

Kortárs zene, egyházi zene

*Kerekasztal-beszélgetés a Magyar Egyházzenei Társaság által rendezett
II. Magyar Egyházzenei Kongresszuson (Debrecen, 1995. március 15.)*

*„A zenei hazugság a legelvetemültebb valameny-
nyi hazugság között, mert az embert a legvédtel-
nebb oldaláról demoralizálja.”*

(Hamvas Béla)

Farkas Zoltán: Köszöntöm a kerekasztal-beszélgetés résztvevőit és a hallgatókat, akiknek meglesz a lehetőségük, hogy egy ponton ők maguk is bekapcsolódjanak a beszélgetésbe. Engedjék meg, hogy először bemutassam beszélgetőtársaimat, abban a sorrendben, ahogyan az asztalnál ülnek:

Karasszon Dezső orgonaművész, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola debreceni egyházzenei tagozatának vezetője,

Sári József zeneszerző, a Zeneakadémia tanszékvezető tanára,

Jeney Zoltán zeneszerző, a Zeneakadémia tanára, a Magyar Zeneszerzők Egyesületének elnöke és a Nemzetközi Kortárszene Egyesület elnökségének tagja,

Dobszay László zenetörténész, a Schola Hungarica vezetője, a Magyar Egyházzenei Társaság elnöke, a budapesti Zeneakadémia egyházzenei tanszakának vezetője,

Déri Balázs klasszikus filológus, műfordító, a Magyar Egyházzenei Társaság titkára,

Tardy László, a Mátyás-templom karnagya, a Országos Magyar Cecília Egyesület társelnöke.

Sajnos, Szöllősy András megromlott egészségi állapota miatt nem tud jelen lenni. Meghívtuk beszélgetésünkre Szokolay Sándor, Orbán György és Vajda János zeneszerzőket is, de ők különböző okokból nem tudták beiktatni programjukba a részvételt.

Kötelességem a hallgatóságot beavatni a beszélgetés közvetlen előzményeibe. Dobszay László a résztvevőknek elküldött egy mintegy féloldalas, gondolatébresztő nyersanyagot, szinte csak címszavakban fölvezetve azt a kérdéskört, amiről beszélnünk lehet. Mivel a hallgatóság számára nem ismert ennek tartalma, megkérem Dobszay Lászlót, hogy ezt most olvassa föl, s ha kell, egy-két szóval egészítse ki, világosítsa meg a féloldalas összefoglalást. Utána az a javaslatom, hogy mindegyik résztvevő röviden és összefüggően mondja el, amit akár e kérdésekkel, akár általában a témával kapcsolatban fontosnak tart; majd, remélhetőleg, megindul a párbeszéd, és eljutunk valameddig, ami után viszont a hallgatóságnak is lehetősége nyílna kifejezni véleményét. Tehát megkérem Dobszay Lászlót, hogy ismertesse a felvetéseit.

I

Dobszay László: A következők nem tételek, hanem a résztvevőkhöz intézett kérdések.

Először terminológiai és elvi kérdés gyanánt azt tettem föl, hogy mit jelent „vallásos” zene, „egyházi” vagy egyházi jellegű zene, és mit jelent „liturgikus” zene? A három ugyanaz vagy különböző? S mi köze van e háromhoz a kortárs zenének, tehát: vallásos zenét komponálni, egyházi zenét komponálni, liturgikus zenét komponálni, ez egyaránt könnyű, vagy egyaránt nehéz ma? Szintén elvi kérdés, vannak-e objektív, megfogalmazható követelményei a „szent” zenének? Milyen jellegűek e követelmények? Vagy inkább negatíve tudjuk ezt megfogalmazni – legalábbis zenei és esztétikai szinten –, tehát mi az, ami ellentétes a szent zene követelményeivel? (Például lehet egy ilyen követelmény pozitíve a stilizáltság igénye, kontrapunktika használata, vagy negatíve például: az expresszionizmus kerülése.) Esetleg tisztán technikai feltételről van csak szó (például: bizonyos megadott időtartamokat tartson be). Vagy mindez nem fogalmazható meg zenei terminusokkal, csak olyan tétellel, hogy a „szent zenének hitből kell fakadnia”? S végül, vannak-e személyi feltételek a zeneszerző oldaláról, amik eleve kizárják vagy eleve predesztinálják a szerzőt? Ez az első kérdéskör, amit én fölvettem.

A második kérdéskör: a liturgikus kívánalmak és a kortárs-zene egymáshoz való viszonya. A liturgia meghatározott szövegeket ad, azok adott irodalmi formát, bibliai stílust illetve ebből eredő zenei következményeket is magukkal hoznak. Azután a liturgia rituális szabályokkal, műfaji meghatározottságokkal lép fel. Milyen műfajban tud a kortárs zene szóhoz jutni, vagy milyen műfajban esetleg nem? Itt vannak a liturgia által kijelölt időtartamok: azokkal összhangba hozhatók-e a kortárs zenei törekvések? Gondoljunk arra, hogy a romantika hat-nyolc, de inkább tíz-tizenöt perces kompozíciókban tudja jól kifejezni magát. Márpedig a liturgiákban néha két perc alatt kell valamint közölni. Képes-e erre a mai zene? Következik az előadói apparátus méretének és szerepének komplexuma. Mekkora előadói apparátusokra lehet gondolni egyáltalán egy kortárs liturgikus zenében, s milyen szerepet kaphat ez az együttes a liturgia kötött „szereposztásán” belül? Hogyan tudja a liturgia drámai alkatát kiszolgálni a kortárs zene? Mi legyen a szerepe a Geistliche Konzerte-típusnak, vagyis annak a zenének, amely nem szorosan kapcsolódik a liturgiához, de mégis valamilyen értelemben azt kommentálja? És mindezek a dolgok mennyire haladnak egy vágányon a huszadik századi zene legújabb fejlődésével? Ha valaki komponált egy bármilyen szép motettát a XVIII. században, azt a liturgiába bele lehetett helyezni. Az egyházzenei repertoár betétzenék összege. Ezzel szemben az ősi liturgikus zene bizonyos értelemben „happening” zene, tehát valami történésnek része, általa is valami eseményességbe lép be az ember. A liturgikus zene az abszolút zene zárt-ságát föladó, más művészetekkel kapcsolatba lépő kifejezési mód. Tehát a régi zenékből sok nem is zene, hanem bizonyos értelemben eleve társul valami mással. Mozgással, szöveggel, és így tovább. Hogy áll a kortárs zene ezekkel? Ez volt a második kérdéskör.

Végül a harmadik kérdéskör: a kortárs zene és az egyházi recepció. Tehát tegyük föl, hogy *van* kortárs liturgikus zene; de be tudja-e fogadni azt a mai egyház? Van-e *egyszerű* kortárs zene? Lehet-e tekintettel lenni a kis kórusok

igényére, tehát képes-e a mai zeneszerző szerény, egyszerű kis kórusokra is igazi kortárs zenét komponálni? És lehet-e kortárs gyülekezeti ének? Lehet-e komponálni ma olyant, amit a nép elfogad, és mégis igazi kortárs zene? Egyáltalán bekapcsolható-e valamilyen módon a gyülekezet a kortárs zenébe?

Ezek voltak a kérdéseim. És persze még egy kérdés fölvetődhet: mi is az a kortárs zene? Hiszen azt azért nyomatékosan ki kell mondani, hogy valami nem attól kortárs zene, hogy él a szerző, vagy attól, hogy 1980-ban komponálta. De hát nem az én feladatom meghatározni, hogy ebben a kontextusban mi a *kortárs zene*.

Ennyi volt a kérdéssor, amit a mellettem ülők megkaptak két héttel ezelőtt írásban.

Farkas Zoltán: Akkor most következik az a szakasz, melyben ki-ki az asztalnál ülők közül röviden összefoglalhatja ezzel kapcsolatos véleményét.

II

Sári József: Amikor megkaptam a felkérő levelet illetve ezeket a szempontokat, és elkezdtem töprengeni a kérdések fölött, az első gondolatom az volt, hogy ezek a kérdések egy olyan magasrendű zenei színvonalnak vagy minőségnek a tudatában születtek meg, hogy ha ennek meg tud felelni egy zene, akkor ott nagy baj nem lehet. Ez volt az első sugallat. Utána azonnal fölvetődött bennem a kérdés, hogy *elég-e a tehetség* és ezeknek a szempontoknak az ismerete, a legjobb értelemben való megvalósítása, kiszolgálása ahhoz, hogy az egyházi zene belső minőségi követelményeinek eleget tegyen egy kompozíció.

Egyáltalán mi az a belső minőség? Az egyházi zenének – ez egy belső minőségi követelmény – szakrálisnak kell lennie. De mi az, hogy szakrális zene? Megpróbálok ezekre, persze a magam módján, ha nem is válaszolni, de néhány gondolatot elmondani.

Ha például Palestrinát hallgatunk, akkor azt hiszem, mindnyájunknak az az érzése, hogy szakrális zenét hallunk. Ha Monteverdit hallgatunk, akkor már nem biztos, hogy ugyanez az érzésünk – legalábbis bennem –, és ezt meg kell, hogy engedjék nekem, hogy szubjektív legyek, mert nem vagyok zene-tudós, tehát a zenét valószínűleg egy kissé másképp élem át, mint mondjuk egy olyan ember, aki tudományos szinten foglalkozik nap mint nap ezzel a kérdéssel – tehát Monteverdinél már kétséges nekem ez a „szakrális” jelleg. Ha tovább megyünk és – mondjuk – a romantikában Lisztet vagy Verdit vizsgáljuk, akik sok és jelentős egyházzenei művet alkottak, csupa magasrendű műről van szó. Gondoljunk csak Verdi Requiemjére vagy Liszt egyházzenei műveire (*Via crucis* stb.) Mindegyikből árad egyfajta mélység, emelkedettség, átélés, tehát minden megvan, amit elvárunk, megvan a „művészi magaslát” is, és mégis az az érzésem, hogy nem teljesen szakrális zenéről van szó. Még inkább áll ez például Wagner zenéjére. Ha csak a Parsifalra gondolunk, amely ráadásul még a történetet illetően is tele van szakrális elemmel, mégis, amikor megszólalnak akár korál-szerű hangzatok, külsőségeiben teljesen kiszolgálják a szakrális jelleget, egyfajta áhítatot árasztanak magukból, mégis az az érzése az embernek, minden zsenialitás mellett – és nehogy félreértsen valaki: ezt nem mint negatívumokat, hanem inkább mint egyfajta sugárzást élem át – szóval, az az érzése az embernek, hogy ezek a zenék mégis inkább közelebb vannak a földhöz, mint az éghöz.

Tehát Wagner Parsifalját említettem, és azt mondom, hogy minden szakrális jelleg és külsőség ellenére mégis közelebb van ez a zene a földhöz, mint az éghöz. Hangsúlyozom, nem zenei, nem művészi minőségről beszélek, hanem sugárzásról, és hogy ez mit jelent, azt én most nem nagyon tudom taglalni, de talán majd menet közben még szóba kerül egy s más. Úgy is fogalmazhatnék, hogy e művekben egyfajta gravitáció jobban érvényesül, mint mondjuk Palestrinánál vagy Ockeghemnél, vagy minél inkább visszamegyek, annál inkább találok gyönyörű példákat. Egy kevésbé ismert, Pierre de la Rue ezek közül az egyik legmagasabb rendű. Ugyanakkor ha időben még tovább megyünk és Webernt vizsgáljuk, az az érzésem – megint csak szubjektív vagyok – „szakrális” személynél és „szakrális” zenéről van szó, annak ellenére, hogy adott esetben nincs köze se a liturgiához, s nem is olyan fajta szövegeket dolgoz föl, vagy nem az a szerepe a műveknek, vagy nem az a céljuk, hogy betöltsenek valami liturgikus szerepet.

Mi lehet a magyarázata annak, hogy Webernnél ilyen érzésem van? Magam számára megfogalmaztam, hogy nyilván az, hogy egyfajta tisztasággal találkozunk az ember a weberni zenében. Persze akármit mondok, azonnal fölmerül a kérdés, hogy mi az a tisztaság, és hogy ki tudja ezt igazán megfogalmazni? Valószínűleg közelebb kerülünk a válaszhoz, ha például azt mondom, hogy a tisztaság a tekintet irányából is táplálkozik, tehát az, hogy az ember fölnez vagy lenéz. Közismert példa, hogy ha egy edény félig van valamilyen anyaggal, tehát félig üres vagy félig tele van, aszerint, hogy melyik szempontra figyelünk: azt mondjuk, hogy félig tele van (s akkor arra figyelünk, ami benne van), de ha azt mondjuk, hogy félig üres, akkor a hiányérzettel vagyunk elfoglalva. A szellemi világban ez a második a hasznos, ha az ember arra gondol, ami hiányzik még neki; nem arra, hogy már tud – mondjuk három szabályt az összhangzattanból, hanem hogy mi az, amit még nem tud. Abból, hogy a romantikából egyfajta ilyen tisztaság, úgy érzem, általában hiányzik, fölmerül a kérdés, hogy a tisztaságnak az elérése kizárólag képesség, igyekezet kérdése-e, vagy pedig esetleg – s ez a szempontok között nem szerepelt – vannak olyan korok, amelyek támogatják, segítik a tisztaságra való törekvést, más korok pedig mintha ellene dolgoznának (mert hisz azért emlegetem *en block* a romantikát, mert úgy néz ki, hogy ez egy olyan kor, ahol senki nem tud megfelelni igazán ennek a szempontnak).

Egy ilyen képet találtam, amit szívesen megosztanék mindenkivel, holott magam számára találtam ezt a képet. Ha azt mondjuk, hogy nagyot fordult a világ, akkor emögött, úgy érzem, régebben valami egészen konkrét érzet volt, hogy – és most egy kicsit engedjék meg, hogy költőien fogalmazzak –, mondjuk, középen ül a Mindenség Ura, és körülötte forog a világ története. Vannak olyan korok, amelyek éppen átélnek egy olyan időszakot, amikor szembe fordulva látják a Mindenség Urát. Ilyen lehet bizonyos szempontból a reneszánsz időszak, amikor az Úristen mosolyog egy Palestrinára vagy Ockeghemre. Aztán egy picit akkor úgy elfordul a kép, és mondjuk Mozart még látja az egyik felét. Beethovennél már az az érzése az embernek, hogy a füléből egy picit még lát. Aztán a romantikánál már lassanként a tarkó fele megy a dolog, és az az érzésem, hogy ebben a században az Úristen háta mögött vagyunk. Ha valaki megpróbálja – én egyszer megpróbáltam –, hogy egy osztálynak háttal állva beszélek hozzájuk, bizony az kemény dolog, mert a belőlük kiinduló figyelem ha nem működik, akkor az ember azt is elfelejti,

amit tud. Míg hogyha – mondjuk – egy nagyon fogékony közösség van az emberrel szemben, akkor olyan dolgok is eszébe juthatnak az embernek, amiket nem is tud, vagy azt hitte, hogy nem tudja. Tehát igen fontos dolog, hogy az ember lássa szemtől szembe, ha úgy tetszik, a Mindenhatót. Nekünk megvan az a lehetőségünk, hogy – mondjuk – Ockeghemet vagy Palestrinát megkérdezzük: mondd, Ockeghem, mosolyog? Mert ha igen, akkor van remény, hogy egy idő után majd odajutunk, és akkor érdemes forgolódni tovább.

Ez a két mondat azért jutott eszembe, hogy fölvessem ezt a kérdést, a magam és a többiek számára, hogy létezik-e a kornak vagy bizonyos koroknak ilyesféle segítő vagy éppen bénító hatása. Ez persze nem mintha azt irányozná elő, hogy nekünk mindenféle törekvést föl kell adnunk, amit nem segít és nem támogat ez a kor. Nem erről beszélek. Inkább azt erősíti bennem ez a példa, hogy egyes korokban az egyén igyekezetére jóval inkább szükség van, mint más korokban, mert ha a korszellem segítsége hiányzik, akkor az egyénnek kell maximálisan megtennie mindent, hogy ezt a hiányt pótolja. Hogy mi miatt kerültünk ilyen Isten háta mögötti állapotba? Lehetséges, hogy ez se véletlen. Azt mondtam, nagyobb teher és felelősség, munka hárul az egyénre, mert nekünk pótolni kell azt, ami esetleg hiányzik ebből a korból. Ez azt jelenti, hogy az első lépést talán az ember abban teheti meg, hogy a tisztaság iránti igényt felébreszti saját magában.

A régi zenékben találkozunk az ember olyan érzettel, hogy az égre szegezett tekintettel élnek. Ha jól emlékszem, Pierre de la Rue egyik miséjének, a 2. számú *L'homme armé*-misének második *Agnus Dei*-jében van egy olyan proporciós kánon, ami zeneszerzői magasrendűségében valószínűleg felülmúlhatatlan. Ha az ember egy ilyen műre gondol, akkor teljesen nyilvánvaló, hogy az Úristenhez akar méltó lenni ebben a pillanatban a szerző, és nem szórakoztatni akar. És most itt vagyunk megint egy nagyon fontos szempontnál: a XX. században még az úgynevezett emelkedett zenéből sem nagyon hiányozhat a szórakoztató szempont. Erről egy alkalommal nagyon szabadon fogalmazva azt mondta Pilinszky, hogy a nagy mű „unalmas”. Nyilvánvalóan arról van szó, hogy a nagy mű nem azt tűzi ki feladatul, hogy szórakoztasson és hogy bizonyos örömteli közléseket adjon közre, hanem hogy megcélozzon valami olyan minőségi szintet, ami túl van ezen a szórakoztatáson. Az ég felé fordulás nem jelent az embertől való elfordulást, sőt azt jelenti, hogy egyesek fölismerték azt, hogy az emberi minőség építése csak az ég felé fordulás segítségével történhet meg.

III

Karasszon Dezső: Mindannak, ami az egyházban vagy a templomban vagy a liturgiában elhangzik, végső elemzésben egy és ugyanazon dologról kell szólnia. És ez az egy és ugyanaz a dolog: a Krisztus-esemény. A mi mai témánk szempontjából a Krisztus-eseménynek fontos tulajdonsága, hogy *régi* esemény. Szívem szerint azt mondanám, hogy mi, mai emberek, a Krisztus-eseményhez – mondjuk, kozmikus méretekben véve, az egész emberiség történetét véve – boldogítóan közel vagyunk. Időben közel, térben közel, kultúrában közel. Nem aztékok vagyunk, nem kőbaltás emberek. Azt be kell látnunk és el kell fogadnunk, hogy a mai átlagember, mondjuk így, az utca embere számára, ami kétezer éve történt, az régen volt. Bibliai szóval élve, úgy

tetszett az Istennek, hogy Jézus Krisztust a történelem egy adott pontján küldje el a világba, és Jézus Krisztus valóságos emberségének része az, hogy a valóságos történelem egy, mondjuk így, régi pontján jelent meg, ahhoz kapcsolódik. Régi ügy, történelmi vállalkozás az evangélium is, a Krisztus-eseményről szóló híradás. Ahol nemcsak arról van szó, hogy bizonyos tényeket mi ma sok évszázad távolából megismerhetünk, hanem ezekre ráakódik egy csomó érzelmi és egyéb jellegű reflex, és ez is olyan dolog, amit tudomásul kell venni.

Azt akarom ezzel mondani, hogy aki a Krisztus-eseményt komolyan veszi, annak szükségképpen kell a történelemmel foglalkoznia. Például a Bibliát le lehet mai nyelvre fordítani – bár éppen Déri Balázssal volt pár hónappal ezelőtt egy nagyon érdekes beszélgetésünk arról, hogy túlzottan maira nem érdemes lefordítani a Bibliát; az utca nyelvét nem érdemes itt használni, és azonkívül akármilyen mai a fordítás, a történelmi előfeltételek ismeretét nem lehet megkerülni. Az is egész biztos, hogy minden megnyilatkozás, ami ezzel kapcsolatos, a történelemhez kapcsol. Tehát én nem egyszerűen a magam feje vagy a magam érzései szerint gondolkodom Krisztusról, hanem ha leülök és eljátszom az „Aus tiefer Not” korált, akkor ebben benne van minden elődöm, kezdhetném akár az Ószövetségnél, de kezdem csak Luther Márton hiténél, meg Bach hiténél. Amikor ma este meg fog szólalni a magyar gregorián ének, akkor Geleji Katona István hitben ott lesz köztünk. Mindez tehát olyan dolog, ami azt érzékelteti, hogy ettől az egész problémakörtől a történelem nem választható el.

Azt lehetne ennek ellene vetni, akkor hol van az a bibliai fölszólítás, hogy: „Énekeljete*k* új éneket az Úristennek örömmel”? Úgy gondolom, hogy a historizmus alapképletében nagyon szerencsés megoldása van ennek a dilemmának. Tudniillik, régi a darab és új az előadás meg a benne rejlő szuggesztivitás. Mi manapság rengeteget panaszkodunk arról, hogy a kor ezért meg azért kedvezőtlen, gátolja a munkánkat. Érdemes észbekapni és azt mondani, hogy szinte hív erre a fajta magatartásra a kor minket. Tehát akkor, amikor az előbbi példánál maradva, az „Aus tiefer Not” korál megszólal az orgonámon, akkor a régi az, hogy ez meg van komponálva nem tudom mióta, és az én dolgom az, hogy új legyen.

Ez mind bevezető volt. Amit tulajdonképp mondani akartam, az sokkal rövidebb. Amikor új zenemű születik, kortárs zenemű, akkor annak az új műnek olyannak kell lennie, hogy az eddig elmondottak értelmében a régi elem is benne legyen valahogyan. Hogy hogyan, ez a zeneszerzőnek a titka, és valószínű, hogy nem egyszer s mindenkorra szóló megoldások vannak, hanem műről műre haladva lehet ezt kielemezni. Hadd hivatkozzam egy egészen konkrét példára, hogy mi az a fajta modern zene vagy huszadik századi zene, amelyet én ideálisnak tartok ebből a szempontból. Benjamin Britten „Az égő tüzes kemence” című darabjára gondolok, amely bibliai témát dolgoz föl, a zeneszerző templomi parabolának, tehát példázatnak nevezi, zenei dikciója a lehető legszélesebb, egy gregorián himnusz egyszólamú, szabad ritmusú eléneklésével kezdődik s a műben, mely a hatvanas években született, a maga korában újszerűnek számító zeneszerzéses technikai elemek elég tekintélyes mennyiségben vannak képviselve. Egyet említek, az irányított aleatóriát. Az előadásnak az előre elrendelt helyszíne a templom, ugyanakkor ultramodern színpadi megoldásokat kíván a zeneszerző. Tehát mind-

ezt arra mondom példának, hogy egyedi, és az előbb elmondott követelményrendszerrel mégis maximálisan kielégítő megoldásról van szó.

Amikor itt liturgiáról beszélünk, javasolnám, hogy ne tekintsük a liturgiát eleve oszthatatlan vagy oszthatatlan fogalomnak vagy egységnek, mert óriási különbség, hogy a liturgiában *mi*, a liturgiában *hol*, a liturgiában *mikor* és *miért*. A jelenlévők egy része talán tudja, hogy én itt most vizet prédikáltam, de nagyon finom borokat is szoktam inni: elég tekintélyes mennyiségben játszom XX. századi zenét, tehát saját debrecen-nagyerdei orgonista praxisomból tudom, hogy melyek azok a darabok, amelyeket valószínűleg nem fogok soha eljátszani a vasárnap délelőtti ünnepi istentisztelet keretében; de éppen ebben a hónapban tizenöt éve, hogy ott egy orgona épült, és azóta minden áldott vasárnap délután félórányi zenével istentisztelet van. Azok a viszonylag kevesek, akik ott vannak (a délelőtti, mondjuk, 250–300 emberrel szemben negyvenen, ötvenen), azok szépen lassan mindenevővé váltak, azok nincsenek fölháborodva, hogyha Koloss Istvántól kell valamit meghallgatniuk, ha meg Olivier Messiaen van kiírva a plakátra, akkor egyenesen ujjonganak. Tehát én azt gondolom, hogy döntő kérdés, hogy az, ami megszületett, pontosan hova van szánva, illetve én, aki abban a helyzetben vagyok, hogy valahova betehetem, hova fogom betenni.

IV

Jeney Zoltán: Azzal kezdem, hogy amit nagy általánosságban erről a dologról el lehetett mondani, azt Sári József kollegám elmondta, de én ehhez pár szóban reflektálnék is. Weöres Sándor mestere Hamvas Béla volt. Ezt sehol nem tagadja, mindenütt külön kiemeli. Hamvas Béla a negyvenes évek végén megjelent könyvében leszögezi, hogy a kortárs művészet két alapvető kritériuma a művészek számára egy *jelenkortudat* és egy *mitikus világkép*. Ezt értelmezhetjük így-úgy-amúgy, a jelenkortudat talán világosabb, a mitikus világképet ha értelmezni akarom, akkor föltehetném ugyanazokat a kérdéseket, mint Sári József a „szakrális”-ról. De én nem akarok ebbe belemenni, hanem azt mondom, hogy amikor Weöres Sándor ezt a kérdést továbbgondolja és ír egy verset a fiatal költőknek, Szentjóni Tamásnak, Benei Zsuzsának a hetvenes évek elején, a vers idézőjelben a következővel kezdődik: „A versben fő a tartalom”. Ezt azután kivesézi, hogy ez a vers őt abszolút nem érdekli. „A versben fő a forma, ettől menekülök”, mondja. A legunalmasabb versek azok, amelyekben tökéletes a forma, mondja Weöres Sándor. Majd közli, hogy a vers olyan legyen, mint egy alma: bele lehessen harapni, ízlelni lehessen és ehető legyen. Magyarul: a vers szöveg, amelynek elsősorban versként kell jónak lennie. A költő – és talán az úgynevezett posztmodern korban ez nagyon is divatos lett, főleg írónál használni – nem műalkotást mond, hanem szöveget. Szöveget azért, mert az elemezhető, és megvannak a strukturális elemzési szabályai vagy lehetőségei, persze módjával. Tehát egy zeneszerző számára mitől válik ez a dolog ilyenné vagy olyanná? Elsősorban a hangok által.

Ha visszakanyarodok ide, a föltett kérdésekre, hogy mitől vallásos egy zene, vagy egyházi jellegű-e vagy liturgikus egy zene, akkor ez nem föltétlenül biztos, hogy a *zeneszerző* kérdése. De biztos, hogy a zeneszerzőnek is tudatában kell lennie valamiképpen. Nem biztos, hogy teljesen meg kell tudnia választolni, de nyilvánvaló, hogy egy önmagában vallásos zene, az a legtagabb

kategória. Egy egyházi funkcióra alkalmazható, vagy egyházi naptárban, tehát egyházi alkalmakra használatos zene: az egy szűkebb terület; míg a liturgia nyilván a legszűkebb területe ennek a dolognak. De véleményem szerint mindháromnál azért tulajdonképpen ugyanarról van szó. Ha arra gondolok, hogy amikor Messiaen mint a párizsi Szentháromság-templom orgonistája írt és játszott a templomban, akkor nyilván neki az adott szertartásnak megfelelően kellett eldöntenie, hogy improvizál három percig vagy eljátszik egy darabot, ami tizenöt perces. Belefér-e, nem fér bele? Adott keretbe ha befért, akkor liturgikus. Ha nem fért bele, csak egy külön egyházzenei koncertbe, akkor vallásos. Vagy hogyha befért egy olyan nagyobb szertartásba, aminek nem kifejezetten liturgikus volt a lefolyása, tehát nem teljesen kötött, akkor lehet, hogy egyházi zene, mert benne volt egy tágabb kategóriában.

Viszont hogy mi a szent zene követelménye? Azt hiszem, hogy itt erre csak kérdőjeleket tudok föltenni. Mert például a XX. századnál maradvány, biztos, hogy Sztravinszkij írt *vallásos* zenét, de hogy miséje teljes értelemben egyházi zene-e, erre nem tudok egészen pontosan felelni. Ha a Zsoltárszimfóniát megnézem, biztos, hogy az operai betéttel az utolsó tételben kívül esik azon a területen, amit, mondjuk, egy szertartás vagy egyenesen az egyháznak írt kompozíció elfoglal – bár ez kérdéses, hiszen visszamehetnék Mozartig, és akkor e sorból még Sztravinszkij sem lóg ki annyira. Sőt ha még Bach h-moll miséjét is veszem, még akkor sem lóg ki annyira Sztravinszkij, legfeljebb stílárisan kérdezem meg, hogy miért jön bele ebbe olyan intonációs dolog, ami tulajdonképpen nem oda való. És akkor itt visszautalok a Parsifal kérdésre, és hogy mi a probléma? A probléma az, hogy véleményem szerint a szakrális zenének önmagában való jelentése van. A szakrális nem *ábrázolja* a szakralitást, a Parsifal azonban ábrázolja a szakralitást. Teljesen nyilvánvaló, színpadra készült. Sőt annyival inkább ábrázolja, hogy míg a *sacra rappresentazione* egy templom számára készült, a Parsifal egy operaszínpad számára készült, ami azért valószínűleg azért mégsem a leginkább vallásos helyek egyike. Mi az, hogy önmagában ábrázolja? Sztravinszkij Pater noster vagy Credo-ja szerintem önmagában való, úgy ahogy van mint kompozíció, és ennek magában véve lefolyása is engem egy igen erős szellemi koncentrációra készítet – most nem akarok belemenni teológiai dolgokba vagy bármi ilyesmibe, hanem mint zenész mondom. Most megpróbálom a kérdést csak körüljárni. De visszatérve a Zsoltárszimfóniához, amikor megszólal a „Laudate” zenéje, ahová az egész darab konkludál, akkor ez szakrális-e vagy nem? Szerintem igen. De a rögtön rákövetkező fordulat pillanatában, abban az egy taktusban, megjelenik egy hihetetlen személyesség, ami megkérdőjelezi, hogy hol is vagyunk akkor, elvonatkoztatható-e, szakrális-e ez az utolsó rész? Belefér-e ez a személyesség abba, hogy ez liturgikus is lehet? Ez kérdés számomra, nekem beleférne, hiszen az egész európai zenetörténet erről szól. Bachnál is befért. De kérdés akkor, hogy a Bach-korálok ilyen értelemben leszűkítik-e annyira ezt a terepet például, mint akár a Sztravinszkij-Pater noster (amely szerintem szűkebb ebben a tekintetben, hogyha itt mezőket próbálok felállítani). Közben pontosan értem a kategóriákat, azért *kérdezek* magam is, mert érzem a célzatosságát a negatív szűkítésnek, hiszen most én is ezt csinálom, miközben konkrét példákat mondok, de egyelőre ezt a kérdést talán nyitva hagynám.

A liturgikus kíváncsi az előre adott kérdésekben föl vannak sorolva, azért nem akarok belemenni. Tulajdonképpen fölolvashatnám azt az elem-

zést, amit Dobszay László szétküldött néhány zeneszerzőnek, akiktől szeretne a Egyházzenei Társaság kompozíciót. Ott föl van sorolva egy egész oldalon, miről lehet szó. Teljesen nyilvánvaló, mit jelent, hogy a szöveg a liturgiából való; a mű időtartama nagyjából a liturgikus akciónak megfelelő; a hangszerelés apparátusa, nagysága arányos az időtartammal, belső felépítése követi a liturgikus tradíciót; nem annyira kifejező lírailag, mint inkább szerkezet-stilizált, némileg absztrakt. (Erre vonatkozott nekem a Zsoltárszimfónia-kérdés. Nekem még beleférne. Ha időtartamban belefér, akkor egy ilyen jellegű dolog beleférhet, talán a határa a személyességnek.) Pragmatikus követelmény, hogy lehetőleg legyen helyi erővel megvalósítható, tehát nem túl nehéz, nem túl sok szólamú. Ez azért tulajdonképpen nyilvánvalóan abban az értelemben *mai* követelmény, amennyiben Bach számára ugyanaz a pragmatikus követelmény egészen mást jelentett, holott tudjuk, hogy a Máté-passiót milyen nehéz volt előadni, de azért azok a Bach-motetták megszólaltak temetésen.

Tehát itt egy olyan dolog van, amivel megint vissza lehet utalni arra a kérdésre, ahonnan elindultunk – és ez nem zenei kérdés –, hogy mit jelent a műben a jelenkortudat, amit József Attila még jelenléthiánnyal, Pilinszky pedig már világhiánnyal fogalmazott meg... Vajon a mai megrendelő, tehát a mai Egyház tudatában van-e annak, hogy ha egy zeneszerző nagyon is érzékeny a korára, biztos, hogy egész más darabokat kell hogy írjon, mint akár ezelőtt száz évvel vagy ötven évvel is. Ha nem is kénytelen – s mint zeneszerző, nem is köteles – e dolgokat minden pillanatban szavakban is tudatosítani, de ha meg akar felelni, illetve ösztönösen megfelel ezeknek a követelményeknek, akkor liturgikus gyakorlatra alkalmas zeneszerző lesz.

Az utolsó kérdésekre viszonylag egyszerű felelni. Hogy van-e egyszerű kortárs zene? Van. Most nem megyek bele, azt mondom, hogy van.

Lehet-e tekintettel lenni a kis kórusok igényére? Lehet.

Lehet-e kortárs gyülekezeti ének? Nagyon nehéz kérdés, nem tudom.

Bekapcsolható-e a gyülekezet? Természetesen bekapcsolható, még a legnehezebb, professzionistáknak írt darabokban is nyilván lehet alkalmat találni, hogy a gyülekezet bekapcsolható legyen. Tehát ez egy megrendelői kíváncsi lehet, aminek adott esetben eleget lehet tenni.

V

Déri Balázs: Nekem a leginkább érdekes kérdés: van-e egyszerű kortárs egyházzene? Nem tudok róla, de jó lenne, hogyha lenne. Azt a hármas beosztást, hogy vallásos zene, egyházi zene meg liturgikus zene, bizonyosan elfogadhatjuk. E három kategória közül a számunkra legfontosabbról kell most beszélni. Mert *vallásos* zene nyilvánvalóan van e században is, garmadával sorolhatnánk föl a jobbnál jobb kortárs zenéket, de nem erről szól ez a konferencia. Az *egyházi* jellegű zene már azért megfontolásra érdemesebb, mert nem zárhatjuk ki teljes egészében. Az egyházzenei áhítat egy olyan létező és igényelt forma a mai egyházzenei gyakorlatban, amit meg kell tartanunk, ha másért nem, hát hogy a rendes istentiszteleti életből kiszoruló zenének tisztességes helyet adjunk. Tehát ebbe akár nagy apparátus, akár nagy terjedelmű művek is beleférnek. Persze ennek egy részét átvállalja a professzionális, világi zenei élet. Másrészt, ez változik, hiszen a zenetörténet mutatja, hogy Bach korában a félórás vagy kicsivel rövidebb kantáta beletartozhatott az is-

tentiszteleti keretbe, nyilvánvalóan, akkor, amikor a prédikáció is másfél órás lehetett, és órákon át ültek a templomban. Tehát ez változik, nem zárhatjuk ki teljesen ezt az átmeneti kategóriát. De nekünk nyilvánvalóan elsősorban *liturgikus* zenéről kell beszélnünk, akár leszögezhetnénk azt is, hogy elsősorban erről beszélünk a következőkben, ennek a követelményeiről.

(Egy parányi kitérő azért kellene, mert érzem, esetleg a hallgatóságban megfogalmazódik egy kérdés, de erről szintén nem kell most beszélnünk. Ez az alkalmazott zeneszerzés. Aminek a létjogosultságát el kell ismernünk. Mire gondolok? Elsősorban például akár az egyszerűbb vagy bonyolultabb kóráról vagy gyülekezeti vagy népének harmonizálására, ami nyilvánvalóan nagyon is komoly zeneszerzői gyakorlatot is igényel. A másik területe ennek az alkalmazott zeneszerzésnek: a szakmába való bevezetés. Nagyon célszerű, ha az újjgyakorlat, például egy kétszólamú vagy háromszólamú darab, amellyel a karvezető tanulhat vagy az orgonistát bevezetjük a hangszer megismerésébe úgy van megírva, hogy több legyen, mint csupán újj- vagy lábgyakorlat. De ezekről most nem beszélünk.)

Ezek után azt mondom, egyszerű kortárs zenére szükség lenne, mégpedig nem csupán néhány darabra. Az elmúlt századokban mindig volt egy nagy repertoár, hiszen mást igényelt egy katedrális és mást egy falusi gyülekezet. Ennek számára is megvolt az a zenei anyag, amely ott tökéletesen hiteles, és kielégítette a zenei igényeket. Most is kellene lennie, mégpedig nem egy-két darabnak, hanem bőséges repertoárnak. Nem tudom, minden zenetörténeti korszakra igaz-e, de például a barokk korban jól adatolt tény, hogy a nagy teljesítmények egy nagy területre kiterjedő, szolid gyakorlatra támaszkodtak. Az a zenei teljesítmény, amelyre a koronát abban az időszakban Bach tette föl, azon alapult, hogy egy rendkívül nagy és több évtizedes, évszázados praxisban sűrűn egymás mellett, kisvárosokban és nagyobb településeken kiváló kismestereknek egész sorozata, több generációja működött, és ők nem egyszerűen útkészítők voltak. Minőségileg és mennyiségileg is nagy – és az előadók különböző lehetőségeit is figyelembe vevő – változatos repertoárt hoztak létre. Nem lehet csak egy Sztravinszkij-Ave Mariával és egy Pater nosterrel egy stílust megtanulni. Tehát az egyszerű zene nem csupán azért szükséges, mert leszállított igényeket kell kielégítenie, mert bizonyos helyeken nem tudnak Schönberg-zsoltárt megszólaltatni (ami persze nem is liturgikus zene), hanem azért, mert azt mutatja a zenetörténet, hogy a legjobb korszakaiban egy nagy repertoárból látták el a rengeteg fajta liturgikus alkalmat. Nem mazsolaszemekre van szükség, hogy „élvezetessé tegyük” valahol az év valamelyik napján, egy-egy alkalommal az istentiszteletet, hanem nagy anyagra, mellyel ki-ki a maga istentiszteletén folyamatosan élhet.

Eltérő a véleményem – a szükségességet illetően – a kortárs *gyülekezeti ének* vonatkozásában; erre nincs szükség. Ez olyan igény, ami elől persze adott esetben szinte nem lehet kitérni egy adott felekezet zeneszerzőjének. Egyszerűen az egyházvezetés azt mondja, hogy van egy konferencia, akkor csinálni kell erre indulókat meg hasonlókat. Aki nem volt ilyen helyzetben, az örüljön. Sokszor a különféle kegyességi mozgalmak és az azt reprezentáló egyházi személyek a gyülekezeti vagyis mondjuk az egyszólamú népéneknek olyan funkciót szánnak, amit soha nem kellett (volna) teljesítenie, és nem is kell ezután sem, magyarán, hogy ébredést, lelki megújulást, én nem tudom mi egyebet hozzon elő. Jó lenne, ha meg tudnánk értetni, hogy nem a kakas csinálja a hajnalt.

A gyülekezet bekapcsolása persze jó lenne, de azért a gyülekezet aktív lehet akkor is, amikor csak nagyon odafigyel arra, amit mások mondanak vagy énekelnek.

S hadd térjek vissza arra a véleményre, amely most is többször előkerült, s ami bennem igenis ellenérzést vált ki: ez a romantika sommás elutasítása. A gyakorlati zenésznek át kell gondolnia az istentiszteleti zene struktúráját, és abban olyan pontokat találhat, ahova ennek a korszaknak zenéje is befér, amelynek egyházzenejét én nem tudom ilyen negatívan megítélni. Tudjuk, milyen problémákra reagált például Liszt a teátrális zenét elutasító deklarációival. S hogy a Cecília-mozgalom azt találta megoldásnak, amit legalábbis a katolikus vonatkozásban mindenképpen szívvel-lélekkel vallanunk kell: hogy az egyházzene alapja a gregorián, a műzene tekintetében pedig a leginkább megfelelő korszak a klasszikus vokálpolyfónia, annak is legnagyobb alkotója, Palestrina. De egy Mendelssohn-zsoltár is lehet teljesen őszinte és zeneileg hiteles megnyilatkozás, hát még egy Liszt-zsoltár, és sok hasonlót mondhatnék. Meg kell és meg is lehet keresni ezek helyét; még ha nem is ezek a mintaképek a mai zeneszerzés számára. de jelen kell lenniük az egyházzenei életünkben. Persze a nagy veszély nem fenyeget, hogy az 50–60 főt igénylő Mendelssohn- meg Brahms-kórusokat oly gyakran el éneklük, hogy az már rombolná a liturgikus érzékünket.

S mivel nem csak liturgikai–zeneesztétikai meggondolásokról volt szó az előbbieken, nem hagyhatom szó nélkül, hogy történetfilozófiailag is igen problematikusnak érzem a leszálló vonal, a történeti–kultúrtörténeti hanyatlás egyoldalú hangsúlyozását. Az utolsó időkről szóló keresztény tanítás sem azt mondja, hogy Isten magára hagyta a történelmet, vagy annak végső korszakát. Nem magára hagyott világban élünk; a deszcendens ággal szemben van, sőt, még annál erősebb is, az aszcendens ág, a kegyelem, amely a sötétség hátterén egyre világosabb.

Problemátikusnak érzem a zeneszerzői tisztaság dolgát is. Mozart miséit nem azért nem tartjuk a liturgikus zene csúcsának, mert két vesztett kártyaparti között is írhatott misét, bár így lehetett, vagy hogy vélhetően nem mindenben vallott az egyház által megkövetelt nézeteket. Ettől még nagyon becsülhetjük és becsüljük is egyházzenei műveit. Az elébe állított követelményeknek teljességgel megfelelt – az az ő baja, vagy inkább a miénk, hogy azokat a követelményeket ma nem látjuk érvényeseknek.

Sári József: Mivel nagy része nekem szólt a megjegyzésnek, reagálnom kell a dologra. Nem, én nem ijedtem meg ettől az ellenvéleménytől, sőt örülök neki, mert amikor beszélgettünk arról, hogy mi történjen itt, attól féltünk, hogy egyet fogunk érteni mindenben, és akkor megáll a vita. Úgy érzem, hogy egyrészt félreérthető volt, amit mondtam, másrészt pedig a baj az, hogy bizonyos dolgokat nem tudok bizonyítani. De ha azt mondom, hogy a hanyatlásra vonatkozó véleményem csak egy megérzésre alapozódik, akkor ez nem azt jelenti, hogy ezt a „megérzést” nem tartom ugyanakkor igaznak. Hadd mondjak egy példát. Ha az ember ápolja az érzékszerveit, akkor azok ugyanolyan megbízhatóan működnek, mint az agya. Ha megkóstolok egy erőspaprikát, akkor azt nekem nem kell vegyileg elemezni, az egyszerűen csíp. Az érzéseket, az érzeteket nem szabad lebecsülni. Vannak, működnek, működőképesek. Ezzel azt akarom mondani, hogy a világban, meggyőződésem szerint igenis van egyfajta, az évszakok változására hasonlító korszak-

váltás. Vannak tavaszt jelentő korok, vannak nyarat jelentő vagy őszt és vannak telet jelentő korszakok. Amikor én azt mondom, hogy – mondjuk – Liszt nem szakrális, nem Lisztet bírálom, hanem azt mondom, hogy vannak olyan korok, amikor egy dolog (például szakralitás) alatt más ért az ember. Nem szabad nekünk abba a hibába beleesnünk, hogy abszolút normákat állítunk föl, amelyek minden korban, mindenki számára kötelezően írnak elő bizonyos szabályokat, amiket be kell tartani. Nem lehetséges, mert létezik egy korszellem, amely sugall egyfajta magatartást, egyfajta világnézetet, szóval bizonyos dolgokat muszáj elfogadni, hogy életben tudjunk maradni.

Egy másik dolog. Amit Déri Balázs mondott, az ti., hogy két-három példával nem tudunk mit kezdeni az egyházzeneben, hogy hiába van egy-két könnyű egyházi mű, a helyzet mégsem néz ki olyan rózsásan, mint mondjuk pár száz évvel ezelőtt, nos ez meglehetősen kétélű állítás. Ez teljesen nyilvánvaló, de meg kell nézni, hogy mi ennek az oka. Jobban megértjük, ha elképzelem az ember egy huszadik századi zeneszerzőnek a helyzetét, akinek szinte rá kell erőltetnie magát először az előadóra, utána a közönségre, a kiadóra, a lemezgyárra. Képzeli el azt az állapotot, hogy az ember csak a saját belső igényére támaszkodva dolgozhat, mert a világ nem követeli ezt, a világra nincs szüksége rá. És a világnak egészen eddig itt, Magyarországon egyházi zenére se volt szüksége. Tehát meg kell várni, hogy olyan légkör jöjjön létre, amelyik létrehoz egy szellemi vákuumot, amelyik egyszerűen kiszippantja belőlem a motettát vagy más művet. Tehát itt egy kis türelmet kell kérnem az összes kortárs zeneszerző nevében.

Szóba került az is, hogy lehet-e könnyen elénekelhető vagy előadható kortárs zenét írni. Amint erre Jeney Zoltán kollegám is célzott, tulajdonképpen nincsenek ilyenfajta lehetetlenségek. Én a legavantgárdabb zenét itt Magyarországon ezelőtt talán húsz évvel hallottam, a Zeneakadémia kistermében, ahol Dukay Barnabásnak ment egy darabja, amit öcsém, Sárosi László játszott vonós citerán. Ebben a darabban, ha jól emlékszem, egyetlenegy disszonáns hang sem volt, nem volt nagy apparátus, egyetlenegy hang, egy *cisz* hang szólt másfél órán keresztül. Természetesen nem ilyen egyszerű azért dolog, mert a darab át volt gondolva. Tehát nehogy valaki azt higgye, hogy itt a *cisz*-t húzogatja szépen Sárosi László, ötletszerűen, szó nincs erről, ott pontosan ki volt mérve, minden *cisz* más volt, időtartamban, talán még intenzitásban is, szünetek belekombinálva, stb. Nos, itt egy olyan XX. századi szellem nyilvánkozott meg, amely máskor soha ilyen formában meg nem nyilvánkozott volna.

Jeney Zoltán: Azért a Dukay-darabnak nem csekélyek az előadási nehézségei. A darab hallhatólag borzasztó egyszerű, és a darab előadásán valaki a hátam mögött megszólalt: „És ezzel töltik ezt a jó drága időt...” Lehet, hogy a hallgatók azzal töltötték a jó drága idejüket, hogy hallgatták, de aki játszotta, az belegebedett, mert olyan követelményeknek tett eleget, amiknek alig lehet, szóval a precizitásnak és a pontosságnak. Tehát én nem ilyenre gondoltam, amikor azt mondtam, hogy van egyszerű kortárs zene.

Sárosi József: Nem arra hoztam példának...

Jeney Zoltán: Világos, csak hogy van amikor valami nagyon egyszerűnek hangzik, és borzasztó nehéz. Nagyon finom belső distinkciókat kell tudni tenni, hogy mi az az egyszerűség, ami egy zeneszerző számára még vállalha-

tó. Nagyon egyszerűnek tűnő darabok lehetnek borzasztó nehezek technikai megvalósításban, tehát egyáltalán nem biztos, hogy ide valók vagy pragmatikusan most megszólaltathatók lennének.

VI

Dobszay László: Akkor megpróbálnék én is a saját kérdéseimre nagyon röviden válaszolni. Mert természetesen a kérdéseim mögött voltak elképzeléseim, amiket nem akartam elárulni.

Az első kérdéskör a fogalmakat akarta tisztázni: egyházzene, egyházas zene, vallásos zene, stb. Tisztában vagyok azzal, hogy ennek teológiai, morális, személyi vonatkozásai is vannak, csak azokat praktikusán szinte megfoghatatlannak tartom, mert minden zenére teológiailag igazolást adni nem lehet. Nem írtak még le olyan szent zenét, amelyiket ne lehetne szavakkal így vagy úgy megmagyarázni.

Ide tartozik az az okfejtés is, hogy mindegy, milyen zene, mert az alkotó hite dönt el mindent. Természetesen megkívánjuk, posztuláljuk, hogy az egyházi mű alkotója legyen hívő, legyen tiszta, és így tovább. Ez idáig világos. Csak lehet-e ezt *gyakorlatilag*, konkrét esetekben érvényesíteni, szóval valahogy az Isten ítélőszéke elé vonszolhatjuk-e magunkban a zeneszerzőt? Erre sem jogunk, sem módunk. Amellett pedig mondjuk ki, hogy azért az illetőnek amellett, hogy hívő, zeneszerzőnek is kellene lenni. Előfordulhat az is, hogy az illető szent életű, csak a zene, amit csinál, nem ér semmit. Ugyanis a zeneszerzés valóban egy létmód. Lehet, hogy éppen az ún. egyházi zeneszerző jut a legnagyobb bajba, ha nem él benne abban a közegben, amiben egy zeneszerző benne él, s csak elképzei, hogy milyen egy kortárs egyházzene, őszinte. Bizony nagyon-nagyon ritka az (s nemcsak itthon), hogy „egyházi zeneszerzők” manapság *műveknek* nevezhető dolgokat hoztak létre.

Én elismerem mindezen szempontok létjogosultságát, de én csak zenészként tudok ehhez hozzászólni. Azt gondoltam, és ezért tettem föl a kérdést úgy, ahogy föl tettem. Ha a *vallásos* zene területén megszületett egy őszinte hitttel megírt és ugyanakkor jó zene, akkor ott minden rendben van, nincs mit hozzátennünk. De más az eset, ha *liturgikus* zenéről, *szakrális* zenéről, *egyházi* zenéről beszélünk: ott figyelembe kell venni bizonyos objektív kritériumokat is. Ezeket nem könnyű megtalálni, de mégis azt hiszem, hogy meg kell próbálni zenészként, zenész oldalról megtenni ezt.

Egy kitérőt teszek, de ide fog kapcsolódni. Pilinszky, és különösen a Pilinszky által sokszor idézett Simon Weil ellentétbe állítja azt, „ami személyes, és ami szent”. És ez pontosan a fordítottja annak, amit mostanában szoktak mondani. Azt mondják ma, hogy valami „vallásilag nagyon meggyőző, mert egy személyes átéltségből fakad” stb. Simon Weil gyönyörűen elmondja, hogy ami szent, arra éppen az jellemző, hogy *nem* személyes. Hogy személytelenné válik. Fölemelkedik a személyes szférájából az isteninek, az objektívnek a szintjére. Ez az, amit Sztravinszkij – pozitív hangsúllyal – dogmatikus magatartásnak mond. Zenei nyelvre lefordítva ezt, én úgy érzem, hogy az összes előbb említett példával az a probléma, hogy a személyességnek többé-kevésbé előretolakodó jelenléte ütközik a szakralitással. Lehetnek persze a liturgiának olyan pontjai, amelyek ezt a személyességet inkább be tudják fogadni; én is meg tudnék most ilyen liturgikus pontokat nevezni. Ezek a pon-

tok azok, ahol Lisztet is szívesen meghallgatom. De vannak a liturgiának más pontjai, mondjuk, *szigorúbb* liturgikus pontok, s azok sokkal inkább a személytelenséget kívánják. Ezért van például az, hogy minden, ami melodikus, az *veszélyes* a szent zenében. Mert a melodikus egyfajta személyességnek kifejezője. Minden, ami nagyon közvetlenül érzelmi hatású, ábrázoló hatású, az végső soron alkalmatlan. Ezt én sokszor pedzettem, és faggattam másokat, és újból faggattam és azt akartam, hogy más mondja ki, de senki nem mondta ki; úgy, hogy most az egyszer mégis kimondom, amit gondolok erről.

Hogy technikai oldalról fejezzem ki magam, végső soron két fajtája van a szent zenének, amelyik különösen alkalmas arra, hogy az abszolút szakralitást ki tudja fejezni. Egyik az egyszólamúság területére esik (például a gregorián), de most arról nem beszélek. A többszólamúság területén különösen a polifónia alkalmas erre. A polifónia az az eszköz, amellyel a zene közlés-módja egy kozmikus rendbe, egy isteni rendbe van átemelve oly módon, hogy ugyanakkor a személyesség háttérbe szorul, s valamiképpen csak az Istennek beszélhet így az ember. Minden olyan zene, amely nem ezt csinálja, a világiasság kisebb-nagyobb veszélyének van kitéve. Most túlzóan fogalmaztam, majd később enyhítem a túlzást. Kontrapunktot nem lehet az embereknek írni. Azt csak az Istennek lehet írni, ugyanabban az értelemben, ahogy a kölni dóm faragványait szoktuk példának felhozni. Minden egyéb szórakoztató, vagy ha nem akarunk ilyen durván fogalmazni, hát emberek tetszését kereső, embereknek beszélő jelleget kap. Minél *kevésbé* történik valami a zenében, minél inkább „unalmas” a zene a pilinszky-i értelemben, unalmas, de egy bensőséges és gazdag unalom módján, annál inkább van jelen a szakralitásnak ez az íze. Persze ez egy olyan eszmény, amelyet nem lehet ilyen szigorúan megvalósítani. És egyáltalán nem mondom azt, hogy minden szent zenének kontrapunktikusnak kell lenni. Csak megrajzolok egy legmagasabb ideált, amelyik szerint mérni lehet. A kontrapunktot sem szigorú értelemben vettem, inkább képes értelemben, hogy érzékeltessem, hogy számomra a személytelenségnek van egy zenei terminusokkal is megközelíthető jelentése. Ezt az eszményt persze el lehet érni nem kontrapunktikusan is. Mondjuk Sztravinszkij erre jó példa, mert például a Mise Credo-ja tisztán akkordikus, tehát nem kontrapunktikusan éri el ezt a hatást. Csak azért beszéltem a kontrapunktikáról, mert akartam, hogy mindenki érzékelje azt, hogy én ezzel valami nagyon *konkrétan zeneileg* megfoghatóra gondolok. Ez az első saját kérdésemre adott válasz.

Egész röviden a másodikról. Én az időtartamot a liturgikus zene esetében nem azért tartom fontosnak, hogy a zene beleférjen liturgia által engedett időbe, és a pap ne legyen ideges. Hanem azért, hogy a zenének a liturgia drámai alkatában való részvételét hangsúlyozzam ezáltal. Gondoljuk el, hogy egy olyan liturgia, amelyiknek bizonyos pontjaira be lehet tenni egy félórás kantátát, az nem drámai alkatú liturgia. A liturgiának az eredeti drámai alkata olyan, hogy percenként valami fordulat történik benne, valami esemény történik benne, és ez az *esemény* váltja ki azt a zenét, ami ott megszólal. Tehát kettőtől nyolc perc az az időtartam, amit ebben az értelemben a liturgia a zenének enged, de ezt a kétperces határt is komolyan gondolom. Lehet, hogy csak egy mondatra van idő. Attól függ, mit hoz elő a liturgia drámai alkata: most csak egy mondatra elég időt, most két percet, most nyolc percet. Tehát az időtartamról ilyen szempontból, s nem egyszerűen mint praktikus feltétel-

ről beszéltem. Már most az a kérdés, hogy egy modern liturgikus zenének van-e esélye arra, hogy belehelyezkedjen ebbe a drámai alkatba? Lehet, hogy nincs meg erre a lehetősége a modern zenének. Akkor sincs baj. Akkor ne vállalja azt a feladatot, hogy liturgikus zenét ír; még mindig írhat sokféle egyházi vagy vallási zenét. Ez volt a kérdés a részemről.

A harmadik kérdéskör. Azt hiszem, valós az a probléma, hogy egyrészt azt mondjuk: az egyháznak szüksége van az új korok új zenéjére; de másrészt az egyház valójában szeretné, ha ezt nem adnák meg neki, vagy ha őt becsapnák. Azt szeretné az egyház (illetve természetesen az egyháziak, az egyházi közhangulat), hogy becsapnák. Hogy egy nem-kortárs zenét eladnának neki kortárs zene címen, hogy ő azt kortársként mutathassa föl. Mundus vult decipi, ergo decipiatur. A világ azt szereti, ha becsapják, tehát becsapják. Az egyház irtózna attól, megfélemlene attól, hogyha egy kortárs zeneszerző egyszer teljesítené, amit szavakban annyit kérünk. Összedőlné a templom, a hívek kifutnának belőle, a pap azt mondaná, hogy ezt soha többet itt meg nem engedem, és így tovább. Erre utalt a harmadik kérdéscsoport, a befogadhatóság, a recepció kérdése.

A következő kérdésre azt válaszolnám, hogy szerintem *lehet* egyházi zenét, kortárs egyházi zenét írni. És *egyszerű* zenét is lehet, sőt ma jobban lehet írni, mint tíz évvel ezelőtt. Mert azóta a minimál art-nak számtalan példája nemcsak azt mutatja, hogy redukálták a zenei eszközöket (s ezzel egyszerűsítették a zenei nyelvet), de azt is, hogy a tizenkétfokúság, mely egy átlagos kórus számára teljességgel elérhetetlen, ma már nem „kötelező”. Amikor három hangból is komponálnak ma már zenét, amikor egy trikord dallam a formadás által lesz „modernné”, akkor azt kell mondanunk, hogy lehet „egyszerű egyházi zenét” is komponálni.

Viszont teljesen kizárt szerintem, hogy gyülekezeti éneket lehessen komponálni. Ennek nem örülök, s nem vagyok hozzá ellendrukker, csak éppen megmondom jóslatszerűen, hogy *nem* lehet. Azért nem lehet, mert a gyülekezeti ének a maga strófikus alkatával tipikusan olyan műfaj, mely a XVI–XIX. századi zene világában született, és oda is illett. A mai ember számára csak olyan „korszerű” gyülekezeti éneket lehetne írni, amit senki sem fogadna el gyülekezeti éneknek. Megpróbálhatnánk például olyan trichord-melódiákat elképzelni, melyek nem annyira hangkészletük, mint inkább formájuk révén lennének „kortárs”-zenének mondhatók. Igyekezhetnénk, aztán egyszer csak észrevennénk, hogy a gregoriánt írtuk újra. De aligha fogadnák el a gyülekezetek gyülekezeti éneknek.

Arra viszont, hogy a gyülekezet részt vehessen egy kortárs liturgikus műben, egy műzenei alkotás szólamaként, a XX. századi zenének igen jó esélyei vannak. Hogy például egy vad ötletet mondjak: a gyülekezet például prózában mormog egy imádságot, és ez bele van komponálva egy nagy zenei műbe, amelyik fölött szólisták énekelnek, orgona is szól és a mű halad a maga útján, és bizonyos pontokon a gyülekezet tudja, hogy neki most el kell mondania mondjuk a Miatyánkot vagy egy zsoltárt. A mai zeneszerzésben egy próza, vagy az egy hangon való recitálás, vagy egy közismert dallam eléneklése azért képzelhető el, mert ezek a montír-zenék nem kívánják meg a szigorú koordinációt. Mert amelyik pillanatban a népnek azt mondanánk, hogy most énekelj az „Ez nagy szentség valóban”, vagy az „Erős vár” dallamát, s ezzel pontosan összerendezve bejönnének más szólamok, hangszerek, akkor fennállna a veszély, hogy a nép túl gyorsan éneкли, túl lassan éneкли, a mű szét-

menne, ki kell állni valakinek vezényelni, az orgona is csak megzavarja, stb. De ha azt mondom, hogy most van kilencven másodperc, és nincs bemérve, hogy ezek egymáshoz hogy viszonyulnak, hanem zenei rétegek mozognak egymással egyidejűleg – mondjuk, egy rétege a zenének az orgona, egy másik a kórus, egy harmadik a gyülekezet –, s a zeneszerző elképzei, hogy ez mind majd egyszerre fog szólni, akkor ez lehet egy jellegzetes XX. század végi montír-zene. Ha valaki rá tudja venni a gyülekezetet, hogy egy ilyen „happening”-ben részt vegyen, akkor azt hiszem, hogy bekombinálható a gyülekezeti ének egy mai zeneműbe. De tovább nem akarok menni a részletekbe.

VII

Tardy László: Nagyon nehéz erről a témáról beszélni, úgyhogy először énekelnék. Aki tudja, segítsen. (*Ének: Sály László: Uram, irgalmazz.*) Ezt most személyes, szubjektív vagy objektív zene? Kortárs zene vagy valahol egy nagyon ősi zene? 1969–70-ben a nyári kántorképzőn nekem jutott az a feladat, hogy a kántorképző kórusát vezessem. Mindnyájan nagyon lelkesedtünk azért, hogy az új magyar liturgiához szülessen új egyházzene, és akkor még meglévén az énekegyüttesünk, a Gesualdo Kvintett, állandó intenzív kapcsolatban voltunk az Új Zenei Stúdióval, közöttük Sály Lászlóval. Vele is sokat beszélgettünk, és én elmondtam neki, hogy új egyházi zene kellene. És hát milyen legyen az? Azt mondtam neki, hogy legyen szent, legyen művészi és legyen egyetemes. Azt mondta, akkor viszontlátásra, ilyet én nem tudok írni. Próbáltunk beszélgetni róla, hogy mi is ez, de a dolog elaludt. Egy nap kaptam magamat, elszaladtam a lakására, nem volt otthon, bedobtam egy cédulát, hogy két nap múlva kérek egy magyar misét, Kyrie, Sanctus és Agnus tétel legyen benne, mert rádiófelvételre kell. Nem értem rá két nap múlva elmenni, csak három nap múlva, és szemrehányással fogadott, hogy „miért nem jöttél, én siettem megcsinálni, és kész volt két nap alatt”. Amit elénekeltem, ez ennek az „Uram, irgalmazz”-tétele. Egyszólamú. Én azt érzem benne, hogy benne van a gregorián zenének a több évezredes tapasztalata, tulajdonképpen egy negyedik tónusú melódia. Állandóan ezt járja körül. Ha megszámoljuk a hangokat, éppúgy nyolchangú, mint a gregorián és pontosan azt a nyolc hangot tartalmazza, a CDEFGABHC-t. Struktúrájában nagyon sokat vesz a magyar siratóénekből. Ez a szaggatottság. Kórusom elnevezte dadogós misének. S amikor a szerzőt meghívtuk az első próbára, amikor úgy éreztük, hogy most már el merjük neki énekelni, amennyit érzünk belőle, amennyit tudunk belőle, akkor elmondtam neki, hogy hogy hívja a kórus ezt a misét. S akkor ő azt mondta, hogy aki először kimondta, hogy ez dadogós mise, az a lényegre tapintott rá, mert amikor az ember az Uristenhez szól, akkor keresi a szavakat és dadog. Hogy ezt most el lehet-e fogadni liturgikus zenének? Én a magam részéről azt tudom mondani, hogy amikor a kérdés-sorozat első pontján gondolkodtam, akkor bennem egy hiányérzet volt. A valóságos elől valami hiányzik. Az a szó, hogy hit. Tehát ha én, mint gyakorló muzsik, akárhány modern kompozícióhoz nyúltam, soha nem azt néztem, hogy milyen eszközökkel dolgozik, hogy milyen kifejezőmódja van, hanem valahol meg tudom-e benne tapasztalni a hitet? Hogy a mű hitvallás-e?

És én ezt továbbvinném mind a három kategóriára. Ha számomra egy liturgikus mű, ami az összes liturgikus kívánalmaknak megfelel, nem hitvallás

is egyben, akkor nem adom elő. És ha az egészen egyszerű, gyülekezeti szintű zene is nem szólal meg hitvallásként, akkor nem csinálom. Ez nálam mindegyik kategóriánál alapkövetelmény. Ezt a fajta hitvallást találtam meg nagyon sok mai zenében. Amikor készültünk hogy első alkalommal előadjuk ezt a művet, az orgonistánk, aki velünk jött a kölni bemutatóra meghallva a darabot, azt mondta, ha ez a mű megy, ő nem jön velünk Kölnbe, mert ez megcsúfolása az istenhitnek. Nyilván abból a szemszögből, abból a neveltetési, abból az ízléskörből, amiből ő ezt megközelítette, az volt. Aztán valahogy mégis eljött, és amikor elénekeltük a kölni dómban valóban nagyon érdekes akusztikai körülmények között az Agnus minimum nyolcszólamú kánonját, a koncert után orgonistánk már egészen másként nyilatkozott és nagyon lelkes volt. Másnap reggel énekeltünk egy misében, ahová bejött egy német kolostorból a helyettes apátnő, beszélni akart velünk az előző napi koncertről, amelyet a rádió élőben adott. Ezután a mű után – nem is hallgatta meg a koncert további részét – azt mondta, valami olyan ellenállhatatlan kényszert érzett, hogy bemenjen a kápolnába és imádkozzon. Soha nem képzelte, hogy ő ennyire közel tud kerülni az Istenhez imában, mint ahogy ennek a műnek a hatására ő került. Ő német, egy teljesen idegen kultúra ehhez képest. A nyelv, amin elhangzott, magyar. Csak azt tudta, hogy mi egy Kyriét, Sanctust, Agnus Dei-t énekeltünk. Ha valaki ezt a fajta hitvallást tudja tenni egy darabban, én azt mindenképpen elfogadom, és magaménak érzem.

És itt az első pontnak azokra a kérdéseire is reflektálnék, hogy milyen eszközök indokoltak a liturgikus zenében? Én minden eszközt el tudok fogadni, ha az valóban hitelesen közvetíti, nem csak az illető egyéni hitét, hanem amivel azonosulni tudok én is, azonosulni tud az a közösség is, amelyben ez elhangzik.

A második pontnál én ugyanazt azt a kritériumot emelném ki, amelyet más szavakkal Dobszay László is említett, azt, hogy a liturgia cselekmény, történés, folyamat. Ez a történés nagyon sokféle lehet, de nem bír el mindent. Ami ebbe a folyamatba, ami ebbe a történetbe beleilleszthető, azt – legalábbis külső, formai oldaláról – elfogadom liturgikus zenének. És itt a zeneszerzőknek is hadd mondjak valamit. Idéztük itt Pierre de la Rue-t, meg Palestrinát meg a többieket, és a mai zeneszerzőnek a nagyon nehéz helyzetét. Nem szabad elfelejteni azt, hogy ők végülis benne éltek egyfajta hívő közösségben. Ismerték a liturgiának a lélegzetvételét. Vele együtt lélegeztek nap mint nap. Aki ezt ismeri, az azonnal ki tudja válogatni, hogy a számára meglévő eszköztárból mi az, ami itt alkalmazható és mi nem. Nyilván nem a zeneszerzők hibája, hogy ők nincsenek ebben a helyzetben, ez a mai kornak az adottsága. Ahogy a XVI. századtól megyünk előre, egyre inkább ez az „adottság”. De hogy Liszt még nagy műveiben is – melyek messze túllépték azt a nyolc percet, ami elfogadható a mai ember, a mai liturgia számára – tudott olyat alkotni, mely megfelel feladatának, hadd hivatkozzak most egy másik esetre. Liszt Esztergomi miséjét énekeltük, valamikor a hetvenes évek közepén, s akkor a zenekaromban játszott saját kérésére egy ateista muzsik, aki ezt a repertoárt, ezt a fajta zenét szerette volna megismerni. Az egyik előadás után azt mondta, hogy: „te, én most sem hiszek, de hogy valami van, ami túl van azon, amit mi itt nap mint nap megélünk, amit mint filozófiát is tanult ember, azzal a szóval tudok jellemezni, hogy transzcendencia, ami egészen ezen a világon kívül van, s amire ti talán azt mondjátok, hogy isteni, azt én ma ebben a misében megéreztem”.

Dobszay László: Csak azért szeretnék hozzászólni, mert úgy érzem, hogy ez a gondolatmenet talán részben nekem volt válasz. Nem kétséges, s én is mondtam azt, hogy a hit meglétét az egyházi mű, különösen a liturgikus mű alkotójában eleve föl kell tételeznünk. A nehézség akkor jelentkezik, mikor a konkrét művekről kell véleményt formálnunk. Nincs okom föltételezni, hogy Szigeti Kiliánban nem lett volna elég hit, vagy Werner Alajosban nem lett volna elég hit. Sőt nincs okom feltételezni, hogy a X. Pius pápa által kritizált teátrális egyházzene szerzőiben nem volt hit! Persze hit nélkül nem megy ez a dolog. De kérdés, hogy a hit elég-e a feladathoz. Az illető nem tud megfelelő művet létrehozni, ha nincs benne hit, de megeshet, hogy van benne hit és mégsem tud. Tehát mégis meg kell valamiképpen keresni, hogy magában a zenében mi van, ami alkalmassá teszi a liturgikus funkcióra. Különben azt mondhatnánk, hogy minden elfogadható, semmi különbség zene és zene között. Elég az illető hitét megvizsgálni, vagy eldönteni, hogy mi szubjektíve érezzük-e a műben a hitet vagy nem érezzük. Ez teljesen elfogadható, csak hát az én számomra a lélek titkai közé tartozik a hit, amelyet nem vagyok illetékes megvizsgálni. Mert nem vagyok Isten. Tehát én kénytelen vagyok mégis a produktum, az *artefactum* oldaláról közeledni, s azt nézni, mi jön ki a zeneszerző a keze alól. Ezt a kérdést én nem tudom megoldani, csak szeretném nem földadni zenész voltomnak az erőfeszítését, hogy az *artefactum*, az elkészült dolog oldaláról is megértsem azt a hitet. Én csak erről beszéltem.

Nincs okunk föltételezni egyetlen rossz vagy akár nem rossz, csak alkalmatlan egyházi zenéről, hogy az nem hitből fakadt. Gondoljon mindenki konkrétan olyan egyházzenei műre, mely szerint nem jó, vagy legalábbis nem célszerű, vagy legalábbis az egyház ízlése szerint nem a liturgiába való, gondoljon rá, azután álljon ki ide, és mondja azt, hogy ennek a szerzője nem hisz elég mélyen. Ugye, ez nem járható út, erről valahogy másképpen kell beszélni. Tehát deklarálnak az ülés elején, hogy mától kezdve csak az írjon egyházi zenét, aki őszinte hitből ír. Ez harminc másodpercet kíván, és utána vagy elnémulunk, vagy mégis el kell kezdenünk beszélni magáról a zenéről, arról, hogy mi is van abban a zenében. Én nem látok más kiutat.

Még egy megjegyzést. Sály Laci miséjét természetesen én is nagyon szerettem, de azért te is mondtad, már az Agnusnál akusztikai és egyéb problémák jelentkeznek, bizonyára nem mernéd sok kórusnak ajánlani, egyszerű plébániai kórusnak még kiváló akusztikában sem. Nem is beszélne a Sanctusról. A Sály-példa tehát az alapproblémát, amelyről itt szó volt, nem oldja meg. Vagyis azt a kérdést, hogy van-e a kortárs zenének olyan egyszerű stílusa, amelyik el tudja látni ezeket a kis kórusokat. A Kyrie, amit elénekeltél, kivételes tétel. Egy tétel, egy nagyon kivételes tétel nem tud érvet szolgáltatni egy globális probléma megoldására.

VIII

Karasszon Dezső: Én próbálnék ehhez a vitához egy kicsit kívülről valamilyen megoldási módszerjavaslatot tenni. Azt hiszem, hogy két dologról beszélünk egyszerre, amiket érdemes volna szétválasztani. Tehát lehet egy zene mint zene rossz és jó. És lehet egy zene funkcionálisan jó vagy funkcionálisan rossz. Ennek a két dolognak négy matematikai kombinációja van...

Jeney Zoltán: Részben elmondtad, amit én is szerettem volna kérdezni, az elénekelt tétel kapcsán is. Ráadásul bennem még az is fölmerült – miközben természetesen tudom, hogy a kórusok számára viszonylag könnyebben megtanulható darabról van szó –, hogy gyermekkorom színhelyén, mondjuk egy fegyverneki katolikus templomban elképzelhetetlen lenne már ez a tétel is. Biztosan nem találnál ott öt hangot sem, akik ezt elénekelnék. Ráadásul van ennek a Kyriének e gy olyan intonációja, ami túl személyes. Ha én idéztem a Zsoltárszimefóniát, és abban már azt az egyetlen hajlítást is a személyesség maximumának tartottam, akkor úgy vélem, hogy ez tökéletesen abba a stíluskörbe tartozik. Nem véletlen, hogy visszautaltál arra a benyomásodra, mely szerint ez egy nagyon személyes, mondjuk, egy személyes párbeszéd az Istennel, amire persze gyönyörű példa. De talán az még nem volt itt kimondva, hogy mitől lesz valami kollektív! Végig érzékeltük, hogy ez nagyonis hozzá tartozik ahhoz, hogy valami „liturgikus” legyen, funkcionális legyen. Nem a Kyrie egyszólamúsága kelti a lírai karakternek e benyomását.

Azzal teljesen egyetértek, hogy nagyon jó dolog volt, ha a régiek, mint Palestrina és társai egészen benne éltek a liturgia napi gyakorlatában, s emiatt a zene szerepét is teljesen másként élték meg, mint a mai szerző. Mert ha énnekem most föl van adva a lecke, hogy melyik részre írjak valamit, akkor még az sem elég, hogy ismerjem a liturgiát. A lefolyását élték át, hogy ma éppen ez van, tehát nekem ahhoz kell igazodnom, hogy ma melyik szertartáson, délelőtt, délután, mikor és ki fogja ezt vagy azt csinálni, hiszen aki akkor fogja ezt csinálni, annak kell éppen egy egy mondatos vagy nyolc perces zene. Tehát még ezt sem mondhatom ebben a pillanatban absztraktnak, hogy az az offertórium nyolc perc legyen. Mert lehet, hogy azon az egyszeri alkalommal a kétségtelen remekmű nyolc perce is túlságosan, hihetetlenül hosszú.

Ugyanakkor vissza kell térnünk ahhoz, hogy egy zeneszerzői gondolkodás végülis föltétlenül hangokban jelenik meg, függetlenül attól, hogy mik a kiváltó okok. Van, aki már eleve megretten, ha azt a szót hallja hogy világnézet. De hát Fülep Lajos, aki Hamvas mestere volt, a művészet abszolút kritériumának tartotta a világnézeti megalapozottságát. Tehát az, hogy hitet emlegetünk egy olyan dologgal kapcsolatban, amiben hitről van szó, ez tulajdonképpen majdnemhogy tautológia, hiszen meg kell, hogy legyen. De mégis azt kell mondanom, hogy amikor ott a végső produktum, akkor annak önmagát kell igazolnia.

Sári József: Valamit szeretnék mondani még a többször idézett „tisztaság” követelményével kapcsolatban. Ezt én néha kissé durván úgy szoktam megfogalmazni, hogy a különbség abban áll, mennyire van jelen a személyes piszok a zenében. Persze könnyen félreérthető a dolog, amikor a tisztaságról beszélek, s nem csoda, hogy Déri Balázs itt erkölcsi bizonyítvánnyról és egyebekről beszélt. Természetesen (bocsánatot kérek) nem egy ilyen ágyékfigyelésre gondoltam. Ha arra gondolunk, hogy, mondjuk, Bach leír egy *fisz* hangot, és utána eldönti, hogy mi legyen a következő hang, dönt. Nos ebben a döntésben egy emberi magatartás nyilatkozik meg, és ezért más egy Bachnál, egy Vivaldinál, egy Händelnél, mert ez az emberi magatartás más. A döntésében benne van az egész ízlése, az egész tudása, az egész embersége. Ez egyben azt, hogy közvetett módon igenis belekerül minden piszok is a műbe, legfeljebb az emberek nem veszik észre. Esetleg még ki is tüntetnek érte, mert a piszkos ember szimpatikus, mert tele vannak piszokkal az

emberek, és „similis simili gaudet”. Ugye? Örülnek, hogy ez jó ember, ez az én világom. Tehát amikor arról beszélek, hogy tisztaság, akkor azt értem alatta, hogy az élet mint műalkotás odatehető a közönség elé, és ugyanolyan szinten él meg az ember meg egy életet, mint a h-moll mise, ami, ha lehetséges, akkor azért komoly dolog.

Érdemes megnézni azokat a műveket, amelyek ilyen szempontból a tiszta kategóriába sorolhatók. Ott például igen erős szerepet játszik a konstrukció. A konstrukciónak nem csak az a szerepe, hogy összetartsa hangokat, de valamilyen dezinficiáló, fertőtlenítő hatása van a szerkezetnek. Pont azok a zeneszerzők és muzsikuskok, akikről nem idegen az ének túlzott hangoztatása, rendszerint irtóznak minden olyan zenétől, ami konstrukció, konstruktív, nem bírják ezt. Legjobb esetben nem foglalkoznak vele, de vannak példák, amikor gyűlölik, és hangoztatják, hogy az nem zene. Ott vagyunk megint annál a pontnál, amit hangsúlyozni kell: hogy az emberi magatartás állandóan jelen van a műben, amit ír az ember.

Déri Balázs: Bocsanat, úgy érzem, a köztünk levő szeretetteljes viszony megengedte azt, hogy kicsit erőteljesebben fogalmazzak, és most is ellent kell mondanom, talán. A kontrapunktikus stílusnak a virágkorában is, nagy különbségek lehettek tehetségben meg tisztaságban, de akkor föl se vetődött egy komoly, az anyaghoz a megfelelő színvonalon hozzáálló mester esetében, hogy ő most tiszta vagy nem tiszta. Nem kellett maga elé kitűzni, hogy „tiszta” legyen. Hiszen a maga mesterségbeli színvonalán – és sokan voltak ilyenek – „könnyen” létre tudott hozni valami olyant, amit mi most, a zeneszerzői technikák miatt, tisztának érzünk.

Becsüljük meg tehát, hogy volt a műzene szempontjából egy nagyon szerencsés korszak, a későreneszánsz. (Mert számomra, bármennyire ismerem és csodálom is DuFayt, meg Josquint meg Pierre de la Rue-t, de azért Palestrina az Palestrina. Persze, Lassus és Victoria is, de mindenekelőtt Palestrina.) Ha már most igaz, hogy a liturgikus többszólamú zene, legalábbis a katolikus egyházzene, akkor érte el csúcsát, ennek a zenének egyértelműen kiemelt helyet kellene kapnia a liturgikus gyakorlatban (ebben teljesen igaza volt az egyházzenei reformmozgalmaknak), és minden más műzene csak *ezután* jöhet, a maga megfelelő helyén (ez az, ami már az előbbieknek nem sikerült). Egy romantikus motetta pl. az áldozásnál igenis helyén van. De nem tudnám elképzelni, hogy introitusként szerepeljen...

És azt kell mondani, megvagyunk, megvagyunk kortárs egyházzene nélkül, de – Palestrina, meg mások ellenére... – kicsit hiányosak vagyunk. Nem azért, mert a kortárs zene elméletileg nem alkalmas egyházzenenek. Hanem mert még nem találta meg a hangját, vagy a technikáját, hogy kielégítse a fölmerülő igényeket. Ismétlem, jó lenne, ha lenne jó kortárs egyházzene.

Dobszay: Előbb vagy utóbb lesz.

Sári József: Persze!

IX

Jeney Zoltán: Én csak egy dolgot szeretnék ehhez hozzátenni, mert motoszkál bennem az ellentmondási vágy. Ehhez egy rövid történetet el kell monda-

no'm. 1978-ban Athénben jártam, és valami elképesztő jelenségben volt részem, amit senki nem hitt el, akinek meséltem, addig, míg másnap az újságokból el nem olvasta. Azon a nevezetes napon a Parthenonnál déli tizenkét órakor látszott egy írisz, egy szivárvány a nap körül. Akkor én egyszerre megértettem a görög politeizmust. Tehát a helynek, a környezetnek, az adott kultúrának hatását nehéz lenne itt kihagyni. Más Palestrina, más Victoria, ahogy más Olaszország és más Spanyolország. Az a stílus, amit a Victoria képvisel, az egyszerűen *onnan* jön. Nagyon vigyázni kell ezzel, mert amikor kontrapunktikáról, zenei technikákról, zenei gondolkodásbeli kategóriákról beszélünk, ezek reprezentálnak valamit; és amikor jönnek a szerzők, mint példák, akkor nehezzé válik a világ, mert hála a jó Istennek a világ nagyon sokszínű. Lehet, hogy én is Palestrinát fogom előnyben részesíteni, csak nem szeretném, hogy ebből egy ilyen kérdés legyen.

Déri Balázs: Nem, de nem árt egy mércét elfogadni. Baj, ha nincs meg az egyértelmű, világos kimondása, hogy mi a csúcs. Arisztotelész kezdte el az európai esztétikában, hogy azt mondta, hogy az „Oidipusz király”, az a mérce. Lehet, hogy ma Euripidész Médeáját európaibb darabnak értjük. De Arisztotelész azt mondta, hogy az Oidipusz király a mérce, és kész. Egyéni ízlésen és egyéni dolgokon is múlt, hogy ezt mondta, de valószínű, hogy objektíve is igaza volt.

Karasszon Dezső: Egy rögeszméhez én is hadd térjek vissza. Vajon a kontrapunkt, meg az összes ezzel rokon, említett technika nem azért alkalmas a szakrális érzetnek a földidézésére, mert *tradicionális*? Azért mert a múltnak a dimenzióját kapcsolja be? Fölteszek egy kérdést. Van olyan szakrális, ami nem kontrapunktikus. Példánk most a Sztravinszkij-mise Credo-ja volt. Arra viszont azt tudom mondani, konduktus-émlékeket idéz. Tehát én azt gondolom, hogy itt egy kimondottan teológiai, egy kimondottan filozófiai értelmében esztétikai kategóriát tudunk lefordítani, mégpedig hangokra lebontható zenei szerkezet nyelvére.

Sári József: Vannak valóban olyan zenei, jó értelemben vett sablonok, amiknek a jelentése teljesen egyértelmű. Egy bizonyos lefele menő kromatika. Vagy éppen úgy: a fölfelé menő kromatika. Például a Poppea megkoronázásában, amikor a tanítványok rimázkodnak, hogy „ne halj meg Seneca”. Ennek szinte konkrét jelentése van. Egyszerűen nem lehet másra gondolni, mint arra, hogy húzza ki a földből, szóval nem akarja, hogy „belemenjen”. Tehát vannak ilyenfajta, nem véletlenül kialakult zenei érzetek, azt hiszem.

Dobszay László: Bocsanat, akkor én is visszatérek két rögeszmémhez, és megpróbálom megmagyarázni. Tehát én nem azt mondtam, hogy a kontrapunktika az egyetlen szakrális zene. Én valamit olyat akartam mondani, hogy mindenki érezze azt, hogy magából a zenéből kiindulva is vannak olyanok megoldások, amelyek önmagukban véve alkalmasabbak a szakralitás közlésére, akár közmegegyezészerűen, akár pszichológiai okokból.

A másik. Én sem fogadom el, hogy önmagukban véve vannak korok, melyek Isten orcája előtt élnek, s más korok, melyek a háta mögött. De hogy vannak korszakok, amelyek bizonyos feladatokra alkalmasabbak, és másokra nem, ezt hiszem. Kizárt dolog, hogy ma gyermekjáték nélkül gyermekjáték keletkezzen.

Déri Balázs: Vagy történeti eposz.

Dobszay László: Vagy történeti eposz. Volt egy korszak, amelyik eljutott ide, s egy másik korszaknak ez már vagy még, nem megy. Ne sértődjünk meg tehát, ha azt mondom, hogy a gyülekezeti éneknek már mögöttünk van a fénykora. Ez nem baj, ettől nem rosszabb a mi korunk, mert viszont a gyülekezeti ének fénykorában a komputertechnikát nem művelték. És a zenében is vannak dolgok, amelyekre képtelen volt a XVI. vagy XVII. század, vagy akár Palestrina. Minden kornak vannak nagyon jó esélyei. Vannak azonban dolgok, amelyekre egy másik kornak voltak jó esélyei. Ez nem szégyen!

X

Jeney Zoltán: Két dolgot szeretnék elmondani. Nekem van egy hipotézisem, mely összevág azzal, amit a Karasszon Dezső mondott a formáról. A hipotézisem az, hogy ma komputerzenében, ha nem lenne olyan drága, akkor a szinuszhangok szintézisével elvben minden hang előállítható lenne, olyan is, ami soha nem létezett. De hogyha minden olyan hangot előállítanánk, amit úgy vélünk, hogy nem létezett, akkor előbb-utóbb rájövünk, hogy a természetben ez létezik. Csak nem volt rá fülünk eddig. A formáról is van egy olyan érzésem, hogy a formának is nagyon sokféle módja van, de tulajdonképpen az alapformák nagyon régóta ki vannak találva. Hiszek abban, hogy a kortárs zenében is vannak az alapformáknak olyan variánsai, olyan újragondolásai, amik ugyan még soha nem léteztek ezen a módon, visszavezethetők régi formákra.

Még egy szempontot fölvetnék, ami tulajdonképpen nagyon halványan volt érintve eddig. Ez a zeneszerzőnek és a mindenkori megrendelőnek a viszonya. Most éljük meg azt, amit az egyházzene tekintetében körülbelül száz-kétszáz év óta már megélt az európai zene: azt, hogy a zenekar kimegy a divatból. Miért megy ki a zenekar a divatból? Mert nem játszik kortárs zenét. Az a zenekar megy ki a divatból, amelyik Richard Strauss-szal fölépült, tehát az az európai százötven év, ami Richard Strauss-szal kulminált, és mondjuk még a Sacre-ban élőnek bizonyult. De tessék végignézni magának Sztravinszkijnek a Sacre utáni zenekari termését: az mind egyedi újrakombináció, és semmi közös általános nincs benne. Már nem lehet mozarti értelemben véve zenekarról beszélni, Sztravinszkij esetében minden kombináció más. És ezzel megszűnt az a fajta zenekar. De miért? Mert nem rendelik meg. Ha nincs egy gyakorlat, hogy: „itt van ez a standard összeállítás, minden koncerten eljátszunk egy új darabot” (ahogy ez valaha gyakorlat volt), akkor a zeneszerzők nem fognak zenekari darabot írni, mert minek, ha nem hallják meg. S ugyanez már korábban bekövetkezett az egyházzenében is. Tehát itt nemcsak arról van szó, hogy a zeneszerzők mit csináltak és mit nem, hanem arról, hogy egyáltalán nem várták tőlük, hogy ezt csinálják. Bármelyik templomba be lehet menni, és meg lehet hallgatni, hogy énekelnek-e ott kortárs zenét, abban az értelemben, ahogy ez itt szóba került.

A másik nehézség viszont a zeneszerző oldaláról jelentkezik. Az egész európai zenetörténet formailag a felhangtartomány meghódításáról szól. Még a minimál zenében is olyan hangzások vannak meghódítva, amik korábban nem léteztek, még akkor is, hogyha ez formailag sokkal áttekinthetőbb sokak számára, mint mondjuk egy Schönberg-darab. De hangzásában

erről szól. Már most ezt borzasztóan nehéz úgy befogadni, hogy erre nincsen meg a technikai és fülbeli apparátus a befogadó részéről. És e tekintetben persze lehet elválasztani egymástól a zeneszerzőkkel szembeni társadalmi és egyházi elvárást vagy nem-elvárást, közömbösséget. Az emberek füle nem válik mássá, mikor bemennek a templomba és kijönnek onnan. Jó lenne, ha így lenne, mert akkor azt mondanám, hogy a templomnak lehet zenét írni, a koncertteremnek meg nem. De praktikusán ez így, azt hiszem, nem mondható el.

Tardy László: Ehhez szeretném hozzáfűzni: számomra van egy nagyon értékes könyve Pernye Andrásnak, aminek az a címe, hogy „Az előadóművészet és a zenei köznyelv”. Végülis az a kérdés, hogy van-e XX. századi, van-e modern gyülekezeti ének vagy nincs, egy kicsit ugyanezen körül kérdés körül forog. Pernye azt mondja, hogy Bach korában nem az volt a lényeg, hogy mindenki el tudta-e énekelni a korált, hanem mindenki úgy érezte, hogy ha tudna énekelni, akkor ezt énekelné. A mai zeneszerzés egyik problémája, hogy hogyan tudna egy olyan nyelvet találni, amit ugyan nem tud az átlagember elénekelni és reprodukálni, de azt mondaná rá, hogy „ha én tudnék énekelni, akkor ezt énekelném”; és az már óriási lépés lenne. Mert akkor egy idő után meg is születne az a stílus.

Dobszay László: Van itt még egy illúzió, amivel le kell számolni. Vannak, akik a kortárs zenét még mindig a XIX. századhoz mérik, s azt gondolják, ha például pentaton gyülekezeti éneket írnak, akkor ők kortárs zenét írtak. A húszas-harmincas években ez lehetett program, s utoljára ezt az utat a mozgalmi dalok próbálták meg az ötvenes években. De már akkor idejétmúlt dolog volt a népies, kodályos, magyaros, kortárs tömegzene megteremtésének kísérlete. Azt kell mondanom, hogy ha egyáltalán létezik a tömeg megszólaltatásának mai módja, akkor még mindig a gregorián, annak is legrégibbi rétege az, amelyik még viszonylag legközelebb áll bizonyos kortárs zenei, valódi kortárs-zenei, tendenciákhoz. Mondjunk le arról, hogy néhány alterált hang vagy néhány módosított hang bekeverése, vagy egy ötnyolcados ritmus vagy egy pentatonizmus önmagában modernné tesz egy szellemében elavult darabot. Ennek rég vége, ezzel számoljunk le.

XI

Déri Balázs: Én egy kérdést fölteszek még, nagyon rövid kérdés lesz. Úgyis elhangzott azoktól, akik nincsenek itt képviselve. A világban ma sokfelé hódít a posztmodern stílusokban való komponálás. Mit mondotok erre, kortárs zene-e vagy nem kortárs zene-e átnyúlni a XX. századon, azt mondani, hogy nem történt Richard Strauss óta semmi, vagy ha történt, most nem azt folytatjuk, és inkább poszt-debussy-t (stb.) írunk. Egyik koronás zeneszerzőnk mondta minap egy magánbeszélgetésben, hogy a késő romantika még nem járt le, nem használták ki az összes lehetőségét. Erre mi lenne a válaszotok?

Sári József: Azt hiszem, hogy azt kell megvizsgálni, hogy mi történt a világban éppen akkor, amikor a legavantgárdabb volt a zene, a képzőművészet, egyáltalán a művészet. Ha visszanezünk, mondjuk, a század húszas éveire, elképesztő burjánzás történt ezen minden téren. Nagyon sok újdonság jött elő a többi művészetben is, nem csak a zenében. Azt látom, hogy az emberiség-

nek a tudományban, a felfedezésekben, tehát a haladásban való hite elképesztően magas szinten volt. Mindenki azt hitte, hogy a tudomány megoldja azokat a kérdéseket, amik miatt pár évezrede szenved az emberiség. Miután kiderült, hogy a tudomány a bajokat a legkevésbé sem tudja megoldani, ez egy olyan állapotot teremtett, ami minden területen egyfajta ilyen visszafogást jelent. Egyszer csak van egy konstelláció, aminek ki vagyunk szolgáltatva. Legalább ideig-óráig. Itt a kérdés tehát nem is az, hogy lehet-e ezt csinálni vagy nem lehet-e. Erre Schönberg válaszolt a legszebben, egy alkalommal, amikor a nem tudom melyik vonósnégyesét mutatták be, és egy hölgy, aki Schönberg művészetének vagy Schönbergnek tisztelője volt, odament Schönberghöz a koncert után, és azt mondta neki, hogy „Mester, minden hangjából, minden megnyilatkozásából hallom, hogy ön egy nagyszerű mester, és hát minden rendben van tulajdonképpen, csak az, amit maga ír, az egyszerűen nem szép.” Erre Schönberg állítólag a következőket válaszolta: „Asszonyom, már régóta nem ez a kérdés, hanem hogy igaz-e.” Ez egy nagyon fontos szempont, mert az, hogy igaz valami, az nyilván azt jelenti, hogy a korszellemmel azonos, és az illetővel azonos. Ha nem azonos vele és a korszellemmel, akkor egyszerűen tévedés. Semmi baj nincs, mert az előző korok is tele voltak tévedésekkel, ezek a korok is tele vannak, és a süllyesztőbe megy pont az, akit mi most magasztalunk, pont az kerül föl a polcra, akit most mi nem értünk, szóval itt mozgás van, és abba belefér ez, úgy érzem. A szép meg a csúnya, azok csak akkor érvényesek, ez a kétféle kategória, ha a megfelelő helyen van. Tehát ha nem a helyén van valami, akkor a funkcióját nem tudja betölteni, és azért érezzük csúnyának vagy hülyeségnek.

Dobszay László: Ez a mi témánkhoz is nagyon fontos. Mert önmagában véve egyikünk sem tagadja azt, hogy a Brahms, jó zeneszerző. De nem biztos, hogy jó helyen van, ha a liturgiába akarjuk bevenni.

Jeney Zoltán: Kérdésedre, hogy a XX. század semmisnek tekinthető-e, amint az egyes vélemények szerint van, szerintem, egyértelmű a válasz, hogy nem. Nekem az az véleményem, hogy az a zene, amit már egyszer megírtak, azt nem érdemes még egyszer megírni. Hogy ennek mi az oka? Nekem a húszas évekről csak olvasmányélményeim vannak, biztos az volt a nagy avantgárd korszak, de ami ma a világban van, ahhoz képest a húszas évek, vagy ami ma a világban van, akár a hatvanas évek vége, vagy a hetvenes évek eleje az maga volt az idill. Az avantgárd zene szempontjából, vagy nevezzük úgy, az experimentális zene szempontjából egy zeneszerző azt a tevékenységet folytatja, amiért érdemes zeneszerzőnek lenni, tehát megpróbál újat kitalálni. Ebben kudarcot vallhat vagy nem. De deklarálni azt, hogy Mahlernél véget ért a zenetörténet, és az egész század – Bartókkal és Sztravinszkijjal bezárólag – nem hozott létre semmit, az egyszerűen nevetséges. Mindig vannak, mindig is voltak a zenében visszacsatolási pontok. Az ellen, hogy valaki újragondolja Richard Strausst vagy Mahlert, semmi kifogásom nincs. De ez nem lehet tagadása annak, ami eddig történt, hanem azt kell mondja, hogy igen, fölfedeztem egy olyan pontot, ami nincs kiaknázva, és innen nyílhatott volna egy másik út is, és ezt megpróbálom megcsinálni. Ez soha nem stílusutánzás.

És még egy: Amikor Karinthy fölült az első repülőre, akkor nem kisebb tettet hajtott végre, mint az első repülőkonstruktőr, aki fölült. Mert ő *mint* közönség ült föl az elsőre, és ugyanolyan experimentális attitűd vitte, mint azt

a zeneszerzőt. Sőt, bizonyos értelemben nagyobb kockázata volt, mert hiszen ő laikusként tette ezt. Mármost az a közönség, amelyiket nem érdekel ez a kaland, az örül minden „visszatérésnek”, mert megmaradhat a langyos megszokottságban, miközben azt hiszi, mai zenét hallgat. Persze mondhatnám, hogy a zenetörténetben igenis voltak olyan korok, amikor bizonyos – nehéz ezt kimondani, de mondjuk – túlfelelt irányok lezárultak. És akkor egy barbárnak tűnő dologból elkezdődött felépülni egy más dolog. Igen ám, csak akik azt fölépítették, azok maguk igen művelt emberek voltak.

És én azt látom, sajnos, itt beszélni kell egy olyan gyakorlatról, mely számomra egyszerűen hajmeresztő, hogy pont a templomokba a zenei műveletlenség árad be, ugyanúgy, ahogy eladjuk fennkölt zenének azt, ami nem fennkölt, nagyon jól megírt zenének azt, ami abszolút posvány, szellemileg is meg szakmailag is. Most hadd ne idézzek neveket! Itt már, régóta nem arról beszélek, hogy Richard Strauss folytatható-e vagy sem, mert az már egy művelt attitűd. Hanem arról, ami ezalatt van, ami ehelyett van. Szóval a poszt-modern problémája nevetséges dolog, az is csak egy szűk szakmai vita ahhoz képest, ami valóban zeneileg a társadalomban történik, ahelyett. És ennek nem látom a végét. Mert ha azt mondanám, hogy az az út, amin eddig az experimentális zene járt, annyira túlfinomult, hogy igen, meg kell szólítani a társadalmat valami más módon, s lám, itt egy irány, amerre ez megtehető, akkor ez védhető álláspont. De nem látom, hogy hogy lehet a Missa Luba, vagy az „István a király” és hasonlóak alapján megszólítani a társadalmat művészi rangon.

Dobszay László: Ehhez egy pedagógiai tapasztalatot tennék hozzá, mert én az előző életemben pedagógus voltam. Sokszor kérdezték gyerekek, amikor végre a Bachot megszerették, hogy ma miért nem tud valaki ilyent alkotni. Azért, mert közben kétszáz év eltelt, ma már nem ülhet le valaki, aki ilyen gyönyörű dolgokat tudna írni? S ha ezt tenné, az miért lenne baj? Nem elég erre annyit mondani, hogy „nem érdemes megírni, amit megírtak.” Mert ha ugyanolyan jól meg lehet írni, akkor miért ne lehetne megírni? De *nem lehet* megírni. Azért nem lehet, mert az a zenei anyag kihűlt. A zeneszerzés csak meleg anyagban tud, forró anyagban tud alkotni. Hogyha kihűlt az az anyag, hogyha nem érzi a szerző, hogy valami újban motoszkál, akkor az nem lehet jó. Bármelyikünk, aki itt ül, s ennyiben még magamat is zeneszerzőnek érzem, bármikor hajlandók vagyunk egy Bach-kantátát megírni. Jöhetnek érte másfél óra múlva. De kihűlt az anyag, mert azt mindig meg lehet érezni magán a kész terméken, hogy ez már semmit sem ér. Azok, akik erre ellenpéldák, azok valójában igazolják e tételt. Amikor Liszt elkezd modális, tehát kvázi-reneszánszt csinálni, vagy amikor Sztravinszkij elkezd klasszikus zenét csinálni, ott abból az anyagból ő egy abszolút modern zenét ír. Olyat, ami eszébe nem jutott volna egy Pergolesinek, vagy eszébe nem jutott volna egy reneszánsz szerzőnek. Tehát ott ugyanúgy experimentálás történik, csak éppen az az anyag, amit fölhasznál, az hozott anyag. Ez nem érinti a lényegét. Mi az, ami valóban visszanyúlás? Például a cecilianizmus. A múlt század végi cecilianizmus valóban azt mondta, hogy miért ne tudnánk mi is Palestrinát írni? De bebizonyult, hogy nem lehet Palestrinát írni. Mi dicsérhetjük Palestrinát, de meg ne próbálja valaki utánózni. Megpróbálták egyházi szerzők, Magyarországon is, hogy Palestrinát írjanak, sőt összehozták a pentaton dalamocskákat Palestrina-félének szánt imitációs játékokkal. De az egész múlt

századi Cecília-mozgalom kompozíciós tevékenysége kihullt a történelem rostáján. Egy dolog maradt meg a Cecíliából – bár lenne hűséges hozzá –, annak a hangoztatása, hogy Palestrina nem avul el. De ez a *kórusnak* szól, nem a zeneszerzőnek. A zeneszerző számára lehet tanulni Palestrinából, de Palestrina stílusa örökre elavult.

Sári József: Amikor az ember hallja Sztravinszkijnál a Pergolesi-féle anyagot, az ott idézőjelbe van téve. És ez az „idézőjelbe tétel” borzasztó fontos. Mert amikor nincs idézőjelbe téve, akkor nagyon nagy baj van.

Déri Balázs: A liturgiában „idézőjeles” komponálás elképzelhetetlen!

XII

Hollay Keresztély: Amit Dobszay mondott, nekem nagyon tetszett, teljes mértékben egyetértettem vele. Amikor azt mondtad, hogy hiába próbál valaki Palestrinát írni, az úgyis meglátszik, hogy ma írta. Tehát ha arról van szó, hogy mi az, hogy kortárs zene, én mégis nyugodtan azt mondom, hogy az a kortárs zene, amit ma írtak. Csak legfeljebb rossz, lapos.

Dobszay László: Hát igen, csak ez nagyon nehéz helyzetet teremt, mert akkor az álkortárs zenék nyugodtan föllépnek azzal az igénnyel, hogy mit beszélünk itt problémákról, kortárs zenének ott van ennek meg annak a műve. És akkor én erre mégsem tudok mást felelni, mint hogy jó, neked ez a kortárs zene.

Farkas Zoltán: Itt kellene elmondanom egy idézetet ismét a ma már idézett Hamvas Bélától. Pontosan egy kortárs egyházzenei mű kapcsán olvastam az idézetet, és megdöbbenett, amikor azt írta Hamvas Béla, hogy „a zenei hazugság a legelvetemültebb valamennyi hazugság között, mert az embert a legvédtelenebb oldaláról demoralizálja. Ezért kell vigyázni azzal a megjegyzéssel, hogy minden, amit ma írnak, kortárs zene. Itt megint vissza kellene térni a jelenkortudathoz és annak a vállalásához. Sajnos esetleg ki kell mondani, hogy annak az egyházzenei, amit Magyarországon ismerünk, nagy része hazug. És ez nem azt jelenti, hogy a szerző hitetlen; még esetleg azt sem jelenti, hogy a szerző tudatosan hazudik, hanem hogy önmagát csapja be.

Jeney Zoltán: Ez egy kétszázéves probléma, mióta historikus tudatot élünk. Korábban a saját korukat élték az emberek. Mióta historikus korokat élünk, azóta a kőbaltás kortól kezdve a futurista kísérletekig egyszerre van jelen minden, és ennek megfelelően jelen van minden tudati dolog. Tehát valóban indokolt lenne azt mondani, hogy van zene, ami ma készült, és van az a zene, ami – ha már ez a szó van bevezetve, jobb híján hívjuk úgy, hogy – „kortárs-zene”. Tehát ami valami szinkronban van azzal, ami talán próbál a jövőbe mutatni.

Dobszay László: Még egy nagyon lényeges dolog: én azt hiszem, hogy nem attól kortárs zene valami, hogy dodekafón vagy aleatorikus, vagy nehéz. Ha valaki tud az *egészről*, ha az érzékeiben benn van hogy mi ma a kortárs zene, akkor írhat nyugodtan kéthangos gyerekdalt is. Az ettől a tudástól kortárs-zene lesz. Írhat „romantikus” darabot is (idézőjelben), mert az már nem romantikus darab lesz. De *naiv* nem lehet. Tehát ami *innen* van a kortárs zenén, az nem kortárs zene. Aki nem tart ott, hogy tudja, felméri egyáltalán, hogy milyen problémával viaskodik ma a zeneszerzés, az nem írhat kortárs-zenét,

sőt azt hiszem, nem írhat jó zenét. Ha fölmérte, ha a sejtjeiben van az, amiről a mai zene szól, akkor megteheti, hogy lemond annak eszközeiről. Egy Sztravinszkijnek joga volt a Katona története után a Pulcinellát megírni. Megszerezte a jogot ehhez. Bartóknak a két hegedű–zongora szonáta után joga volt a 44 duót megírni. Vagy éppen a Mikrokozmosz első füzetét. Aki nagyon megnézi a Mikrokozmosz első darabjait, az tudja, hogy bármilyen primitív pentachord–zenének látszanak, ezeket meg nem írhatták volna 1930 előtt. Holott ha ránézek, akkor nem kortárs zene.

Sári József: De szellemiségében igen!

XIII

Farkas Zoltán: A beszélgetés eddigi menetében, azt hiszem, igen termékeny módon sikerült körüljárni elvi és lényegi dolgokat. De bennem motoszkál egy gyakorlati kérdés, s elég kínzó ahhoz, hogy föltegyem. Ez pedig a felekezeti különbség kérdése ebben a tekintetben. Mert valljuk meg, hogy amikor itt beszéltünk, és konkrét példákat hoztunk, az kizárólag a katolikus liturgiához kapcsolódott. És nekem mint reformátusnak roppant kínzóan jelentkezett az a kérdés, hogy mit kezdjen ezzel például egy evangélikus egyház, amelynek a zenetörténeti hagyománya ott kezdődik, ahol például az objektivitás és az illusztráció viszonya egészen más lett, mint a korábbi időkben. És mit kezdjen ezzel a református egyház, amelynek jelenlegi liturgiája a zenének kizárólag strófikus népének formáját ismeri, miközben éppen elég sok és meggyőző érvet hallottunk arról, hogy a strófikus népének kora lejárt.

Déri Balázs: Illetve még eggyel egészíteném ezt ki: lehetséges-e, hogy ha egy zeneszerző, aki református egyházzent akar kiépíteni, végigjárja a zeneszerzési korszakokat, tehát azt mondja, hogy ha a genfi zsoltárnak feldolgozásának kimaradt, mondjuk, a barokk vagy klasszicista kora, vagy akár „modern” kora, akkor ezt ő most pótolja. A válaszom persze az, hogy nem. De mit csináljon, amikor egy identitásának nagyon fontos része egy ilyen anyag, és belőle szeretné kibontani a nagy református egyházzent? Vagy lehetetlen kibontani ebből?

Farkas Zoltán: Hát van egy olyan válasz református részről, hogy református műzene nem volt. És akkor az egyik lehetőség belenyugodni abba, hogy akkor ezután sem lesz, mégpedig a liturgikus korlátozottságok miatt nem lesz. De hadd említek meg egy konkrét esetet, abban a reményben, hogy ez további hozzászólásokat ébreszt: amikor az Egyházzenei Társaság megfogalmazta ezt a fölkerést új liturgikus művek komponálására, és azt elküldte zeneszerzőknek, akkor Vidovszky László megkérdezte: hogy én ágostai hitvallású evangélikus vagyok, most mit csináljak? Milyen formát, milyen szöveget vegyek elő? Támpontokat kért, mert nem tudott elindulni.

Dobszay László: Bocsánat, de azt hiszem, hogy ez először is liturgiko–teológiai kérdés. Ha nem tudja megoldani egy egyház önmagának efféle identitás–kérdéseit, ha kérdőjelei vannak, ha nem tudja megfogalmazni liturgikus zenei igényeit, akkor nem várható el a zeneszerzőtől, hogy ő oldja meg ezt a kérdést. Az evangélikus egyháznak, a református egyháznak kell valamiféle „ideátori” szerepet vállalnia. Csak hát ehhez megfelelő emberek kellenek,

akik teológiaiilag, liturgiailag és zeneileg eléggé műveltek ahhoz, hogy meg tudják fogalmazni legalább a kérdéseket. Az evangélikus egyházban ez nyilván annnyival könnyebb, hogy az önálló műzenének nagyobb helye lévén, a műzenei helyet éppen úgy betöltheti egy kortárs zene is. A református egyháznak ezt el kell döntenie valamilyen értelemben, hogy a liturgián belül tud-e helyet adni a műzenének, vagy minden műzene, amit komponálnak, kizsorul az egyházzenei koncertekbe, tehát csak paraliturgikus helyen élhet meg. Megjegyzem, a katolikus számára is csak történelmi távlatokban könnyebb erre válaszolni, a mai helyzetet illetően nem sok oka van a meglepődöttségre.

Hollay Keresztély: Mivel Karasszon Dezsővel volt alkalmam sokszor együtt dolgozni, s jól ismerem törekvéseit, hadd mondjam el itt, a közgyűlésen, hogy az az elképzelés, mely szerint a református egyházzene csak Goudimel és sok Bourgeois, s ami hozzá csapódott, elég felületes. Ha most Karasszonék azon fáradoznak, hogy mélyebb rétegekhez menjenek vissza, ott egy nagyon-nagyon gazdag anyagot találnak, nem is csak strófikusát, és éppen most próbálnak újból lelket lehelni bele, újból föléleszteni. Tehát nem annyira szürke a helyzet, mint ahogyan első pillanatra tűnik. Példaképpen: nagyon sokáig élt a református egyházban a passió-gyakorlat, csak erőszakkal nyomták bizonyos korban és bizonyos okokból víz alá.

Farkas Zoltán: Én azt hiszem, jól ismerem Dezsőnek e törekvéseit, és a Re-ZeM-ben mi is részt veszünk ebben a munkában. Azért fogalmaztam ilyen kiélezetten és drámaian, mert éppen arról van szó, hogy a jelen pillanatban az egyházzenesz jelentkezik azzal a törekvéssel, hogy a graduál-anyagot fölelevenítse, méghozzá nem stilizált formában, nem hangverseny keretében, formájában, hanem az istentiszteletben. Tehát éppen az egyházzenesz jelentkezik ezzel, nem a teológus, nem a lelkész; sőt az a diplomáciai törekvéseinknek a nagy témája, vajon hogyan álljon ezzel elő az egyházzenesz, hogy elfogadtassék az egyházi vezetés részéről.

Sári József: Érzem a kérdés fontosságát, s nem akarom elbagatelizálni, amikor azt mondom, amit most mondok. Ez a dolog kicsit hasonlít arra, mint amikor továbbképző előadásokat tartottam zeneiskolákban, s ott minden esetben valami olyan kérdésekre vártak választ, amire én azt feleltem: „még ha tudnám, akkor sem mondanám meg.” Nem azért, mert gonosz vagyok és rosszindulatú, hanem mert nagyon fontos az, hogy az illető keresse meg a választ. A keresés közben ugyanis egy csomó olyan anyagot mozgat majd meg, ami fontos ahhoz, hogy megtalálja az ő megoldását, ne az enyémet. Mert ha nem ez történik, akkor az van, amit Karinthy ilyen csodálatosan fogalmaz, hogy „az olvasottságát az apjától örökölte”. Tehát ez az egyik. Van még egy közmondás, ami ugyancsak idevág, és azt hiszem, nagyon fontos, hogy „a menekülés útját az ismeri igazán, akit üldözik”. Tehát ezeket a dolgokat kívülről egyszerűen nem nagyon lehet megmondani. Ha én mondok valamit, abban az én kultúrámban, az én hiányérzetem és tapasztalatomban van benne. Itt pedig nem arról van szó, hogy egy ilyen személyes véleményt vagy megoldást halljon valaki, hanem hogy a sajátját megtalálja. Ha az ember igazán törekszik erre, akkor meg is találja. Ha nem, akkor valószínűleg most nem, és majd később, ha fontos, akkor ez előjön.

Jeney Zoltán: Erről szól egy gyönyörű történet. A fiú megkérdezi az apját, aki nagyon híres tolvaj, és soha nem kapják el. Addig könyörög az apjának, hogy tanítsa már meg neki a tolvajlás mesterségét, amíg a papa elviszi egy betörésre. Bemennek, belopakodnak, eddig sikeres a dolog, és akkor a papa nagy zajt csap, elmenekül, és otthagyja a fiút. Mindenki fölriad a házban, keresik, ő ijedtében belemenekül egy magára zárható szekrénybe, és megússza. És amikor csend van, akkor szépen elmenekül. Hazamegy, és nekitámad az apjának, hogy miért hagyta cserben. Az apja azt mondta: „Elmenekültél?” Azt mondja: „El.” „Akkor megtanultad a tolvajlás mesterségét.”

Dobszay László: Nem lehet megkerülni azt a kérdést, hogy egy műzenei alkotás mit jelent igazán. Amögött egy dolog egészének olyan fölvállalása szükséges, a maga zenei, kulturális, liturgikus, minden egyéb teljességében, melyhez képest egy-egy feldolgozás összehozása nem több, mint álmegoldás. Persze van használati zene, uzuális zene is (például egy jól használható orgonakíséret), melytől azt várjuk el, hogy szakmailag kifogástalan, ízléses és relatíve gondolatgazdag legyen. De hát ezzel igazi művek még nem jöttek létre. Egyébként én azt hiszem, hogy vagy a zenész vagy a liturgikus oldaláról meg kell jelennie egyfajta álomnak, vízióknak arról, hogy milyen. Hogyha nincsen vízió, akkor nem lesz alkotás. Ez nagyon fontos, kollégák. Ennek a vízióknak jelen kell lennie. Ez sok mindenből táplálkozik, ez nosztalgiából is táplálkozhat, múltból is táplálkozhat, olvasmányokból, élményekből, turistautakból, mindenből táplálkozhat. Azért tudás se árt. Szóval tanulni is kell. De ennek a vízióknak meg kell jelennie, amelyekben egyszer csak megjelenik a mű is.

Soós András: Két apró gondolatot mondanék. Hogyha én református lennék és zeneszerző, akkor először is végigvenném hogy mi történt eddig. Beleásnám magam, hogy telítve legyek vele, és akkor megnézném, hogy én mint zeneszerző, ezután mit tudok ezzel a dologgal kezdeni. Ha semmit nem tudok vele kezdeni, akkor semmit nem kezdenék vele. Hogyha valami ezek után megfoganna a képzeletemben, akkor kezdenék el dolgozni.

A másik megjegyzés ahhoz kapcsolódik, amit a Tardy László mondott, hogy a hívek olyan zenére vágnak, hogy azt érezzék, ők is ezt énekelnék, ha tudnák. Én azonban egy kicsit továbbmennék. Arra gondolok, hogy a liturgia tulajdonképpen minden ponton érinti az embert, de az ember nem minden ponton érinti a liturgiát. Ezt kifejezetten materiálisan értem. Tehát például a hívek nem fogják meg a kelyhet, a hívek nem mennek az oltárhoz, a hívek nem lapozgatnak a misekönyvben. Tehát van a szakralitásnak egy zártsága. Ezt mindjárt összekapcsolom a következő gondolattal: hogy én miért csodálom Mozartot? Mert én soha életemben nem fogok olyan dolgokat csinálni, amelyeket ő csinált. És ugyanezért a Sztravinszkijt és ugyanezért a Bartókot: mert egyszerűen egy hallatlan nagyságrendi különbséget érez az ember. A liturgia, a liturgikus zene is lehet „érthető”, de nem baj, ha az ember azt érzi, hogy egy messze fölötté álló dologba kapott bebocsátást.

(A kerekasztal-beszélgetést némi stilizálással adjuk közre. Bár az elhangzottak a fentebbi utolsó mondatokkal is kerekre formálódtak volna, igen sajnáljuk, hogy több értékes hozzászólás a magnetofonfelvétel gyarlósága miatt lejegyezhetetlen maradt. A szerk.)

Libero

1. Ál - dom én az U - rat min - den i - dő - ben,
 2. Az Úr - ban di - csek - szik az én lel - kem,
 3. Ma - gasz - tal - já - tok az U - rat én - ve - lem,

1. Ál - dom én az U - rat min - den i - dő - ben,
 2. Az Úr - ban di - csek - szik az én lel - kem,
 3. Ma - gasz - tal - já - tok az U - rat , én - ve - lem,

az ő dí - csé - re - te min - den - kor aj - ka - mon.
 hall - ják meg ezt a sze - lí - dek és ví - gad - ja - nak.
 és di - cső - ft - sük mind e - gyütt az ő ne - vét. bol -

az ő dí - csé - re - te min - den - kor aj - ka - mon.
 hall - ják meg ezt a sze - lí - dek és ví - gad - ja - nak.
 és di - cső - ft - sük mind e - gyütt az ő ne - vét. bol - dog

*attacca: boldog
 dal %*

Jeney Zoltán: Ízleljétek és lássátok (kommunió) – részlet