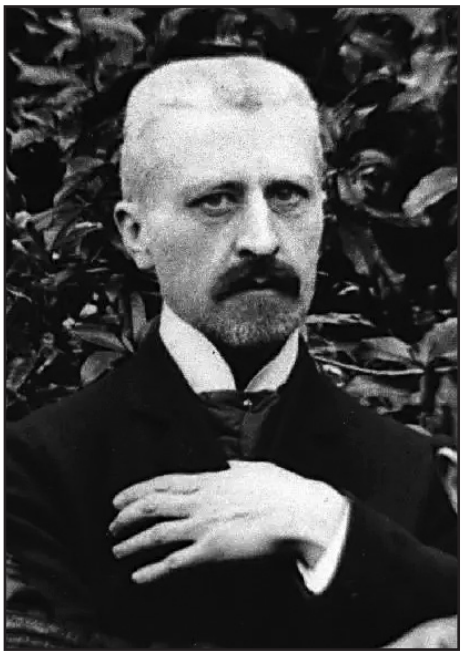
KELET ÉS NYUGAT ZENEI PÁRBESZÉDE IV.

Hat hanglemez ismertetése

Bevezetőnkben arról elmélkedünk, hogy különböző zenei kultúrák megismerése, közelebb hozása egymáshoz, párbeszédük és viszonyba lépésük nem feltétlenül jelenti szinkretista fúziójukat. Az eredmény mindig a „tálalás" módozatán múlik.

Hogyan lehetséges, hogy miközben jelenkori kereszténységünk – örömmel vagy fintorogva, de – többségében elfogadja az olyan teljességgel profán műfajok, mint a beat-, pop- és rockzene alkalmazását az egyházzenében, addig más vallások szakrális, spirituális zenéje iránt gyanakvással, esetleg elutasítással vagy – ami talán a legrosszabb – közönnyel viseltetik? Valószínűleg úgy, hogy az illetékesek szerint a „cél szentesíti az eszközt", és ha a cél a „tömegek bevonzása" a hitéletbe, akkor a kommercializálódás bűne, a „fogyaszthatóvá tétel a fogyasztói társadalom számára" járható, sőt járandó útnak tűnhet. A kérdés viszont nem az, hogy „komolyzene" mellett vagy helyett szólhat-e „könnyűzene" a templomban, hanem hogy szakrális vagy profán zene szólal-e meg a szent térben, a szent liturgiában. Ezek megkülönböztetésének pontos kritériumai vannak. Ha egy ócska, szokványos slágerzenét szimfonikus zenekarral tupírozunk is fel – aminek ma nagy divatja van –, attól még nem lesz szakrális zene. Ami banális, lapos és dagályos, az nem lehet ugyanakkor magasztos és fennkölt. Az *„adjátok meg a császárnak, ami a császáré, és Istennek, ami az Istené"* mintájára: ami a profán világból ered, hagyjuk meg a profán világ számára, ami pedig a szakrális világból ered, azt őrizzük meg annak keretein belül, hiszen a szentség lényegéhez eleve hozzátartozik a „körülhatároltság". Sajnos, létezik fordított irány is: olykor szakrális zenéket használnak fel kommersz, populáris formában. (Írtunk már erről a gregorián kapcsán a *Magyar Hüperión* ötödik számában [II. évf. 2. sz. 2014. május–július, 255. o.]) Ahogyan az ószövetségi állatáldozathoz is a legszebb, legjobb példányokat kellett kiválasztani – és nem a selejtest és gyatrát –, úgy az Istent dicsőítő zenének is a legkiválóbb zenészek által előadott legmagasabb művészi színvonalon kell megszólalnia. Elsősorban Istennek kell tetszeni és nem az embereknek. Káin óta tudjuk, hogy nem minden áldozati füst száll az égbe.

Mindezek mellett az is kérdés, hogy más kultúráktól, vallásoktól elvitathatjuk-e a szakralitást, a szentség, a misztérium megtapasztalásának lehetőségét, és ezt csak a keresztény vallás előjogának tarthatjuk? A *numinosum* kifejezést Rudolf Otto (1869–1937) használta először az Istenség illetve a *„mysterium tremendum et fascinosum"* (rettentő és vonzó misztérium) vallásos tapasztalatára, amikor Kelet és Nyugat



Rudolf Otto (1869–1937)

vallásait és misztikus tapasztalatait hasonlította össze. Amennyiben elfogadjuk ennek érvényét, nem ördögtől való – sőt, akár üdvös lehet –, ha a kereszténység közel száz év óta tartó *szekularizációja* (elvilágiasodása) ellensúlyozására, mi több, orvoslására tanulunk e tapasztalatok „virágaiból", más kultúrák szakrális művészetéből, és inkább ebből, mintsem a szórakoztatóipari szándékból fogant műfajoktól. Ez egyébként sem újkeletű jelenség, a katolicizmus számos külsődleges eleméről kimutatható a keleti eredet (torony, harang, füstölő, rózsafüzér, meditációs kéztartások stb). A korai egyházatyák például felhasználták a „pogány" (értsd: kereszténység előtti) szerzők bölcsességi irodalmát, mondván: *„a filozófia a teológia szolgálóleánya"* (Aquinói Szent Tamás). Továbbá az is tanulságos, hogy a történelem során – a középkori Andalúziában és a Közel-Keleten – olykor ugyanazt az épületet használták több vallás hívei: pénteken a muszlimok, szombaton a zsidók, vasárnap a keresztények. Isztambulban a bizánci keresztény Hagia Szophia bazilikát az oszmán hódítás után mecsetként használták, használják. Hazánkban Pécsen Gázi Kászim pasa *dzsámi*jából lett Gyertyaszentelő Boldogasszony temploma. Miként *„az építészet megfagyott zene"* (ahogy Friedrich Schlegel, mások szerint Goethe mondta), úgy nemcsak a szakrális építészet, hanem a szakrális zene kritériumai is egyetemesek, azaz meghaladják az egyes vallások határait. Valójában ez utóbbi nem is vallási, hanem zenetudományi kérdés, hiszen nem – vagy csak kis mértékben – érinti a hittételeket, dogmákat. Indiában hindúk, muszlimok és keresztények egyaránt használják ugyanazt az ősi zenei rendszert (*rága* és *tála*) devocionális gyakorlatukban.

Nehéz meghúzni a határt, meddig beszélhetünk *európai kultúráról* és meddig „csak" *keresztény kultúráról*, hiszen ma e kettő már nem esik egybe, mégis gyakran szinonimaként emlegetik. Valójában soha nem is esett egybe, gondoljunk csak a közel-keleti, a kopt, az etióp, a grúz és az örmény vagy a Tamás apostol által alapított indiai kereszténységre, amelyek igencsak eltérnek az európai kultúrától. Esetükben a párbeszédes közeledés legalább teológiai szempontból könnyebb más vallásokhoz képest.

Mindazonáltal a sorozatunkban bemutatott zenék nem feltétlenül vallási eredetű, szakrális zenék, ám mindenképpen tradicionális eredetűek, az itt találkozó kultúrák hagyományaiban gyökerezők. Ezért e párbeszédek sem elsősorban vallási szempontból, hanem sokkal inkább zeneesztétikai megfontolások mentén értelmezendők és értékelendők. Azon, ugyebár, senki nem lepődik meg, ha valaki az anyanyelvén kívül más nyelveket is megtanul és azokon társalog, anélkül, hogy összekeverné a nyelveket. A „zenei nyelv" is tanulható. Ma már számos európai zenész játszik indiai *rágá*kat vagy arab–török *makám*okat, és tegyük hozzá, számos ázsiai zenész játszik európai klasszikus zenét. Utóbbiak viszont feltűnően többen vannak, mint az előbbiek, úgyhogy bőven van teendő ezen a téren. Az alábbi albumok egy-egy lépést jelenthetnek afelé, hogy ez az arány kiegyenlítettebb legyen.

Dialogos – Katarina Livljanić
BARLAAM & JOSAPHAT. BUDDHA, A CHRISTIAN SAINT?
65:41 perc (2019, Arcana)

Az Adriai-tenger partjának szülöttje, Katarina Livljanić (sz. 1966) énekes, zenetudós és költő, a párizsi Sorbonne egyetemen a középkori zene professzora, 2019-től pedig a svájci Schola Cantorum Basiliensis középkori–reneszánsz tanszékének oktatója. A Zágrábi Zenei Konzervatóriumban tanult, később Franciaországba költözött. Munkásságáért 2002-ben Horvátország elnöke részesítette kitüntetésben, 2016-



Barlám és Jozafát – A mélységben lévő ember allegóriája (1616 körül)

ban pedig a francia kormánytól megkapta a Chevalier des Arts et des Lettres (A Művészetek és az Irodalom Lovagja) címet. 1997-ben alapította a Dialogos együttest, melynek azóta is vezetője, emellett alkalmanként az Alla Francesca együttesben énekel. Eddig tíz Dialogos-CD jelent meg, mindegyikük unikális és hiánypótló. A *Vision de Tondal* (2004, Arcana) például a túlvilági „utazások" egyik legendáját dolgozza fel, amit 1149-ben írt le egy szerzetes egy ír lovag elbeszélése alapján. Több változata és számos fordítása létezik, talán a Simon Marmion által illuminált 15. századi kézirat a legismertebb. Ennek egyik példányát megcsodálhattuk a tavalyi Hieronymus Bosch kiállításon, a budapesti Szépművészeti Múzeumban, lévén a festő egyik ihlető forrásaként tartják számon. Igazi különlegesség a *Terra adriatica. Italian and Croatian medieval sacred music* (1999, L'Empreinte Digitale) és a *Dalmatica. Chants of the Adriatic* (2016, Arcana) című albumuk is. A Dialogos projektjei új zenetudományi kutatásokat kapcsolnak össze a középkori zenei előadás innovatív megközelítésével, kifejező muzikalitással, olykor színházi dimenzióval kiegészítve.

A most bemutatandó albumon Livljanić énekét két zenész kíséri: Norbert Rodenkirchen – aki 1996 óta a híres Sequentia együttesben is játszik – fuvolán és hárfán, Albrecht Maurer pedig hegedűn és a *rebek* nevű vonós hangszeren. Az alaptéma *Barlám és Jozafát legendája*, amit rendkívül ihletett módon a középkori zene nyelvén szólaltatnak meg, akár kortárs zenének is tekinthető lenne. A történet lényegében Sziddhártha (Buddha) életének keresztény változata. Egy király fiáról szól, Jozafát hercegről, aki elhagyja a gazdagság zajos világát, hogy

belső békét keressen. Amikor a kereszténytyüldöző Avenir királynak egy asztrológus azt jósolja, hogy fia egy napon keresztény lesz, Avenir – palotája jóléti világába zárva – megpróbálja elszigetelni a fiatal herceget a való világtól, hogy ne találkozzon az emberi szenvedéssel, betegséggel, öregedéssel és halállal. Ennek ellenére Jozafát találkozik mindezzel, s az emberi nyomorúságtól megrendülve, egy szentéletű remete, Barlám tanításának hatására megtér. Végül apját is megtéríti, majd haláláig remeteként él a pusztában. A párbeszédek közé prédikációk és különös példázatok szövődnek, ezek teszik igazán érdekessé a szöveget. Az egyikben – ami a hanglemezen is szerepel – egy unikornis elől menekülő és verembe eső emberről olvashatunk, aki egy bokorba kapaszkodva próbál megmenekülni a verem alján tátogó sárkánytól, ám az ágakról lecsorgó mézet megkóstolva elfeledkezik a veszélyről. *„Az kisded bokornak tetejin való mézecske ez világnak hamis gyönyörősége, kinek miatta embör megcsalattatik, hogy az ű veszödelmét ne láthassa.”*



Dialogos (Albrecht Maurer, Katarina Livljanić, Norbert Rodenkirchen; fotó: Johannes Ritter)

A történet arab, majd grúz közvetítéssel jutott Bizáncba. A főszereplő nevének etimológiáját a kutatók így magyarázzák: a szanszkrit *bódhiszattvá*ból lehetett a grúz *buddhasaf*, amiből előbb a görög *Yudhasaf* és *Yuhasaf*, majd végül *Josafat* lett. A hagyomány szerint a legenda görög változatát Damaszkuszi Szent János írta le a palesztinai Szent Szabbász kolostorban a 8–9. század fordulóján. Ennek 12. századi rövidített latin fordítását vette át Jacobus de Voragine *Legenda aureá*ja, és ebből terjedt el szerte Európában. Első magyar fordítása az 1521 és 1541 között írt *Kazinczy-kódex*ben található, a példázatok nagy részét a *Lobkowitz-* és a *Bod-kódex* is megőrizte. E történet olyannyira népszerű volt, hogy Jozafátot és Barlámot az Egyház szentté avatta, annak ellenére, hogy létezésükre nem volt bizonyíték. Kultuszuk fennmaradt a 20. századig, amikor ünnepüket eltávolították a naptárból. A római *martirologium*ban november 27-e volt a megszentelt napjuk, úgy a nyugati, mint a keleti egyházban szerepelt a szentek naptárában. A témáról bővebben Katona Lajos (1862–1910) irodalomtörténész, etnográfus, egyetemi tanár *Folklór-kalendárium* (Budapest, 1982, Gondolat) című kötetében és Simon Róbert *Buddha vagy Jézus? Barlaam és Joszaphát a vallások keresztútján* címmel a Fontes orientales (Keleti források) sorozatban megjelent kötetében (Budapest, 2017, Corvina) olvashatnak az érdeklődők. Az „irodalmi csemegét” Babits Mihály így értékelte: *„A kereszténységnek és buddhizmusnak ez a találkozása különös ízű gyümölcsöt termett, új csillogást adva, mesecsillogást, az aszkézis gondolatá-*

nak, mely a legendák mélye és romantikus lelke." (*Az európai irodalom története*, 1936)

Katarina Livljanić e hihetetlen legendát hét ősi fordításban (görög, latin, óorosz, óhorvát, ófrancia, középkori okszitán és olasz) olvasta és ezekből hozott létre egységes szálat. A „megzenésítés" műhelytitkait az albumhoz tartozó multimédiás e-könyvben fejti ki. A különböző nyelvek és zenei kultúrák a kora középkori Európa meglepő hangzásképében – mint egyfajta „hangzó Bábel tornya" – találkoznak. Mi mást mondhatnánk még: tessék meghallgatni!

Schola Gregoriana Pragensis – Gjosan-rjú Tendai Sómjó (Buddhist Monks from Japan)
MUSICA SACRA. BUDDHIST SHŌMYŌ & GREGORIAN CHANTS
73:22 perc (2009, K&K Verlagsanstalt)

Az album alcíme megerősíti, amit az előadók alapján sejthetünk: *„Két spirituális kultúra párbeszéde a buddhista és a keresztény hagyomány zenei repertoárja alapján"*.

A Schola Gregoriana Pragensis cseh énekegyüttest David Eben alapította 1987-ben. A középkori szakrális zene értelmezői és előadói között a világ élvonalába tartoznak. Munkájukat úgy a gregorián ének legkorábbi, 10–11. századi neumatikus forrásai szerinti szemiológiai értelmezésére, mint az eredeti csehországi kórushagyomány bemutatására összpontosítják, ideértve a korai polifóniát is. Gyakran koncerteznek külföldön, 2005-ben hazánkban is felléptek Vácott, a III. Nemzetközi Gregorián Fesztiválon. Eddig 19 CD-jük jelent meg, köztük a *Rosa mystica* (1995, Supraphon), amelynek témája a Szűz Mária iránti áhítat a középkori Csehországban, és az *Ach, Homo Fragilis* (2002, Supraphon), amely az emberi törékenységről és mulandóságról szól. Nyitottságukra jellemző, hogy kortárs műveket is előadnak, mint az *Antica e moderna* (1998, Supraphon) és a *Dialogues* (2010, Supraphon) című albumukon. Egy-egy hanglemez erejéig együttműködtek a belga Capilla Flamenca régizenei társulattal, a Choeur Grégorien de Paris-val és – ami igazán egyedülálló – egy japán buddhista szerzetescsoporttal, a Gjosan-rjú Tendai Sómjóval. A *tendai* a *mahájána* buddhizmus japán iskolája, a kínai *tiantai* vagy *„Lótusz-szútra* iskola" leszármazottja. A velük közösen készített CD *Blízké hlasy zdáli (Close voices from far-away)* címen jelent meg (2007, Sony BMG). Egyetlen ehhez hasonló előzményről tudunk: Japánban, a második világháború befejezésének ötvenedik évfordulója alkalmából két másik kórus, az olasz Cantori Gregoriani és a Tendai Shomyo Onritsu Kenkyukai közös szereplését adták ki hanglemezen, *Devotions. Gregorian chant meets Buddhist chant* címmel (1996, JVC/Victor), de ezen csupán az utolsó, rövid szerzeményben szólal meg egyszerre a gregorián és a *sómjó* ének.

A most bemutatandó album anyaga egy másik koncerten hangzott el, amit a Világörökség részét képező maulbronni kolostoregyüttes templomában 2008. június 20-án vettek fel. 2016-ban ismét előadták ezt a projektet – *„Közeli hangok messziről"* – a Lípa Musica nemzetközi zenei fesztivál keretében a Česká Lípá-i Mindenszentek-bazilikában. Ennek ismertetőjéből megtudhatjuk: *„A Gjosan szó ahhoz a mitikus hegyhez kapcsolódik, ahol állítólag az égi lények először adták meg a pátriárkáknak, hogy meghallhassák a* sómjó *istenfélő hangjait. A* sómjó *japán kifejezés a buddhista liturgikus ének archaikus stílusát jelenti, és a szanszkrit* sabda-vidja *szópárból, azaz a hangzó igén keresztüli belátásból származik. A 9. században a japán Kioto közelében, a szent Hiei hegy lábánál fekvő Óhara kolostorvárosban liturgikus központot hoztak létre, amely a mai napig folytatja a* sómjó *énekek hagyományát."*



Schola Gregoriana Pragensis, Gjosan-rjú Tendai Sómjó

A koncertfelvétel első felében (*Processzió, Veni sancte spiritus, Alleluia magnus dominus*, illetve *Oi sange* – bűnbánati ének, *Shoten kango no san* – A mennyei hatalom dicsőítése) a két kórust felváltva hallhatjuk, így megfigyelhetjük a két zenei hagyomány közötti jellegzetes különbségeket, japán részről például a *glissando* és a *heterofónia* jelenlétét. A hagyományos buddhista liturgia ütőhangszereket is használ, ilyen az idiofon *mokugjo* (fa hal), ami egy fából faragott, üreges résdob, a *njo-hacsi* cintányér és a *sakujó* csörgő bot. A gregorián ének tisztán vokális, a hangsora vagy diatonikus, vagy pentaton, a *sómjó* ének pedig a „*jo* skálát" használja, ami szintén egyfajta pentaton. A meditatív *sómjó*val a gregorián repertoár legkorábbi (körülbelül a 8. század második feléből származó) énekei rezonálnak együtt leginkább, a kontrasztot a késő középkori darabok képezik. A legérdekesebb és leghatásosabb – de véletlenül sem hatásvadász – részek azok, amelyekben a cseh kórus és a japán szerzetesek egyszerre énekelnek, anélkül, hogy kulturális kötődésüktől bármilyen módon elszakadnának. A kétféle ének párhuzamosan, egymásra rétegezve hangzik el, először a 7. szerzeményben, a *Sorai kada* dicsőítő himnusz és a *Miserere mei Deus* kezdetű zsoltár. A 13. alkotás szólóénekének *(Amida kjó) glissando* dallamához csak kollázsszerűen társul a vissza-visszatérő *Kyrie*, viszont a csúcspontot jelentő – és a leginkább meggyőző erővel ható – 14. szerzeményben egy késő középkori szent ének, az *Ave virgo gloriosa* úgy egészíti ki a *Lótusz-szútra* szövegének folyamatos kántálását *(Jinriki-hon)*, mintha a

kettő szervesen összetartozna. Mindezt tovább fokozzák a résdob ütemes koppanásai.

Némelyik mű hangzása, „hangulata" annyira időtlen és mély, hogy lelki szemeink előtt akár olyan képeket is megidéz, mint az egyiptomi piramisok mélyén fekvő szarkofágok, vagy Jézus sírkamrája nagyszombat éjjelén. A kolostori félhomályba szűrődő fény varázsát éppúgy átélhetjük, mint a hajnali párából kibontakozó napkelte frissességét egy harmatos mezőn, vagy kopár sziklák felett magasodó kék égbolton úszó fehér felhők látványától révülhetünk. Függetlenül attól, hogy ki mit hisz és gondol a kereszténységről és a buddhizmusról, ezek a hangok oly csodálatosan összefonódnak, ahogyan mélység és magasság egy végső ponton egybesimul. Az összefonódás nem összeolvadás vagy összemosódás, a különbségek megvannak és megmaradnak, de a csoda megtörténik. Erre a zenei albumra különösen igaz, hogy meghallgatása komoly spirituális felkészültséget igényel. Felületes hallgató semmit nem tud kezdeni vele, e találkozás világtörténelmi jelentőségét – amit nagyobb felhajtás és reklám nélkül is tulajdoníthatunk neki – csak egy figyelmes, nagyon mély átélésben foghatjuk fel. Inspiráló ereje csupán megfelelő nyitottság esetén hat. A kórusvezető David Eben úgy írja le az egész kísérletet, mint a bibliai *Spiritus flat ubi vult* („*A Szellem ott fúj, ahol akar*" – Jn 3,8) beteljesülését. Egy recenzió szerint: „*A gregorián énekben a hangok a katedrálisok mennyezetének magasságáig szállnak fel, majd halkan lebegnek. A sómjóban a hangok úgy terjednek szét és rezonálnak, mint egy hegy talapzata. A két kontrasztos harmónia pompás összeillesztésekor az ünnepélyes, lelket megrázó hang a szívhez szól.*" A magasztos hangzásvilág a tisztaság és a mélységes nyugalom érzését ébreszti a hallgatóban. Ugyanakkor az egyébként is férfiasabb karakterű buddhista éneklést kísérő kemény koppantások és a cintányérok csörrenése másféle értelemben ébresztő hatásúak. Magyarul is szoktuk mondani – diáknyelven legalábbis –, hogy valaki „*koppan*", azaz egyfelől „felsül, rajtaveszt", másfelől „észhez kap, megért, megvilágosodik". Másként szólva: a hétköznapi ráció csődje a megvilágosodás lehetőségét hozhatja. Vagy például a *dob* – és a szív – meg*dob*ba*n*ása a meg*döbben*ést idézi, sőt, előidézheti. Ezek a hangok és szavak jól leírják, ami az elmében és a lélekben történik, vagy aminek történnie kellene.

Sister Marie Keyrouz
SACRED SONGS FROM EAST AND WEST
1 óra 54:30 perc (Dupla CD, 1999, Virgin Classics)

A libanoni születésű Marie Keyrouz nővér (sz. 1963) csodaszép hangja isteni csoda, karizmája Isten ajándéka. Erről a hazai közönség is meggyőződhetett, amikor 2014. április 23-án a budapesti Szent István Bazilikában a Szent Efrém Férfikarral együtt fellépett. Évtizedek óta ő a bizánci és a közel-keleti liturgikus egyszólamú éneklés egyik legismertebb művelője. A párizsi Szent Zene Intézet alapítója és igazgatója. Maronita (keleti katolikus) családból származik, de fogadalmát a melkita bizánci (görög) katolikus egyházban tette le. 1991-ben szerzett doktorátust a Sorbonne-on zenetudományból és antropológiából. Különféle keleti keresztény énekeket gyűjtött össze görög, szír és arab kéziratokból, a még élő szájhagyományt is tanulmányozta. Közel tucatnyi albumával ismertette meg a nyugati világot a keleti egyházzene ősi repertoárjával, ami az örömteli himnuszoktól a fájdalomban fürdő dallamokig széles érzelmi skálát szólaltat meg. Virtuóz hangjának melegsége és tisztasága a valódi béke üzenetét, a nyugalom erejét, a rejtélyek varázsát, a transzcendens szépséget és Isten dicsőségét közvetítik. Ismerői szerint ő a vallás, a



Marie' Keyrouz nővér (sz. 1963)

tudomány és a művészet kereszteződésének őre, aki képes összhangba hozni a művészi kreativitást a tudományos hitelességgel. Gyakran idézi a Szent Vazulnak tulajdonított mondást: *„amikor énekelsz, kétszeresen imádkozol"*.

A két hanglemez elkülöníti ugyan a két zenei világot – amire a cím utal –, az énekes személye viszont összeköti. Talán ez is azt üzeni, hogy szerethető mindkettő anélkül, hogy összekevernénk, és persze mindkettő egyaránt lehet az Isten iránti szeretet kifejeződése. Az első CD alcíme *The Nativity in the Eastern Church traditions*, amelyen a karácsonyi ünnepkör szíriai-maronita és bizánci melkita hagyományos énekei hallhatók az Ensemble de la Paix kíséretében. Habár a bizánci egyházi hagyományban semmilyen hangszeres kíséret nem megengedett, és a legkorábbi szír maronita hagyomány is csak néhány fém ütőhangszerre korlátozta, ma már a hangszeres zenét is elfogadják az imádság egy formájának. Az albumon hallható arab nyelvű ének és a közel-keleti hangszerek *(nej, kánún, úd, riq)* miatt első hallásra akár muszlim zenének is hihetné valaki. Egyik legfőbb jellegzetessége a sok *melizma*, ami *„zenei díszítőelem, egy szótagra énekelt hangok csoportja. A liturgiában az ünnepélyesség fokát érzékeltetik (…) a szavak racionális jelentésén túli, természetfölötti tartalom kifejezésére" (Magyar Katolikus Lexikon)*. A zenekar neve (Együttes a békéért) arra utal, hogy létrehozásának gondolata a Libanont érő 1983-as bombatámadás után ötlött fel a nővérben, amikor legnagyobb szükségük volt a békére.

A második CD alcíme *Ave Maria*, utalva az elhangzó híres és kevésbé ismert Mária-énekekre. Ezen pedig az Orchestre d'Auvergne kíséri az énekesnőt, aki szent elhivatottsággal sajátította el a nyugati énektechnikát is. A gazdag repertoár jól tükrözi a 19. század zenei világának vallási áhítatát. Franz Schubert, Louis Niedermeyer, César Franck, Anton Bruckner, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Charles Gounod, Pietro Mascagni, Luigi Gordigiani. Megannyi név, akikről azt hisszük, ismerjük őket, de Keyrouz hites és hiteles előadásában hallgatva a szerzeményeiket olyanoknak hallhatjuk, mintha egy jóságos tündér lefújta volna róluk a konvenciók évszázados porát. Az örök karácsony örömünnepének keleti és nyugati dallamáradatát mi más zárhatná, mint a Franz Grubernek tulajdonított *Stille Nacht*, azaz a *Csendes éj*.

Uday Bhawalkar – Hathor Consort – Romina Lischka
DHRUPAD FANTASIA
78:15 perc (2022, Fuga Libera)

Amikor Mani Kaul (1944–2011) indiai filmrendező 1982-ben elkészítette *Dhrupad* című dokumentumfilmjét, a nyugati világ is behatóbban megismerhette az észak-indiai klasszikus zene eme legtisztább és legrégebbi – több mint kétezer évvel ezelőtti – műfaját, amelynek eredete a szanszkrit szövegek – védikus himnuszok és mantrák – hindú templomokban énekelt felolvasására vezethető vissza. Maga a kifejezés szanszkrit eredetű, a *dhruva* (mozdíthatatlan, állandó) és a *pada* (vers) szavakból származik, egy értelmezés szerint „tündöklő, isteni éneket" is jelent. A *dhrupad* zene a 16. században érte el a rádzsasztáni mogul udvarokat, és itt fejlődött klasszikus művészeti formává. Ekkoriban Nagy Akbar (1542–1605) mogul császár uralkodott, aki I. Erzsébet angol királynő (1533–1603) kortársa volt. E két udvar zenéjének képzeletbeli találkozása a kiindulópontja ennek az albumnak.

Romina Lischka (sz. 1982) osztrák *viola da gamba* játékos, első tanára Paolo Pandolfo volt a svájci Schola Cantorum Basiliensisben, ahol 2006-ban kitűnő szólistadiplomát kapott. Tanulmányait Philippe Pierlot-nál folytatta a brüsszeli Királyi Konzervatóriumban, itt mesterképzésben részesült és kitűnő oklevéllel végzett 2008-ban. Észak-indiai klasszikus éneket



Uday Bhawalkar (sz. 1966)

(dhrupad) is tanult a Rotterdami Konzervatórium világzenei tanszékén, ahol 2010-ben szerzett alapdiplomát, majd Indiában, Delhiben Ustad Zia Fariduddin Dagartól (1932–2013) és Uday Bhawalkartól (sz. 1966) tanult. Több együttes gambistájaként játszott már, például a híres Collegium Vocale Gentben. 2012-ben megalakította a Hathor Consort vonósegyüttest, amely a reneszánsz és barokk zene elkötelezettje. A név-

adó *Hathor* (Hórusz háza) az ókori Egyiptomban a zene, a tánc, a szépség, az öröm, a szerelem és az anyaság istennője. Romina Lischkának saját zenekarával ez a hatodik közös CD-je, de szólóban és más együttessel közreműködve is jelent meg hanglemeze. Ghalia Benali (sz. 1968) belga–tunéziai énekesnővel közös *Call to prayer* (2020, Fuga Libera) című albumának nagyszerű koncertváltozatát láthattuk Budapesten, a Magyar Zene Háza szakrális zenei sorozatában 2022. november 5-én.

A *Dhrupad Fantasia* Romina Lischka és napjaink egyik legkiválóbb *dhrupad* énekese, Uday Bhawalkar közös vállalkozása, amelyben az indiai modális *rágá*kon és I. Erzsébet Angliájának többszólamú hangszeres zenéjén alapuló improvizációik ötvözésével egy emelkedett és inspiráló zenei csodát hoztak létre. Segítségükre volt Pratap Awad, aki a *dhrupad* előadások hagyományos ritmuskíséretét adó *pakhávadzs* dobon játszik, valamint a Hathor Consortból Anne Freitag reneszánsz fuvolista, Liam Fennelly és Thomas Baeté *viola da gambá*sok. A zenei rendezőség mellett Lischka basszus violán és *dhrupad* énekkel vesz részt a produkcióban. Amikor együtt halljuk Bhawalkarral, akkor nemcsak két kiváló előadó, mester és tanítvány énekét, hanem – amit hangjuk esszenciálisan magukban hordoz – a férfi és női princípium harmonikus egységét is megcsodálhatjuk. Az album három tematikai egységre tagolódik: *Reggel* (1–9. mű), *Délután* (10–12. mű), *Éjszaka* (13–17. mű), annak megfelelően, ahogyan az indiai *rágá*kat játszani szokás. Így először a *Raga Bhairavi*, majd a *Raga Bhimpalasi*, végül a *Raga Kirvani*, *Maru* és *Bihag* hallhatóak. A legteljesebben – azaz egy *rága* előadásakor lehetséges *áláp*, *dzsod*, *dzshala*, *gat* tételek mindegyikét – csupán az első *rágá*nál játsszák végig. Ezen tételek közé és a többi – 5–8 perces egységekre korlátozott – *rága* közé szövődve hangzanak el a 16. századi szerzők darabjai: Tobias Hume és John Dowland két-két, William Whytbroke, Robert Parsons, Jacob van Eyck és Elway Bevin egy-egy szerzeménye. Az „ötvözet" olyan jól sikerült, hogy a hallgató néha azt sem tudja, Angliában, Indiában vagy éppen az éterben jár-e. A befejező tétel igazi örömzenélés, igazi egymásra találás mindkét hagyomány részéről, a „nyugtával dicsérd a napot" felszabadító élménye.

Joanna Goodale
BACH IN A CIRCLE. WHEN BACH MEETS SUFIS
60:08 perc (2019, Paraty)



Joanna Goodale

Úgy tűnik, a „Bach-galaxis" tartogat még számos meglepetést. Korábban már írtunk a *Rúmí és Bach*, valamint az *Itri és Bach* című albumokról, most itt a folytatás. Joanna Goodale angol–török származású francia-svájci zongoraművész, aki fiatalon máris híressé vált új utakat kereső, merész kezdeményezéseivel. Koncertjein összekapcsolja az európai klasszikus repertoárt a keleti szakrális zenével és saját komprovizációival.

A *komprovizáció* kifejezést Sandeep Bhagwati indiai származású német zeneszerző, akadémiai tanár alkotta 2004-ben, a „kompozíció" és az „improvizáció" összevonásával. Előbbi a latin *componere* (összerakni), utóbbi pedig a latin *improvisus* (előre nem látható) szóból származik. E két fogalmat, illetve eljárásmódot nem ellentétként, hanem inkább egymás kiegészítőjeként értelmezi.

Goodale saját maga így vall első albumának koncepciójáról: „*Miután többször jártam Törökországban, rájöttem, hogy a szúfi zene hasonló érzelmeket vált ki belőlem, mint amilyeneket Johann Sebastian Bach hallgatásakor érzek. Ez arra késztetett, hogy némi kutatást végezzek, majd rávilágítsak a hasonlóságokra e két univerzum között, amelyek első pillantásra nagyon eltérőnek tűnhetnek. Valójában a szent szúfi dalokat és Bach műveit egyaránt a mély spiritualitás kifejezése, a kozmikus rend megjelenítésére való törekvés és az ismétlődő ciklikus minták használata jellemzi, ami a transzcendencia és a belső csend érzéséhez vezet.*"

A *Bach in a Circle* című albumon a Bach darabokat – közöttük Busoni, Kempff és Siloti átiratait – Goodale saját szerzeményeivel és szúfi dallamok zongoraátirataival váltakozva hallhatjuk. Mindjárt az első alkotás meghökkentő: a *Balkan Bach* három Bach-témát variál kétféle aszimmetrikus balkáni táncritmusban (9/8 és 7/8) előadva. Itt meg kell jegyeznünk, hogy az aszimmetrikus ritmusok használata nemcsak a balkáni népeknél jellemző, hanem Kis-Ázsián és Perzsián át Indiáig előfordul. A második szerzemény a *Yavaran Masem* (A szerelem lángjai), egy a muszlim világban közismert iráni kurd eredetű szúfi dal. Hasonló népszerűségnek örvend az *After Bismillah* című alkotásban felhangzó és a 13. századi török költő, Yunus Emre *Severim Ben Seni* (Szeretlek) című versének szövegével elterjedt szúfi dallam is. Goodale a CD kísérő szövegében hangsúlyozza, hogy amíg zongorán a legkisebb hangköz a félhang, addig a török *makám*okban 1/9 a legkisebb, így sok esetben egy dallam zongoraátirata felismerhető marad ugyan, de eltérő színt kap. Érdekes darab a *Güldür Gül*, egy kortárs török zeneszerző és filmrendező, Özhan Eren (sz. 1959) szerzeménye, amit úgy ad elő a művésznő zongorán, hogy bal kézzel egy Bach-mintát *(pattern)* ismétel, a *Prelude in E minor* a *BWV 855*-ből, jobb kézzel pedig a dallamot játssza. Joanna talán legönállóbb szerzeménye, a *Sufi Chaconne* jól illeszkedik az album tematikájába. Az elhangzó Bach-művekről csupán annyit mondanék, hogy előadásmódjuk érzékeny és mélyen átélt, viszont a repertoár kissé egyoldalú, mivel ezek mindegyike *moll* hangsorú. A cél valószínűleg az volt, hogy ezáltal is egységesebb legyen a zenei összkép. Az album fergeteges záró darabja a *Man Che Danam* (Mit tudom én) egy iráni szúfi dal, amelyet Shahram Nazeri komponált a 13. századi perzsa költő, Rúmi versére. Ezt Goodale preparált zongorán és bokacsörgővel kísérve adja elő, ezért kissé „kilóg a sorból", jó értelemben. Talán egyfajta „felhívás keringőre", vagyis: ha tetszett, tessenek meghallgatni további szúfi dalokat és verseket!

Ensemble Masques – Olivier Fortin
ROUTES DU CAFÉ. BACH, BERNIER
71:39 perc (2019, Alpha Classics)

A bordalok mintájára végre itt vannak a „kávédalok", amit jó szívvel ajánlhatunk egy jóízű, autentikus kávézáshoz. Vajon szent növény-e a kávé? Vagy éppen az a szerepe, hogy a hétköznapi, profán létet tegye szebbé, meghittebbé? Akárhogy is, inspiráló ereje vetekszik a teáéval, sőt a boréval. A *Kávé-út* című album mindenképpen ezt bizonyítja. Útikalauzunk az Ensemble Masques barokk zenét játszó hattagú kamaracsoport, amit Olivier Fortin (sz. 1973)



Ensemble' Masques

csembalista alapított 1998-ban, azóta is ő vezeti. Különböző nemzetiségű zenészei Ausztráliából, Belgiumból, Kanadából, Finnországból és Franciaországból származnak.

A kávézás Törökországból terjedt Európába, illendő tehát, hogy az album török zenével, Nâyi Osman Dede (1652?–1729) szerzeményével kezdődjön. A későbbiekben halljuk még Tanburi Cemil Bey (1873–1916) egy művét, valamint a zenekar brácsása, Katheleen Kajiokla két hangulatos, oszmán ihletésű darabját. Fortin az album műveit egy *faszil*ként, a hagyományos oszmán klasszikus zene darabjainak szvitjeként rendezte el, a kompozíciók közé *takszim*okat (improvizációkat) illesztve. Ezeket vendég zenészek adják elő: Adrien Espinouze (*nej* fuvola), Evgenios Voulgaris (*jajli tanbur* pengetős), Pierre Rigopoulos (*zarb* és *daire* dobok). Az első konstantinápolyi kávéházak a 16. század közepén nyíltak, Európa nagyvárosaiban egy évszázaddal később jelentek meg és terjedtek el. A kávékultúra divatja a zenében is tükröződött. Párizsba az 1669-ben követként érkező Szulejmán Aga hozta el a kávét. A francia Nicolas Bernier (1664–1734) *Le Caffé* kantátája – ami az 1703-ban kiadott *Cantates françoises*-ban jelent meg – olasz ihletésű stílusban szól, és a kávét úgy dicséri, mint *„Bájitalt, ami elragadja a lelkemet"*. A zenei utazás párizsi szakaszát Marin Marais (1656–1728) *Troisième livre de viole*-jából egy rövidebb darab, a *Saillie du caffé* zárja. A következő állomás London, ahol Matthew Locke (1622–1677) zeneszerző 1660 körül gyakran járt a *Turk's Head Coffee House*-ban. Tőle egy

fenséges vonós fantáziát hallhatunk *d-moll*ban. A körút Lipcsében zárul, ahol Gottfried Zimmermann 1715-ben nyitotta meg híres kávéházát, amelyben koncerteket is szervezett. Valószínűleg itt adták elő Bach 1735 körül komponált híres „Kávé-kantátáját" *Schweigt stille, plaudert nicht* (Maradj csendben, ne beszélj, BWV 211) címmel. Ez egyfajta miniopera, amely egy apa és lánya humoros vitája a kávéfogyasztásról és a kávéfüggőségről. Ebben és a Bernier-kantátában Hana Blažíková szoprán, Reinoud van Mechelen tenor és Lisandro Abadie basszus énekét az őket kísérő Adrien Espinouze érzékeny fuvolajátékával együtt csodálhatjuk. Az előadásmód finom, mint egy jó kávé.

Ha „lejárt a lemez", és még folytatnánk a zsúrozást, vagy ha valakinek hiányérzete van a kávézás bécsi fejezetét illetően, további ajánlatunk a Sarband együttes *Alla Turca* (1999, Teldec, és 2001, Jaro), illetve a Concerto Köln és a Sarband együttesek közös albumai, a *Dream of the Orient* (2003, Archiv Produktion) és a *The Waltz. Ecstasy & Mysticism* (2005, Archiv Produktion) című albumok. Ezek az európai – főként német – és török zenei kapcsolatokat tárják fel Mozart, Beethoven, Dede Efendi, Dimitrie Cantemir és mások szerzeményeit felidézve.

Hegedűs Zoltán

Lopön Tenzin Namdak Rinpocse
BÖNPO DZOGCSEN-TANÍTÁSOK
Ford. Erdődy Péter
284 oldal (Budapest, 2020, Bódhiszattva Kiadó/ Sambhala Tibet Központ)

Az emberi kultúra meghatározó ereje a transzcendens valóságba vetett hit és e valóság elérésének vágya. Hogy hiszünk valamiben, ami túl van a világon, a halandóság, a szenvedés minden tragédiáján, és próbáljuk ténylegesen valósággá tenni megismerésünkkel és cselekedeteinkkel, melyek hatalmat adnak számunkra önmagunk és a létezés átalakítására. Természetesen ezt célnak és útnak fogjuk fel, egy eszmei távolság leküzdésének, annak tudatában, hogy a végső még nincs jelen, és nagyon sok mindent kell tennünk azért, hogy elérjük a jövőben. De mi van akkor, ha tévedünk? Mi van akkor, ha amit keresünk, már itt van, csak *mi* nem merünk „jelen lenni", a feltétlen jelenvalóságba lépni? Nem lehetséges-e, hogy az út és a cél eszméje, és a megtisztulásra, megismerésre, elmélyülésre tett erőfeszítésünk még mindig csak tudatunk homálya és a viszonylagos létezés görcse, amellyel elodázzuk a „döntést", a feltétlen valósághoz való közvetlen odafordulást?

Ezt a lehetőséget, a végsőre irányulás abszolút közvetlen módszerét mutatja fel a *dzogcsen*, a „nagy tökéletesség" vagy „teljes tökéletesség", a tibeti buddhista *nyingma* rend valamint a bön hagyomány legmagasabb megvalósítási ösvénye. Az irányzat a 20. század közepéig a világtól elzárva működött, Nyugaton szinte teljesen ismeretlen volt, s tanításait *„még Tibetben sem volt könnyű megkapni"*. (38. o.) Ez a helyzet gyökeresen megváltozott az 1960-as évektől, egy szomorú történelmi esemény miatt: a kommunista Kína 1950-ben megszállta Tibetet, majd szűk évtizeddel később, 1959-ben vérbe fojtotta a tibetiek felkelését és hozzákezdett a vallási intézmények módszeres felszámolásához. Így a buddhista és a bön szerzetesek arra kényszerültek, hogy elhagyják szülőföldjüket, s Tibet határain kívül teremtsék újra a vallásgyakorlás kereteit. Bár az emigráció központja Észak-India, illetve Nepál volt és maradt, több tibeti mester ellátogatott Nyugatra, az itt élők számára is elérhetővé téve a tanításokat, sőt az egyes hagyományvonulatokhoz való tényleges csatlakozást. Emellett szintén az inspirációjukra és részben felügyeletük alatt számos korábban nem ismert