

M. Tóth Géza

## Operaelőadás és istentisztelet: Bach *Máté-passiója* az Operaházban

*Gondolatok Johann Sebastian Bach (Mendelssohn hangszerelésében):  
Máté-passiójának félszcenírozott előadása kapcsán*

**„Mert bizony mondom néktek, hogy amíg az ég és a föld el nem múlik, egy ióta vagy egy vessző sem vész el a törvényből, míg minden be nem teljesedik.”**

Mt 5,18

■ Néhány évvel ezelőtt arra kaptam felkérést, hogy – rendezőként és látványtervezőként – állítsam színpadra Bach *Máté-passióját* az Operaházban. Az alábbi írás ennek a munkának az összefoglalása, a felkéréstől a bemutatásig. Újszerű meghatározással egy „case study”, amelyben a *Máté-passió*-előadás ürügyén arról adok számot, hogyan gondolkodom, hogyan működöm alkotóként.

### 1. A MŰ

A *Máté-passió* – háromórás játékidőjét tekintve – Johann Sebastian Bach legterjedelmesebb zeneműve. Műfaja oratorikus passió, amely szólistákra, osztott zenekarra és két, négy szólamú kórusra íródott. Az ősbemutatóra 1727. április 11-én, a nagypénteki ünnepi istentisztelet részeként

került sor a lipcsei Tamás-templomban. Valószínűsíthető, hogy hasonlóan Bach másik teljességében fennmaradt passiójához, a *János-passió*hoz, ez a mű is a lipcsei városi tanáccsal kötött szerződés alapján, liturgikus céllal készült. A *János-passió*ról bizonyítottan tudható, hogy noha a megrendelő nem az egyház volt, a mű megkomponálására szóló megbízás kiemelte, hogy az ne legyen világias karakterű. Bach olyan egyházzene megírására kapott megbí-

zást világi megrendelőjétől, „amely nem ölt operai jellegűt, hanem a hallgatót áhítatra buzdítja”.

A *Máté-passió* tartalmi gerincét Jézus szenvedéstörténete adja. A történet szövege a *Máté* evangéliuma 26. és 27. fejezetének Luther Márton-féle fordítása. Az evangéliumi történetet egyházi népelemek (passió-korálok) és egy Bach-kortárs költő, Christian Friedrich Henrici (költői nevén Picander) megzenésített versei egészítik ki. A három, más-más forrású alapanyagból, azaz az evangéliumi idézetekből, a korálokból és a Picander-versekből Bach olyan szerkezetet alkot, amelyben az egyes elemek – „akár egy halom hasított fa” – véletlenszerűnek tűnő, mégis, nagyon is tudatos, rendkívül összetett, megértésre hívogató konstrukcióként kerülnek egymás mellé. Ahogyan Somfai László zenetörténész fogalmazott: „A *Máté-passió* üzenetében mind jobban elmélyedni, a szó és a zene kapcsolatából mind többet felfedezni, a hangjegyek mögé rejtett gondolatokat mind tisztábban érteni: egy élet programja.”

#### 1.1. A mű felépítésének vázlatos áttekintése

A *Máté-passió* két nagyobb részből áll. Az evangéliumi történetet 28 jelenetre bontotta Bach. Ezek közül az első részben szerepel a főtanács terve Jézus elfogásáról, Jézus megkenése, az utolsó vacsora, Jézus az Olajfák hegyén és Jézus elfogása. A némileg terjedelmesebb második rész főbb jelenetei: Jézus kihallgatása, Péter árulása, Jézus Pilátus előtt, Jézus megszégyenítése, keresztre feszítése, halála és temetése.

Mindkét nagy rész egy nagyszabású kettős kórusal kezdődik és zárul, különösen is grandiózus a mű nyitó-kórusa, a „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen” kezdetű.

A három különböző szövegfajtára Bach különböző zenei megoldásokat alkalmaz:

1. A bibliai szövegek jelentik a mű történeti gerincét, e részek funkciója az elbeszélés. Az egyéni szereplők mindig recitativókban szólalnak meg. A tömeget sajátos hangulatú kóruszámok képviselik.

2. Picander versei háromféle zenei formában is felhangzanak. A tanító, teológiai értelmezéseket nyújtó költemények recitativo accompagnatókban, az elmélkedést, személyes gondolatokat, félelmeket, vágyakat megszólaltató versek pedig áriákban és a szabad kórusokban formálódnak meg.

3. A korabeli közönség számára ismert népekeket Bach többszólamú korálkórusokban dolgozta fel. A korálok olyan zenei egységek a műben, amelyeket szövegük és jól énekelhető dallamuk alkalmassá tesz arra, hogy hitvallásszerűen erősítsék a hívők kötődését a gyülekezeti közösséghez.

A *Máté-passió*ban alkalmazott zenei formák teljes listája:

**Recitativo secco:** Az elbeszélő jellegű bibliai szövegek, tehát az Evangélista történetmesélése és Jézus kivételével a többi szereplő megszólalásai „szárazon”, secco recitativóként hangoznak el. A hangszeres kíséret minimális, egy continuocsoportra korlátozódik.

**Arioso:** Jézus énekbeszédét ünnepélyes, az isteni ragyogás asszociációját keltő vonósnégyes-kísérettel komponálta Bach. Ekként Jézus szavai más dimenziót nyernek, karakteresen elválnak a többi evangéliumi szereplő recitálásától.

**Turba** („nép”, „lárma”): Az evangéliumi részek fontos szereplői a zajongó emberi csoportok, a tanítványok, katonák, papok vagy csak maga a „nép”. A történet drámai csúcspontjain felhangzó turbakórusok mindig rendkívül szenvedélyesek, sodró lendületűek.

**Recitativo accompagnato:** Az elmélkedő karakterű, többnyire teológiai témájú Picander-versek előadására Bach olyan zenei formát választott, amely átmenetet jelent a recitativo secco és az ária között. A teljes zenekarral kísért, osztinátószerűen ismétlődő zenei motívumra épülő accompagnatók hangfaja a *Máté-passió*ban mindig megegyezik az utánuk következő áriákéval, ezzel is előkészítve azokat.

**Ária:** Picander költeményei közül 15 vers ária formában került feldolgozásra. Az áriák a mű érzelmileg és erkölcsileg leginkább személyes reflexiói. Ezekben a pontokon jelenik meg legőszintebben a hívő ember reménykedése, vágya, fogadkozása, könnyörgése.

**Szabad kórustétel:** A *Máté-passió*ban összesen hat olyan madrigálszerű kettős kórusbetét szerepel (pl. a művet, illetve annak két nagy egységét keretező kórusok), amelynek ugyancsak a Picander-versek adják az alapját.

**Korál:** A recitativók, áriák és kórusok közé komponált korálok mindig az evangéliumi események dramaturgiai csúcspontjai után következnek. Nem tartoznak közvetlenül az evangéliumi történethez, inkább a ha-

gyomány, a közös hitvallás, a gyülekezeti összetartozás hangsúlyozására adnak lehetőséget. Összesen 15 alkalommal csendülnek fel ezek a XVI. és XVII. századból származó egyházi népekek, amelyek a korabeli templomi közönség számára (és valószínűleg a mai koncertközönség számára is) a *Máté-passió* legismertebb részei. A legtöbbször, összesen öt alkalommal Paul Gerhardt koráljának („O Haupt voll Blut und Wunden” – „Ó, Krisztusfő, te zúzott”) hangzanak fel különböző harmonizálású versszakai. A vissza-visszatérő dallam az egyik szintjét jelenti a mű alkotóelemei közötti rejtett szerkezetnek.

Az egyes elemek kapcsolódását nem csak a zenei megoldások biztosítják. A mű szerkezeti kohéziójáért felelős legfeltűnőbb formai megoldás az, ahogy az evangéliumi események kulcsszavai megjelennek a bibliai részeket követő áriákban, recitativókban és korálokban. Egyetlen jellemző példa: Jézusnak arra a kijelentésére, hogy a tanítványok között van, aki őt el fogja árulni, ők ijedt kérdezősködésbe kezdenek („Herr, bin ich's?” – „Én vagyok-e az, Uram?”). A következő korál kezdő sora („Ich bin's, ich sollte büßen” – „Én vagyok az, nekem kellene bűnhődnöm”) tartalmilag köti a két zenei részt, teológiailag pedig pontos választ ad a tanítványok kérdésére, amennyiben ez az „én” a gyülekezet (illetve a közönség) valamennyi tagjára vonatkozik.

A *Máté-passió*ban az áriák és recitativók szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólo-szerepekhez kötöttek. Az evangéliumi szereplőket (a „tömeg” kivételével) ugyancsak szólisták szólaltatják meg, de az az általános gyakorlat, hogy csak az Evangélista és Jézus szerepére kérnek fel külön szólistát, a többi szerepet (a „szólóbeszélők” szövegeit) vagy egy kórustag, vagy az áriákat és recitativókat éneklő másik négy szólista valamelyike éneklé. Ekként általában hat szólista szerepel. Olykor az Evangélistát megszólaltató énekes vállalja a tenoráriák szerepét is, ilyenkor őt szóló énekesrel adják elő a művet.

Az evangéliumi történet szereplői és hangfekvésük:

Evangélista – tenor; Jézus – basszus; két szolgálólány, Pilátus felesége – szoprán; Két tanú – alt és tenor; Péter, Júdas, főpap, két pap, Pilátus – basszus.

## 1.2 Előadások, változatok

### Előzmények

Jézus szenvedéstörténete üdvtörténeti szempontból az evangéliumok legfontosabb része. A passiótörténet ünnepélyes előadásának hagyománya már az V. századtól kezdődően jelen van a keresztény liturgiában. Az egyházi ünnepek sorában kiemelt jelentőségű húsvéti passióelőadások

soha nem önálló produkcióként kerültek a közönség elé, hanem beleilleszkedtek az istentisztelet rendjébe.

A XVI. század második felétől Dél-Németországban alakult ki az a hagyomány, hogy a gyülekezet tagjai által énekelt korálok meg-megszakítják az evangéliumi történet felidézését. A XVII. században tovább gazdagodott a passióelőadások szerkezete. Ekkortól kerülnek a passióba tanító, hitvalló, teológiai témájú versekre komponált áriák és kórustételek.

### Ősbemutató

1727. április 11-én, nagypénteken a lipcsei Tamás-templom ünnepi programja reggel hét órakor kezdődött a tizenegy óráig tartó istentisztelettel. A délután kettőkor kezdődő és kb. hat-hét órakor befejeződő délutáni istentisztelet keretében került sor a *Máté-passió* első előadására.

A mű több kézírata is ismert. A leggyakrabban játszott műváltozat 1736-ból származik, és Bach sajátkezű tisztázataiban maradt fenn. Az a műgond, amellyel a *Máté-passió* partitúráját másolta, Geiringer szerint „még Bach számos szép kézírata között is egyedülálló. Vonalzóval és körzővel dolgozott rajta, és az evangélista (recitativo) szavaihoz vörös tintát használt, hogy így különböztesse meg az isteni kinyilatkoztatást a szöveg többi részétől.” A partitúra ma a berlini Staatsbibliothek legértékesebb autográf dokumentuma.

Bach életében a *Máté-passiót* több alkalommal is előadták. Különös, hogy az előadások tényén túl semmiféle kortárs reakcióról nincs tudomása a zenetörténetnek. Mintha sem a korabeli sajtó, sem a feljegyzéseikben a város lényegesebb eseményeit megörökítő kortársak nem ismerték volna fel a mű jelentőségét.

### A Bach-reneszánsz

Bach halála után a mű feledésbe merült egészen 1829-ig, amikor egy majdnem felére rövidített változatban (az akkor mindössze húszéves) Felix Mendelssohn-Bartholdy újra megszólaltatta a darabot. A Bach halála utáni első, berlini előadást néhány héttel később Frankfurt am Mainban követte a második, ugyancsak Mendelssohn átdolgozásában és vezényletével. Ezzel megkezdődött Bach műveinek reneszánsza, amely korszak töretlenül tart ma is. A *Máté-passió*ból Mendelssohn készített egy másik átiratot is. Ennek a bemutatójára 1841-ben, Lipcsében került sor.

### 1.3. A *Máté-passió* az Operaházban

A produkciónk egyben azt is jelentette, hogy a *Máté-passió* legelső alkalommal szólalt meg a Magyar Állami Operaházban. Sőt, ez az előadás jelentette a mű Mendelssohn-féle átiratának magyarországi ősbemutatóját is.

Az előadás muzsikusai, a karmester, a szólisták és az együttesek magas szakmai színvonalat biztosítottak. A premieren a következő zenei közreműködők léptek fel: Evangélista: Timothy Bentch; tenor: Megyesi Zoltán; Jézus: Kovács István; szoprán: Hamvasi Szilvia; alt: Schöck Atala; basszus: Cser Krisztián; karmester: Vashegyi György. Közreműködő együttesek: Magyar Rádió Énekkara, az Óbudai Danubia Zenekar és a Magyar Állami Operaház Gyermekkkara.

A zenei koncepció kialakítása a zenészekkel, elsősorban az előadás karmesterével, Vashegyi Györggyel folytatott folyamatos együttgondolkodás eredménye volt. Az előzetes megbeszélések során mindketten örömmel tapasztaltuk, hogy az elképzeléseink hasonlóak: törekedni kívánunk arra, hogy az előadás zeneileg minél mesterkéltebb, minél póztalanabb legyen.

Vashegyi György javaslatára döntöttünk úgy, hogy a Mendelssohn-átiratok közül a későbbi, 1841-es, lipcsei változatot vesszük alapul. Ebben a változatban kevesebb a húzás, mint a berliniben, és Vashegyi György ezt az átdolgozást ítélte zeneileg és szerkezetileg teljesebbnek. Ahogyan ő fogalmazott: „Mendelssohn úgy változtatott Bach művén, hogy más lett, de nem kevésbé jó – és ez ritkaság.”

Az operaházi rendezés talán leglényegesebb és egyben leginkább magától értetődő szempontja volt, hogy a mű zeneileg kifogástalan színvonalon, és végiggondolt zenei koncepció alapján szólaljon meg. Bár a *Máté-passió*nak igen sokféle, egymástól radikálisan eltérő zenei értelmezése is elképzelhető, az Operaház mint sajátos helyszín és az a tény, hogy a mendelssohni hangszerelést vesszük alapul, mindenképp indokoltá tette, hogy a mű ne

historizálón kis-kamarazenei, hanem nagyobb létszámú együttesekkel, teltebb „operai” hangzással szólaljon meg.

Bach eredeti művéhez képest Mendelssohn lipcsei átírata kb. egy óránival rövidebb, és több helyen más hangszerelést alkalmaz, mint az eredeti. Mendelssohn főleg áriákat és korálokat hagyott el, de a húzásnak az egyik szereplő, Pilátus felesége is „áldozatul esett”. A drámaibb, monumentálisabb részek aránya megnőtt a műben, ezáltal a koncertközönség számára könnyebben befogadhatóvá vált. A dramaturgiai, helyenként teológiai megfontolások mellett Mendelssohnt praktikus szempontok is vezették. Azokat a részeket, amelyekben az eredeti mű Mendelssohn számára nem hozzáférhető, Bach-korabeli hangszereket ír elő (pl. viola da gamba, oboe da caccia), elhagyta vagy újrhangszerelte. A secco recitativókat kísérő continuo csoportot például az eredeti orgona-basszushangszer hangszerelés helyett egy kétgordonkás-nagybőgős együttesben fogalmazta újra.

## 2. ELSŐ SEJTÉSEK A SZCENÍROZÁSRÓL

A *Máté-passió* színpadi megjelenítésében kézenfekvő kiindulópont lehetett volna az a tény, hogy a passió, a passiójáték, mint Jézus szenvedéstörténetét megjelenítő misztériumjáték, számos közösségben évszázadok óta elevenen élő hagyomány. A jellemzően pünkösdkor előadott, elsősorban a városi polgárság körében népszerű passiójátékok fénykora a késő középkorra esett. A műfaj a barokk korban vált ismét kedvelté, katolikus területeken, ekkor már főként mint iskolai színjáték vagy hivatasos színészekkel és a helyi lakosság tömegeinek részvételével előadott népi játékok.

Alig van olyan néphagyomány, amely annyi embert meg tudna mozgatni, mint a passiójáték. A németországi Oberammergautban 1633 óta, azaz közel 400 éve – a pestisjárvány túlélőinek fogadalmaként – minden tizedik évben megrendezik a falu teljes lakosságát bevonó és nagy látogatótömegeket vonzó össznépi színjátékot. Nevezetes passióelőadások vagy több évtizedes passiójáték-hagyományok magyar területen is számos településhez köthetők, mint pl. Mikófalva, Csíksomlyó, Budaörs vagy Magyarpolány.

A tervezett *Máté-passió*-produkció előkészítésénél ugyancsak nem lett volna könnyű figyelmen kívül hagyni, hogy Jézus szenvedéstörténete éppen az a téma, amelyet az elmúlt közel kétezer évben a legnagyobb mennyiségben és legváltozatosabb formában megjelenítettek. És mégis, a munkám kezdetétől fogva biztos voltam abban, hogy még stilizált formában sem szeretném eljátszatni a színpadon az evangéliumi eseményeket, és semmiféle – a

keresztény ikonográfiai hagyományokat követő – képi illusztrációt nem akarok alkalmazni. Ebben a döntésben nem saját ízlésbeli vagy felekezeti megfontolások vezettek, hanem a mű keletkezési körülményeinek, eredendő szerepének és az első előadások módjának megismerése volt a meghatározó. Bach protestantizmusa és még inkább a *Máté-passió*nak a protestáns egyházzenében betöltött kivételes szerepe megerősítette bennem az elhatározást, hogy – akármilyen képtelenségnek tűnik is (nehezen lefordítható szójáték) – valamiféle protestáns szellemiségű, képek helyett a szövegre koncentrálnó szcenírozást próbálok létrehozni. Olyan előadást, amelyben az Operaház gazdagon díszített, jellemzően világi terében helyet foglaló komolyzenei koncertközönség egyúttal szent szöveget hallgató, olvasó és értelmező közösség, gyülekezetté is válik. Nem valamiféle missziós hevület vezetett, hanem maga a színpadra állítandó mű ösztönzött erre.

És még valami. Amikor átgondoltam a közönségünk várható összetételét, a művet, de legalább a mű zenei világát, illetve az evangéliumi történetet valamilyen szinten ismerő többséget feltételeztem. Olyan nézőket, akik ismerik a cselekményt és a hozzá kapcsolódó képi toposzokat, a kenyér megtörését, Júdás csókját, a kereszt vállra vételeit, Pilátus kézmosását stb. A történet tehát néhány ikonikus látvánnyal, gesztussal megjeleníthető-felidézhető-követhető lett volna. A mű alapjául szolgáló evangéliumi rész azonban nemcsak egy jól vizualizálható történetet mesél el, hanem a közönség tagjai közül sokak számára mélyen személyes hitélményt is jelent. Olyan, privát, belső képet, amely rosszul tűri mind az attól szélsőségesen eltérő interpretációkat, mind az uniformizált megjelenítést.

Bach korában a *Máté-passió* két (egyenként kb. másfél órás) része között hangzott el a körülbelül egyórás prédikáció. A koncertszerű, különösen a szcenírozott előadásokban a művet általában mint kétfelvonásos darabot szokás kezelni, a két nagy egység közötti szünettel. A Mendelssohn-féle változat teljes játékidéje bő két óra, ez pont az a terjedelem, amelyet két részre is lehet bontani, de előadható, meghallgatható szünet nélkül is. Mivel aránytalanul nagy kontrasztnak éreztem volna, ha az első részt záró korál (O Mensch, bewein dein Sünde groß – Ó, ember, sirasd nagy bűnödöt) utáni ünnepélyes-feszült csendet a büfébe kitóduló közönség zsvijaja törí szét, úgy döntöttem, hogy nem tartunk szünetet. Mindössze néhány másodperces, a koncerteken a tételek között megszokott fészkelődős-krárogós pauzával jelezzük az első zenei rész végét és a második kezdetét.

2013-ban és 2014-ben is két előadásra szolt a felkérés. A darab mindkét évben nagycsütörtök és nagyszombat

este került az Operaház műsorára. Azt a tény, hogy a keresztény ünnepnapok közül e két nap egyike a legmélyebb kétségbeesés, a másik pedig a remény és a csodáé, újabb szempontként alaposan figyelembe kellett vennem a tervezés során. Fel kellett rá készülnöm, hogy ugyanannak az előadásnak szükségképpen más olvasata lesz csütörtökön, mint szombaton, de a produkciónak mindkét alkalommal meg kell tudnia állnia a helyét.

### 3. A MŰ SZÍNPADRA ÁLLÍTÁSA

Összegezve a művel kapcsolatban szerzett ismereteimet és az előadással kapcsolatban összegyűjtött szempontjaimat, megfogalmaztam az előadás rendezői alapkoncepcióját.

A mű szcenizálásának-szcenizálhatóságának a fent részletezett ellentmondásait azzal kívántam feloldani, hogy elsődlegesen nem a cselekményre, hanem az elhangzó szövegre, annak írott alakjára koncentrálok. Úgy döntöttem, hogy a színpadkép részévé váló előadók mellett a másik meghatározó vizuális elem gyanánt a hangzó szöveggel folyamatos szinkronban megjelenő, vetített, szövegalapú mozgóképet fogok alkalmazni. Meggyőződésemmé vált, hogy a különböző méretű, színű, irányú, arányú, betűtípusú, különböző ritmusban és helyen feltűnő és más-más módon eltűnő animált szöveg a *Máté-passió* adekvát kortárs szcenizációs megoldása lehet. A szöveg vetített képként, animált tipográfiaként való megjelenítése lehetőséget kínál arra, hogy a cselekmény felidézésén túl a mű mélyebb zenei és tartalmi összefüggései is kiábrázolódjanak.

A mű jellegéből, az ismert előadások módjából következik, hogy lehetőség szerint valamennyi énekesnek és hangszeres zenésznek látszania kell a közönség számára. Az aránylag nagy zenekarok és kórusok ugyanakkor nehezen mozgathatóak, a színpadképben inkább statikus elemként vehetnek részt. A szólisták együtt és külön-külön is könnyebben mobilizálhatóak. Ráadásul ők azok a zenészei az előadásnak, akiknek a legnagyobb a színpadi, színészi rutinja. A szólisták mozgása viszont csakis színpadképi hangsúlyváltásokra, és semmiképpen nem a történetet „illusztráló” színészi játékra irányulhatott. A mű zenei szerkezetváltásait a szólisták hely- és egymáshoz viszonyított helyzetváltozásain túl változatos világitásdramaturgiával kívántam hangsúlyozni.

Ami az előadások zenei részét illeti, az mindenben a koncerthagyományokat követte. A produkció sajátossága, hogy a vetített látvány semmiben nem köti a felépőket vagy a karmestert, a vetített mozgó képsorokat – egy erre a célra fejlesztett számítógépes program segítségével, és egy alkotótárs közreműködésével – min-

den egyes előadáson hozzáillesztjük, időben, tempóban hozzászinkronizáljuk a saját törvényszerűségei szerint megszülető muzsikához. A kivétel szövegelemek nem a történet filmes értelemben vett elbeszélését célozzák, hanem a zenében rejlő narratív lehetőségeket kihasználva és a hangzó szöveget megjelenítve-értelmezve új, összművészeti alkotást eredményeznek.

Az előadás látványának lényeges eleme, hogy nincs folyamatos mozi-sötétség, a közönség egyszerre nézheti az Operaház belső architektúráját, az előadókat és a vetítőfelületen megjelenő animált képsorokat. Az előadásokon a vetítőfelületek méretét és a zenekarhoz viszonyított helyzetét úgy igyekeztem meghatározni, hogy a látvány mozgóképi része kiegészítse, és ne uralja a produkciót. Lényeges, hogy a koncert „hallgatósága” a vetített kép megjelenésével ne váljon „moziközönséggé”, hanem azt tapasztalja, hogy az a produkció, amin részt vesz, az az élő zenének és a vetített képnek egy új minőséggé váló szintézise.

A koncepcióból az a kérdés is következett, hogy a vetített mozgó tipográfia mellett vajon használhatjuk-e az idegen nyelvű előadásoknál alkalmazott feliratozót a csak magyarul értő közönség tagjai számára. Tartván tőle, hogy a két, eltérő tipográfiai igényű és célú szöveg kontrasztban lenne egymással, úgy döntöttem, hogy nem használjuk a feliratozót, hanem készítünk egy kétnyelvű szöveggönyvet (német–magyar), amelyet a közönség minden tagja megkap az előadás előtt. A vetített-énekelt szöveget tartalmazó kis broszúrában – afféle gyülekezeti énekként – a korálok kottája is megtalálható volt.

A vetített szöveg és a színpadon helyet foglaló zenészek egységes látványba szervezését félig áttetsző anyagok alkalmazásával terveztem. Előzetes elképzelésem szerint a zenekar és az énekkar közé elhelyezett túll anyag a világitás karakterétől függően időnként a teljes ének-zenekart látni engedi, időnként azonban az énekkart teljesen vagy részben takaró vetítőfelületként működik. Ezzel a megoldással térben is változatosabb, izgalmasabb színpadkép létrehozását reméltem, mintha a zenei együttesek mögötti vásznat alkalmaztam volna vetítőfelületként.

#### 3.1. Mozgó tipográfia

Minden leírt vagy nyomtatott szó, minden egyes betű egyúttal kép is. Színe, mérete, stílusa van, ekként minden megjelenített szövegnek van egy másodlagos, képi kommunikációs rétege, amely egyúttal mindig valamilyen viszonyban áll a szöveg tartalmi rétegével is. Erősítheti, gyengítheti, sőt, akár teljesen háttérbe is szoríthatja azt. Az iniciáléktól a graffitikig rengeteg kézenfekvő példa

hozható. A betű- és szövegtípográfia története az írott szöveg történetével párhuzamosan halad, és hozzá hasonlóan hatalmas. A jelen tanulmány terjedelmi korlátait messze meghaladó.

A mozgókép megjelenésével és különösen a digitális mozgóképkészítés megjelenésével a tipográfia eszköztára újabb elemekkel gazdagodott. A szín, méret, stílus és más formai lehetőségek mellé újabb dimenziót jelentett, hogy a betűnek, szövegnek nemcsak képe, ideje is lehet. A mozgóképpel olyan új eszközöket nyert a tipográfia, mint pl. a megjelenés, eltűnés, tempó, szinkronitás, aszinkronitás stb. Technikai feltételekhez kötött műfajról lévén szó, a mozgóképes tipográfia története viszonylag rövid, kb. a film történetének hosszával megegyező.

A televízió megjelenése előtt főként reklámokban és absztrakt filmekben (pl. Len Lye, Oskar Fischinger, Norman McLaren) jelent meg mozgó szöveg. A televízióban a kezdetektől egyre nagyobb mennyiségben alkalmazzák különböző szignáloknál, arculatokban, csatornaazonosítóknál. A mozgó tipográfia jellemző megjelenési területe az 1960-as évektől a játékfilmek főcíme is. Az első olyan filmfőcím, amelyik nemcsak többé-kevésbé véletlenszerűen alkalmazott mozgóképi elemeket tartalmaz, hanem amelyben a teljes főcím a filmhez tartalmilag is szorosan kapcsolódó, igazi alkalmazott grafikai tervezőmunka eredménye, az Alfred Hitchcock 1959-es *Észak-Északnyugat* filmjének főcíme. Saul Bass grafikus (és egyben maga is filmrendező) a korabeli, meglehetősen korlátozott, analóg filmtrükk-lehetőségeket használva máig ható szakmai etalont alkotott ezzel a munkájával.

A digitális képalkotó lehetőségek fejlődésével párhuzamosan egyre szélesebb körben elterjedt a mozgó tipográfia alkalmazása is. Az internet megjelenésével, a prezentációs igények növekedésével egyre újabb megoldásokkal, egyre újabb felületeken lehet találkozni mozgó tipográfiával. A mai internethasználó számára mindennaposá vált az infografika és a kinetikus tipográfia eredményeinek használata, és ezen területek lehetőségeinek alkalmazása.

### 3.2. A szereplők szövegeinek megjelenítése

A *Máté-passió* egyes zenei részeinek (áriák, recitativók, kórusok stb.) önálló szövegtípográfiai látványt terveztem. Az evangéliumi történetre épülő részekben belül pedig még az egyes szereplőkhöz is más-más karakterű tipográfiát alakítottam ki. A korárszövegek kivételével minden szó, ami a műben elhangzik, az meg is jelenik. A dolgozat mottójául választott, tipográfiai érzékről is tanúskodó

jézusi kijelentéshez tartottuk magunkat, hogy ugyanis „egy ióta vagy egy vessző semvész el a törvényből”, azaz – ha a mondás eredetét jól sejtem – egy jottányit sem engedünk a szövegűségeiből.

A *Máté-passió*ban alkalmazott zenei formák mozgó tipográfiai megfeleltetései:

**Recitativo secco:** Az Evangélista és a többi, ebben a zenei formában megszólaló szereplő szövegeinek képi megjelenítése különbözött egymástól.

Az Evangélista az egyetlen, akit folyamatosan íródo, kézírásos tipográfia képviselt. Karakterében hasonló írásmódú szövegtípográfia választottam ahhoz, ahogyan

Bach partitúra-tisztázataiban a szereplők szövegei megjelennek. Bach híres piros tintás kiemelésére utalva az átkötő Evangélista-szövegekben gyakran alkalmaztunk piros színt. Az Evangélista mozgó szövegtípográfia formái változásai tartalmilag is követték az elhangzottakat. Nem alkottunk betűrejtvény vagy betűgrafika jellegű, illusztratív látványokat, igyekeztünk a tőlünk telhető legvisszafogottabban, csupán a szövegtípográfia méret- és irányváltozásaival hangsúlyozni egy-egy eseményt.

A többi evangéliumi szereplő, azaz Péter, Júdás, a főpap, Pilátus a két pap, a két szolgálólány és a két tanú ugyanabban a tipográfiai formában jelent meg: magabiztos, csupa nyomtatott nagybetűs szöveg, masszív, talpatlan groteszk betűk kövér, fekete betűszínű változata. Ezeket a részeket a munka során „ÉN-szövegeknek” neveztük. Minden megszólaló a saját bizonyosságát, státuszát, meggyőződését hangsúlyozza: „én ez és ez vagyok, ezt és ezt akarom, tudom, tervezem”. Különösen is jól formálható ezen szereplők megszólalásainak a német nyelvű szövegtípográfia. Például Péter erős hatású fogadkozása, az ICH DICH NICHT. Azaz „ÉN TÉGED NEM... hagylak el soha”, illetve „ÉN TÉGED NEM... láttalak soha”.

**Arioso:** Jézus énekbeszédét egészen más tipográfiai logikával alkottuk meg, mint a mű többi egyéni szereplőét. Ahogyan Bach a recitativo kíséretének hangszerelésével igyekezett különleges, nem-földi karaktert adni Jézus megszólalásainak, mi a szövegek megjelenésének eltűnésének rendszerével törekedtünk valami hason-

lóra. Jézus szövegeinél – hasonlóan az emberi szereplőkéhez – szintén talpatlan groteszk nyomtatott nagybetűket alkalmaztunk, de ezeknek a vékony, fehér betűsínű változatát. A szövegek soha nem váltak statikus, egységes látványvá, a szövegek egyes betűi amint kialakultak, már el is tűntek. Mindig csak abban a pillanat-

ban voltak jelen, amikor az énekes kimondta azokat. Az illékony, folyamatosan jelenlévő, de folyamatosan el is enyésző, „van is már, de nincs is” szöveggép azt a hatást adta, mintha az, amiről Jézus beszél, csakis a folyamatos mostban érvényesülne, egyben folyamatos bizonytalanságot is teremtve afelől, hogy mindaz, amit az éppen elmúlt pillanatban még láttunk-hallottunk, az valóban úgy volt-e, ahogy azt akkor érzékeltük és megértettük.

**Turba:** A turbakórusok ugyanazzal a tipográfiai logikával jelentek meg, mint az „ÉN-szövegeket” előadó szereplők. Épp csak – a zene szenvedélyességének képi kifejeződéseként – megsokszoroztuk, még intenzívebbé, expresszívbbé tettük a szöveggépeket, olykor a teljes rendelkezésre álló vetítési felületet kihasználva.

**Recitativo accompagnato:** Az elmélkedő karakterű zenei részek képi megjelenítése volt az egyetlen, ahol

nemcsak szöveggépet, hanem valós képi elemet is alkalmaztunk. Hol két férfi, hol két női kéz egyszerű emberi gesztusainak a sokszorosára lassított felvétele és a hangzó szövegek megjelenített változata együtt képviselte az adott zenei egységet. A kezek mozdulatai – Dürer híres, imádkozó kezeiéhez hasonlóan – hétköznapi je-

lentésükön túlmutatató, a vívódó, botló, küzdő emberi jelenlet jeleként tűnt fel a közönség előtt. A többnyire teológiai témájú szövegek megjelenítésére a Jézus-szövegek képeihez hasonló tipográfiát alkalmaztunk. A szöveggépek mozgatójának módja azonban egész más, az osztinátószerűen ismétlődő zenei motívumhoz hasonlóan repetitíven örvénylő volt.

**Ária:** Az Evangélista-szövegekhez hasonlóan ezeknél a részeknél is nagyfokú személyességre törekedtünk. De míg ott a szemtanú-történetmesélő személyes karaktere a folyamatosan íródó szövegben jelent meg, az áriáknál a „szöveghasználó ember” attitűdjét igyekeztünk megidézni. A különféle leírt, kinyomtatott, vésett stb. szent és egyházi szövegek által új minőséget nyerő anyagok és tárgyak kézbe vévése, birtoklása, a velük való bibelődés nemcsak protestáns alapélmény. Ahogy a tóraolvasó ember kezét formáló csúcscsúszéneket kinyújtott mutatóujja végigcirógatja a szent szövegeket, „sort sor alá tapogatva”, ahogy a jeruzsálemi templom falának repedéseibe naponta ezek gyömöszölik saját kézírásos fohászaikat,

ahogy a katolikus templomok Mária-szobrait ellepik a hálafeliratos táblácskák, vagy ahogy a cédulaipar termékei, a bibliai idézetes könyvjelzők, üdvözlőkártyák, képeslapok, matricák és egyéb emléketlik kéretlenül is részévé válnak az istenkereső ember tárgykultúrájának, abban és sok hasonló gesztusban mind a szöveggel, a szóval, az írott igével való misztikus találkozás igénye és öröme jelenik meg.

Az áriák szövegeinek megjelenítésében a szöveghez mint tárgyhoz viszonyuló ember attitűdjét igyekeztünk megidézni. A különböző méretű és betűtípusú szövegek kollázsa állandó változásban folyamatos bolyongásra, keresésre készíti a szemet. A szövegek képek olykor szövegtörődékes pergameneket, olykor sírfeliratokat vagy ósnyomtatvány-oldalakat idéznek.

**Szabad kórustétel:** A madrigálszerű kettős kórusok megjelenítését vagy a Recitativo accompagnatónál, vagy a korálknál alkalmazott módon oldottuk meg.

**Korál:** A korálknál semmiféle vetítést nem alkalmaztunk.

### 3.3. Vetítéstechnika, fény, kiadvány

A vetítéssel kapcsolatban a legnagyobb kérdés a szinkronitás biztosítása volt, azaz, hogy minden egyes előadáson a hangzó szövegekkel egy időben jelenjenek meg a vetített szövegek. Ezt csak úgy lehet biztosítani, ha van valaki, aki minden előadáson egy erre a célra fejlesztett szoftver segítségével az előre elkészített képi egységeket időben indítja, és az aktuális zene tempójához szinkronizálja. Ez a feladat hasonlít ahhoz, amit egy hangszeres vagy énekes végez, aki megfelelő időben belép, és megfelelő sebességgel eljuttatja a kottában írt, „előre elkészített” zenei egységeket. Szerencsére rendelkezem hangszeres zenészi tapasztalattal, és korábbi hasonló munkáimban (*Csodálatos mandarin, A kékszakállú herceg vára*) a mozgókép-szinkronizálásban is nyertem gyakorlatot, ezért ezt a feladatot magamra vállaltam.

A vetítéssel kapcsolatos másik feladat annak az anyagnak a megtalálása, amely a színpadon álló két kórus és a zenekar, illetve a hat szólista közé kifizítve alkalmasnak bizonyul arra, hogy ha kell, teljesen átlátszó, ha pedig arra van szükség, teljesen átlátszatlan legyen. Néhány kísérlet eredményeképpen egy speciális túllt választottunk.

A világítás megtervezésekor a fő szempont az volt, hogy amikor valamelyik előadó vagy előadócsoport megszólal, akkor a közönség jól láthassa, de amikor a kórusok nem szerepelnek, ne is látszódnak. Ugyancsak lényeges kérdés volt, hogy a nézőtéri világítás (páholyvilágítás, falikarok, nagycsillár) folyamatosan elegendő

legyen ahhoz, hogy a közönség tagjai a számukra átadott kétnyelvű brosúrában követhessék az előadást. A nagyon lassan, folyamatosan változó, más-más karakterű nézőtéri fény, illetve a színpadi fények csak az előadás legvégén hunytak ki teljesen, néhány pillanatra szinte teljes sötétséget eredményezve. Az egyetlen fényforrás, amely az előadáson végig változatlan intenzitással világított, az a színpadon a két kórus között felállított, barokk mintázatú kandalóberben égő gyertya lángja volt.

A korálknál a színpadi és nézőtéri fény teljessé vált, éppolyan intenzív, mint amilyent felvonás közben szokás alkalmazni.

A közönség számára készített brosúrák ezeken a helyeken nemcsak a kétnyelvű szöveggel, hanem a korálok kottaképét is tartalmazták. Ezzel a dramaturgiai megoldással az volt a célom, hogy – ha a közönség nem is énekel egy emberként az ismert korál-dallamokat – létrejöjjön az énekeskönyvtartó, a kórusral együtt lélegző gyülekezetbe tartozás élménye.

### 4. MEGVALÓSÍTÁS, FOGADTATÁS

A munkával időre elkészültünk. A premierre 2013. március 28-án, nagycsütörtökön került sor. További előadások: 2013. március 30.; 2014. április 17., 19.

Mind a négy előadás telt házzal, sikerrel ment. A 2013-as és a 2014-es előadások technikai jellegű tapasztalatai lényegében azonosak voltak. A kiadványt a közönség nagy része használta, a korálknál a fényváltás és a kiadvány kottaképei elegendőnek bizonyultak ahhoz, hogy a közönségből többeket sikerüljön bevonni a közös, „gyülekezeti” éneklésbe. Mindkét év tapasztalata, hogy a nagycsütörtöki előadásokon a zárókórus alatti hosszú, folyamatos elsötétedés és néhány másodperces teljes sötétség nyert dramaturgiailag nagyobb hangsúlyt. A nagyszombati előadásokon viszont az ezt váltó teljes fény, a színek, a taps és az élet többi zaja nyert a műhöz kapcsolódó aktuális ünnepi jelentést.

(Bemutató: Magyar Állami Operaház, 2013. március 28.)