeyer, wolffenbütteli kántornak egy levél kíséretében, melyben kifejti, hogy a kantáta kánon-szerkesztésű tétéle valójában a végtelenséget reprezentálja.² Bár a *canon* szó, mint zenei terminológia korábbi korszakokban a legkülönbözőbb szabályszerűségeket alkalmazását jelenthette, a 18. században már kifejezetten az imitációs kánon szerkesztést értik alatta; az ebben az értelemben vett kánon elvileg valóban a végtelenségig tarthat, és azokban a kompozíciókban, ahol a tétel időbeli keretei határt szabnak a kánon folyásának csupán a szerző döntése, hogy ezt a végtelen folyamatot mely ponton vágja el. A kánon végtelen-szimbolikája további kozmikus jelképekkel egészülhet ki, példának okáért a fordítások, a retrogradus és inversus viszonylatok korábban már bemutatott komplex jelentéstartalmaival; ebben a pillanatban a kánon lehetséges kozmikus „üzenetei” számára olyan távlatok nyílnak meg, melyek valóban kimeríthetetlenek.

Azt, hogy a kánonkomponálás korabeli védelmezői a kánon kozmikus szimbolikáját mikor és mennyire vették számításba, illetve zeneszerzői gondolkodásuk hátterében mennyire volt mindez aktuálisan jelen csupán sejteni lehet. Ki gyakrabban, ki ritkábban nyilatkozik meg szóban ezzel kapcsolatban és olyan is akad, aki a kérdésről teljességgel hallgat, így például J. S. Bach. Amit tudunk, hogy Andreas Werkmeister (1645 – 1706) orgonista, zeneszerző, zeneelmélet író írásai ismertek voltak a szász tartományokban és Tübingiában, bizonyíthatóan olvasta műveit Bach is, valamint a már említett Johann Gottfried Walther Werkmeisternél tanult Halbestadtban 1704-ben. Werkmeister valószínűleg éppen az által vált Mattheson és köre kedvelt támadási célpontjává, hogy saját korának már teljesen eltérő szemléletmódja ellenére is konok kitartással képviselte a zene kozmikus eredetét, illetve küldetését, mutatis mutandis: szellemi természetét. Werkmeister számára a zene még markánsan a boethiusi értelemben vett *musica mundana* hallható megrezdülése volt, és ilyen módon nem tudott elfogadni a komponált zene számára más célt, mint e transzcendens eredet megszólaltatását, egyfajta híradást az emberi fül számára más módon nem érzékelhető kozmikus harmóniáról. Egy viszonylag időskori, 1702-ben elkészült írásában, a *Harmonologia Musica*-ban kifejti, hogy a kontrapunktikus szerkesztés, azon belül a kánon voltaképpen utánozza (*imitálja*) az égitestek mozgását, hiszen ahogyan az égitestek hol felfelé, hol lefelé mozognak, ahogyan a pályáik keresztezik egymást, hasonlóképpen a szólamok is kölcsönhatásba kerülnek egymással, hol felfelé, hol lefelé mozognak, és ahogyan az egyik szólam kezdetben a legmagasabb regiszterben hangzik fel, ugyanúgy az időbeli folyamatok előrehaladtával középső, vagy legalsó szólammá is válhat.³ Minden bizonnyal nem lopta be magát a kánontagadók szívébe Werkmeister azzal sem, hogy előszeretettel idézte az általam korábban a mikrotheos-elmélet kapcsán már említett Hermész Trismegisztuszt. A 17-18. század fordulóján még úgy hitték, hogy Hermész Trismegisztusz

2 Yearsley, David: *Bach and The Meaning of Counterpoint – The Alchemy of Bach's Canons*. (Cambridge University Press, 2002.) 206.

3 Yearsley, David: „Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason.” *Journal of the American Musicological Society* 51/2 (1998: Summer) 201-243. 212.

valóban az ókori hermetikus hagyomány beavatott egyiptomi papja volt, csupán a modern filológiai kutatások eredményeképpen tekintjük ma őt 1. századi alexandriai szerzőnek. Werkmeister kíváncsi tekintete addig nézett vissza a szellemtörténeti múltban, ameddig csak képes volt rá, Platónig, Püthagoraszig, a hermetikus hagyományig, mindezt abban a korban, amikor a felvilágosodás modern szellemi áramlataink hívei már kizárólag előre akartak tekinteni és zavaró koloncnak tekintettek mindent, ami tradicionális. Hermész Triszmegisztusz legismertebb műve ekkor a mindössze 13 mondatból álló titokzatos *Tabula Smaragdina*, melynek második és harmadik mondata nyer különös hangsúlyt Werkmeister zene-értelmezésében: 2. „ami lent van, az megfelel annak, ami fent van, és ami fent van, az megfelel annak, ami lent van [...]”, 3. „ahogy minden dolog az egyből származik, az egyetlen gondolatból, a természetben minden dolog átvitelrel az egyből keletkezett.”⁴ Ami „lent van”, a *musica humana* meg kell, hogy feleljen annak, ami „fent van”, vagyis a *musica mundana* kozmikus konszonancia-rendszerének, mely éppúgy felelős az égitestek mozgásáért, mint az ember (mikrokozmosz) test-lélek-szellem harmóniájának működéséért. Ez az a gondolat, amivel a felvilágosodás eszmerendszerének meggyőződéses híve már nemigen tud azonosulni; mint ahogyan azzal sem, hogy a műalkotás egésze az „egyből kell származzék”, az „egyetlen gondolatból” kell kiáradjon, ahogyan ez a kánon és a fúga esetében meg is valósul. Annál inkább tudtak azonosulni mindezzel a Lorenz Christoph Mizler, német polihisztor által alapított lipcsei zenei tudós társaság, a *Correspondierende Societät der Musicalischen Wissenschaften* tagjai, többek között Bokemeyer és Bach.⁵

A kánon, mint zenei fogalom – korábban mint algoritmikus szabályszerűségek gyűjtőneve, később mint műfaj, szerkesztési mód – és társműfaja, a fúga a barokk késői korszakában a zene szellemi természetének már szinte az egyetlen megnyilvánulási terepe; a barokk érett, illetve kései korszakában a kontrapunktikus szerkesztések, a kettős-hármas ellenpont, a kánon, a fúga és a permutációs fúga képviselik deklaráltan a zene szellemi természetét. Abban a pillanatban, amikor valaki a kontrapunktikus szerkesztésmódok használatát és gyakorlását idejétműltnek bélyegzi, és gúnyolódásának célpontjául választja mindazokat, akik a világ és az idő már teljességgel új áramlatai közepette is még mindig kánon- és ellenponttanulmányokkal bíbelődnek egyszersmind beismeri, hogy a szellemi természet korszakát letűnt korszaknak tartja; amikor a kontrapunktikus szerkesztés helyett a zeneszerzőktől az affektív zene használatát követeli, valójában a lelki természet felemelkedése mellett foglal állást a szellemi természet rovására. A matthesoni vitafolyamnak lényegét tekintve ez a belső tartalma, de vessünk pillantást a részletekre is, hiszen ezek ismeretében lepleződik majd le a polémia ennél kissé bonyolultabb rejtett lélektana!

Meglehetősen nehéz kimutatni, ki volt a kezdeményezője, pláne a közvetlen kirobbantója a szóban forgó vitának. Előjelek mindenesetre már évtizedekkel korábban is fel-felbukkantak. Az

4 A *Tabula Smaragdina* (Smaragdtábla) teljes szövegével és szövegértelmezésével kapcsolatban l. Hamvas Béla: *Tabula Smaragdina. Mágia szutra.* (Budapest: Medio, 2001.)

5 Itt az igazsághoz hozzátartozik, hogy Mizler egyébiránt a felvilágosodás lelkes előmozdítója volt, az a kijelentés tehát, hogy a felvilágosodás gondolkodói nem tudtak azonosulni a tradíció tanításaival a helyzet erős kisarkítása; mint ahogyan az sem igaz, hogy a humanizmus világszemlélete teljességgel összeegyeztethetetlen volna a késő középkor, késő gótika gondolkodásával. Mindkét említett korszak az átmenet időszaka és mint ilyen, nyilvánvalóan sokkal bonyolultabb annál, mint ahogyan ezt ebben az írásban módunk volna kifejteni. Itt a cél csupán két szemléletmód – egy alapvetően régi és egy alapvetően új világszemlélet – konfliktusának szemléletessé tétele, melynek érdekében bizonyos leegyszerűsítés célravezető és talán megbocsátható.

1700-ban elhunyt osztrák író-zeneszerző, Johann Beer szerint például „a mindennapi tapasztalat mutatja, hogy a bonyolult kánonok és kettős ellenpontok többsége ritkán szól jól, noha nem disszonáns”. Beer e gondolatokat a *Musikalische Discourse durch die Philosophie Deducirt...* című zeneteoretikai írásában fejti ki, mely jóval a szerző halála után, 1719-ben jelenik meg először nyomtatásban, ám annál nagyobb népszerűsége tesz szert rövid idő alatt. Maga Mattheson írja ugyanakkor a következőket a *Das Beschützte Orchestre* című könyvében 1717-ben: „Való igaz, hogy e kompozícióknak [t.i. kánonoknak] vajmi kevés hasznuk van, légyen bár jóval nagyobb művészi értékük.”⁶ A zenei természetek kapcsán alkalmazott szóhasználatra adaptálva e mondat úgy is hangozhatnék, hogy „elismerem a szellemi természet fölényét a lelki természettel szemben, de nem találom keresnivalóját a jelen – már lelki – korszakban”. A *Die Canonische Anatomie* cikksorozat közvetlen kiváltója mindamellett egy „válaszlevél” volt. Mattheson 1717-ben kiadta a koppenhágai zeneszerző, zeneteoretikus, Friederich Erhardt Niedt *Die Musicalische Handleitung* c. művének harmadik kötetét, melyben a neves mester sok egyéb között „öreg, unalmas locsogó alakoknak” bélyegzi mindazokat, akik még mindig kánonszerkesztéssel töltik drága idejüket. E sértő kijelentésre reagált Bokemeyer terjedelmes levelében, melyet Mattheson megjelentetett a *Critica Musica*-ban, ekkor már saját válaszána közlésével együtt. E nyílt levélváltás volt a *Die Canonische Anatomie* első két cikke, melyet számos újabb követett.

Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy melyik fél látja tisztábban az idők járását, az, amelyik az elmerülni kényszerült régít szorongatja, vagy az, amelyik az újat siettet. A levélváltások során csakhamar kibújik a szög a zsákból és felszínre tör az egyik legfontosabb szempont, mely a kedélyeket feszíti. A kánon és a kettős ellenpont nehezen túri meg, vagy egyáltalán el sem viseli zenei anyagában az affektív zenei elemek jelenlétét. Ebből természetszerűleg következik az előző fejezetben bőségesen kifejtett tény, hogy a figura és az affektus a lelki természet zenei attribútuma és a szellemi természetű zenei anyagtól idegen, a tisztán szellemi természetű zenéből gyakorta teljességgel hiányzik. A kor modern gondolkodású zeneszerzőjének – mint amilyen Mattheson is – egyszerűen hiányérzete támad, ha kontrapunktikus zenét hall: „Amint a fül észreveszi, hogy a zeneszerző a kelleténél több harmóniai mesterkéeltséget alkalmaz, mint amennyit a dallamos Természetesség megkívánna, több fuga-, illetve kánonszerű szabályszerűséget használ, tudálékos módon túlbonyolítja zenéjét ahelyett, hogy szabad és expresszív modulációkat komponálna, a hallás érzéklni kezd bizonyos bosszantó folyamatokat, melyek megfosztják minden örömétől és szabadságától és amelyek megakadályozzák az affektusok szabad áramlását.”⁷ Mattheson az affektusokat kéri számon azoktól a szerzőktől, akik nem átallanak a *Figurenlehre* és az *Affektenlehre* születése és kibontakozása után csaknem 150 évvel is még mindig kánonkomponálással foglalkozni. A „Természetesség” szó feltűnése – mintha csak a természet istennője volna nevéen szólítva – világossá teszi, hogy ebben a konfliktusban a *sensus versus intellectus* ellentéte élesedik ki, az érzés (érzelem) feltörése az elme-értelem, *mens-intellectus*

6 „[...] sonst ist der Nutz dieses Styli sehr geringe; die Kunst aber desto grösser.” Yearsley, *Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason*, i.m., 207.

7 „So bald das Ohr merkt daß der Verfasser mehr harmonische Künsteley als melodiöses Naturell, mehr fugenhafte, Canonische Einschrenkungen und pedantische Finessen, als ungezwungene expressive Modulirungen, angewandt hat empfindet es eine gewisse, mühseelige Sympathie die ihm alles Vergnügen und alle Freyheit benimmt seine Affecten den Zügel schiessen zu lassen.” I.m., 208.

rovására, illetve némi leegyszerűsítéssel a *Musica practica* elsősége a *Musica theoretica* háttérbeszorítása árán. A zene szellemi természetének korszakában ez éppen fordítva volt, a korszakváltás ilyen módon az erőviszonyok radikális átrendeződését eredményezte. Mivel a szóban forgó korszakváltás a 16. században már valóban lejátszott, nem volna teljesen igazságos a részünkről, ha elmarasztalnánk Matthesont és körét amiatt, hogy a „maradi” zeneszerzőkön a már lejátszott korszakváltás tudomásulvételét kéri számon.

Ennél sokkal meglepőbb azonban, hogy a számos választ és viszontválaszt követően egy váratlan ponton Bokemeyer megadja magát és elismeri vereségét. Különösen az a magánlevele ad okot a megdöbbenésre, melyet a nyílt vita lezárta után két évvel ír Matthesonnak, benne a következő mondattal: „[...] egyre inkább hiszem azt, hogy a harmonikus [t.i. kontrapunktikus] eljárások ebben a pillanatban már akadályozzák a zenét igazi céljai elérésében.”⁸ Van okunk feltételezni, hogy Bokemeyer visszavonulása nem teljesen őszinte. Ebből a szempontból a magánlevél ténye persze inkább elbizonytalanít bennünket, mintsem kitisztítaná a képet, hiszen egy stratégiai jellegű visszavonulást, vagy az „okos enged” vereségnek álcázott, de valójában győztes gesztusát Bokemeyer megtehetette volna kizárólag a *Die Canonische Anatomie* hasábjain is. Amit tudunk, hogy Bokemeyer a kánon univerzalitásáról, szimbolikájáról és metafizikájáról – gondolatmenetünkhöz híven és sokkal egyszerűbben megfogalmazva *szellemi természetéről* – még a vita után is írt és gondolkodott. Miközben a vereség elismerésének okát teljes bizonyossággal nem tudjuk kideríteni, mégis megkockáztathatunk egy feltételezést, melynek hitelességét számos érv alátámasztja. Mint a korabeli teoretikai írásokból tisztán látszik, a kánon műfajának egyik elmaradhatatlan attribútuma volt a *titok*, illetve a *titokzatosság*. A kánon és az ellenpont az a szerkesztési mód, melynek kevesek számára érthető nyelvezete titkok, akár titkos üzenetek közvetítésére alkalmas. Bokemeyer mintha érezte volna – Mattheson viszontválaszai mindenesetre érzékeltethették ezt vele – hogy a kánon védelmében felhozott érvei közt túl sok titkot tárt fel, olyan titkokat, melyek ismeretében az ő és társai támadható gyenge pontjai lepleződtek le.

A barokk kor még élő, de már sok szempontból torzult titkos nyelve az alkímia volt. Míg a világ vallásainak nagy része rendelkezett olyan nyelvvel, melyet nem mindenki értett, csak azon kevesek, bennfentesek, beavatottak, akik a szent tanítások mélyreható megismerésére önmagukat már alkalmassá tették, addig a kereszténységnek nem volt ilyen nyelve. Ennek oka a kereszténység sajátos, más vallásokétól eltérő kulturális beágyazottságában és kibontakozási folyamatában keresendő. A korai egyház liturgiája ugyanazon a latin nyelven hangzott, mely a római birodalom hivatalos nyelve volt, és ez a helyzet a római birodalom bukása utáni pár évszázadban sem változott. A keresztény liturgia tehát sok évszázadon keresztül anyanyelven szólalt meg és csak az új nyelvjárássok, újlatin nyelvek egyre nagyobb eltérései miatt vált a hívek jelentős része számára a rítus latinja érthetetlen, elit nyelvvé. Mindez nem jelenti azt, hogy titkos tanítások őrzésére és közvetítésére irányuló vágy a kereszténységen belül ne lett volna erős. A kevesek számára hozzáférhető hitigazságok és bizonyos emberi felkészültséget, beavatottsági fokot feltételező tudástartalmak „titkosítására” a legkülönbözőbb szimbólumrendszerek, ikonográfiai kódok és egyéb titkos nyelvek, „virágnyelvek” jöttek létre, de a kezdetektől fogva vonzódnak és alkalmasnak

8 „Ich spüre je länger je mehr, daß die harmonischen Künste bisher den rechten Zweck gehindert haben.” I.m., 209.

bizonyult ugyanerre a célra a feltehetően egyiptomi eredetű, majd az alexandriai görög nyelvű irodalom közvetítésével a kereszténység számára is ismertté vált alkímia is. Ma már jól tudjuk, hogy az alkímia célja eredetileg *nem* volt a materiális értelemben vett aranycsinálás. „Aranycsinálásnak azért mondják, mert az arany a Napnak megfelelő fém, és amikor az ember önmagát fénnel és meleggel itatja át, önmagát Nappá, vagyis arannyá változtatja.” – írja Hamvas Béla.⁹ Mivel azonban az alkímiai irodalom szimbolikus nyelvezetét a kezdetektől fogva félreértették – voltaképpen az alkímiai nyelv szimbolikusságának éppen e félreérthetőség volt a célja – hamar megjelentek a sarlatánok, kuruzslók, varázslók és „aranycsinálók”, akik az elemek transzmutációjára vonatkozó műveleteket szó szerint és materiálisan értelmezték. A félreérthetőséget elősegítette az a tény is, hogy az alkímia allegorikus fogalomkészlete nem alkotott egzakt rendszert, emiatt a terminológia pontos megfejtése még ma is gondot okoz.¹⁰ A szerzők gyakran saját „titkosítást” használtak, melyek legfeljebb csak az alapfogalmakban egyeztek más szerzők megfogalmazásaival. Az alkímia valódi célja és gyakorlati hasznosíthatósága terén emiatt hamar jelentős zűrzavar keletkezett, ami természetszerűleg vont maga után az Egyház nemtetszését. Az „aranycsinálókat” az egész középkor folyamán a legkülönfélébb módszerekkel üldözték és próbálták tevékenységük felfüggesztésére kényszeríteni, többnyire sikertelenül. Így volt lehetséges, hogy az 1720-as évek Tübingiájának számos értelmiségije saját alkímiai laboratóriumot tartott fenn, illetve az is, hogy a kánon- és ellenpont-komponálást védelmező zeneszerzők némelyike erős érdeklődést mutatott az alkímia materiális műveletei iránt, úgymint Bockemeyer és Johann Walther.

A szellemi természet erejének gyengülését és a szellemi elit folyamatosan hanyatló színvonalát jól mutatja ez a tény: a korszak vezető komponistáinak és irodalmárainak egy része otthoni, jól felszerelt laboratóriumaiban próbál aranyat előállítani. A valóságos kép persze ebben a esetben is árnyaltabb. A *Die Canonische Anatomie*-ban Bokemeyer az ellenpontot komponáló zeneszerző szobáját alkímista laboratóriumhoz hasonlítja, majd kicsit később ugyanitt a kontrapunktikus szerkesztést „titkos művészetnek” (*eine heimliche Kunst*) nevezi.¹¹ Kár volt ezt tennie, hiszen ebben a pillanatban leleplezte azt a közkedvelt párhuzamot, mely a kánon- és egyéb ellenpont-komponálást zenei alkímiaként határozta meg; nyilvánvaló, hogy egy modernista gondolkodót, mint amilyen példának okáért Mattheson is, egy efféle mélyenszántó összehasonlítással pillanatok alatt fel lehetett bosszantani. A *Das Beschützte Orchestre* olvasói jól ismerték a kánon-alkímia analógiát: a kánondallam zenei anyaga, illetőleg a fuga témája nem más, mint a *Bölcsek köve*, mely a teljes mű folyamán kifejti hatását annak érdekében, hogy a hangok kölcsönhatásaiból kibomló zenei szövet a szó filozófiai értelmében *arannyá* változzon. Itt a kontrapunktikus eszközök, az inversus-retrogradus fordítások, az augmentációk és diminúciók egyértelműen az alkímia műveleteivel a *sal*, a *sulphur* és a *mercurius* felhasználásával létrejövő transzformációkkal állnak rokonságban. Miközben a gyakorlati alkímisták a laboratóriumaikat titokban üzemeltették és ez irányú tevékenységüket rejtegetni igyekeztek, mindenki tudta, hogy vannak ilyenek, és az alkímia mégoly jóhiszemű és elméleti-szimbolikus emlegetése is

9 Hamvas, *Tabula Smaragdina*.

10 Holmyard, Eric John: *Alchemy*. (Baltimore: Penguin Books, 1957.) 150.

11 Yearsley, *Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason*, i.m., 217.

automatikusan kiváltotta az ellentábor zsigeri gyanakvását. Nem csoda tehát, hogy Johann David Heinichen, drezdai karnagy 1728-ban megjelent *Der General-Bass in der Composition* c. írásában az „irracionalitás legrosszabb babonájának” tartja a kánonkomponálást, a lelkes kánonfaragókról pedig csupán mint „csaló fanatikusok”-ról beszél, akik „a komplexitás leple mögé rejtik a kánon szinte mágikus hatása iránti hamis vágyukat.” Heinichen aggodalommal figyeli a „mértéktelen kánon-kultusz” elburjánzását és ellenérzése abban a pillanatban magyarázatot nyer amint a „kánonkészítést” *bűbájn*nak, sőt *varázslás*nak minősíti, vagyis csupa olyan jelzővel illeti, melyekkel ebben az időszakban az alkímiai praxisokat szokás gyalázní. A *Die Canonische Anatomie*-ban lépten-nyomon felbukkan a gondolat, miszerint a kánon *titok*, és „[a komponista] jól teszi, ha szorgalmasan vizsgálhatja és tanulmányozza a kánon mibenlétét, ellenkező esetben minden egyes kánonjával csak a sötétben tapogatózik”, akárcsak a sarlatán alkimista.¹² Közvetlenül a polémia kirobbanása előtt, 1722-ben jelenik meg Johann Theile *Gründlicher Unterricht von Denedoppelten Contrapunten* c. írása Bokemeyer előszavával, melyben Bokemeyer alkímiai terminusok segítségével magyarázza, hogy a kontrapunkt tudásának segítségével nem anyagi értelemben, hanem filozófiai értelemben vett maradandó értékhez, *aranyhoz* juthat az ember. Az *arany* itt magától értetődően a tudás, megismerés fénye; a 18. század első felében vannak még néhányan, akik a spekulatív zene létrehozását és tanulmányozását az univerzális megismerés hatékony eszközének tartják.

Hogy az ugyancsak 1722-ben megjelent első Bokemeyer-levél előtt Mattheson olvasta-e az idézett előszót, nem tudni, de a gondolat benne volt a szellemi vérkeringésben. Ez önmagában csupán a kánon- és ellenpont-komponálás *gyakorlatát* tette támadhatóvá, magukat a komponistákat sokkal inkább az *artifex* kifejezés gyakori használata állította célkeresztbe. Az *artifex* az alkímiában a beavatott mestert jelenti, aki az aranykészítés műveletét a *Bölcsek köve* segítségével végrehajtja; az ellenzők szemében ő a kókler varázsló. A kánon, a fuga és a kettős ellenpont komponistáját *artifex*nek nevezni valóban kissé talán meggondolatlan, illetve finoman szólva jóhiszemű döntés volt Bokemeyer részéről. Bokemeyer a *Die Canonische Anatomie*-ban kifejti, hogy a forrás, a *canon naturalis* és az eredmény, a *canon artificialis* között mintegy közvetítőként van jelen a szerző, az *artifex* (mester), aki ismeri e titkos művészet mikéntjét és ilyen módon képes remekbe szabott ellenpontot létrehozni. És ez az a momentum, mely a Mattheson-tábor indulatait felkorbácsolja és egyben kisebbségi érzését kiváltja.

A jelen fejezetben tárgyalt konfliktus számunkra legtanulságosabb belső lélektana éppen ez: a szellemi elit részéről a már nem a szellemi elithez tartozó művész kisebbségi komplexusának kiprovokálása. Ebben a szellemi elit is hibás természetesen, óvatlan, nem elővigyázatos, a spirituális értékeket már nem őrzi és rejt, hanem érvekkel védelmezi és próbálja az új gondolkodású ember számára érthetővé tenni, mi több, vele elfogadtatni.¹³ Naivitás annak feltételezése, hogy a lelki

12 „[ein Melopoeta] muß [...] diesem Geheimniß fleißig nachsinnen und solches erforschen; sonst tappet er im Finstern mit allen Canonen.” Mattheson: *Die Canonische Anatomie*. 264. l.m., 211.

13 Gottfried Heinrich Stölzel más megoldást választott. 1725-ben megírta nagyszabású kánon-tanulmányát *Praktischer Beweis wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone Perpetuo in Hypo Dia Pente Quatuor Vocum Viel und Mancherely. Canones Perpetui Á 4 zu machen seyn.* címmel. Ebben elismeréssel ír Mattheson vitájáról, majd reményét fejezi ki, hogy ezek az elismerő szavak megfelelőképpen terelik el róla a gyanút, miszerint ő esetleg a kánont a legmagasabb rendű zenei szerkesztésmódnak tartaná (miközben a korszak egyik legnagyobbasabb és legbonyolultabb kánon-tanulmányát írja meg). Mikor egy

természet korszakának előre tekintő gondolkodóját rá lehet kényszeríteni az „idejét múlt” szellemi természet felsőbbrendűségének elismerésére. E lehetetlen cél érdekében a szellemi, vagy az önmagát szelleminek tartó ember túl sok belső titkot árul el és használ fel meggyőzésre, mely meggyőzés eleve kudarcra van ítélve. Matthesont mélységesen irritálja a titok, a titokzatoskodás, a szimbólumok rejtélyes nyelvezetének használata. A kánon, a kettős ellenpont, a fuga bosszantó titkokat rejt, és egyszerűbb a kánonkomponálókat sarlatán alkímistáknak bélyegezni, mintsem a kánon bonyolult metafizikai szimbólumrendszerét befogadni és elfogadni.

Különösen így van ez a rejtvénykánon esetében. A rejtvénykánon rövid, általában mindössze néhány hangból álló feladvány, valódi logikai-kombinatív feladat, melyet meg kell oldani, illetve *fel* kell oldani annak érdekében, hogy belőle valódi kánon születhessen. Közismert, hogy a jelen esettanulmányban bemutatott csatározás konzervatív oldalának résztvevői előszeretettel lepték meg egymást rejtvénykánonokkal. A címzett postai küldemény formájában kapta meg a rövid zenei feladványt, majd válaszában küldte vissza az általa feltételezett megoldást. A viszontválasz a megoldás helyességét, vagy helytelenségét hivatott kimutatni, illetve feltárhatta azt is, hogy az adott rejtvénykánonnak – ahogyan sok esetben ez valóban így is van – nem csupán egy megoldása lehetséges. A rejtvénykánon rendszerint egyetlen zenei gondolatot tartalmaz kottázott formában, néhány hangból álló egyszólamú anyagot, miközben a belőle kibontható kánon szólamszámáról az alcím ad felvilágosítást. A rejtvénykánon kottázott részéhez gyakran társul hosszabb-rövidebb szöveges utasítás, tartalmát tekintve nem ritkán maga is enigmatikus, homályos. Lényeges hangsúlyozni a rejtvénykánon személyes dimenzióit is, a címzett személye ugyanis gyakran a rejtvény fontos tényezőjeként funkcionál, ilyen módon a rejtvénykánon személyes üzenetet is képes közvetíteni kifejezetten a címzett számára. A rejtvénykánon ritkán lép nagyobb nyilvánosság elé, ha ezt mégis megteszi, annak üzenetértéke van az adott város, vagy tartomány teljes zenei értelmisége számára.

1727. augusztus 18-án egy rejtvénykánont tartalmazó postai küldemény kerül Mattheson kezébe.¹⁴ A borítékban található kánon Bach 1074-es jegyzékszámú rejtvénykánonja, mely a dedikációban szereplő név alapján Hudemann-kánonként ismeretes. Noha Bach a *Die Canonische Anatomie*-ként elhíresült polémiában látszólag nem vesz részt, illetve név szerint nem kerül benne említésre, többen feltételezik, hogy a Hudemann-kánon elküldése mégis valamifajta üzenet és színvallás Mattheson felé kevéssel a vita lecsendesedése után. Nem mintha e színvallás Matthesont meglepte volna. Miközben karcosra hegyezett tollú lipcsei kritikusok a kánon- és fúgafaragókat gúnyolják, mindenki tudja, hogy e „kánonfaragók” legkiválóbb és legtermékenyebb képviselője a nagy tekintélyű kántor és tanító, J. S. Bach. Lehetetlen Mattheson és társainak sorait anélkül olvasni, hogy a célkeresztjükbe állított személyek mögött és között ne éreznénk mindvégig Bach jelenlétét. Nem igazán életszerű feltételeznünk azt, hogy a lipcsei kántort annak hallatlan tekintélye miatt nem merte nyíltan támadni a fiatalabb generáció, ismerve a mindössze 29 éves Johannes Scheibe 1737-ben megjelent nyílt és goromba támadását az akkor 52 éves mester ellen (ekkor Bach

intellektus szeretné megúszni a pellengérré állítást, mentegetőznie kell, ha kánonkomponálással foglalkozik.

14 *New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. (Hans T. David, Arthur Mendel ed., Christoph Wolff rev.) (New York, London: W.W.Norton & Company, 1998.) No.328. p.329.

már a *Szász Választófejedelmi és Lengyel Királyi Komponista* címmel is rendelkezik). Mattheson tisztelete Bach iránt az egyébként teljesen más irányú esztétikai nézetei ellenére is jelentős, ezt bizonyítja többszöri – sikertelen – kísérlete arra, hogy Bachtól önéletrajzot eszközöljön ki készülő zeneszerző-jegyzéke számára (ugyanezzel a kéréssel nem fordult Bokemeyer felé). Jelzés értékű az a tény, hogy Bach az önéletrajz írására irányuló kéréseket válaszra sem méltatta, emiatt minden jogalapunk megvan annak feltételezésére, hogy a tisztelet a két művész között nem volt kölcsönös. Erős célszerűséget kell látnunk abban, hogy Bach a Hudemann-kánont a vita lezárulta után pár évvel minden előzmény nélkül, mintegy meglepetésképpen elküldi Matthesonnak. Kissé furcsa mindamellett, hogy nem egy új rejtvénykánont komponál kifejezetten Matthesonnak ajánlva, kihasználva ezzel a műfaj személyes üzenet közvetítésére alkalmas tulajdonságát, hanem egy kevésbé korábban komponált, már meglévő és másnak ajánlott kánont húz elő. Meglepő ugyanakkor az is, hogy Mattheson csupán 12 évvel később, 1739-ben publikálja a Hudemann-kánont a *Der Volkommene Capellmeister* című tanulmányában mellékelve két általa javasolt megoldást.



BWV 1074 – Hudemann-kánon. Forrás: Mattheson: *Der Volkommene Capellmeister*. 412.¹⁵

Mielőtt pillantást vetnénk magára a kánonra és annak lehetséges megoldásaira érdemes megjegyezni, hogy Mattheson a *Der Volkommene Capellmeister*-ban nem a saját megoldásait közli. Beszámolója szerint a szóban forgó küldemény éppen tanítás közben jutott el hozzá, amint tehát felbontotta a levelet és tapasztalta, hogy az egy rejtvénykánont tartalmaz, azonnal a diákok elé tárta a feladványt, kérve őket annak megoldására. Kevés idő elteltével több megoldási javaslat is született, és mivel ezek közül két diák megoldása egyezett, továbbá ez a két megoldás hangzott a legjobban, Mattheson számára valószínűnek tűnt, hogy a helyes megoldást megtalálták.¹⁶

¹⁵ <https://archive.org/details/dervollkommeneca0000matt/page/412/mode/2up?view=theater>

¹⁶ I.m., 330.

E megoldások valóban eleget tesznek a konzonzancia és a jó hangzás kívánalmainak, ám egyfelől felírhatók további megoldások is, másfelől a második, 4 bé-s változat nem is teljesen vitathatatlan. A fejjel lefelé álló kulcsok ugyanis a sor végén vannak, ilyen módon nem csak tükörfordításra, hanem retrográd fordításra is ösztönözhetnek. A szólamok belépési sorrendjét valóban reprezentálhatja a kulcsok sorrendje, továbbá ha a kottát képzeletben megfordítjuk – nem csak függőlegesen, hanem vízszintesen is, a sor végén látható kulcsok közül valóban a baritonkulcs kerül előre. A megfordított változat szólamainak a mélyebbtől a magasabb felé történő beléptetése tehát helyénvalónak tűnik, de ez a megoldás csak a tükörfordítás esetén szól jól, retrográd fordítás esetén nem. A retrográd fordítás lehetőségének figyelembevételével a következő inversus-retrogradus alak rajzolódik ki, ebben az esetben viszont fölülről lefelé kell, hogy belépjenek a szólamok:¹⁷

17 Természetesen további lehetőségek is vannak, melyeket itt fölösleges volna sorra venni. Példának okáért az újonnan belépő szólamok indulhatnak a kánonsor ötödik, középső hangjával egyidőben is; ilyen módon a konzonzanciaszabályoknak tökéletesen megfelelő hangzás jön létre, mely ugyanakkor az esetenként megszólaló hiányos (terc nélküli) harmóniak miatt olykor kissé üresnek hat.



Noha egy rejtvénykánon esetében a legkevésbé sem érdektelenek a lehetséges megoldások, a fent elemzett vita és a mögötte meghúzódó világszemléletbeli ellentét szempontjából sokkal érdekesebb Mattheson hozzáfűzött megjegyzéseinek utolsó bekezdése: „Hogy a megoldók mennyiben jutottak a helyes eredményre, ezt magának a szerzőnek kell leginkább megítélnie, s egyszersmind megkímélnie engem a szemrehányástól, amennyiben szándékát nem sikerült eltalálnom – melynek már a gondolatától is reszketek. Soha nem áldoztam volna több időt és gondot e feladatra, mint amennyit pusztán lemásolása igényel, hacsak nem hinnék abban, hogy e kis darabocska számos olvasó épülését szolgálja majd.” Nehéz nem érezni a gúnyt e szavak hallatán, különösen a mester szemrehányásától rettegő zeneteoretikus groteszk képét magunk elé idézve. Fontosabb ennél ugyanakkor a kánon- és rejtvénykánon-komponálás iránti leplezetlen ellenszenv hangsúlyozása. Az új generáció felvilágosult művésze már „sajnálja az időt” az efféle megterhelő kombinatív gyakorlatoktól.

Nem szabad elsiklani a fölött a momentum fölött, hogy a Hudemann-kánon nem egy egyszerű kánon, hanem rejtvénykánon, vagyis egy olyan szűk terjedelmű, esszenciális információhordozó anyag, mely dolgokat *rejt*. E rejtett dolgok kibontása, felfedése a megfejtő felkészültségének függvénye, mely felkészültség – és ezt Mattheson jól tudja – nem feltétlenül korlátozódik a száraz zeneelméleti ismeretekre. Amennyiben ebben a pár hangban nem kizárólag zenei üzenet rejtőzik, az egyéb üzenetek megértéséhez szükség van a hozzájuk kapcsolódó terminológia és szimbólumrendszer ismeretére is. Mattheson jogosan tarthat attól, hogy a Hudemann-kánon is rejthet alkímiai, vagy egyéb okkult, ködös információkat, de rejthet üzenetet az ő számára is, személy szerint neki címezve. Ez utóbbi azért nem valószínű, mert a kánon dedikációja másvalakit szólít meg, vagyis a mű eredetileg egyértelműen nem abból a szándékból készült, hogy benne egy Matthesonnak szóló intellektus legyen elrejtve. Ebben az esetben, vagyis konkrétan a *Der Volkommene Capellmeister* hasábjain Mattheson *erről* a lehetőségről, egyáltalán a rejtettség tulajdonságáról, illetőleg a rejtegetés gyanújáról nem szól egy szót sem.

Vajon miért tette közzé mégis a darabot? Erről annyit lehet tudni csak, hogy a *Der Volkommene Capellmeister* oktató és összefoglaló céllal született nagyszabású zeneteoretikai mű, mely – amennyiben szerzője becsületes és alapos, márpedig Matthesonról mindkét fogalom elmondható – nem hagyhatja ki a kánon és a rejtvénykánon műfajának bemutatását. Tekintettel arra, hogy e két műfaj legjelentősebb képviselője Bach, lehetetlen, hogy ne szerepeljen legalább egy

kánon az ő tollából is. A Hudemann-kánon 1739-es publikálása a fenti vitához sok szempontból hasonlító Scheibe-Birbaum összecsapás után két évvel történik (ebben Johann Abraham Birnbaum, a Lipcsei Egyetem professzora kel Bach védelmére Scheibe-val szemben, itt tehát egy olyan vitáról van szó, ahol név szerint Bach kerül a támadás célkeresztjébe). Hogy van-e köze Mattheson 1739-es publikálásának akár az 1737-ben, akár egy évtizeddel korábban lezajlott viták bármelyikéhez, nem tudni.

A Hudemann-kánon dallamsora mindössze 9 hangból áll, ez éppen annyi, amennyi betű alkotja Hudemann nevét is *Hudemann*-ként írva; ebben az alakban látható a francia nyelvű dedikációban is. A hosszú ritmusértékekben mozgó dallam végén karakterváltás szempontjából is feltűnő két nyolcad található, a név végén pedig dupla N-betű, ám a név hangokká történő vélt vagy valós átkódolásáról ennél többet nem tudunk mondani. A hangjegyszám 9-es értéke persze lehet szimbolikus is, utalhat az *olearius*-i értelemben vett emberi teljességre, vagy a J-betűre, mely a német abc 9. betűje, egyben Jézus nevének kezdőbetűje is, ahogyan erről korábban volt szó. Mindez persze csak tapogatózás, noha konkrét példákat ismerünk Bach életművéből arra, hogy rejtvénykánonok hangjegyszáma, vagy más, számmal kifejezhető paramétere szimbolikus üzenet szolgálatába áll.¹⁸ A Hudemann-kánon négyszólamú, és bár konkrét megszólalásában zenei anyaga nyilvánvalóan ismétlődik, mely ismétlődés elvi lehetőségként akár a végtelenségig is tarthat, a 9 hang négy szólamra történő megsokszorozódása 36 hangot eredményez. A 36-os szám a püthagoreus *tetraktys*-ként volt ismeretes Bach idejében, illetve már jóval korábban is.¹⁹ A kánon dallamot nem tagolják ütemvonalak, időbeli hossza ilyen módon leginkább félkottákban mérhető, az eredmény a kerek 10 félhangérték. A kánon számszerű peremétereinek felsorolásán és kimutatásán túl messzemenő következtetések levonása, pláne szimbolikus értelmezések felvetése nem lehetséges, ugyanakkor már e felületes elemzéssel is több időt töltöttünk, mint amennyit Mattheson általánosságban a kánon és rejtvénykánon műfajával kapcsolatban indokoltnak talált volna.

Ismeretes egy bejegyzés, melyet Bach maga írt saját Calov-Bibliájának lapszélére a Krónikák második könyvének egyik jól ismert jelentéhez: miután befejeződött Salamon templomának építése, a Leviták elhelyezik a törvény ládáját annak szentélyében, ezt követően az énekes Leviták százhusz kürtölő pap kíséretében Istent dicsőítő éneklésbe kezdenek; ekkor azonban szokatlan jelenségnek lesznek szemtanúi: „És mikor nagy felszóval énekelnének kürtökkel, cimbalmokkal és mindenféle zengő szerszámokkal, dicsérvén az Urat, hogy ő igen jó és örökkévaló az ő irgalmassága: akkor a ház, az Úrnak háza megtelék köddel, annyira, hogy meg sem állhattak a papok az ő szolgálatjukban a köd miatt, mert az Úr dicsősége töltötte vala be az Istennek házát.

18 E jelenség egyik legismertebb és az utóbbi években legtöbbet elemzett példája a *Musikalisches Opfer*, melynek 10 kánonja a mózesi tízparancsolat szimbólumaként is értelmezhető, és ilyen módon joggal vethető fel, hogy e zeneszerzői döntés mögött a porosz király, Nagy Frigyes számára címzett erős politikai és erkölcsi állásfoglalás rejtőzik. Ugyancsak üzenetértékűnek tartom a BWV 1078-as rejtvénykánon hangjegyeinek 33-as mennyiségi értékét; ennek bizonyítását egy közelmúltban megtartott előadásomban fejtettem ki:

19 A *tetraktys* az antik görög gondolkodásban az egyik tökéletes szám, mely az első négy páratlan és az első négy páros szám összege. Az 1731 és 1754 között Lipcsében folytatásokban megjelent Zedler-lexikon (*Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*) számos szócikkkel járja körül a püthagoreus számértelmezés témakörét (l. Zedler-lexikon. *Pythagoras, Pythagorische Philosophie, Abacus Pythagoricus, Pythagorische Zahlen, Vierheit (Tetractys), Arithmetica Tetractyca, Tetragonal Zahl* szócikkeket: <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=startseite&l=de>).

Akkor monda Salamon: Az Úr mondotta, hogy ő lakoznék ködben.”²⁰ Bach a következő gondolatot fűzte e szentírási szakaszhoz: „NB. Az áhítatos zenében Isten mindig jelen van az Ő kegyelmével.” A ködben lakozó Isten képe könnyen emlékeztethette Bachot a zenei szövet belső összefüggéseibe rejtett lényegi „üzenet” mély szakralitására: „a ködben lakozó Isten az áhítatos zenében mindig jelen van az Ő kegyelmével.” Az áhítatos zene fogalma kevésbé konkrét és a spirituális-morális-erkölcsi tartalmat is hordozni képes rejtvénykánon éppen úgy belefér, mint a liturgia szolgálatába állított egyházi zene. A zene szellemi természetére jellemző a köd, ködösség, rejtettség, illetve annak az ekkor már sokak számára bosszantó ténye is, hogy a szellemi zene benső lényegi tartalmához nem egyszerű hozzájutni. Szellemi erőfeszítés, felkészültség és megfelelő életgyakorlat szükséges ahhoz, hogy valaki a spirituális zene magvához hozzáférhessen.²¹

A szellemi és lelki korszak átmeneti időszakában az értelmiség még lelke mélyén tisztában van ezzel, ám nappali tudata tiltakozik a szükséges erőfeszítés megtétele ellen. Sajnálja az időt egy rejtvénykánon megfejtésére, ugyanakkor a mű lehetséges spirituális tartalmának feltárásától való ódzkodása gyanakvással is párosul. Gyanakvása persze leleplezi felkészületlenségét: a mély és lényegi spirituális tartalom már erőfeszítés árán sem nyílhat meg számára. A szimbolikus gondolkodás ebben az időszakban lassan erejét veszti. A *Jelzett* tételezése még sokáig nem vész el, ám lanyhul a *jel* fontosságába és a *jelzés* hatékonyságába vetett hit. A *musica mundana* valósága költői képpé silányul,²² a zene feladata többé már nem az, hogy az emberi fül számára nem érzékelhető isteni harmóniát hallhatóvá tegye, hanem kimerül a természet és a természetesség utánzásának hangoztatásában.²³

Az ateizmus irányába elmozduló új világ- és emberkép egyik korai jele volt a francia filozófus, Julien Offray de La Mettrie 1748-ban publikált *A gépmember (L'homme machine)* című könyve.²⁴ Az embert működő masinaként elgondoló szemlélet már nem csupán a szellemtől mutat távolságot, hanem egyre inkább a lélektől is. Hol van már Szent Ágoston tanítása a lélek (*animus*)

20 2Kron 5,13-15.

21 „[Zenéjét] teljes megalégedéssel csak azok élvezhetik, kiknek fogalmuk van arról, mi lehetséges a művészetben...” – Philip Emmanuel Bach írja apjáról; részlet a Nekrológból. Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző.* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2009.) 387.

22 Tudtommal Mattheson az első a zenetörténetben, aki a *musica mundana* emberi fül számára nem hallható zenei harmóniájának konkrét, tehát nem elvont valóságát kétségbe vonja, és azt pusztán allegóriává fokozza le; mintegy másfél ezer éves hagyományt törve meg ezzel: „[...] néma Harmónia nem igazi zene. [...] amíg nem ad hangot, képtelen vagyok zenei Harmóniának nevezni.” „[...] *eine Harmoniam mutam, non vero Musicam an. [...] so lange mir ein Ding nicht klinget, kan ichs nicht Harmoniam Musicam nennen.*” Johann Mattheson: *Das Beschützte Orchestre.* (Hamburg, Schiller, 1717.) Idézi: Tatlow, Ruth: *Bach's Numbers. Compositional Proportion and Significance.* (Cambridge University Press, 2015.) 337.

23 Az „*ars imitatur naturam*” „a művészet a természetet utánozza” frázis számtalanszor felvetődött különböző korokban, rendkívül eltérő értelmezésekben. Birnbaum a következőket írja Scheibe-nak válaszképpen Bach védelmében 1737-ben: „Az igaz művészet lényegi célja az, hogy a természetet utánozza. Ha a művészet utánozza a természetet, akkor vitathatatlan, hogy a természetes elem mindenütt átsugárzik a művészet alkotásain.” Wolff, *Johann Sebastian Bach*, i.m., 20. E mondat értelmezésében ugyanakkor nem csupán korszakok között tapasztalható eltérés, hanem példának okáért egy olyan korban, mint a 18. század első fele, mely az átrendeződés, és szellemi átalakulás igen labilis időszaka egyes személyek között is. A Scheibe-Birnbaum vita egyik tanulsága, hogy a természet utánzásán Birnbaum egészen mást ért, mint Scheibe – ez utóbbi éppen a „természetes elemek” hiányát hányja Bach szemére – és minden bizonnyal Bach is mást ért alatta, mint Mattheson. A kérdés ebben az esetben is az, hogy a természet utánzásának, mint művészi célnak szellemi, lelki, vagy – ahogyan ez napjainkban igen aktuális kérdés – testi értelmet tulajdonítunk.

24 Yearsley, *Bach and The Meaning of Conterpoint*, i.m., 240.

parancsára megmozduló izomzatról?²⁵ Hasonló tünetet mutatnak a hozzávetőlegesen ugyanekkor megjelenő zeneelméleti írások, melyek foglalkoznak ugyan a kánonnal, de kizárólag annak száraz technikai megvalósíthatóságára fókuszálnak és még véletlenül sem hozzák szóba a műfaj univerzális szimbolikáját; hacsak úgy nem, hogy élesen fogalmazott frázisokban gúnyolják mindazokat, akik valaha is számoltak, vagy – ami még rosszabb – még mindig számolnak a kánon és a fuga illetően dimenzióival. Kevéssel korábban Werkmeister és Bokemeyer írásaiban még e dimenzió képezte a kánonkomponálás lényegét. Nem kevesebbről van itt szó, mint hogy a lelki természet embere támadja a szellemi természet emberét, valójában magát a spirituális önmeghatározást, aminek pusztán csak más megfogalmazása az, hogy a lelki irányultságú ember nem látja és nem is veszi számításba az emberi énkép és a belőle kisarjadó művészi alkotás középpontjában rejtőző szellemet. Hogy Bach milyen mértékben határolódott el ettől az újonnan születő és feltörekvő világtól, azt jól mutatja a Calov-Bibliájában található másik bejegyzés, melyet a Krónikák első könyvének 21. verséhez, pontosabban annak Calov-kommentárjához fűzött. A szóban forgó szakaszban Dávid parancsot ad a gyülekezetnek az Isten dicsőítésére és a hálaadásra szolgáló áldozatbemutató megkezdésére. Bach e szavakat vezette a lapszélre: „NB. Pompás bizonyítéka ez annak, hogy az istentisztelet egyéb formái mellett különösképpen a zenét Isten Szelleme [*Gottes Geist*] rendelte Dávid által.”²⁶

Akadnak persze olyan kortársak is, akik érzékelték Bach zenéjén a szellem átragyogását. Itt elsőként magának a Hudemann-kánonnak címzettjét érdemes szóba hoznunk. Ludwig Friedrich Hudemann jogász és költő rövid ideig Bach tanítványa lehetett Lipcsében, és nem kizárt, hogy a kánon Hudemann 1727. szeptember 24-én a lipcsei egyetemre történt beiratkozása alkalmából született.²⁷ Johannes Walthertől tudjuk, hogy Hudemann nem csupán a költészetben és a tudományokban jeleskedett, hanem igen művelt férfiú volt, aki számos nyelven beszélt, értett a zenéhez, „tollát komponálásra, ujját hangszerjátékra, torkát éneklésre használta”.²⁸ 1732-ben Hudemann verset írt Bach-nak és Bach-ról, hálából az öt évvel korábban kapott kánonért. E rövid versben a költő Bach-ot Orfeuszhoz hasonlítja: Orfeusz muzsikája elhallgattatta az alvilág teremtményeit, ám Bach zenéje ennél is többre képes, megérinti és lánggra lobbantja az értelmes ember szívét. Mindamellet nem Hudemann volt az első, akinek Bach zenéjéről Orfeusz jutott az eszébe. Egy évvel korábban Johann Gottlob Kittel Bach drezdai orgonakoncertje után írott himnikus versében idézi fel ugyanezt a párhuzamot. Egy művészt Orfeuszhoz hasonlítani annyit tesz, mint elismerni annak magas beavatottságát; elismerni azt, hogy az illető művész teljesítménye nem csupán kitartó és szorgalmas munkájának gyümölcse, hanem valamifajta magasabb rálátás, bepillantás eredménye, az isteni tudásban való részesülés következménye. Nem vetődik fel a kérdés, hogy e magas létállapot vajon a művész személyes érdeme, vagy valamifajta különleges

25 „*Imperat animus, ut moveatur manus.*” Augustinus: *Confessiones*. VIII/9. „A lélek parancsol, hogy a kéz megmozduljon.” Szent Ágoston: *Vallomások*. VIII/9. <http://www.augustinus.it/latino/confessioni/index2.htm>

26 „NB. *Ein Herrlicher Beweiss, dass neben anderen Anstalten des Gottesdienstes, besonders auch die Musica vom Gottes Geist durch David mit angeordnet worden.*” Cox, Howard: „The Scholarly Detective. Investigating Bach’s Personal Bible.” *Bach* 25/1 (1994: Spring-Summer) 28-45. 45.

27 Ezzel a feltételezéssel összevág a Matthesonnak címzett levél dátuma, 1727. augusztus 18, valószínű, hogy Bach a kánont kevéssel e dátum előtt komponálta. Butler, Gregory: „J. S. Bach’s Hudemann Canon, BWV 1074: A Note on Engraving and Printing History.” *Bach* 25/1 (1994: Spring-Summer) 5-10. 5-6.

28 *New Bach Reader*, i.m., 308.

kegyelem és kiválasztottság eleve elrendelt adottsága, csupán a magas rendű spirituális teljesítmény felismerése és elismerése szólal meg a versek soraiban.

Johann Michael Schmidt, teológus, aki lipcsei egyetemi évei alatt egy rövid ideig Bach tanítványa is lehetett még tovább megy. *Musico-Theologia* című művében a korszak egyre erőteljesebb ateizmusával vitatkozva kijelenti, hogy ha nem létezne a Teremtő, a *Kust der Fuge* sem született volna meg.²⁹ Schmindt számára a *Kust der Fuge* létezése Isten-bizonyíték. És valóban, ha meggondoljuk, hogy milyen mértékben szolgál iránymutatóként a korszak szellemi embere számára Hermész Trismegisztusz azon kijelentése, miszerint „minden dolog átvitel az egyből keletkezett”, belátjuk, hogy nincs a *Fúga művészetén* kívül zenemű, mely jobban összecsengene ezzel az alapvetéssel: hiszen a *Kust der Fuge* esetében a téma nem csupán egyetlen tétel kibomlását generálja, hanem az egész, 14 fűgából és 4 kánonból álló ciklusét.

29 Yearsley, *Bach and The Meaning of Conterpoint*, i.m., 241-242.