

Buji Ferenc

A monumentális monotónia

1. Keleti és nyugati művészet

■ Minden hely és kor, minden kultúra és civilizáció legsajátabb megnyilvánulása, melyben önképe és önazonossága legjobban kidomborodik: *művészete*. Így van ez a két nagy művészeti „nyelvcsalád”, a keleti és a nyugati művészet esetében is. A keleti és a nyugati művészet összevetésének azonban van egy nagyon komoly nehézsége: egyfelől a keleti művészet rendkívül sokarcú, és bármelyik művészeti ág mentén vizsgálódjunk is, hatalmas különbségek léteznek a japán, kínai, tibeti, indiai és perzsa művészet között; másfelől viszont a nyugati művészet, amely mindig is nagyjából egységes volt egész Európában, a folytonos átalakulás állapotában volt és van, különösen a posztkeresztény korszakban. Nyugaton a sokféleség tehát *kronológiailag* jelenik meg, Keleten ellenben *geográfiailag*.

Ez már önmagában véve is rámutat valamire, ami megkülönbözteti a két világtáj művészetét: míg a nyugati művészet erősen *temporális* jellegű, addig a keleti művészet mintegy függetleníteni igyekszik magát az időbeliségtől. Hogy a nyugati művészetnek ez a jellegzetes „időbe vetettség” (Heidegger) mennyiben eredményez progressziót, az persze kérdés.¹ Inkább arról van szó, hogy miközben a világ folyamatosan változik, a művészet mindig megtalálja azt a reprezentációs nyelvet, amely kompatibilis az adott történelmi pillanatot legmélyebbről meghatározó erőkkal. A nyugati művészet erősen historikus meghatározottságú. De nemcsak feltételrendszere historikus, hanem tulajdonképpeni témái is „időbe vetettek”. Amit viszont a keleti művészet meg akar ragadni, az független a történetiségtől, ha másért nem, hát azért, mert Kelet nem ismeri a nyugati értelemben vett lineáris történelmet. Keleten szinte mindenütt megtaláljuk azt az axiómát, hogy a valóság nem lehet alávétve a változásnak; ami viszont alá van vetve a változásnak, az nem lehet valóságos. „Isten az egyetlen Valóság; a fenomenális univerzum valótlan” – mint ahogy a modern idők legnagyobb hindu szentje, Rámakrisna (1836–1886)

mondja.² Kelet mindig is a Lét világához (szanszkrit: *szat*, ógörög *ouszia*) igyekezett kapcsolódni, a létesülés és keletkezés világában (szanszkrit: *szanszára*, ógörög *geneszisz*) nem bízott. Mindig élt benne egy ellenézés a változással szemben: ami alá van vetve a változásnak, az minden pillanatban más, mint önmaga, vagyis híjával van az önazonosságnak. S ami nem azonos önmagával, hogyan is lehetne valóságos?

2. A monumentális monotónia

Ahogy a nyugati művészetben a hullámzó fenomenalitás homlokzata mögött egyfajta vörös fonalként húzódik végig évszázadokon keresztül egy jól megragadható lényegi azonosság, éppígy a keleti művészet fenomenális homlokzata mögött is ott az a rejtett háttér, amely Japántól Közkeletig számos szakrális művészetfelfogás alapját alkotja. Túl messze vezetne, ha megpróbálnánk felvázolni azokat a princípiumokat, amelyek a keleti művészet legbensőbb lényegét meghatározták. Csupán egyetlen sajátosságra szeretnék itt kitérni, amely közös jellegzetessége még az egymástól látszólag nagyon különböző keleti művészeti formáknak is – és ez a *monumentális monotónia*.

A kifejezés Hamvas Bélától származik, aki – többek között – Buddhának a páli kánonban található beszédeivel kapcsolatban használja. A beszédekben kis eltérésekkel többszörösen is megismétlődnek gyakran többsoros vagy akár féloldalas részletek, amelyeket a nyugati fordítások általában elhagynak, illetve lerövidítenek. Hamvas az óceán hullámmzásához hasonlítja a beszédeknek ezt a sajátosságát.³

A monumentális monotónia bizonyos fokig összművészeti jelenség, elsősorban mégis a zenében jelenik meg. A keleti zene, szinte bármelyik területét nézzük, jól ismeri. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy enélkül nincs Keleten zene, hanem csupán annyit jelent, hogy a monumentális monotónia a keleti zene egyik markáns megkülönböztetőjegye. Különösen vonatkozik ez az in-

diai és tibeti zenére – Tibettől keletre azonban már más uralja a tradicionális zenét: az *üresség*. [01. Midare * 02. The Death of Atsumori * 03. Shika no Tōne]⁴ Ami Kínában és Japánban meghatározó, az a nem-cselekvés (*vu vei*), illetve a cselekvés nélküli cselekvés (*vei vu vei*) eszméje, amely az ábrázoló művészetben *ürességként*, a zenében pedig *csendként* jelentkezik. Am ahogy Indiában nem ismeretlen a „cselekvés nélküli cselekvés”, éppúgy Tibettől keletre sem ismeretlen a monumentális monotónia.

A monotónia „kétélű fegyver”: egyik oldalon ott van a monoton ismétlés, a változatosság és a kreativitás hiányában eluralkodó unalom veszélye; a másik oldalon – mint nemsokára látni fogjuk – a hétköznapi tapasztalatok megtörésének, a fenomenalitásból való kiszakadásnak, a transzcendencia megnyílásának az esélye.

A keleti zene több módját, eszközét is ismeri a monumentális monotónia megvalósításának. Ha a külsőtől a belső, az esetlegestől a lényegi jegyek felé haladunk, akkor a következőket figyelhetjük meg.

3. A monumentális monotónia „eszköztára”

(*Időtartam*) A legegyszerűbb eszköz az egyes zenei egységek feltűnő időbeli megnyújtottsága. Nyugaton – akár a klasszikus, akár a populáris, akár a népzene nézzük – hozzászokhattunk a viszonylag rövid zeneművekhez vagy zenei tételekhez. Nem kivétel e tekintetben a késő középkori egyházi zene sem. A kora középkori egyházi

zene azonban még erős keleti – bizánci – hatás alatt áll, s éppúgy nem idegen tőle a viszonylagos hosszúság, mint ahogy a bizánci, vagy a bizánci hatás alatt álló egyéb ortodox egyházi zenétől sem. A monumentális monotónia jegyében álló keleti zenék ellenben akár többrészesek is lehetnek, és gyakran csak a modern adatrögzítés behatároltsága és a nyugati disztribúció miatt korlátozzák a felvételeket egyórásra vagy rövidebbre. A feltűnő hosszúság különösen az indiai klasszikus zenére és az indo-muszlim zenére (*kavváli*), valamint a tibeti – bön és lámaista – rituális zenére jellemző. [04. Alap and Johr * 05. Ali Ali Ali Maula Ali Ali, Haq * 06. Offering of Tea] Egy előadás hosszúsága természetesen nem egyszerűen mennyiségi kérdés. A nyugati zenei egységek egyszerűen azért rövidebbek, mint a keletiek, mert a nyugati zene a maga jellegénél – dallamánál, ritmusánál, tempójánál, formatani szerkezeténél stb. – fogva alkalmatlan arra, hogy túlterjedjen egy bizonyos hosszúságon. Tartalom és forma magától értetődően összefügg a zenében.

(*Ismétlődés*) A keleti zeneművek hosszúságával szoros kapcsolatban áll az egyes részletek folytonos ismétlődése. Itt azonban nem mechanikus ismétlésről van szó: ahogyan ugyanis nincs két ugyanolyan hullám a tengerben, éppúgy az adott zenei szakaszok is viszonylag csekély eltéréssel követik egymást, amely a hömpölygés érzetét kelti a hallgatóban. Keleten ismeretlen a nietschei

mechanikus „örök visszatérés”, illetve az mindig kiegészül a „kétszer nem léphetsz ugyanabba a folyamba” héralkeitoszi elvével. Az észak-indiai klasszikus zene esetében nem is ismétlésről, hanem egyazon motívum szabad kibontásáról van szó (különösen a *rága* első tételét alkotó *áláp* esetében). [07. Raga Charu-Keshi] Az egyes egységek pontos ismétlését a keleti zene csak a *mantrák* recitálásánál alkalmazza. [08. Ganesh Bhajan] A hosszúság és az ismétlés még azt a – XIX–XX. századi – dél-indiai vokális zenét is áttemeli a monumentális monotónia birodalmába, vagy legalábbis annak közelébe, amely egyébként első pillanatra csaknem „könnyűzenének” tűnik, ha nem egyenesen giccsesnek. [09. Amman Kavacham] Az ismétlések monumentalitást előidéző hatásáról a gregorián is tudott: „Az állandóan ismétlődő zenei formula és a sorpáronként jelentkező, mindig változó gondolatpárhuzam [...] tökéletesen egészíti ki egymást egy méltóság-teljes folyamattá.”⁵

(*Tempó*) Az időbeli elnyújtottság és a nem mechanikus, hanem organikus jellegű ismétlődés az előadások vagy rituális zenék kibontakozását magától értetődően lelassítja. A keleti zene, legalábbis ha van benne határozott irányú kibontakozási folyamat, nagyon lassan közelít a céljához. Az embernek különösen az észak-indiai *rágák* esetében könnyen támad az a benyomása, mintha a végső célt, a zene kiteljesedését minél hosszabb idő alatt akarná elérni. A kifejezetten lassú zene jellegzetes példája a távol-keleti udvari zene japán (*gagaku*) és koreai (*aak*, illetve *hjangak*) változata, és ez különösen jól látszik azokból a szertartásos táncokból, amelyek hozzájuk kapcsolódnak, s amelyek minden szempontból ellentétét képezik a mi „tánc” fogalmunknak, még akkor is, ha a középkori vagy reneszánsz udvari táncokra gondolunk.⁶ [10. Genjóraku] Ami pedig a tibeti zenét illeti, számos változatára a „tempó” fogalma nem is alkalmazható. [11. Invitation of Palden Lhamo * 12. Chant Tantrique De Mahakala * 13. Mahakala Puja]

(*Melódia – ritmus – harmónia*) A keleti zene a dallamot, a ritmust és a harmóniát olyan módon alkalmazza, amely Nyugatról nézve határozottan *minimalistának* tűnik. A nyugati embernek nem könnyű megértenie a távol-keleti zenét, mert a keleti és nyugati zene két különböző zenei „nyelvcsaládba” tartozik.⁷ Általában véve a keleti zene kifinomultabbnak és szofisztikáltabbnak tűnik, míg a nyugati sokkal erősebb és közvetlenebb zenei eszközökkel fejezi ki magát. Képletesen fogalmazva, a nyugati fül számára a keleti zene túl „halk” (*pianissimo*), a

keleti fül számára a nyugati zene túl „hangos” (*fortissimo*). Ezért van az, hogy a keleti ember a nyugati zenének csaknem minden formáját valamiképpen *indulószerűnek* érzi.⁸ Azt lehetne mondani, hogy a keleti zene inkább indirekt és intellektuális, míg a nyugati inkább direkt és emocionális. A nyugati zene elsősorban önmagára mutat: arra törekszik, hogy hallgatóját abszorbeálja; a keleti zene ezzel szemben arra törekszik, hogy túlmutasson önmagán: önmagát nem célként, hanem eszközként kínálja. A keleti zenének mind e vonását, mind zenei minimalizmusát jól jellemzi az a kis történet, amelyet a neves művészettörténész és orientalista, Titus Burckhardt írt le. Egyszer Marokkóban megkérdezett „egy szegény, észak-afrikai dalnokot, aki vásárokon és ünnepeken kis, kéthúrú lantján kísérte legendaszerű dalait, miért nem bővíti hangszerét néhány húrral, melyek így hangját gazdagabbá és hangosabbá tennék. Ezt felelte: »Egytel több húrt adni a hangszernek: ez az első lépés a hitetlenséghez vezető úton. Mikor Isten megteremtette Ádámot, lelke nem akart alászállni a testbe, s kelepcét gyanítva félnék madár módjára verdesett körülötte. Isten ekkor megparancsolta az angyaloknak, hogy muzsikáljanak a >férfiúi< és a >női< két húrján. Az angyalok játszottak, és a lélek úgy hitte, hogy a dallam magában a hangszerben, nevezetesen a testben lakozik; így alászállt a testbe, mely aztán hatalmába kerítette. Éppen ezért elegendő a >férfiúi< és a >női< elnevezésű két húron játszani, hogy a lélek a testtől ismét szabadabbá váljon.«”⁹

A keleti zene tehát akár fix kompozíció, akár improvizáció, meglehetősen visszafogottan bánik a *dallammal*. [14. The Love of the Wei River * 15. Ogi no Mato] A markáns dallamvezetés egyrészt szűk határok közé zárja a hallgatót, másrészt – és éppen emiatt – hamar kimerül és unalmassá válik. A melódia csupán *felülete* a zenének, s így nem arra való, hogy hallgatójának egész figyelmét magára vonja. Minél inkább melodikus természetű egy zenemű, annál kevésbé alkalmas arra, hogy hosszasan hallgassák. Egy sláger öt percen túl elviselhetetlen. A *rágában* nincs határozott dallamvezetés: egy zenei „téma” végtelen és szabad variációja valósul meg benne, ráadásul – legalábbis a *rága* hosszas előkészítő-felvezető fázisában (*áláp*) – mindennemű ritmikus kötöttség nélkül. [16. Raag Bhairavi * 17. Raga bairagi bhairavi] Ami viszont a kötött – vagyis rituális, illetve direkt módon szakrális – keleti zenét illeti, annak alapja gyakran a recitálás, következőképpen vokális változatában hajlamos továbbfejlődni a kantilláció irányába, ami már önmagában véve is egy visszafogott melodikus struktúrát feltételez. [18. Ya-Sin] Ez még a saját korában *cantus planus*nak,

„sima éneknek” nevezett gregoriánra is igaz, melynek korai változatában egy-egy dallamegység mindössze egy-két főhangra épült, és a melódia azokat „rajzolta körül” kis hangterjedelmű motívumokkal. [19. Te Deum Patrem Ingenitum]

A ritmusról a keleti zene vonatkozásában *mutatis mutandis* ugyanezeket lehet elmondani. A keleti zene általában kerüli a ritmusnak azt a lüktető formáját, amelyet a nyugati zene előszeretettel alkalmaz.¹⁰ Ennek ellenére, helyesebben éppen ezért Indiában például kifejezetten szofisztikált „ritmológia” fejlődött ki, melynek alapja a *tála*. A *tála* rendszerint egy hosszú és bonyolult ritmikus ciklus, amelyet éppen ezért sokkal helyesebb volna metrikusnak, mint ritmikusnak nevezni, ugyanis sok szempontból hasonlít az időmértékes verselésre (ez különösen a perzsa klasszikus zene esetében igaz). [20. Tabla solo * 21. Instrumental 2] Több mint száz különböző *tála* van, és különösen Dél-India szakrális zenéje, a karnatikus zene alkalmaz rendkívül bonyolult, a nyugati fül számára felismerhetetlen ritmikus szerkezeteket. A keleti zenében talán csak a pakisztáni és északkelet-indiai szúfi zene, a *kavváli* ismeri a nyugati típusú ritmust – viszont a *kavváliban* a ritmus csak formailag hasonlít a nyugati típusú ritmusra, voltaképpen egészen más célt szolgál: azt a stabil és folytonos drone-szerű szubstuktúrát alkotja, amelyre a nagyon bonyolult és sokrétű melodikus szuperstruktúra „támaszkodik”. [22. Astan Hai Yeh Kis Zeshan Ka]

Ami pedig a *harmóniát* illeti, mivel a keleti zene alapvetően egyszólamú, a harmóniának nincs helye benne. Ha az egyszólamúságot időnként és helyenként túllépi is a keleti zene (mint például a japán udvari kamarazene esetében), a klasszikus értelemben vett polifóniáról akkor sem beszélhetünk: a két dallamív között ugyanis a harmóniának sem a konszonáns, sem a diszsonáns változata nem valósul meg; bár egyidejűek, de melodikus értelemben függetlenek egymástól, és csak ritmikailag kapcsolódnak össze. [23. Seigaiha * 24. Psalm 118.] Az általános zeneelméleti felfogással ellentétben úgyszintén nem tekinthető kezdetleges többszólamúságnak a keleti zene nemsokára tárgyalandó sajátossága, a burdonhang (organapont, drone) alkalmazása, ugyanis – mint látni fogjuk – *formai* értelemben bármennyire is hasonlít egy második szólamra, *funkcionális* értelemben egészen más szerepet tölt be.¹¹ A keleti zene jellegzetes egyszólamúsága archaikus sajátosság, s mint ilyen, szoros kapcsolatban áll a már említett alapkarakterével: önmagát nem célként, hanem eszközként kínálja. Az egyszólamú zene a maga minden szimultaneitástól mentes tiszta szukcesszivitásá-

val megőrzi vonalvezetésének tisztaságát és egyértelműségét, míg a többszólamú zene szoros kapcsolatban van a zenének mint önálló művészetnek a megjelenésével. A polifónia a zenét szorososan zenei értelemben gazdagítja, de abban a vonatkozásban, amely a keleti zene lényegét adja, inkább szegényíti.

(*Folytonos visszatérés az alaphanghoz*) A monumentális monotónia biztosításának egy igen fontos eleme az indiai klasszikus zenében a folytonosan hullámzó melodikus struktúra alatt rendszeresen megszólaló alaphang, illetve a zene ismétlődő visszatérése ehhez az alaphanghoz. A *szitár* húrjai közül általában három szolgál a dallam játszására, három pedig a kontra-húrok közé tartozik. E kontra- vagy inkább burdon-húrok hangja egyfajta tengelyét képezi a melódiának, mely folytonos vonatkoztatási pontjaként funkcionálva olyan hatást kelt, amely a drone-ra emlékeztet; s bár formai értelemben nem az (ugyanis még elkülönült hangokból áll), funkcionálisan azonban az. Ez az állandóság talaján megvalósuló változatosság. [25. Alap, Jor and Vilambit Gat in Tintal * 26. Rāgā Mālakosha] A keleti zene számos változatában található meg valamilyen variánsa a melódia alaphanghoz való folytonos visszacsatolásának, de inkább csak Indiában, vagy Indiától nyugatra. A perzsa zenében a kéthúrú *dotar*-játéknak van hasonló funkciója, [27. Chaharbeiti] míg a török *iláhi* zenében, különösen a szúfi rendekben gyakorolt *szemák* (misztikus koncert/tánc) alkalmazásával a muszlim hitvallás, a *saháda* – *lá 'iláha 'illá-lláh* – recitálása, vagyis a *dhikr* biztosítja a változatosság mögött folytonosan megjelenő állandóságot. [28. Ussak Zikir Tertibi * 29. Kelime-i Tewhid * 30. Zikr-i Hay]

(*Folytonos alaphang*) A burdon-hang sokkal tökéletesebb módja az, amikor a zene melodikus hullámzása alatt, illetve a melodikus hangközök között egy folytonos, egyszólamú vagy harmonikus hangzás jelenik meg. [31. Takaseem ney. Arab instrumental music * 32. Chant Vieux-Romain * 33. Letentur celi et exultet terra * 34. Offertoire. Terra tremuit] A drone éppúgy lehet instrumentális, mint vokális. Jelentősége az indiai klasszikus zenében kardinálisnak tekinthető. Az indiai klasszikus zenének ugyanis három fő komponense van: a *rāga* (dallam), a *tála* (ritmus) és – noha a nyugati leírások rendszerint nem veszik figyelembe – a *dhran* (drone). A drone specifikus hangszere egy hosszú nyakú, pengetős, négy- vagy öthúrú, de érintők nélküli hangszer, a *tánpúrá*. A *tánpúrá*, mely a legrégebb indiai hangszerek közé tartozik, kizárólag kísérőhangszer, de mind az észak-, mind a dél-indiai zenének elmaradhatatlan

eszköze. Feladata a *rága* fő hangjainak *szakadatlan* megszólaltatása. A *tánpúrá* által adott burdonhang a melódiával való folytonos interakciója révén egy zsongó és állandóan pulzáló háttérvibrációt, egyfajta zenei hömpölygést biztosít. [35. Raga surdasi malhar] A tibeti szakrális zenében bizonyos fokig hasonló funkciót tölt be a magas hangú rituális oboa (*gyaling*) és a mély hangú hosszútrombita (*rag-dung* vagy *dung-chen*), de anélkül, hogy pusztá kísérőhangszerek volnának. Az előbbi esetében cirkuláris légzéssel oldják meg a hang folyamatosságát,¹² míg az utóbbinál a folyamatosságot az biztosítja, hogy mindig párban szólaltatják meg, „hogyan egyikük hangja a folyamatosság megtörése nélkül olvadjon bele a másikéba, a fokozatos emelkedés és visszasüllyedés hangóceánként hullámzó hatását keltve”.¹³ A tibeti zene mindkét hangszert használja önállóan, szólóhangszerként is, ami azonban megszólal általuk, az nem valamiféle melodikus struktúra (noha a *gyaling* erre is alkalmas), hanem egy hosszan kitartott hang, amelybe időnként alacsonyabb vagy magasabb nem harmonikus hangok vegyülnek, de csak mintegy azért, hogy kiemeljék az alaphangot. Ami így keletkezik, az egy kimondottan archaikus hanghatás. [36. Invocation of Deities * 37. Long Life Prayer to His Holiness * 38. Malu Semchen] S végül egészen különös erővel jelenik meg a drone (*iszon* – az „azonos” és „egyenlő” jelentésű görög *iszosz* szóból) a bizánci zenében és különböző – szír, kopt, görög – változataiban, egészen az egyszólamú orosz egyházi zenéig elmenően, amelyben különösen az ősi, erősen melizmatikus *znamennij* énekrend alkalmazza a nagyon lassú mozgású alsó vokális szálat. [39. Psalm 103 znamenny chant with ison * 40. Der Gott Schutz Mich, Halilolia * 41. Gavriilu provyashtavshu tebya * 24. Psalam 118] Európában a hanghatás csak a komoly történelmi múltra visszatekintő hangszerekhez kapcsolódik: az ötlukú furulyához, avagy kavalhoz,¹⁴ mely a gégeben képzett zöngével megszólaló „dunnyogós”-dörmögős alaphangjával kelt droneszerű hatást, s amely valószínűleg az egyik legrégebbi furulyatípus; a tekerőlantához, mely burdonhúrjaival éri el ugyanezt a hatást, s amely az első évezred végétől kísérőhangszere volt az egyházi zenének, és csak a XV. századtól kezdve kezdték használni vándormuzsikuskok, hogy aztán még később népi hangszerré váljon; illetve a kecskedudához, amelynél a burdonsípok szolgáltatják a drone-hangzást, s amely az egyik legkedveltebb hangszere volt a középkornak, a reneszánsztól kezdve azonban fokozatosan kiszorult a műzenéből, és úgyszintén a népi hangszerek közé került.

(*Transzantropikus jelleg*) Míg a nyugati zene – a nyugati ember humanizmusának megfelelően – alapvetően

„antropomorf”, addig a keleti zene határozottan „embertelen”. És éppen ez az „ember-telenség” a monumentális monotónia legfőbb és legbelső forrása. A keleti zene személytelen: hiányoznak belőle a hétköznapi emberi érzések. A jellegzetesen keleti szemléletnek az emberi érzésekkel szembeni tartózkodását jól kifejezik Csuangce szavai: „Vidámság és harag, bánat és öröm, állhatatlanság és tétovázás, élvezetvágy és mértéktelenség, kitárulkozás és gög éppúgy keletkezik, mint a muzsika az ürességből, vagy ahogy a nyirkos meleg megérleli a gombát. Éjjel-nappal, egymást váltva bukkannak elő, de senki sem tudja, honnan sarjadnak. Elég, elég!”¹⁵ Kelet számára a zene nem „emberi jelenség”. A keleti zenében

nem az ember szólal meg, hanem a magasabb – transzcendens, kozmikus, természeti – világok szólnak általa az emberhez. Nagyobb, átfogóbb törvények irányítják, mint a hétköznapi lélektani szabályai. Ettől lesz a keleti zene „levegős”: sokkal nagyobb távlatokat nyit, sokkal magasabb világba emeli az embert, mint amihez hétköznapi világának szűkösségében hozzászólt. A keleti zene magasságából az emberi problémák elveszítik jelentőségü-

ket. [42. Terirem, in the 2nd mode] Ebből a szempontból a keleti zene közel áll a püthagoreus felfogáshoz, amelyet egyébként a középkor is magáévá tett, különösen a zenével kapcsolatban, amelyet a mindenségben megnyilatkozó isteni rend „megszólalásának” tartottak, s mint ilyen, semmilyen kapcsolatban nem állt az emberi érzésekkel. Egy nyugati költő, Angelus Silesius sorai jól érzékeltetik a keleti művészet e sajátosságát:

Szűk nekem a világ és túl kicsi az ég.
Hol van szárnyalni tér, mely lelkemnek elég?¹⁶

Még ha a keleti zenemű évszakokhoz kötődik is – mint ahogy Indiában és Kínában gyakorta történik –, akkor is merőben másként dolgozza fel témáját, mint nyugati megfelelője: míg ugyanis a nyugati zenében az adott évszaknak az *emberben keltett érzései* jelennek meg (vagyis pszichológiai természetű), addig a keleti zene az adott évszakot belülről, *in se* igyekszik megragadni. Különösen távol tartja magát minden emberitől a tibeti rituális zene a maga grandiózus elementaritásában. A tibeti zene a zene összes fajtája közül talán a legkevésbé muzikális, s a nyugati értelemben vett esztétika semmi szerepet nem játszik benne: „A tibeti szakrális zene [...] nem az időbe vetett egyéni létezés emócióival foglalkozik, hanem az

egyetemes élet szüntelen jelenvaló, időtlen minőségeivel, ahol nem léteznek személyes örömeink és bánataink” – mint ahogy Anagarika Govinda fogalmaz.¹⁷ A buddhista *gelugpa* iskolához tartozó *gyütö*-szerzetesek különleges hangképzése még az emberi hangot is megfosztja minden emberi jellegétől. [43. Auspicious Sounds of Instruments * 44. Dorje Jigjed * 45. Sangwa Dupai Tsagyud] Ha megjelenik is a keleti zenében az emóció, az leginkább transzcendens irányultságú, mint ahogy azt a török zenében láthatjuk. Egyetlen zene sem képes olyan mélyen megragadni az ember istenénységét, mint a török *iláhi zene* (különösen a *szaz*-zene és a *kasidék/kaszidák*), valamint a kurd–perzsa–afganisztáni *dotár*-zene. [46. Ütitársak legyünk ketten * 47. Kaside * 27. Chaharbeiti] S bár mélységes fájdalom árad belőlük, ez a fájdalom még a legnagyobb boldogságnál is többet ér. Mint ahogy a perzsa Abú Jazíd al-Bisztámí mondja: „Ha kunyhómból egyszerre nyolc paradicsom kapuja nyílna, s ha a két világ feletti hatalmat az én kezembe helyeznék, akkor se pazarolnám rájuk egyetlen sóhajomat sem azok közül, amelyek akkor szakadnak fel lelkem mélyéről, amikor reggel felébredve előtör belőlem az Őutána való vagyakozásom.”¹⁸

4. Zenei alapszerkezet és keleti bölcsélet

A keleti zene monumentális monotóniája természetesen nemcsak a zenét jellemzi, hanem rávilágít a keleti élet szemlélet bizonyos lényegi sajátosságaira is.

A monumentális monotónia *prima facie* a keleti ember szemléletének tágasságát, perspektivikus voltát jelzi. Buddha mondja, hogy képzeljünk el egy hatalmas, „lyukak és repedések nélküli” kockát, amelynek minden éle egy *jódszana* (kb. tízezer méter) hosszú. Minden száz évben arra repül egy holló, csőrében egy darab leheletfinom kásziai kendővel, és végighúzza rajta. Nos, ez a gránitkocka hamarabb kopik el, mint amennyi idő alatt egy világekorszak véget ér.¹⁹ Talán e hatalmas időbeli perspektívából fakad az, hogy a keleti ember nem siet: van ideje. Nem szolgálja, hanem *ura* az időnek. A keleti ember nem gyorsulással, hanem *lassulással* akar fölébe kerekedni az időnek: lassulással, az időbeli folyamatok meghosszabbításával, vagy akár – a spiritualitás esetében – az idő *teljes* megállításaival.²⁰ Nézete szerint minél lassabb az idő, annál inkább részesül az időtlen öröklétekből. A monumentális monotónia tehát valamiképpen az időtlenség levegőjét árasztja. A keleti ember a maga ciklikus időszemléletében nem tűzi maga elé célok sokaságát, melyeknek aztán rabszolgája lesz, mint ahogy azt a lineáris időszemlélet szorításában élő nyugati ember esetében gyakran lát-

hatjuk. Mivel nem a jövőben él, idegen tőle a materiális, földi progresszió gondolata. Ciklikus szemlélete azonban nagyon messze van a nietzschei „örök visszatérés” vigasztalan és önmagát kínos pontossággal reprodukáló „ciklicizmusától”. A ciklikusság eszméje Keleten az idő és a változás világában megragadott időtlenséget és változatlanságot reprezentálja, szorosan kapcsolódva a platóni gondolathoz: *az idő az örökkévalóság mozgó képmása*.²¹ A *rágák* esetében jól láthatjuk, hogy azok a formai keretek kötöttségén belül teljesen improvizatívák. A rend és a szabadság egyszerre valósul meg, és nem akadályozzák, hanem segítik egymást. A kánon nem megköt, hanem – *akárcsak az igazság* (vö. *Ján 8, 32*) – szabaddá tesz. „Az egyetemes emberi formák individuális értelemmel való feltöltődését kísérő feszültség felszabadítja az alkotás forrásait, ám ha a művész erőtlennül és önhittlen elfordul ezektől a formáktól, az elérhetőnél alacsonyabb szinten ragad meg; [...] képletesen szólva, ha toll helyett ujjunkat mártjuk a tintába, s úgy írunk verset, az még korántsem az individuális eredetiség ismérve” – mint ahogy Pavel Florenszkij fogalmaz az ikonfestés kapcsán.²² A keleti művészet tehát jól ismeri az individuumot, de nem ismeri az individualizmust. Nem önmagát akarja kifejezni, hiszen „minél mélyebbre hatol a látomás ontológiai gyökere, annál inkább egyetemesebb érvényű az a forma, amelyben a látomás kifejezést nyer”.²³ A keleti művészet-től teljességgel idegen mindennemű önkifejezés, hogy az exhibicionizmusról ne is beszéljünk; Indiától és Tibettől keletre pedig a művészetnek explicite megfogalmazott lényegi eleme *az individualitás kiküszöbölése*: „Bármely művészi alkotás, amely a mesteri fokozatot elérte, a Hatalmas Nyugalomból születik. Az intellektusra többé nincs szükség, az akarat nyugodt, a szív csöndes, az én halott. A feladatot »Az« valósítja meg, nem az én erőfeszítései. A hibátlan megvalósítás tökéletes szerkezetének formájában a legmagasabb rendű lét nyilvánul meg.”²⁴ Már csak azért sem lehet ez másként, mert lényege szerint e művészet *anonim* – akárcsak az ortodox vagy pre-reneszánsz nyugati szakrális művészet. Ezért a művészet és a művész – a *par excellence* művészet és művész – csak a reneszánszszal született meg; előtte csak *ars* („mesterség”) és *artifex* („mesterember”) volt.

Láthattuk, hogy a keleti zene számos változatában a melódiát játszó hangszeren vagy egy kísérőhangszeren megszólaltatott burdonhang biztosítja a monumentális monotóniát. Ez a hang a maga csaknem tökéletes monotóniájában és homogenitásában éles ellentétben áll a melódia és a ritmus artikuláltságával. India egyik legősibb szent iratában, a *Brihadáranjaka upanisad*ban egyfajta

bölcséleti vizsga során egy női írástudó (*brahmavádiní*), Gárgi kérdezi és vizsgálta a jelöltet, Jádzsnyavalkját: „Jádzsnyavalkja, ami az ég fölött van és ami a föld alatt van, ami az ég és a föld között van, amit múltnak, jelennek és jövőnek neveznek, mire van az rászöve hosszában és keresztben?” Jádzsnyavalkja így válaszol: „Gárgi, ami az ég fölött van és ami a föld alatt van, ami az ég és a föld között van, amit múltnak, jelennek és jövőnek neveznek, a térre (*ákása*) van rászöve hosszában és keresztben.”²⁵ Nos, a szövének a tradicionális kultúrákban szinte mindig és mindenütt erősen szimbolikus jellege volt.²⁶ Ha a zene összefüggésében a szövé szimbolizmusára gondolunk, akkor azt mondhatjuk, hogy a hosszában felvetett láncfonalak azt a *meghatározott struktúrát* képviselik, amelynek talaján az őket keresztező vetülfonalak *szabad „játéka”* megvalósul. Az előbbi a renddel hozható összefüggésbe, az utóbbi a szabadsággal. A vetülfonal az, amely a láncfonalra rá van szöve, és a szövet „dallamát” – szépségét – ez utóbbi adja. A zenében *per analogiam* ugyanezt láthatjuk: az alapvetően temporális ritmus „hosszában” fut végig a zenén, míg a melódia folytonosan „keresztjezi”. A melódia, vagyis a *rága* erősen improvizatív, s így a szabadság területéhez tartozik; ezzel szemben a ritmus, vagyis *tála* erősen kötött, s így a *rend* területéhez tartozik. A *tála* éppúgy nem lehet improvizatív, mint ahogy a *rágát* is megfosztaná minden élettől a kötöttség. De akár azt is mondhatnánk, hogy a *tála* kvantitatív természetű, „mérték, szám és súly” (*Bölcsesség könyve* 11, 20) szerint meghatározott, míg a *rága* kvalitatív természetű, s nincsen alávetve a mennyiségi törvényszerűségeknek, mert a szellem szabadságát képviseli. Ez a zenei *textúra* – az egymást keresztelő kötött-ritmikus és szabad-melodikus szál – van rászöve a *térre*, vagyis arra a *differenciálatlan valóságra*, amelyet a zenében a burdonhang képvisel.

Az a feltűnő fontosság, amit a keleti zene a – zeneileg egyébként jelentéktelen – burdonhangnak tulajdonít, pontosan abból a kiemelt szerepből fakad, amit a keleti bölcsélet „a jelenségvilág hálója” (Rámakrisna)²⁷ mögött húzódo kontinuos és artikulálatlan isteni valóságnak tulajdonít: annak a *numenon*nak, amely a kanti bölcsélet szerint megismerhetetlen, de amelynek megismerése az egész keleti bölcsélet és spiritualitás legfőbb ambíciója, mert egyedül csak ezt tekinti valóságnak. E bölcséleti felfogás szerint ugyanis „valójában csak a Forrás van, maga ugyan sötét, de minden tőle nyeri fényét; maga ugyan érzékelhetetlen, de mindent ő ruház fel az érzékelés képességével; maga ugyan elgondolhatatlan, de minden gondolat tőle származik; maga ugyan hozzáférhetetlen az érzések számára, de mindennek ő adja az érzés képes-

ségét; maga ugyan nemlét, de minden tőle nyeri a létét. Ez minden mozgás mozdulatlan fundamentuma.”²⁸ Ezzel függ össze az, hogy a *tér* (*ákása*) a távol-keleti szimbolizmusban kiemelt jelentőséget kap, mert a maga differenciálatlanságában és „érinthetlenségében” annak az isteni valóságnak a sajátosságait képviseli, amely a jelenségvilág ontológiai talapzatát alkotja. Ezt az isteni Forrást a dél-indiai saiva-szidhanta rendszerben gyakran nevezik *csidákásának*, „tudatérnek”, mely szóösszetételben a tudat (*csit*) az isteni tudatnak felel meg. Ezzel szemben a burdonhangra „hosszában és keresztben” rászórt ritmikus-melodikus struktúra a maga állandóan változó mivoltában megfelel annak a *fenomenon*nak, amely a kant-i bölcelet szerint egyedül megismerhető, de amelynek analitikus megismerése a keleti embert a legkevésbé sem ambicionálta, mivel azt annak tekintette, aminek egyébként Kant is: pusztja jelenségnek a valóság (*Ding an sich*) felszínén. A zene ilyen módon pontosan megjeleníti a távol-keleti bölcelet alapvető kettősségét: a differenciálatlan valóság és a differenciált jelenségvilág kettősségét. A hindu bölcelet az előbbihez kapcsolja a *meg nem különböztetés bölcsességét*, vagyis a tudásnak egy olyan fajtáját, amely nem a részletekre figyel, hanem a részletek mögötti artikulálatlan isteni valóságra; az utóbbihoz pedig a *megkülönböztetés bölcsességét*, amely viszont azoknak a különbözőségeknek a tudománya, amelyek a jelenségvilágot jellemzik. Nyugat is ismeri a meg nem különböztetés bölcsességét, de csak mint *elvesztitetséget és hiányt*, vagyis mint az ember visszavonhatatlanul elvesztett primordiális – paradicsomi – képességét. Itt elegendő csak arra gondolni, hogy a bűnbeesés oka éppen a Jó és Rossz tudásának fájáról való szakítás volt, vagyis a megkülönböztető megismerés, végső soron pedig a *morális ítélet* képességének megszerzése. Ekképpen a „bűnbeesés” egyúttal „erénybeesés” is, mert hiszen mind a bűn (rossz), mind az erény (jó) ezen aktus révén lépett a világba.²⁹ És ez megint azt mutatja, hogy ha csak potenciálisan és hiányként is, de kiindulópontjában (vö. *Genézis*) a Nyugat is magában hordozta a keleti szemléletmód egyik legfőbb sajátosságát, a meg nem különböztetés eszméjét – hogy aztán az a Krisztus utáni második évezred vége felé, éppen paradicsomi értelmével ellentétben, a „túl jön és rosszon” nietzschei eszméjében térjen vissza.

JEGYZETEK

- 1 Voltaképpen a nyugati progresszió éppen a művészet tekintetében a leginkább problematikus.
- 2 ABHEDANANDA, Swamy (ed.): *The Gospel of Rámakrishna*. New York, Vedanta Society, 1907, 163.
- 3 Lásd Hamvas Béla: *Az ősök nagy csarnoka II. Kína – Tibet – Japán*. Bp., Medio (Hamvas Béla művei 20.), 2004, 311.
- 4 A zenék lejátszhatók a www.mymusiccloud.com lapról (bejelentkezés → e-mail: drone@citromail.hu → jelszó: burdon → zeneszámok).
- 5 RAJECZKY Benjamin: *Mi a gregorián?* Bp., Zeneműkiadó, 1981, 17.
- 6 Voltaképpen már a klasszikus indiai tánc sem tánc a szó nyugati értelmében, hanem „szakrális pantomim”. Különösen szembeötlő ez az indiai tánc egyik sajátos változatának, a délnyugat-indiai *kathakal*inak az esetében, amelyek előadását tradicionálisan este kezdték el, és hajnalját fejezték be (az előadásokat ma már 2–3 órára szokás lerövidíteni).
- 7 Ugyanakkor a keleti zenei nyelvcsalád olyan alcsaládokra bomlik, amelyek között minden szempontból sokkal nagyobb a különbség, mint a nyugati zene különböző alcsaládjai között.
- 8 Lásd RAWSON, Philip: *Laya in Indian Music. Monody and the Shape of Time*. = STEER, Maxwell (ed.): *Music and Mysticism II*. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1996, 27.
- 9 BURCKHARDT, Titus: *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*. Ford. PALKOVICS Tibor, Bp., Arcticus Kiadó/Libri artis, 2000, 2./, 6.. Egy hasonló bölcsességű, úgyszintén XX. századi vak énekmondóval (*ásik*), a török Ásik Veysellel kapcsolatban lásd KOBZOS KISS Tamás – ŠALÍKOĞLU, Erdal CD-jét: *Szívetekben őriztetek. Áşik Veysel dalai*. Bp., Ethnophon Records, 2000.
- 10 Lásd ezzel kapcsolatban KOCH, Lars-Christian: *Permutation as Basic Concept of Rāga Elaboration*. = LINDSAY LEVINE, Victoria–HOHLMAN, Philip V. (ed.): *This Thing Called Music. Essays in Honor of Bruno Nettl*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2015, (Europea: Ethnomusicologies and Modernities 18.), 215.
- 11 Hasonlóan nem a kétszólamúság irányába mutat a különösen Belső-Ázsia egyes területein (Tuva, Mongólia) ismert torokéneklés.
- 12 Akárcsak a kis-ázsiai eredetű, de az ókori görögországban ismertté vált kettős sípú *aulosz* (a kecskeduda őse) esetében.
- 13 GOVINDA Anagārikā: A tibeti szakrális zene. Ford. FARGÓ Gábor=*Tradíció. A metafizikai tradicionalitás évkönyve* 2002, 222.
- 14 Vö. KOZÁK József: Az istállóskői csontsíp és egy magyar fúvolyatípus. *Turán* 1999/2. 3–10.
- 15 *Kínai filozófia I–III*. Ford. TÓKEI Ferenc, Bp., Akadémiai 1986, (Filozófiai írók tára, 22–24. I.) 69. (Csuang-ce 2:2)

- 16 Idézi SZERB Antal: *A világirodalom története*. Bp., Magvető, 1973, 375. (Cherubini-sche Wandersmann 1:187). Ford. Rubin Szilárd.
- 17 A tibeti szakrális zene, 221.
- 18 Idézi SCHIMMEL, Annemarie: *Mystical Dimensions of Islam*, 133.
- 19 Vö. *The Connected Discourses of the Buddha*. Boston, Wisdom Publications 2000, (The teachings of the Buddha), 654. (Samjutta Nikája 15:5).
- 20 Lásd ezzel kapcsolatban ELIADE, Mircea: *Képek és jelképek*. Bp., Európa, 1997, (Mérleg), 92–96. („Az Idő megsemmisítésének indiai szimbolikája”) és 107–115. („Az »Időből való kilépés« technikái”).
- 21 Vö. *Platón Összes Művei III*, 335. (Timaios 37d).
- 22 *Az ikonosztáz*. Ford. KISS Ilona. Bp., Corvina, 1988, (Imago), 41. Az ortodox ikonológiának éppúgy megtaláljuk a megfelelőjét a reneszánsz előtti nyugat-európai szakrális művészetben, mint – és különösen – a tibeti ikonográfiában. A távolkeleti művészet kiváló ismerője, Ananda K. Coomaraswamy is hangsúlyozza a középkori keresztény és keleti művészet-szemlélet feltűnő párhuzamait. Lásd ezzel kapcsolatban COOMARASWAMY, Ananda K.: *Keresztény és keleti művészetfilozófia*. Bp., Arcticus, 2000, (Libri artis). Továbbá érdemes megfigyelni azt a mélyreható uniszónót, amely a bizánci és a középkori nyugati művészetbölcseletet áthatja. Lásd ezekkel kapcsolatban JAMES, Laurence J.: *Byzantine Aesthetics, Light, and Two Structures*. (St Vladimir's Theological Quarterly, 1985/3, 201–219.), illetve SIMSON, Otto von: *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. New York, Harper and Row, 1964.
- 23 *Az ikonosztáz*, 51.
- 24 DÜRCKHEIM, Karlfried: *A nyugalom japán kultusza*. Ford. GYERTYÁN Katalin, Bp., Szenzár, 2000, 82.
- 25 *Titkos tanítások. Válogatás az upanisadokból*. Ford. VEKERDI József, Bp., Helikon, 1987, (Prométheusz könyvek 14.), 58. (Brihadáranjaka upanisad 3:8:7).
- 26 Lásd ezzel kapcsolatban PÁL József – ÚJVÁRI Edit (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Bp., Balassi Kiadó, 1997, 443–444. („szöveg/szöveg”).
- 27 *The Gospel of Rámakrishna*, 44. Vö. egy advaitin klasszikus, a Jóga Vászistha szavaival: „Az önvaló a tudatlanság által félrevezetve egy részekből álló jelenségvilág képzetetének hálójába keveredik” (*A halhatatlanság virágfüzére. Részletek a Jóga Vászisthából*. Ford. BUJI Ferenc, Bp., Kairosz, 2011, 165.).
- 28 FRYDMAN, Maurice (ed.): *I am That. Talks with Sri Nisargadatta Maharaj*. Durham, The Acorn Press, 1988, 381.
- 29 Hogy az alapvetően morális beállítottságú zsidóság szent könyvében hogyan kapott ennyire kiemelt helyet ez az eszme, az talány, s hogy mennyire idegen test a héber Bibliában, azt éppen az mutatja, hogy később született könyveiből teljes mértékben hiányzik az utalás nemcsak a meg nem különböztetett paradicsomi bölcsességére, de a Paradicsom és a bűnbeesés egész mitopoétikus leírására is.