

Törőcsik Attila:

Gondolatkísérletek a szakrális zene pragmatikai dimenzióiról

Arra a kérdésre, hogy miért nevezünk egy zeneművet spirituálisnak, transzcendensek vagy szakrálisnak, nem adhatunk megnyugtató választ, mert egyrészt annyi összetevő együttes jelenléte szükséges, hogy elemzése időnkbe nem férne bele, másrészt a különböző kultúrák sem egységesek annak megítélésében, hogy milyen normák, elvárások szükségesek egy mindenkit meglelégedéssel eltöltő definíció közös elfogadásához, ezért arra szorítkozunk, hogy az érvek-ellenérvek ütköztetéséből és a nehezen megragadható szubjektív világnézeti perspektívából próbáljunk közelebb kerülni a probléma megfogalmazásához.

Előadásom során kísérletet teszek egy olyan összefoglaló séma meghatározásához, mely valamennyire közelebb visz bennünket a probléma megértéséhez, ha nem is feltétlenül a megoldásához, ehhez többek között a kommunikációtudomány, az esztétika, a zenetörténetet, a teológia és a pszichológia segítségére szorítkozom.

Attól, hogy egy csárdásnak a „Sanctus” címet adjuk, még nem feltételezzük, hogy valóban vallási zeneművel állunk szemben, akárcsak, egy zsoltár szövegére írt rap zene sem kelt feltétlen áhitatot. Az évezredek tapasztalatai azonban azt igazolták, hogy a szöveg vallási tartalmának célja a mű szentségének kifejezése, mivel a hallgatóság elsősorban a verbális tartalomra figyel, a hozzá alkalmazkodó zene csak másodlagos szerepet játszik. Ezt támasztják alá azok a vallási szövegeket kísérő dallamsorozatok, melyek dallamívei csak néhány hangra korlátozódnak, azok is szigorúan követik a skála emelkedő-ereszkedő tendenciáját, hogy a szöveges tartalom ne szenvedje el a figyelem elterelődéséből adódó elkalandozást. Ennek a kizárólagosságnak azonban ellentmondanak azok a zenetörténeti források, melyek egyes kultúrák (köztük a korai magyar) népdalokra jellemzők: kis ambitus (hangterjedelem), a szöveghez alkalmazkodó recitáló előadásmód, kötetlen ritmus, ami valószínűsíti, hogy ez a stílus nem csak a vallási énekek jellemző sajátossága. A szakrális zene szövegcentrikusságát hangsúlyozók azzal sem számolnak, hogy a reformáció megjelenéséig az egyházi szertartások és az énekek nyelve a latin volt, így azok jelentését a gyülekezet tagjai nagy valószínűséggel nem is érthették, nemhogy vallási áhítattal töltötte volna el őket a szöveg szakrális tartalma. A nemzeti nyelvek liturgikus bevezetése feloldotta ezt az ellentmondást, így a hangsúly áthelyeződhetett a szöveges tartalomra, ami a hozzáillő zenei kíséretnek köszönhetően személyesebbé, ezáltal az elmélyedésre is alkalmasabbá varázsolta a szertartások zenei aláfestését, azonban a zenetörténetben adódtak olyan esetek is, melyek a zenei szövegek „hordozhatóságából” fakadó extremitásokra hívták fel a figyelmet. Hanslick egy frappáns példájával szemléltethetjük a zenei ambivalenciát, ahogy írja: „a *Messias* leghíresebb és ájtatos kifejezésmódjuk miatt csodált részletei közül sok azok közül a világi, zömében erotikus duettek közül került a műbe, amelyeket Händel (1711-1712-ben) *Mauro Ortensio* madrigáljaira írt a hannoveri választófejedelem-asszony számára” (Hanslick, 2007: 41). Megállapítható tehát, hogy a zene önmagában nem feltétlenül ad támpontot a téma reprezentálásához, esetünkben a szöveg dominál, a dolog pikantériáját pedig fokozza, hogy az eredeti dallamhoz illő szöveg Ámor felemlítése mellett, a római mitológia isteneit szólítja meg. A szöveg így hangzik:

„Nem bízhatom Bennetek / Vak Ámor, kegyetlen Szépség; / Túlságosan hazug a nyelveitek / Ti hízelgő istenek!”

A szöveges tartalom önmagában nem determinálja egy zenemű szakralitását, bár elősegítheti a hangzó anyag megértését, más esetekben pedig maga a szöveg lehet az irányadó egy mű szakralitását illetően. Hangszeres zenével kiegészítve az ének is érzelmdúsabb tartalmat hordoz, esetenként felül is kerekedhet a szöveg dominanciáján. Ez vezetett ahhoz a folyamathoz, ami a tisztán instrumentális zene autonómiáját eredményezte a vallási gyakorlatban. Keleten hasonlóképpen alakult a vallási ceremóniák zenei élete: az indiai védikus szertartások Rigvéda-recitálása eleinte csak trikord ambitusban volt megengedett, ez a megkötöttség azonban az idők során lazult, ugyanakkor maradt a csak énekes kantilláció, Tibetben viszont „a szent iratok felolvasását hangszerek kísérik, és a tisztán instrumentális zene is szerves részét alkotja a szertartásnak” (Kárpáti, 1998: 53)

A következő gondolatfejezetben, szánjunk néhány percet azoknak a hangszereknek a bemutatására, melyek szorosán kötődhetnek a vallási gyakorlathoz.

Az emberi civilizáció történetében a legtöbb vallás szorosán kapcsolódott a hangszeres zenéhez. Ea, a mezopotámiai földisten hangszere a dob volt, míg Ramman a mennydörgő viharisten a nádisípot kultiválta. Nabukadneccar babilóniai király az aranyszobor előtti leborulás és imádat idejét „kürt, síp, citera, hárfa, lant, duda és mindenféle hangszer” megszólaltatásával jelezte (Dániel, 3:5). Az ókori Egyiptom főistenségének, Osirisnek a sistrum volt a kedvenc hangszere, és a görög mitológia is bővelkedik a zenei eszközökben, hogy csak Hermésznek egy teknősbéka páncéljából készült lantját vagy Pán hétágú sípját említsük. Az archaikus kultúrák vallásos funkciót betöltő hangszereit méltán nevezhetnénk szakrális instrumentumoknak, viszont bármelyik előbbieken felsorolt zeneszerszám elveszítheti ezen besorolását, ha azon dőre témák szólnak meg, vagy „nem rendeltetésszerű használatának” köszönhetően esetleg egyéb világi tevékenység kísérőjeként szerepelnek. A korai kereszténység esete példaként szolgál arra nézve, hogy miként válnak az egykor Dávid templomaiban kiemelt szerepet játszó hangszerek méltatlanná egy másik vallási kultúrában. Bizánc egészen egyszerűen kitiltott minden hangszert a szent helyekről, hogy elejét vegye az elvilágiasodásnak, a mai ortodox egyházakban ez még élő hagyomány. A keresztény Róma, hogy vallásában is elhatárolódjon az egykori birodalom pogánynak tekintett politeizmusától, korlátozta a hangszerek liturgikus használatát, az efféle kultikus tisztítóúttól jószerivel csak az orgona menekült meg, persze némi lappangási idő elteltével.

Úgy vélhetjük, hogy az orgona, mint a keresztény imaházak szimbolikus hangszere csak a szakrális élmények zenei eszköze lehet, a középkor, de még a korai modernitás normái is ezt a feltételezést támasztják alá. Johann Sebastian Bach nevét hallva hajlamosak vagyunk az orgonára asszociálni, ami nem véletlen, hiszen életének tekintélyes részét töltötte templomi organistaként, miközben páratlan művekkel gazdagította a hangszer zenetörténetének repertoárját. Ki ne hallotta volna a d-moll toccata és fúgát vagy ismerné koráljait, éppen ezért a zeneileg kevésbé tájékozott közönség túlnyomó részének meggyőződése, hogy ezek a művek kizárólagosan vallási témájúak. Feltehetjük a kérdést, hogy mi készíti a hallgatókat arra, hogy a szakralitással hozzák összefüggésbe Bach orgonadarabjait, hiszen még a cím sem ad olyan információt, melyek ezt a feltételezést megerősítenék. A válasz egyértelműen a templomhoz vagy imaházhoz kapcsolódó sztereotípiákon nyugszik, az emberek szintetizáló hajlama folytán közvetlen kapcsolatot találnak a vallás és az orgona között. Nyilván közrejátszik az a történelmi, építészeti, kulturális és logikai komplexitás is, hogy a hangszer elég nagy ahhoz, vagy a magánházak méretei szűkösek egy ilyen hatalmas hangszer tartásához, de robosztus felépítése mellett monumentális hangzása is arra predesztinálja, hogy

valami hatalmassághoz kösse a halandó, nyilván a Mindenható dicsőségéhez. Mindazonáltal még mindig vannak kételyeink a felől, hogy szakrális hangszernek tartjuk-e az orgonát, hiszen Mendelssohn már-már giccsbe hajló, de legalábbis az unásig játszott Nászinduló-ját is ezen a hangszeren játsszák, minduntalan a boldog pár az oltár elé lép, de említhetném John Lord-ot a Deep Purple orgonistáját, akinek zenéjét - kiváló játéka mellett – még a legjobb szándékkal sem nevezhetnénk szakrálisnak. A hangszer – még ha vallási szertartás szereplője is – nem garancia arra, hogy egyértelműen a zene szakrális szimbólumaként tekinthessünk rá. Bach kapcsán már tettünk említést a tisztán hangszeres zene szakralitását illetően, de ekkor az orgona, mint státuszhangszer gyakorolta a mélyebb benyomást, nem maga a zene. Próbáljuk meg elképzelni, hogy az említett toccata és fúga esetleg csembalón szólal meg vagy akár zongorán, máris más képzetünk lehet a mű célját és hatását illetően. Ezek szerint az is fontos tényező lehet, hogy hol szólal meg a vallási áhitatra szánt zene, vagyis a körülmények is kijelölhetik egy zene szakralitását. A közvélemény szerint a templom vagy más egyházi helyszín döntő lehet arra nézve, hogy kapcsolatot tételezzünk föl a zene és a vallás között. Egy mise vagy istentisztelet szerves részét képezik a zenei betétek, melyek általában csak a épület falain belül, a rítus részeként érik el azt a hatást, melyre rendeltettek. Sajnos ezt is némiképp cáfolni kell, hiszen – maradva Bachnál – a h-moll miséje terjedelme folytán csak nagy ritkán kerül bemutatásra egyházi szertartás keretében, és bár jórészt „világi” helyszíneken mutatják be, a műnek a valláshoz kötődő kapcsolata nyilvánvaló, másrésről viszont egyre gyakoribb eseménynek tekinthető, hogy nem egyházi művek szólalnak meg templomokban, köszönhetően remek akusztikájának, ám attól még ezek a művek nem lépnek át a vallási alkotások kategóriájába. Händel Messiásáról már tettünk említést a szakrális szövegek elemzésénél, de kénytelenek vagyunk újra felidézni híres művének történetét, most más perspektívából. A zeneszerző oratóriumát tulajdonképpen nem is egyházi műnek szánta, hiszen első bemutatója egy jótékonyági koncerten történt Dublinban a New Music Hall nagytermében, majd az 1743-as londoni debütálása után a kritika is szóvá tette a londoni bemutató helyszínét, mikor ezt írták:

„Mit fognak szólni utódaink, amikor azt olvassák a történelemkönyvben, hogy ebben a korban Angliában az emberek az istentelenség és a profanizálás olyan magas fokára jutottak, hogy a legszentebb dolgokat is nyilvános szórakoztatás tárgyává teszik, ráadásul olyan helyen, amelyet nem csak könnyed és hívságos, hanem olykor profán és romlott szellemiségű darabok előadására tartanak fenn” (Wilson-Dickson, 1998: 129).

Mint láthatjuk, a hely profán vagy szakrális kategorizálása akkortájt még jelentős súllyal szerepelt annak megítélésében, hogy egy vallási témájú zenemű hol mutatható be.

A világi nyilvánosság versus vallási terek után elérkeztünk az egyházhoz, mely hatalmánál és tekintélyénél fogva mindig is jelentős hatást gyakorolt a zenére, elsősorban annak szakrális és profán disszimulációjában, előbbit a kizárólagosság elvének alkalmazásával a tiszta liturgia védelmében. A tridenti zsinat szinódusa 1562-ben élesen elhatárolódott a világi zenék alkalmazásától az egyházi gyakorlatban, így megjelent az a cezúra, mely azután huzamosabb ideig nem engedett átjárást a két zenei felfogás között. A „szent zenét” tehát a katolikus egyház gyakorlatilag kisajátította magának, figyelmen kívül hagyva azokat a népi, vallásos témájú zenei alkotásokat, melyek lényege szintén szakrális vonatkozásokat hordozott, nem is beszélve más felekezetek, *horribile dictu* más vallások, általuk szentnek tartott zenéiről. A protestantizmus jóval engedékenyebb volt e területen, Luther szerint „a keresztény ember által művelt világi zene is Isten ajándéka, tehát a világi zene művelése is istentisztelet”. Ezzel a reformáció is belépett a szakrális művészetek körüli viták mezejére, ami a szigorú katolikus zenei normák időleges fellazulásához vezetett. Róma kénytelen volt lemondani a szakrális zene monopóliumáról, mert ha tovább kitart zsinati álláspontja mellett, az könnyen

elszigetelődéséhez, és a hívó közösség részéről a liturgiától való elfordulást eredményezhette volna. Ha lassan is, de immár világi szerzők is helyet kaptak az egyházi zenei életben, mely ezáltal libóvította a kultikus művek repertoárját, ugyanakkor a kellő szabályozásból eredően olyan félprofán-félszakrális hibrideknek is utat nyitott, melyek inkább vezették az igénytelenség mocsarába a hívőket, mint a megtisztulás ígérétebe. Ezt tapasztalva 1903. november 22-i kelezéssel X. Pius a „Motus proprio: Tra le Sollicitundi” enciklikájában ismételtén meghúzta a katolikus egyházzene határait, mely egyrészt visszalépés volt a szigorúbb szabályozás felé, másrészt megtisztította a valóban irreleváns zenei tartalmaktól a liturgiát. Ahogy fogalmazott: „a legmodernebb zene is be van bocsátva a templomba, hogyha oly jó, komoly és méltóságteljes alkotásokat nyújt, hogy a liturgiai szertartások sérelmet semmiben sem szenvednek. Mindazonáltal, minthogy a modern zene főleg világi célokra szabva indult meg, annál nagyobb gonddal kell ügyelni arra, hogy a modern ízlésű zenei alkotások, melyek bebocsátást nyernek az egyházba, minden világiasság nélkül valók legyenek, ne emlékeztessenek a színházakban alkalmazott motívumokra és még külső formáikban se tartalmazzanak semmit, ami az egyházi szertartásokhoz méltatlan.” A további utasítások kiterjednek a használható hangszerek korlátozására, az egyházi zenék fajtáira, a liturgiai szövegek szabályaira, az énekesekre, sőt, a liturgiai zenék hosszára is, ám a szakrális jelzöt nem említi. Kiemelt hangsúlyt kap viszont a gregorián, mint „az egyedülvaló zene, melyet ez az egyház a régi atyáktól örökölt, melyet liturgikus kódexeiben századok óta féltékenyen őrzött, melyet közvetlenül mint a magáét adelő híveinek, melyet a liturgia némely részében mint kizárólagosan megengedettet ír elő” [...]. Ám ennél érdekesebb számunkra következő mondat, melyben utalást találhatunk a szakralitásra is: „[...] az egyház szemében egy-egy zenemű annál szentebb és liturgikusabb, mennél bensőbbben érintkezik ihletében, menetében és ízlésében a gregorián-énekekkel” [...].

De lássuk mint vélekedik a Református Egyház a katolikusok szent műfajáról, a gregoriánról az 1562-ből származó, és a mai napig aktualizált Második Helvét Hitvallásban: „Az úgynevezett Gergely-féle éneklésben nagyon sok képtelenség van; ezért úgy a mi egyházaink, mint több más egyház, méltán elvetette azt.” A Hitvallás azonban bővebb információval is szolgál a szentség kérdésében, miszerint „Megszentelni, vagy szent célra szánni ezt jelenti: valamely dolgot Istennek és szent használatra felajánlani, azaz a közönséges és mindennapi használattól elkülöníteni és szent használatra rendelni”.

Hatásuk révén szólnunk kell még az úgynevezett szinkretista vallásokról, melyekben jelentős szerepet kap a zene, és amelyek előszeretettel használják kísérőjelenségeikhez a szakrális jelzöt. Ezeket a New Age-ből sarjadt, önmagukat előszeretettel egyháznak minősítő vállalkozásokat leginkább a „szeressük egymást gyerekek!” promotív tartalmában lehetne összefoglalni, melyet édeskés, sokszor a giccs határait súroló vagy azt átlépő zenei aláfestéssel próbálják elsősorban anyagilag eladhatóbbá tenni. Ezekről a produkciókról tulajdonképpen felesleges is szót ejtenünk, megemlézésük e helyütt csak a teljesség igényét hivatott biztosítani.

Szintén a tengerentúlon született meg, ám – bátran kijelenthetjük – valóban vallási tartalommal töltött zenei stílus a *gospel*, mely az Amerikába behurcolt afrikai rabszolgák liturgikus énekeit jelöli. Megítélése az európai hívők számára vegyes, mivel stílusa jelentősen eltér a Nyugati zenei hagyományaitól, ugyanakkor a kereszténység eszméjét és hitvilágát hordozza, de a többség számára legfeljebb jól hangzó zeneműveknek tetszik, nem pedig szakrális zenedaraboknak. Ennek oka a kulturális különbségnek köszönhető, mert ugyan a globalizálódott világban már könnyen magáévá tehet az ember bármilyen eredetű, stílusú zene élvezetét, a befogadás formája azonban a hitéletben még mindig konzervatív attitűdöket hordoz.

Másik jelentős afro-amerikai vallási zenei stílus a *spirituálé*, mely a XIX. század elején született meg az Egyesült Államok déli, rabszolgatartó államaiban. A néger rabszolgák a liturgikus énekek mellett bibliai történetekre saját kultúrájuk zenei formáiból többszólamú énekeket alkottak, melyek számukra olykor a transzállapotot is meghaladó katartikus élményeket eredményeztek. E művek szerzői és előadói nem váltak külön, mert az énekeket egyazon időben szerezték, adták elő és fogadták be, mindezt olyan áhitattal, ami a fehér hívőből is tiszteletet váltott ki.

Néhány gondolat erejéig térjünk vissza a zene legfontosabb szereplőjéhez, a zeneszerzőhöz, aki korántsem biztos, hogy egyedüli létrehozója a műnek. A keresztény felekezetek szinte mindegyike egyetért abban, hogy a Szentírásnak „két teljes jogú szerzője van: Isten és Ember” (Szörényi, 1966: 11), szakralitása ebből eredeztethető. Az isteni megnyilatkozás persze nem feltétlenül szorítkozik csupán a verbalításra és a dokumentálásra, a művészetek mindegyike képes a sugallat közvetítésére, a zene talán még éteribben, mint a többi alkotó ágazat. A zeneszerző ilyen kivételes pillanatokban médium – mondhatjuk társzerző -, ami a legkevésbé sem dehonesztáló a komponistára nézve, inkább kegyelmi állapotként, művészeti, lelki élményként élnek meg.

Isten és a szerző „közös munkájának” gyümölcse a mű, mely ha a befogadóban áhitatot kelt, méltán nevezhetjük szakrálisnak. Az ilyen zeneművek nem szorulnak magyarázatra, bármiféle jelző nélkül is érthetőek, átélhetőek, melyeknek az egyházi helyszínek és szertartások legfeljebb teret adhatnak. A zene szakralitása tehát a szerző(k) és a befogadók közötti szimbolizációs értelmezés folyamata, mely során a befogadó részesévé válhat egy transzcendens megmutatkozásban (Korpics-P. Szilczl, 2007: 20).

Ez a többszereplős megérintettség - bár értelmezése kultúrafüggő - túlmutat Bábelben, hogy közös nyelvként azonos élményben részesítse azokat a befogadókat, akik recipiálni képesek a szakrális zene üzeneteit.

Zárásként idekívánkozik egy gondolat Yehudi Menuhintól, aki Bach zenéjéről a következőket mondta: „olyan zene ez, melynek tisztasága fennkölt erkölcsi elveinket, legszebb erényeinket, legnemesebb érzéseinket fejezi ki. Megszabadít alantasabb énünktől, az önmagával és Istennel békeségben élő emberről beszél, és egy olyan közösség belső harmóniáját tükrözi, amely megteremtette a maga hitét és biztonságát” (Menuhin, 1981: 17).

2015. húsvétján

Irodalom:

- Hanslick, Eduard: A zenei szép (Typotex, Budapest, 2007)
Kárpáti János: A kelet zenéje (Gemini Budapest Kiadó, Budapest, 1998)
Korpics Márta – P. Szilczl Dóra: Szakrális kommunikáció (Typotex, Budapest, 2007)
Menuhin, Yehudi – Davis, Curtis W.: Az ember zenéje (Zeneműkiadó, Budapest, 1981)
Wilson-Dickson, Andrew: Fejezetek a kereszténység zenéjéből (Gemini Budapest Kiadó, 1998, Budapest)