John Tavener
THE VEIL OF THE TEMPLE
Audio CD, 148 perc (Signum Records, 2014)

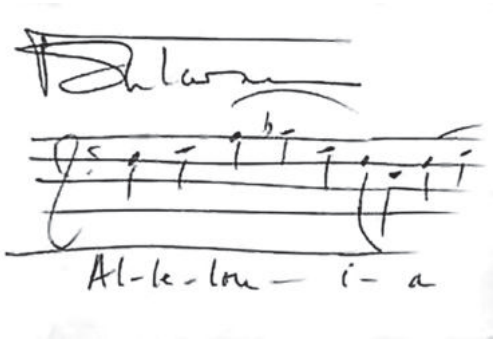
„Ugyan mi újat lehet mondani még a zenében?" – hangzik el olykor a szkeptikus kérdés, amit az irodalommal és a képzőművészettel kapcsolatban is fel szoktak tenni. Tény, hogy korunkban például a természettudományok és a technika terén sokkal gyakoribb az újat mondás, mint a művészetek esetében, amelyeknek ugyan egyfajta megújulást hozott a modernizmus, különböző izmusokra szakítva a korábban viszonylag egységes esztétikumot, de a posztmodern korra ezek megtorpantak és kifulladtak. Az a kérdés is felmerül, hogy kell-e egyáltalán újat mondani művészi szempontból, vagy újra és újra a régi igazságokat kell kifejezésre juttatni, amiben viszont csakis az „örök egy igazságban" és az örök életben „hívő" embernek van kompetenciája. Ennek híján az alkotó ugyanis végzetszerűen valami új létrehozására kényszerül, mintegy a korlátok alól „felszabadulva" szinte bármilyen mű megalkotására feljogosítva érezheti magát. Az így létrejövő mű általában eleinte csak egy „értő" művészi „elit" számára lesz ünnepelt újdonság, majd később a közízlés által is elfogadottá, sőt akár divattá válik, annak ellenére – vagy talán éppen azért –, hogy nem örök érvényű.

Csupán viszonyítás kérdése, mi számít réginek vagy újnak. A reneszánsz vagy barokk kori zenék keletkezésükkor újdonságok voltak, ma azt mondjuk rájuk: régi zene. Ami a 20. században még kortárs zenének számított meghökkentő újdonságaival (például dodekafónia, atonalitás), ma már zenetörténet. A régi és az új mibenlétét, viszonyát és megítélését az „örökérvényűség" szempontjából csakis az „örök bölcsesség" (*philosophia perennis*) alapján határozhatjuk meg. Vannak, akik a lehető legrégebbihez ragaszkodnak, és vannak, akik állandóan az újdonságot vadásszák, pedig a régi is lehet idejétmúlt (zeneművek esetében az is kérdéses, hogyan hangozhatott keletkezése idején, és hogyan szólaltatjuk meg ma), és az új is lehet maradandó, habár időtállósága csak a jövőben bizonyosodik be.

Az öröklétet tételező kereszténység egészét alapvetően meghatározza a régi és az új polaritásából adódó feszültség: kezdve az Ó- és Újszövetség elnevezéstől, a régi ember és az új ember – illetve Ádám és Krisztus, Éva és Mária – megkülönböztetésén át az új bor, új tömlő, az új ég és új föld valamint az új Jeruzsálem fogalmáig. Különösen fontos, hogy Jézus *„isteni hatalom szerint való új tanítás"* által űzi ki a tisztátalan lelkeket (Mk 1,27), és tanítványainak is ismertetőjegye, hogy *„új nyelveken beszélnek"* (Mk 16,17). Ez utóbbit sokan tévesen a *glosszoláliá*val azonosítják, pedig az itt szereplő eredeti görög kifejezés a beszéd sohasem hallott újszerűségére, nagyszerűségére utal. A *kainosz* jelentései: „éppen most keletkezett, friss, használatlan; ismeretlen, szokatlan, különös, váratlan, meglepő, újszerű". Dr. Varga Zsigmond *Újszövetségi görög–magyar szótár*a szerint (493. hasáb) e szó egy további értelme: valami megújított, azaz olyasmi, *„ami már volt, azután megromlott, majd helyreállították: ez a sajátos jelentés különbözteti meg a* neosztól". Ezzel kapcsolatos a mindenség helyreállításának (görögül *apokatasztaszisz tón pantón*, lásd ApCsel 3,21) próféciája is. Magyar nyelvünkön az újra határozószó egyik jelentése: „régi jellemzőit visszaállítva az eredetivé tenni", továbbá: „újonnan, ismételve, jobb módon megismételve, megint". Mondhatjuk például, hogy valami „újra a régi", vagy hogy „ami igazán új, az igazán eredeti", mert eredete a Kezdetből fakad. A legújabb így akár lehet olyan, mint a legrégebbi, ahogyan az utolsóból is lehet első.

Zenei szempontból ebbe a kérdéskörbe tartozik, hogyan értendő: *„Énekeljetek az Úrnak*

új éneket!" (a *Zsoltárok*ban hat helyen, továbbá: Iz 42,10; Jel 5,9 és 14,3). Ez semmiképpen nem műfajilag, inkább kronológiailag és tartalmilag értendő, tehát szó sincs arról, hogy napjainkban akár pop- vagy rockzenét kellene alkalmazni a liturgiában. Például Indiában máig a kötött szabályokon – de nem kottákon, hanem szóbeli átörökítésen – alapuló ősrégi *rága*-rendszert alkalmazzák, az egyedi előadásmód a „díszítések" tekintetében mégis mindig újszerűvé teszi az elhangzó zenét. „Új énekek" alatt mindenképpen *„értelemmel énekelt"* (1Kor 14,15) *„szellemi énekeket"* (Ef 5,19) kell értenünk. *„Mert az egész föld királya Isten: énekeljetek bölcsességgel!"* (Zsolt 47[46],8)



Részlet John Tavener egy művének kéziratából

Mindezt egyrészt azért kellett elmondanunk, mert ha valaki John Tavenert (1944–2013) nem ismerve hallgat zenéjébe, nem találja ki egykönnyen, melyik korból való, mivel az újdonság frissessége és a régi tradíciók súlyos tartalmai egyaránt jellemzik műveit. A sors iróniája, hogy neve is összetéveszthető egy régebben élt zeneszerzőével, akit John Tavernernek (kb. 1490–1545) hívtak, és aki szintén szakrális, egyházi vokális zenéiről ismert. Másrészt Tavener művei kapcsán szükséges volt legalább röviden vázolni egy teológiai-filozófiai hátteret, nemcsak mert a keresztény hagyományon alapszik munkássága (1977-ben ortodox hitre tért), és mert az énekek szövegei gyakran bibliai idézetek vagy teológusok műveinek részletei, hanem azért is, mert amit tőle hallunk, az maga is tanítás, bizonyságtétel és az emberiség szakrális örökségének komolyan vételére való figyelemfelhívás egyben.

A londoni születésű Tavener nevét és zenéjét a szélesebb nyilvánosság Lady Diana walesi hercegné temetésekor ismerhette meg 1997-ben, amikor felhangzott *Song for Athene* című műve. Mégsem mondhatjuk, hogy népszerűvé vált volna, hazánkban talán még annyira sem ismert, mint Arvo Pärt. Műveinek hallgatása maximális figyelmet kíván, mindemellett – különösen a most bemutatandó mű esetében –, ha a hallgató nincs megfelelő szellemi szinten, egész egyszerűen nem tud mit kezdeni ezzel a zenével, vagy legalábbis nem képes felmérni jelentőségét.

A *The Veil of the Temple* (A templom függönye) Tavener azon kései műveinek egyike, amelyek már tükrözik a tradicionális metafizikai szerzők hatását, lévén a bizánci és orosz ortodox kereszténységen túl más vallási hagyományokat (hindú, buddhista, szúfí) is megidéz, éreztetve a szakralitás egyetemességét, más kultúrákban is jelen való voltát. Ez az attitűd sokak nemtetszését váltotta ki, a Youtube-on látható például egy megmozdulás, amelyen katolikus hívők egy csoportja a Westminster-székesegyház előtt egy pap vezetésével tiltakozásképpen keresztény énekeket énekelt a templomban zajló koncert ellen, amelyen Tavener *The Beautiful Names* című műve hangzott el, benne Allah 99 nevével. (Ez a 99 név egyébként magyar nyelven is olvasható Titus Burckhardt *Szakrális szimbólumok* című művében. Szintén érdemes elolvasni lemezcímünk témájához Marco Pallis „A Templom függönye" című írását [*Pannon Front* 34. sz. 13–16. o.])



John Tavener (1944–2013)

A cím a keresztény teológia egyik sarkalatos pontjával kapcsolatos: Jézus halálakor *„a templom függönye felülről az aljáig kettéhasadt”* (Mt 27,51 és Mk 15,38), mégpedig középen (Lk 23,45), így áldozata révén – lényegében a *„testén át”* (Zsid 10,20) – megnyílt az út a „szentek szentjébe”, azaz a mennybe. A függöny is, a test – azaz *„földi sátrunk”* (2Kor 5,1) – is egyfajta „szövedék” (a biológia szerint ugyancsak szövetekből, sejtek szövedékéből áll), ami eltakarja a megelevenítő Szent Szellem valóságát (Jn 6,63). Tavener ezért teljes joggal társíthatta műve záró ciklusának egyik tételcíméhez – *Rending of the Veil of the Temple: Maya Atma* – a hindú hagyomány központi fogalompárját, a szanszkrit *májá* és *átmá* szavakat. A *májá* jelenti ugyanis mindazt, aminek kiterjedése van és mérhető, a természetet és a művészetet egyaránt, mindazt, ami illuzórikus és fátyolként takarja el *átmát*, az Önvalót, a keresztény értelemben vett Lelket, az egyedüli Istent, legvégső lényegemet tekintve Önmagamat. Ez a „fátyol” (ami az angol *veil* jelentései között is megtalálható) csakis felülről lefelé, azaz isteni pozícióból indítva szakítható szét. Ezzel kapcsolatban maga Tavener is leírja (lásd: johntavener.com) – talán éppen Frithjof Schuon műve nyomán –, hogy a függöny „eltűnése” a különböző vallások külsődleges formái mögötti benső transzcendens egység és fény megmutatkozását is jelképezi, amit műve megírása közben egyre mélyebben megértett. Arról is vallomást tesz, hogy ezt a művét – amit 2001-ben komponált – tartja élete legfőbb teljesítményének és legfontosabb munkájának.

Egészét tekintve a zenemű 8 ciklusból áll, amelyek egymásra épülve és fokozatosan intenzívebbé válva egy emelkedő ívet írnak le. Olyan, mint egy óriási imamalom, emlékeztet a hosszú lefolyású ortodox virrasztási szertartásokra is, és egyben – a szerző kommentárja szerint – a szoprán szólóének által képviselt Önvaló reali-

zációs útját is megtestesíti. Ennek a spirituális utazásnak a végállomása Krisztus fényének és istenségének megnyilvánulása, az új Jeruzsálem és a valódi béke eljövetele.

A teljes mű közel nyolc óra hosszú, éjszakai kezdéssel hajnalig tart, a „hallgatóbarát" koncert- és CD-változat viszont „csak" két és fél órás. Az első ciklus rövid, szúfí misztikus szerelmi énekkel kezdődik, örmény *duduk* kísérettel, Dzsalál ad-Dín Rúmí (1207–1273) egyik versének szövegével, majd felhangzik az első „primordiális hívás". Ez a „Kezdet" és az „alapállásból" kiinduló Teremtés elementáris hangja, amit egy gongütés és az azt támogató tibeti kürtök és orgona együttes hangja fejez ki, valamint a görögül elhangzó „*En arkhé én ho logosz*" (Jn 1,1) és a héberül elhangzó „*tóhu, vóhu, tahúm*" szavak. A további ciklusok elején is felhangzik egy-egy ilyen gongütés, mindig eggyel több (ahányadik ciklus következik). A nyolcadik, utolsó ciklust viszont már „apokaliptikus primordiális hívás" vezeti be: ezúttal a kórus „*Alleluját*", majd egy szólista arámi nyelven „*Maranathát*" (jelentése „Jöjj el, Uram", 1Kor 16,22) énekel. A gong ezúttal csak később szólal meg, egyesével, az énekek között, viszont a csőharangok megszólalása tovább fokozza a hatást. Az utolsó előtti tételben felhangzik a híres „*tat tvam aszi*" formula az *Upanisad*okból, szanszkritül (mantraszerűen ismételgetve, hasonlóan ahhoz, ahogyan a mű első felében a keresztény „*Kyrie eleison*t" hallhattuk), mégpedig az *AUM* mantrával párhuzamosan. A záró darab egy szintén szanszkrit nyelvű himnusz a *Számavéda*ból, amire a kórus ráénekli Izajás próféta könyvének egy sorát: „*Kelj föl, ragyogj föl, mert elérkezett világosságod, és az Úr dicsősége felragyogott fölötted!*" (Iz 60,1) Erről tényleg elmondhatjuk: még sosem hallott újdonság! Csodálatos ez a találkozás, ez az egybeforrás, ez a „végkonklúzió", ami a reveláció erejével hat!

Ahhoz, hogy egy ilyen látszólag magától értetődő, de valójában nehezen megvalósítható – és egyfajta szellemi bátorságot is igénylő – hangzás megvalósulhasson, Tavener kiválóságára volt szükség, nemcsak zeneszerzői, de emberi értelemben is. Érdekességként megemlítjük, hogy Gustav Holst (1874–1934) – aki leginkább *A bolygók* című zenekari szvitjéről vált híressé – már írt zeneműveket szanszkrit nyelvű szövegekre, például a *Choral Hymns from the Rig Veda, Op. 26*-ot, 1908 és 1912 között.

Szót kell még ejtenünk az úgynevezett *mantrázás*ról, amit keresztény részről sokan gyanakodva fogadnak, bár az ortodoxia számára nem idegen (például a Jézus-imát tekintve). Óriási erő és spirituális lehetőség van általában is az ismétlésben – és nemcsak a közhelyes értelemben, miszerint „Ismétlés a tudás anyja" –, pláne ha egy bölcseleti fogalmat vagy egy imaformulát ismételgetünk. Itt valójában egy élő vallásgyakorlati elemet szólaltat meg és emel a szerző a zeneműbe. A Jézus-ima egy rövid, úgynevezett röp- vagy nyílima, amely ebben a műben többször is elhangzik angol nyelven, és miként a *János evangéliumá*ból vett idézetek, ez is meghatározóan van jelen: „*Uram, Jézus Krisztus, Isten Fia, könyörülj rajtam!*" Ez minden keresztény számára érthető és elfogadható, használatát illetően viszont a hészükhazmushoz kötődik. A hetedik ciklus egyik tételcíme is: *Hesychast Meditation*. E megjelölés a görög *hészükhia* fogalmából ered, aminek jelentése „nyugalom, csend, beleegyezés, egyedüllét, zavartalanság, pihenés, megnyugvás, béke", legfőbb célja pedig az isteni csend meglelése az Istenről való meditáció és a szüntelen imádkozás révén. A bizánci és szláv ortodox kereszténység egy spirituális formájáról van szó, ami az ókori remeteszerzetesség viselkedési szabályaiban gyökerezik. A görögországi Athosz-hegyen a középkorban lakó szerzetesek Hallgatag (Hészükhasztész)

Szent Jánostól (454–558) eredeztették a körükben elterjedt spiritualitást.

✣

A fentiekhez kapcsolódva még két Tavener-albumot szeretnék röviden bemutatni. Az egyik a *Lamentations & Praises* (Warner Classics International – Teldec Classics, 2001), amely a kiváló, Grammy-díjas Chanticleer férfikórus közreműködésével készült. A CD-borító sokat kifejez, az Athosz-hegyi kolostorok egyikének szobájából kitekintve készült: az előtérben egy egyszerű csésze, az ablakon át a szomszéd hegyre, fölötte pedig a fénybe tekintünk. A szerző ezt a művét liturgikus drámának nevezi, ami egyúttal meditáció Jézus haláláról és feltámadásáról, sajátos zenei „ikonok" bemutatásával. E művében szorosabban kötődik az ortodox tradícióhoz, annak húsvéti ünnepköréhez, de a hangszerek használatát tekintve el is tér attól, egészen sajátos hangzásvilágot elérve.

A 70 perces mű 3 nagy szakaszra tagolódik, mindegyik 4 részből áll: *Levétel a keresztről*, *Stasis* (Stáció), *Thrinos* (Sirató) és *Epitaphios* (Temetési menet). A szövegeket felváltva angolul és görögül éneklik, a kórust *helyenként* folyamatos, kitartott hangok (*drone*-ok), rögzített basszus kísérik, és gyakran hangzanak fel melizmatikus szólók. Szinte hihetetlen, hogy az alt és a szoprán magas F-jét és magas G-jét is férfihangok adják! Az éneket olykor hangszeres közjátékok szakítják meg: vonósok, fúvós- és ütőhangszerek, köztük egy bizánci kolostori csengő, amely végigkíséri az egész művet. A záró tételben – a Feltámadás megrendítő erejét kifejezendő – felhangzik a szimandron nyers hangja is. Ez egy fából készült, két kalapácsszerű verővel megszólaltatott ütős hangszer, amivel az ortodox kolostorokban a szerzetesek az ima vagy egy processzió kezdetét jelzik. Az ehhez társuló csőharang, üstdob, harsona és fuvola együttes hangzása egészen felkavaró, de az újra és újra közbeiktatódó kórushang egyszersmind a megnyugtató bizonyosság erejével hat. Ezt a bizonyosságot különösen megerősíti az egész művet átható csendes, lassan hömpölygő, szemlélődő, bensőséges hangvétel és ezen intenzív zárás közötti kontraszt.

A harmadik album a *Requiem* (EMI Records Ltd., 2009) a Royal Liverpool Philharmonic Choir & Orchestra előadásában, Vasily Petrenko vezényletével. Tavener 2007-ben komponálta felkérésre, az Európa Kulturális Fővárosa programhoz, és első előadása 2008-ban volt Liverpoolban. Saját elmondása szerint ez utóbbi közvetítését ő csak az intenzív osztályon nézhette végig Londonban. Élete nagy részében ugyanis egy ritka szívbetegséggel kellett együtt élnie. A 7 tétel címei között ismét találkozunk a hindú hagyományból vett szanszkrit kifejezésekkel (*Advaita Vedanta; Kali; Ananda*), továbbá a lemezen szerepel a 2003-as *Mahashakti* című darab is.

A műből két mozzanatot emelnék ki. Az első tétel címe: *Primordial White Light*, amelyről Tavener így ír: *„A szóló cselló jelképezi a primordiális (ősi, eredeti) fényt, ami a halálban láthatóvá válik és velünk tart az egység vagy a paradicsom állapotába."* A negyedik tétel címe pedig *Kali's Dance*, amelyben meglepő módon megjelenik a *Dies iræ* zenei témája is (amiről az előző lapszámban bővebben írtunk). Amit itt hallhatunk, igen hatásos kifejezése a „haláltáncnak". A mű egészének nyugodt hangvételéből egzaltáltságával és apokaliptikus jellegével tűnik ki.

Reméljük, hogy ezen írással hozzájárulhattunk ahhoz, hogy a metafizikai művek olvasói közül egyre többen megismerjék Tavener immár lezáródott életművét, és talán ahhoz is, hogy az életművet ismerő zenebarátok még inkább elmélyedjenek a tradicionális bölcseletben.

Hegedűs Zoltán