

Zenébe foglalt lélekzet: a tintinnabuli esztétikájához és teológiájához

Arvo Pärt. *Sounding the Sacred*

Szerkesztette Peter C. Bouteneff, Jeffers Engelhardt, Robert Saler,
New York, Fordham University Press, 2021, 256 oldal

A költészet védelmében írt, *Beszéd és nyelv* címet viselő könyvében Paul Goodman felvázolta az emberi életben jelen lévő csend típusait: „Nem beszélni és beszélni egyaránt a világban való létezés emberi módja, és mindkettőnek vannak fajtái és fokozatai. Van a szendérgés vagy a fátsultság néma csendje; a józan csend, amely komoly, állati arccal jár; a tudatosság termékeny csendje, amely legelteti a lelket, és új gondolatokat szül; az éber észlelés eleven csendje, amely kész így szólni: »Ez... ez...«; a zenei csend, amely az elmélyült tevékenységet kíséri; a csend, amely meghallgatja a másik beszédét, elkapja a sodrást, és segít neki tisztán látni; a harag és önvád zajos csendje, ez a hangos és fojtott beszéd, mely mogorva a szóláshoz; a zavart csend; a békés egyetértés csendje más személyekkel vagy a kozmoszsal való közösség.”¹ A csend türelmes fenomenológiája persze kibontogathatná valamennyit. Nem beszélve a létünk határain varakozó csendekről: a szeretők fülledt fojtottságától Federico García Lorca halált hozó „silencio onduladójáig”, a hullámozó csendig (*El silencio* című hatsorosában). Goodman megkapó felsorolásából a zenei csend csak az egyik. S milyen végtelenül gazdag ez az egyetlen árnyalat is, ha arra gondolunk: minden zenei (és nem zenei) hang kéz a kézben érkezik és távozik a csennel. A zeneszerző is a csennelből emeli ki a hangoakat, hogy azok felcsendülésükkor visszahulljanak oda.

A humanitás nevében felszólaló Aldous Huxley nemcsak azt számolta ki, hogy az egyedüllét, a lélek zavartalan csennjének köre, a sivatagmagány évente négy és fél kilométerrel szűkül, hanem összekapcsolva a zenével oltalmába is vette azt: „A tiszta érzékeléstől a szépség megérezéséig, az örömtől és fájdalomtól a szerelemig, a misztikus extázisig és a halálig – mindazt, ami fundamentális, mindazt, ami az emberi szellem számára a legmélyebb jelentőségű, csak megtapasztalni lehet, kifejezni nem. A többi mindig és mindenütt csend. A csend után a zene áll legközelebb

a kifejezhetetlen kifejezéséhez. (Jelentős mértékben a csend minden jó zene szerves része. Beethoven vagy Mozart zenéjéhez képest Wagner zenéjének szüntelen áradása nagyon szegényes csennben. Talán ez az egyik oka annak, hogy sokkal kevésbé tűnik jelentősnek azokénál. Kevesebbet mond, mert mindig beszél.)”²

A XX. századi zeneszerzők közül behatóan foglalkozott a csennel a megkerülhetetlen John Cage, akinek nyomán Susan Sontag megírta *A csenn esztétikáját* (1967). Az itt vizsgált eszt zeneszerzőhöz, Arvo Pärthez hasonlóan mélyen vallásos Olivier Messiaen a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1943) XVII. darabját szentelte a csennnek (*Regard du silence*). Takemitsu Tóru zenei esszéiben és elméleti írásokban (amelyek angolul gyűjteményes kiadásban, *Confronting Silence* címen jelentek meg) elemezte a csenn természetét. John Tavener szintén könyvet írt *The Music of Silence: a Composer's Testament* (1995) címmel. Végül egy utolsó párhuzam. Kulturálisan és geopoétikailag persze távol, de szellemében és szándékában meglepően közel áll Arvo Pärthez Federico Mompou. *Música callada* (1951–1967) című, huszonnyolc kis szólódarabot felölelő ciklusában a katalán zeneszerző a zongoráról és a lélek csennjéről való tudásának esszenciáját nyújtotta a spanyol misztikus, Keresztes Szent János *Cántico espiritual* című verse nyomán. Hosszú éveken át csiszolt hangzásvilága Anton Webernéhez hasonlatos, de vele ellentétben kitarzott a tonalitás mellett, így a XX. század avantgardizmusát elkerülve harmóniai konzonzancia és diszonzancia között mozognak.

Első megközelítésben igazat is adhatunk a találóan fogalmazó Hegelnek, aki „negatíván” fogja fel a hang mibenlétét, amikor egyik esztétikai előadásában azt mondja, hogy az van is meg nincs is, mivel megszólalása egyszerűsmind elhangzása is. Ám minden igazi zenei hang, minden valódi zene túlmutat a pusztá elhangzáson – és ne

¹ GOODMAN, Paul: *Speaking and Language. Defence of Poetry*. New York, Random House, 1972, 15.

² HUXLEY, Aldous: *Music at Night and Other Essays*. London, Chatto&Windus, 1957, 19.

feledkezzünk meg a zenei memóriáról sem, a fülünkben és fejükben visszhangzó zenéről. Arvo Pärtnél ráadásul még valami másról is szó van. A csend aktív szerepéről, amelyben megformálódik az emberi lélek zenéje. Az életműve szolgálatába állított Arvo Pärt Központban (Arvo Pärdi Keskus, Laulasmaa) a közelmúltban naplósoraiból készült kiállítás nyílt. Az egyik bejegyzés, amelyet a falra vetítettek, így szól: „Vaikus on alati täiuslikum kui muusika. Peab ainult öppima seda kuulama. Vaikus on ju üleni täidetud.” „A csend mindig tökéletesebb a zenénél. Csak meg kell hallani. A csend tökéletes teljesség.” Pärt léptenyomon hangsúlyozza a vele készült interjúkban, hogy zenéje a lehető legközvetlenebb kapcsolatban áll a csenddel – a befelé fordulással, önmaga kiüresítésével, a kontemplációval.

Fiatal ész-t-szovjet zeneszerzőként a tizenkéthangúsággal foglalkozott, számos korai művével komoly sikereket is elért (*Perpetuum mobile*, *Solfeggio*, *Első és Második szimfónia*), nem beszélve egy-egy botrányos bemutatóról (*Nekrológ*, *Credo*). Aztán következett a mély egzisztenciális krízis, amikor eleinte politikai, majd művészi problémák útvesztőjében bolyongott. A válság éveiben zsolta-rokot olvasott, a gregoriánnal ismerkedett, egyszólamú zenébe foglalta belső megfigyeléseit és imáit. Közben írt „megélhetési” műveket (filmzenéket, rádiójátékok zenéit) és néhány átmeneti, mégis jelentős kompozíciót. A később tintinnabulinak (harangocsák) elkeresztelt új szerkesztési elvre 1976-ban talált rá. „Erősen kételkedtem abban, valódi zenét írtam-e így. Idő kellett, hogy megértem a művet. Tudtam, hogy felfedezésem nem véletlenül született, de ez a kompozíció túl egyszerűnek tűnt; a fülem nem szokott hozzá ahhoz, hogy egy ilyen munkát komolyan vegyen. Most már tudom, hogy mindez sokkal komolyabb, mint amit akkor el tudtam képzelni. Akkoriban még nem sikerült teljesen megértenem, milyen lehetőségek nyíltak előttem ennek a szerkesztésnek köszönhetően; azt sem tudtam egészen, hogy horizontálisan vagy vertikálisan kell-e olvasni ezt a zenét, hogy polifónia volt-e vagy valami más.”³ Még ugyanazon év szeptemberében előbb a Zeneszerzők Szövetségének szűk szakmai körében, aztán 1976. október 27-én a közönség előtt is megmérettek az első tintinnabuli-ciklus művei. Pärt ma korunk egyik legismertebb és legtöbbet játszott zeneszerzője.

Vizsgált tanulmánykötetünk bevezetőjével egyetértethetünk: Arvo Pärt mediálisan (a sajtó, lemezkiadók, koncertirodák, fotósok, filmrendezők által) felépített imágóját feltétlenül érdemes demisztifikálni. „Egyszerűen fogalmazva: egy ahistorikus vagy monokromatikus Pärt egyszerre valószínűtlen és végső soron kevésbé lenyűgöző,

mint egy kontextuálisan érzékeny művész, aki saját korának alkotója, amennyiben műveivel érzékkel és pátosszal érinti azt meg.” (5.) A szerkesztők a minél tágabb értelmezés jegyében interdiszciplináris beszélgetésre hívják az olvasót. Ugyanakkor némileg körülményesen feszegetik a Pärt zenéjének tanulmányozása és befogadása, valamint a keresztény teológia közti kapcsolat kérdését. Két táborot feltételeznek. Az egyik szerint a teológia erőszakos egyházi gyarmatosítást visz végbe a Pärt zenéjéből fakadó tiszta és spirituális élményben. Míg a másik az életmű szerves, nyíltan szakrális tartalmának tekinti a teológiát. Verdiktjük szerint (6.) bizonyíthatatlan ok-okozati összefüggések felállítása helyett korrelatív kapcsolódásokkal új felismerésekre lehet vezetni az olvasót anélkül, hogy valamely rögzített értelmezéshez láncolnák. Bizonyára azzal akarták elejét venni az egyoldalú keresztény teológiai olvasatnak, hogy egy kurta tanulmány erejéig a szufizmus teológiájának is teret engedtek tanulmánygyűjteményük utolsó fejezetében. Amellett, hogy tévesnek tartott értelmezéseket nem említenek, óvatosságuk eltúlzott korunk talán legjelentősebb egyházzenei alkotója kapcsán. Sőt, mint látni fogjuk, a kötet egyes szerzői éppenséggel fölöslegessé teszik e látványosan védekező pozíciót. Persze Arvo Pärt zenéjének értelmezései is sokfélék. De a vallásos és szakrális megközelítést nem lehet, nem szabad leszámítani belőle. Ez szembemegy a zeneszerző saját szándékával, aki a jobb megértés kedvéért gyakran utalja hallgatóját az egyházatyákhoz. Legjobb értelmezői is mindig ennek jegyében járnak el.

Az első tanulmány (*Arvo Pärt hangja és hangzása*) szerzője az amerikai teológus, a Sacred Arts Initiative és a 2011-ben elindított Arvo Pärt Project (New York) igazgatója, Peter C. Bouteneff, aki a párti zene hangzásáról alkotott általánosítások ellen érvel. Joggal veti ellenük, hogy Pärt korai, akár néhány éven belül készült tintinnabulikompozíciói, mint amilyen a *Spiegel im Spiegel* (1978), a *Für Alina* (1976) vagy a *Cantus* (1979), gyakran igen különböző szonikus tájakat járnak be. Bouteneff – Leopold Brauneiss zeneszerző-zenepedagógus elemzéseit idézve – megállapítja: a tintinnabulira jellemző a redukálás, a tonalitás legegyszerűbb elemeire való szorítkozás, olyan „új zenei *ductus*, többnyire lassú tempókkal, ahol minden hang egyéni súlyt és jelentőséget kap”. (10.) Pärt új zenéjének, stílusának megteremtéséhez valóban lemondott jóformán mindenről, amit korábban megtanult. Rendkívüli *Tabula rasája* (1977) egész tintinnabuli-technikájára rávall. Éveken át írt zenei naplóiban is többnyire csupaszdallamvonalakat rótt, feladva harmóniákat, tempójelzéseket, ritmust, dinamikát. A tényleges zenei anyag helyett

³ PÄRT, Arvo: *Válogatott beszélgetések és írások*. Szerk., ford. FÜLÖP József, Bp., Rózsavölgyi, 2019, 136–137. Pärt (ki)útkereső éveiről,

új kompozíciós módszerének kezdeti sikereiről és hazájából való elűzéséről lásd ugyanott 206–215.

széljegyzetek tarkítják a kottalapokat: az állandó kontempláció verbális gesztusai, idézetek, különösen zsoltársorok, megfigyelések, egy-egy mondatba sűrített reflexiók, amelyek irodalmi minőséggel bírnak, és paratextuális adalékokként felbukkannak Pärt nyomtatásban megjelent kottaiban, könyvekben, koncertfüzetekben, feliratként a vele készült interjúkban, dokumentumfilmekben, kiállításokon.

Ákár egyetlen hang kifejezőerejére, -képességére való gyakori hivatkozása a zeneszerzők között is ritka hangzástudatosságot von magával. (11–12.) Ébersége, szonocentrikus figyelme természetesen kongeniális zenehallgatásra hívja fel befogadóját. Bouteneff itt egy paradoxonra figyelmeztet. A hangszerelés aprólékos kimunkálása (ami alkotói habitusát tekintve példának okáért Kurtág Györgyre emlékeztet), a hangszín gondos és tudatos alakítása együtt jár az áthangszerelés vissza-visszatérő igényével. Sőt, Pärtnek vannak rögzített hangszerelés nélküli művei is, amelyek számos változatban megjelentek. Az 1977-ben komponált *Fratres* legutóbb 2015-ben hangszerelte meg szaxofonnégyesre. Ez volt a sorban a tizenhatodik átirat. Ugyanez a középkori és reneszánsz mintára történő rögzítettség, az ad libitum elve jellemzi továbbá az „őstintinnabuli” művet, a *Pari intervallót* (1976, hét átirat), az *Arbos* című, tisztán matematikai alapelvekre épült proporciós kánont (1977, két átirat) és a *Da pacem Dominét* (2004, nyolc átirat), amely az ötsoros gregorián antifónára íródott. Mindez mégsem ássa alá a hangzás és a hangszín fontosságát. Bouteneff azzal oldja fel ezt az ellentmondást, hogy hangsúlyozza: Pärt művészetében a zenei tartalmat kell szem előtt tartani, azaz a szellem-anyag dualizmust meghaladva a zene elméletileg megkülönböztethetővé válik saját hangjától – miként a gyakorlott muzsikusz is mintegy hallja a lejegyzett zenét annak megszólatatása, a levegő voltaképpen mozgása nélkül.

A párti zene szövegközpontú, még inkább logogén (logogenesis), vagyis az alapjául szolgáló textus döntően meghatározza a zenét, abból táplálkozik – ellentétben a melogén, azaz dallamközpontú zenei anyaggal. Nála a dallamvonal az emberi beszédet és lélegzetet utánozza, és a többnyire szent vagy szakrális szavak formálják a zenét. Műveinek többségében szillabikusan kezeli a szöveget, tehát nem kötött metrumot követ. Szigorú következetességgel figyelembe veszi a központosítást, miközben díszítetlenül hagyja a zenét, és lemond az előadói utasításokról. Ám több olyan, nem vokális, mégis logogén kompozíciója van, amelyben a textus kimarad a hangzásképp mögül. Ilyen a 112. zsoltár egyházi szláv zsoltárszövegére épülő, de tisztán instrumentális, vonósnégyesre született *Psalom*

(1985/1991). Példaként ugyanehhez említsük meg a *Silouan's Songot* (1991), amelyet az essexi szerzetesnek, szellemi vezetőjének, Szofronyijnak komponált. A vonósnézenekarra írt darab az ortodox apát *Lelkem az Úr után vágyakozik* című imájának szövegére készült. Szintén logogén, ám instrumentális a vonósnézenekarra született *Trisaigon* (1992/1994), amely az ortodox istentisztelet egyházi szláv nyelvű „Háromszor szent...” kezdetű imájára íródott.

Az Arvo Pärt Központ első könyvében (*In Principio. The Word in Arvo Pärt's Music*, 2015) kilenc nyelven nyolcvanegy szöveget közölt, amelyek úgy a vokális, mint az instrumentális művek alapjául szolgáltak. Toomas Siitan (*Hangzó struktúra, strukturált hangzás*) idesorolja az első pályaszakasz legdrámaibb alkotását, a zenekarra, kórusra és zongorára írt *Credót* (1968) is. Pärt ebben nemcsak ötvözte addig használt kompozíciós technikáit (dodekafónia, szonorizmus, aleatoria, kollázs), hanem hitet tett egyfelől (a *Das wohltemperierte Klavier C-dúr* prelúdiumára való utalással) Bach tonalitása, másfelől (az Észt Szovjet Szocialista Köztársaság már külföldön is jegyzett zeneszerzőjeként) az ortodox kereszténység mellett. 1968. november 16-án került sor a másnap politikai botrányt kiváltó tallinni bemutatóra. Siitan szerint a korabeli észt közönség aligha érthette a rendkívüli feszültséggel terhelt mű tetőpontján latinul felharsanó újtestamentumi passzust: „Hallottátok, hogy megmondatott: Szemet szemért, fogat fogért. Én pedig azt mondom nektek, hogy ne szálljatok szembe a gonosszal” (Mt 5,38–39). Bizonyos értelemben tehát ez a szöveg is néma maradt első elhangzásakor. (32.)

Siitan tisztázza: Arvo Pärt hívó ortodox keresztény zeneszerző. A *Szentírás* és a liturgikus szövegek kiemelkedő fontosságúak számára, zenéje pedig fohász, ima. Így amikor műveit hallgatjuk, akkor a hit hangját halljuk. A szekularizált, nem ritkán leplezetlenül keresztényellenes Nyugat zenekritikus szószólói nem is kímélték aztán a szovjet blokkból emigrált észt zeneszerzőt – ehhez lásd a vonatkozó „példatárakat” Constantin Gröhn kötetében⁴ vagy azt az Oliver Kautnyt, aki a két világ közé ékelődött komponista viszontagságait kínos aprólékos-sággal vesézte.⁵

A szakirodalomban ritkaságszámba megy, hogy valaki hasonlóságokat mutat ki Pärt tintinnabuli- és korábbi, avantgardista darabjai között. Toomas Siitan a *Perpetuum mobile* (1963) dinamikai kulminációja után elhelyezett diminuendóban lát strukturális előzményt. Megemlíti a Msztyiszlav Rosztropovics felkérésére írt, barokk-szerű *Pro et contra* (1966) című csellóverseny első tételét,

⁴ GRÖHN, Constantin: *Dieter Schnebel und Arvo Pärt: Komponisten als „Theologen”*. Berlin, LIT, 2006

⁵ KAUTNY, Oliver: *Arvo Pärt zwischen Ost und West*. Stuttgart, Metzler, 2003

ahol szintén tetőpontig vitt fokozás figyelhető meg. „A matematikai rend segítette Pärtnek eltávolodni a zene szubjektív és érzelmi területeitől. A zenei alapelemekre koncentrálna számos archetipikus kompozíciós módszert talált ki későbbi használatra. 1977-es *Tabula rasa* című kettősversenye például – első hosszabb tintinnabulikompozíciója – a *Perpetuum mobile* és a *Pro et contra* című műveihez hasonlóan matematikai logikát használ a szerkesztésmódban, noha az új zenei tájkép a korábbi stílus szöges ellentétének tűnik.” (28.) Az átmenet időszakának kulcsfontosságú művében, a *Harmadik szimfóniában* pedig – amelyből elmaradnak a korábbi kollázsokra jellemző közvetlen zenei idézetek vagy utalások – nemcsak a komplexitástól az egyszerűség felé való haladás fedezhető fel, hanem a XV. századi flamand polifónia fauxbourdon technikája. Guillaume Dufay szerkesztésmódja olyan későbbi kompozícióban is feltűnik, mint a vegyeskarra és orgonára írt *Littlemore Tractus* (2000) vagy a *Da pacem Domine. A Harmadik szimfónia* „elbűvölő hangzású textúrája” (92.) – teszi hozzá Pärt egyik avatott előadója, Paul Hillier – a XV. századi angol vallási énekeket (carol) idézi fel. Siitan Pärt zenéjének leegyszerűsödésében egyszerre pillant meg szakrális és esztétikai vetületet. Szakrális-vallásos értelemben Pärt az Igének/logosnak és a zenének a keresztény teológiai hagyományban értett „hiposztatikus egyesülését” keresi, amivel Nicolaus Cusanus *A tudós tudatlanság* című művének unitaseszméjéhez kerül közel. Esztétikai tekintetben Pärt darabjainak „egybevágó ellentéteiről” beszél, amit a schilleri értelemben vett naiv – „tisztá”, „természetes”, „teljes” és „nem önreflexív” – kíséri. (33.)

Kevin C. Karnes (aki egyben egy jól felépített és informatív Pärt-kismonográfia szerzője is) a 70-es évek közepéig, a sorsfordító hónapokba kalauzolja vissza az olvasót (*Arvo Pärt tintinnabulija és az 1970-es évek szovjet undergroundja*). Karnes annak a zeneszerző-lemezlovasnak a magángyűjteményét kutatta, aki a Rigai Műszaki Egyetem diákklubjában működtetett nevelő célzatú (tematiska) kulturális találkozóhelyet és diszkót, amihez két éven át megnyerte a Komszomol támogatását is. A Har-dijs Ledinš jóvoltából fennmaradt felvétel alapján derítette ki, hogy egy eredetileg *Test* címen bemutatott Pärtmű valójában a *Missa syllabica* volt. Így oknyomozásával felrajzolta a szillabikus szövegkezelés párti módszerének eredettörténetét. Pärt 1976 novemberétől nem pusztán a tintinnabulielveknél a szövegre történő átültetését kísérte meg első ízben, hanem azokat kifejezetten bibliai szövegre alkalmazta, kvázi-liturgikus céllal. A textusban egy szótaghoz egy hangot rendelt, a hangmagasságot a szavak hosszához, a ritmust a központosozáshoz igazította. Karnes összefoglalóan kijelenti: „Ez kifejezetten keresztény indíttatású vállalkozás, hiszen a szillabikus mód-

szert felfedezése után legfőbb szándéka a miserend teljes szövegének, a katolikus liturgikus gyakorlat középpontját jelentő miserendnek a megalkotása volt.” (74.) Szovjet kontextusban, a rigai „underground” egyetemi koncertkultúrában ez csendes lázadást jelentett, ami nemcsak a hallgatóság egyértelmű szimpátiáját nyerte el, hanem találkozott a fiatal moszkvai komponista, Vlagyimir Martinov művészi hitvallásával is, aki szintén egy vallásos művet mutatott be a rigai fesztiválon, 1977 októberében. Martinov neobarokk-minimalista szimulákruma, a szopránra és kamarazeneikarra írt *Passionslieder* (1977) bemutatóján azonban hibát követtek el. A Johann Mentznernek tulajdonított, „Der am Kreuzistmeine Liebe...” kezdetű lutheránus nagypénteki ének szövegének sokszorosított példányait az egyik szervező a karzatról a közönség közé szórta, és az egyik a KGB kezére jutott. A fesztivál szervezésében közreműködőket különböző büntetésekkel sújtották, a kulturális művelődésnek pedig véget vetettek. Pärtnek is vissza kellett térnie a tallinni koncertteremhez, ahol szűk tíz évvel korábban a *Credóval* okozott botrányt.

Paul Hillier Pärt műveinek hangzásesztétikájáról nyilatkozott (*A Pärt-hangzás*). 1997-es, az Oxford University Pressnél megjelent monográfiája volt az első jelentős összegző munka Pärtről, amely önálló terminológiájával máig meghatározza az angolszász befogadást: a kétszólamú párti struktúra az „M-voice”, azaz a melodikus szólam és a „T-voice”, a tintinnabuli- vagy hármashangzat-szólam kifinomult ötvöze. Ez a lényegében homofon zene, olvashatjuk a Bouteneff készíttette interjúban, két szélsőség között található: igen kifinomult és törékeny, ugyanakkor nagyon erőteljes. Ennek megfelelően az előadó feladata kettős: fokozottan ügyelnie kell a hármashangzat tisztaságára és a dallamvonalak folytonosságának megőrzésére, mivel azok úgy működnek, mint a gregorián énekek. Független basszus szólamról nem igazán lehet beszélni ebben a zenében, legfeljebb orgonapontról. Hillier az intonációt nevezi a legfontosabbnak, mert annak segítségével lehet fenntartani a kellő intenzitású hangzást. „Mivel ugyanaz az alap hármashangzat szól többnyire mindig, az egész darabban érezni a csengését, még ha helyenként csend is áll be. Amikor aztán a zene folytatódik, az olyan, mintha a hangzás végig jelen lett volna, csak egy pillanatra egyszerűen eltűnt a hallásunkból. Mintha újra megérintenél egy már megszólaltatott harangot.” (93–94.) A harang hangzásvilága általában is foglalkoztatni kezdte Hilliert, miután Pärt műveinek hiteles tolmácsolója vált belőle, ezért behatóan megismerkedett az orosz harangszó, az ortodox harangjáték (колокольный звон) hagyományával. Ezt az elmúlt kétszáz évben az orosz zeneszerzők is gyakran felhasználták műveikben Mihail Glinkától Rogyion Scsedrinig. Hillier arra jutott, hogy közvetlen kapcsolat van a tintinnabuli esztétikája és a harangjáték

között: a harang hangja a fül számára elcsendül, mégsem tűnik el, mert csak közelebb kell lépni hozzá, és rátapasztani a fülünket – hallhatóan „nincs ott, mégis jelen van”. (106.) Érdekességképpen jegyzem meg: Mompou felmenőinek hosszú sora, egészen a XVI. századig visszamenőleg harangöntéssel foglalkozott.

Hillier és beszélgetőpartnere, Bouteneff Pärt „szegényes”, „aszketikus” notációjával kapcsolatban kettős folyamatot figyel meg. Egyfelől az évtizedek során mintha megszorodtak volna a kottákban az instrukciók (igaz, bizonyos grafikus elemek már megtalálhatók voltak egyes korai észti kiadásokban), másfelől kialakult időközben egy előadói gyakorlat, egyfajta jellegzetes hangzás-„gestalt” (97.), amit a különböző zenekarok mintegy átadnak egymásnak. Ehhez fontos hozzájárulás a zeneszerző többször is dokumentált jelenléte egyes művei próbáján, ahol nem is annyira verbális magyarázatokkal, mint inkább metaforákkal, gesztusokkal segítette az előadóművészeket a mű megszólaltatásában és a kívánt hangzás elérésében. Anekdotikusak a tintinnabuli első zenekari próbái. Pärt meghatározó kompozícióját, a *Tabula rasát* 1977 szeptemberében mutatták be Tallinnban. A póre kottakép teljes zavarba hozta a muzsikosokat, akik állítólag bizonytalanul lapozgatták a partitúrát, miközben azt kérdezték, hol van belőle a zene. A szerző által célként kitűzött szikár-asketikus hangzás is teljességgel új volt számukra, képtelenek voltak megszabadítani játékukat a megszokott „sallangoktól”: objektivitás, intenzitás, egyensúly helyett csak szubjektív interpretációt, hibás frazealást tudtak nyújtani. A komponista felesége, Nora Pärt számos interjúban felemlgetett olyan, elsősorban nyugati hangversenyeket, sőt bemutatókat, amikor a zenészek nem tudtak megküzdeni az új hangzással, intonációval, a művek mondanivalójával, és az előadás végül kudarcba fulladt. Hillier a párti minimalista zene „absztrakt tonalitásáról” beszél, összetéveszthetetlen hangzásvilágát pedig nem tartja teljesen homogénnek. Hivatkozik a *Fratresre*, amit Pärt egyik legnagyobb művének nevez, és kijelenti róla, hogy önjogán értékelendő, azaz hangzásában nem hasonlítható Pärt semelyik kompozíciójához sem. Hasonlóan kivételnek tartja a *Spiegel im Spiegel*t, a korálművek közül pedig a *Magnificat*ot, amit mesterműnek nevez. (105.)

Andrew Shenton a tintinnabuli és a csend kapcsolatának szentelt, figyelemre méltó elemzése (*A többi – csend*) Huxley idézetével indít. Számot vetve a szakirodalommal Shenton Peter Bouteneff értelmezéséhez csatlakozik, aki átfogó könyvben mutatta be a csend szerepét Pärt gondolkodásában és művében a keresztény teológia széles

bázisán.⁶ A csend egyfelől a külvilág zajának ellenpólusa, másfelől a lélek spirituális csendje, és Pärt különösen az utóbbit jeleníti meg kompozícióiban. A korai keresztény gondolkodók (és a negatív teológia) apofázisfogalma az elgondolhatatlan, leírhatatlan Isten csendben és sötétségben való megközelítését jelenti. A katafatikus út pedig a pozitív állítások vagy hasonlatok megfogalmazása, amelyen Pärt is jár a tintinnabulival. Hasonló felfogásban beszél apofázis és katafázis dialektikájáról egy másik tanulmány szerző, Robert Saler (különösen 201–205.). Az itt szintén lényeges hészükhazmus ortodox gyakorlatát Hillier és mások már korábban is hangsúlyozták Pärt zenéjének születése kapcsán. Beate Kowalski és Michaela C. Hastetter sajnálatos módon egyáltalán nem ismert, monografikus szintű, teológiai elemzésében szabatos hermeneutikával Pärt *Passiója* (1982) kapcsán kimutatja, hogy a zeneszerző önállóan kialakított, új struktúrában kínálja fel *János evangéliumának* vonatkozó passzusát (18,1–19, 42).⁷ Ez a liturgikus szenvedészene, érvelnek, imára való meghívásként értelmezendő, és döntő módon az egyházatyák céljait kívánja elérni: a hészükhiaát, az apatheiaát és a kontempláció nyugalalmát. Hillier és Shenton meglátása is az, hogy a belső nyugalom vagy kontempláció állapota nélkülözhetetlen Pärt (elsősorban liturgikus, az istenivel való találkozás tapasztalatát kínáló) tintinnabulizenéjéhez, illetve azon keresztül kontemplatív nyugalmat szeretne elérni hallgatójánál. Pärt saját zeneszerzői kiindulópontja is mindig a teremtő csend, amelyhez szeretettel kell közeledni, és önmagunk megüresítése által. Shenton joggal említi újabb teológiai és misztikus fogalmakat: az önküresítő kenózist, a Szentlelket lehívó epiklézist, valamint az Istennel való egyesülést, a teózist. „A zenének a csendből történő kihúzása, a hallható előcsalogatása a hallhatatlanból tökéletesen illusztrálja a kenózis működését.” (110.)

Teológiai felfezetője után Shenton a párti csend rendszertanának kidolgozására tesz kísérletet, és megkülönbözteti annak több fő- és altípusát. A strukturális láttatni engedi a mű egészének felépítését. Ennek több változata is van. A körülvevő a zenemű előtti és utáni csendre vonatkozik, kenózis és teózis idejére (*Silouan's Song, Psalm*). Egyes darabok kottában rögzített csenddel kezdődnek, abból bontakoznak ki (*Te Deum, Lamentate, Como cierva sedienta, Litany* stb.), vagy ellenkezőleg, oda húzódnak vissza (*Stabat Mater, Silentium, Tabula rasa, Cantus*). Utóbbiaknál gyakrabban előfordul a több ütemen át tartó generálpauza (*Partita, Quintettino, Tabula rasa, Ein Wallfahrtslied* stb.), ami „hangzó csendet” eredményez. (115.)

⁶ BOUTENEFF, Peter C.: *Arvo Pärt: Out of Silence*. New York, Yonkers, 2015

⁷ KOWALSKI, Beate – HASTETTER, Michaela Christine: *Die Johannes passion von Arvo Pärt*. Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, 2015

A következő típus a ki- és belélegzés csendje. A *Miserere* elején például a tenor szólista a fohász minden szava után szünetet tart, amire a klarinét felel egy-egy ütem erejéig, majd az is szünetet tart. Ezáltal a szünetek és generálpauzák teljes hossza arányosíthatóvá válik a zenéhez, egyes esetekben pedig még vetekszik is vele. Az úgynevezett hangzó csend jellegét, színét, erejét már az adja, ahogyan bele van szöve a zenei anyagba; itt a hangzás szervezi a némaságot. Így a darabot végigkísérő hármashangzat a csendes vagy néma részek közben is a hallgató fülében cseng. A zongorára és szimfonikus zenekarra született *Lamentate* (2002) esetében pedig csupán egyetlen hang, az asz nyújtja ezt a szervezőerőt – annak az erőműnek a jelzéseként, amely a Tate Modern óriási kiállítótere mellett működött, amikor Pärt felkereste Anish Kapoor *Marsyas* című, a helyszínen kiállított, monumentális szobrát. Tanulmánya utolsó részében Shenton a párti notáció sajátosságaira tér ki (lungapausa, grand pause, fermata stb.).

Jeffers Engelhardt kifejezetten a tintinnabuli akusztikáját elemezte tanulmányában. A csend eddig nem említett szerepére figyelmeztet: a csend arra készíti a hallgatót, hogy maga is „elcsendesedjen, és az akusztikus jelenségre *per se* figyeljen”. (131.) Az így előálló – Pierre Schaeffertől kölcsönözött terminussal – „egyszerűsített hallás” akusztikus hangélmény lehetőségét teremti meg, vagyis amikor a hallgató a tiszta auditív élményre összpontosít, mintha az előadóművészek és a hangszerek ott sem lennének. Fenomenológiai megfogalmazásában: ez a csend „a vibráló anyag energiája, és nem reprezentatív, nonfiguratív hangként való érzékelése. Néha ez a csend mulandó, csak néhány másodpercig tart, amíg a hang jellé válik, jelentésre tesz szert vagy érzelmeket vált ki. Máskor viszont hosszabb, tartósabb.” (134.) Engelhardt érvelése szerint a csendnek olyan pszichoakusztikus minősége jelentkezik itt, amely többé nem kapcsolódik nyelvi, képalakító vagy érzelmi megjelenítéshez, elhallgattatja ezeket. Az anyagi rezgés csendjének nevezi, „az elmélyült, érzéki, rezgés által megérintett hangzó test csillapító” (137.) élményének. Mármost a hang érzéki minősége természetesen leválasztható a tintinnabuli teológiájáról és esztétikájáról, miként bármely zene esetén elvégezhető ugyanez a kimetszés. Fokozati különbségeket is feltételezhetünk zeneszerzők, művek, korok között: Beethoven valamely kamaradarabja talán kevésbé alkalmas erre, utolsó vonósnyegyesei vagy példának okáért Giya Kancheli *Szélsíratója* (*Vom Winde beweint*) annál inkább. A redukcióhoz nyilván az is kell, hogy ez a fajta hallás mintegy maga mögött hagyja az előadóművészt és hangszerét. Nora Pärt egy helyütt maga is úgy nyilatkozott, hogy férje zenéje „inkább

a fülre, és nem az intellektusra irányul, és nem szabad elfelejtenünk, hogy az egyszerű és előítéletek nélküli zenehallgatás kultúrája és képessége a mai zene világában szinte kihuny.”⁸ Engelhardt végső soron egy tisztán perceptuális, és nem intencionális hallás mellett érvel, amelyet tanulmánya végén „mélyen emberinek” ír le. A kifejezéssel azonban nem egy újfajta humanizmust jelöl (pedig az méltó volna Pärt zenéjéhez), hanem a fül, az emberi hallás általi észlelés antropológiai adottságát. Megkockáztatom, ezzel az elvárásával jócskán meghaladja Nora Pärt óvatosabb megfogalmazását (185–186.), így elképzelését egy kiüresített hangzásidolátria jegyébe állítja. Ezzel neki sikerült legtávolabb barangolnia Pärt életművétől. Gondolatkísérlete úttalan utakra vitte. Visszavárjuk.

A soron következő vizsgálatok helyreállítják a megbilient interpretációt. Fenomenológiai szempontból Maria Cizmic és Adriana Helbig közös tanulmánya végzi el ezt a korrekciót, akik elsősorban az első tintinnabulitechnikával komponált mű, a *Für Alina* (1976) kifejezésmódzatait elemzik. A kis zongoradarab felületes megközelítésben roppant egyszerűnek tűnik, a szerzőpáros azonban meggyőzően mutat rá az akusztikai felszín alatti feszültségre és törekenységre. Andrew Albin értelmezése is példás (*Középkori Pärt*). A tintinnabuli tagadhatatlanul középkori hangzásélményt, feszes kompozíciós architektúrát, templomi harangozást, dantei kontemplációt nyújt. Zene-történeti eredője is, többek között, a gregoriánban, a korai polifóniában, a régizene esztétikájában van; ennél messzebbre csak a zeneszerző talán legkevésbé egyértelmű, mégis elsőrendű szándéka: krisztológiája nyúlik. Albin a XV. századi remete és misztikus, Richard Rolle of Hampole érzéki spiritualitásához utalja olvasóját. Ez a fervor (buzgalom, hevülés), dulcor (száj és orr édessége) és a szellemi felemelkedés tetőpontján lévő canor (dallamosság, zenei részvétel a mennyei karokkal) fogalmával jellemezhető. Bár rég letűnt Rolle spiritualizmusa (még úgy is, hogy évszázadokon át meghatározó jelentőségű volt), Albin állítja: bizonyosan segít eligazodnunk ebben a középkor szellemét és magatartását élesztgető zenében.

Susan Sontag említett esszéjét transzcendenciáról és művészetéről azzal a kijelentéssel indítja, hogy minden kornak újra fel kell találnia a maga számára a spiritualitást. Arvo Pärt ezt elvégezte, amikor megérintette az európai kultúrkör szellemi-vallásos mélyrétegeit. Ez kivételes teljesítmény. A skolasztikus középkornak, a kinyilatkoztatott keresztény vallásnak azt a felfogását idézi, amely egykoron az antikvitás áthagyományozódott világképével találkozott: a teremtett világ szépségét és jól elrendezettségét. Korunk hitbizonyítéka tintinnabulijának csendes létesülése.

⁸ Uo., 158.