

Sándor László: Flores audible – hallható virágok

A virág, mint a zenealkotás eszköze

A 2015. február 21-én a BMC könyvtárában tartott előadás alapján készült cikk.

2015-2016 Nagykovácsai – Budapest

1. A természet zenéje – a zene természete

Mi különbözteti meg a zenét a hangtól? Szinte önmagát tolja előtérbe a válasz: ha a hangot az értelmes ember valami általa elgondolt cél érdekében tudatosan felhasználja, zene születik. Azonnal előállnék két cáfolattal – melyek nem a válasz helytelenségére, csak hiányosságára világítanak rá: először is az értelmes ember a zörejt, zajt főleg a modern kor teátrális műfajaiban – úgymint színház, film – aláfestő hangokként bizonyos általa elgondolt célok érdekében tudatosan felhasználja, azok ettől mégsem válnak zenévé. Másodszor, ha a természetben körütekintünk, olyan jelenségeket veszünk észre, melyek nemcsak az értelmes embertől, de magától az embertől is függetlenek, mégis zeneként értékelhetők. Hadd hozzam példának a feketerigó „zenéjét”: az ornitológia igazolta – amit Hamvas Béla maga is észrevett –, hogy az életének első évében járó, vagy inkább ugráló ifjú feketerigó apja énekét utánozza, apja motívumait ismételgeti. A következő évben azután – ezeket nem feledve – előáll új (saját) motívumkészlettel. Így éneke – bár a feketerigóra, mint fajra jellemző lesz – szorosan kapcsolódni fog hozzá magához, mint egyedhez, úgy is mondhatnánk, motívum készlete az övé lesz. A fiatal és az öreg feketerigó alkotói élete pontosan úgy viselkedik tehát, mint az ifjú és az idősebb zeneszerzőé. Ha mindehhez hozzávesszük azt az élményt, amelyben a felvett és lelassított rigóhangok hallgatásakor részesülhetünk, azt kell mondanunk, hogy a feketerigó éneke minden szempontból – motívumok, dallamszerkesztés, absztrakció – zene. A feketerigó ugyanis – ezek szerint – képes bizonyos fokú absztrakcióra, bár e privilégiumot szerettük volna az értelmes ember számára fenntartani.

A kijelentés, vagyis a kezdő kérdésre adott válasz nem csak itt sántít. Mondhatjuk-e teljes bizonyossággal, hogy a patak csobogása, vagy a fenyőerdőben süvítő szél nem zene? Ez egy újabb – gyakran feltett – kérdést is felvet: igaz-e, hogy a zene együtt született a gondolkodó emberrel? Ha a feketerigó énekét zenének értékeljük – és az előzőekben mondottakat figyelembe véve miért ne tehetnénk? –, sőt ha zenének tekintjük (én annak tekintem) a patak csobogását és a fenyőerdő zúgását, akkor egyértelművé válik, hogy a zene nem születhetett együtt a gondolkodó emberrel, még magával az emberrel sem. Felvetem, hogy a zene a természettel született együtt. Ha ehhez még hozzávesszük azt a – mind a keleti, mind a nyugati metafizika által támogatott – tanítást, miszerint minden dolog, ami létezik a megnyilvánult világban, létezik a meg-nem-nyilvánult világban, a pusztaság területein is mintegy ősképi létformában, akkor kijelenthető, hogy a zene éppolyan eredendő létező, mint maga a hang. Az igaz ugyan, hogy a zene és a hang közötti határ

nehezen meghúzható, de miért kéne azt feltétlenül meghúzni? Az tehát, hogy a hangok világában mit tekintünk zenének, lehet teljesen egyéni megfontolás és nézőpont függvénye is. Ez azonnal megcáfolja azt az eddig itt még nem említett feltevést, hogy a zene a természet utánzásából keletkezett. Az ember magától értetődően utánozhatta és utánozta is a természetet, de ez független a zene keletkezésétől, inkább következmény.

Az már bonyolultabb kérdés, hogy a zenealkotás mikor és mitől válik művészetté. A választ már – valószínűleg arisztotelészi alapon – Aquinói Szent Tamás megadta: „*Ars imitatur naturam in sua operatione*” „*A művészet műveletei mikéntjében utánozza a természetet.*” Más fordításban: „*A művészt a természet módszereinek utánzása.*” Ennek már alapfeltétele a gondolkodó ember, aki nem csak a zenét tudja elvonatkoztatni saját lényétől – láttuk, hogy erre a feketerigó is képes, – hanem a természet alkotó módszereit is el tudja vonatkoztatni magától a zenétől, sőt magától a természettől. Így és ettől válik az ember Isten-képmássá, teremtővé, vagyis alkotása során végigjárja azt az utat, amit maga a Teremtő is a természet megformálásánál és fenntartásánál újra meg újra végigjár. Az idézett szent tamási mondatra később Coomaraswamy és Cage is hivatkozik, ami mutatja, hogy e kijelentés átgondolása, tudatosítása későbbi korok különböző területein is – úgy a bölcséletben, mint a zeneszerzésben – fontossá válik. Az ember feladata tehát nem a hangok közötti értelem megteremtése, hanem a hang és a zene mögötti értelem felismerése. Továbbá annak felismerése, hogy a természet minden jelenségét értelem hatja át, ráadásul a különböző jelenségek mögött (mélyén) rejtőző értelem nem különböző, hanem valójában egy. Az egy és eredendő értelem tartja fenn a meg-nem-nyilvánult világot is, az egy és eredendő értelem változtatja a lehetőségi létet megnyilvánult létévé. Így válik minden megnyilvánult létező szimbólummá, az ő saját eredendő ősképeinek szimbólumává. Magától értetődő tehát, hogy a műalkotások létrehozói folyton folyvást, minden korban és minden helyen szimbólumokat alkotnak, illetve használnak. Hiszen maguk az alkotások is szimbólumok, formába öntött kivetülései saját lehetőségi létüknek, más néven ősképeknek.

Egészen a közelmúltig – hozzávetőlegesen a középkor végéig – tartotta magát az a művészet-definíció, miszerint létjogosultsága csakis olyan alkotásnak lehet, ami a fentebb leírt tanítás talaján nyugszik. Ha a természet módszerei azonosak a Teremtő módszereivel, akkor a természet minden megnyilvánulása magát a Teremtőt szimbolizálja (hirdeti, dicsőíti). Ha tehát az alkotó is a természet módszereinek figyelembe vételével, illetve a módszerekben felvillanó értelem felismerésével és segítségül hívásával alkot, akkor maga is részt vesz a Teremtő munkájában, a teremtői értelem dicsőítésében. Így válik alkotása a szó eredeti értelmében véve szakrálissá. Mint mondom, ez a felfogás a közelmúltig, úgy nagyjából a felvilágosodás koráig tartotta magát. Tekintettel arra, hogy minden ettől eltérő alkotás-definíció nem lehet idősebb 300-400 évnél (akkor is, ha jelei korábban is mutatkoztak már), nem lehetséges, hogy nyomtalanul eltűnjön az azt megelőző sok ezer év szellemi hagyománya. Nem is tűnt el. Ma is vannak alkotók, akik a hagyományos alkotói kiindulópontot egyetemesnek, időben és térben állandónak, változatlanak, a tőle eltérő kiindulópontokat helytelennek, ugyanakkor átmenetinek, mulandónak tartják. Ma szabad világban élünk, az alkotó maga dönthet arról, hogy melyik művészetfelfogáshoz csatlakozik. Csak néhány szót a különbségekről: míg az első esetben a művészet feladata és célja a természet

jelenségeiben önmagát kinyilvánító Isten megismerése, hirdetése, utánczása, ugyanakkor annak felismerése, hogy a teremtői értelem, valamint az alkotó életének és feladatának értelme nem két külön tényező, hanem egy azon lényeg, addig a második esetben az alkotás kiindulópontja maga az alkotó, az individuum, az ő érzélemlilága, vágyai, szenvedései, ugyanakkor mindezek megosztása másokkal, másokban is hasonló érzések keltése, és nem utolsósorban a siker, elismerés, anyagi érvényesülés utáni vágy is. Ha az elsőt szakrális alkotásnak neveztük, akkor gondolatmenetünket követve a másodikat nyugodtan nevezhetjük profánnak, hangsúlyozva, hogy e megkülönböztetés nem azonos a megszokott egyházi-világi fogalompárral.

2. Előzmények

E bevezető után nyilván érthetővé válik, miért hívom segítségül alkotó munkámhoz a virágot, mint természeti jelenséget, de úgyls, mint szimbólumot és – nem utolsósorban – mint színes, illatos, tapintható és vonzó valóságot.

De miért pont a virág? Erre a kérdésre nyilván van válasz, még ha megannyi személyes tartalommal is bővelkedik; némelyiket magam sem tudnám szavakba öntenl és talán nem is oly lényeges. Az már sokkal érdekesebb jelenség, hogy régebbi korok szerzőit meglepően kevésse érdekelték a virágok, mint alkotói inspirációs források. Mi lehet ennek az oka? Igaz ugyan, hogy a virág matematikai tulajdonságai, geometriája, arányai, növekedésének szabályszerűségei zenévé tehetők, de ilyen zeneszerzői módszerekkel kevés előzménytől eltekintve inkább csak a 20. század élt. Az is igaz – ahogyan majd látni fogjuk –, hogy a virág szimbolikája igen szerteágazó, mély és tanulságos, de – megint kevés kivételtől eltekintve – a virág, mint szimbólum főként a népművészetekben nyilatkozik meg. Ha e kettőt (a modern kori strukturális alkotói módszereket és a népművészetet) kizárjuk, akkor marad az a hatás, amit a virág az érzelmeinkre gyakorol, marad a szerelem, a virág-nő szimbólumpár és marad a költészet. Ezzel azonban a romantika korába értünk. Korábban a zeneművek szövegeiben találunk ugyan virágokat, de azok kevés hatással vannak magukra a megszólaló hangokra. Dufay motettája, a *Nuper rosarum flores* esetében például a virág (liliom, rózsa) mint Szűz Mária attribútuma jelenik meg. Monteverdi *Cruda Amarilli* kezdetű madrigáljában – bár a szövegben különböző virágokhoz hasonlítatják – az Amarillisz egy istenektől származó leány beszédes neve. Ez a zene nem virágokról szól, hanem a csalódott szerelmes szenvedéseiről, ahogyan ez a hangok keltette lélektani hatásból egyértelműen ki is derül. Ne feledjük, hogy szerzője egyben az opera egyik feltalálója is! (E két mű – és a két szerző – egyben példa a korábban elemzett kétféle alkotói alapállásra. Kettejük munkásságát csaknem háromszáz év választja el egymástól. Alkotói hozzáállásukat viszont ég és föld.) A zeneszerzők természet felé fordulása később következik be. Biber állathangokat utánozó szonátája inkább még a humor felől közelít, Beethoven „Pastorale” szimfóniája azonban a természetet a maga megfogható anyagi valóságában szemléli és vágyja. Már nem a természet módszereit utánozza, hanem magát a természetet (patakcsobogás, vihar), és a természeti kép keltette hangulat zenei kifejezésére

törekszik. Akárcsak Mahler a 3. szimfóniában. Ekkor már minden, ami természet – legyen az akár virág, még ha oly ritkán tűnik is fel – csupán a hatás, érzet, érzelem szempontjából érdekes. A természet, mint az univerzális megismerés eszköze, mint a Teremtő „munkamódszerének” eredménye és ezáltal az emberi alkotás útmutatója csak a 20. század második, harmadik évtizedétől tűnik fel ismét.

Anton Webern írja a következőket egy Alban Bergnek küldött levelében:

Mindenekelőtt be szeretnék hatolni mindeme jelenségek tisztán reális megismerésébe. Ezért van velem mindig botanikakönyvem és ezért kutatok olyan írások után, amelyek magyarázatot adnak e dolgokra. Ez a realitás magába foglal minden csodát. A valóságos természet kutatása, megfigyelése számomra a legmagasabb rendű metafizika, teozófia.

Megismertem egy „télizöld” nevű növényt. Gyöngyvirághoz hasonló, jelentéktelen, alig észrevehető növényke. De ez a balzsamos illat. Ez az illat! Mindent, ami báj, mozgás, mélység, tisztaság – magába zár számomra.

Ez az egyik első, de nyilvánvaló megnyilatkozása és egyben jele annak, hogy az alkotó és a természet kapcsolata más lesz a 20. században, mint az azt megelőző két-háromszáz évben. A levél soraiból jól kiolvashatóan a virág iránti vonzalomban fontos az „illat” és a „báj”, ugyanakkor jelen van a „mélység” és „tisztaság” is, de mindezek fölött (alatt) mégis a legfontosabb a „metafizika” és a „teozófia”, mégpedig a „legmagasabb rendű”. A virág alkalmas eszköze tehát a tökéletes megismerésnek – Webern szerint is. Arról nem tudok, hogy Webern valamely művének valamely összetevőjét, például a reiche hangjainak sorrendjét, vagy egy tétel struktúráját meghatározta volna egy virág számtani tulajdonság-halmaza. Webern darabjaiban bevallottan a legkiterjedtebb összefüggés-hálózatra törekedett, de ennek előzménye nála valószínűleg nem természeti ismereteiben, sokkal inkább a késő-középkor polifón egyházi zenéjével, azon belül is első sorban Isaak életművével való foglalkozásában keresendő. Mindamellet a virágok szemlélete és ismerete – ahogyan azt a későbbiekben személyesebb hangú vallomásaim is tanúsítják majd – az önmegismerést is szolgálja, így – észrevétlenül – segítséget nyújt az ember minden szellemi tevékenységéhez.

A zenetörténet ismerőjének szemet kell szúrjon, hogy a 20. század jelentős szerzőinek majd' mindegyike behatóan foglalkozott a természettudományok valamely számára kedves területével. Bartók lepkegyűjteményéről volt híres, Messiaen pedig a madárhangokat gyűjtötte és katalogizálta, nem csak Európában, hanem távoli kontinenseken is. Bartók zenéjében nem „szólalnak meg” a lepkék, ám Messiaen zenéjében annál inkább – és szó szerint – megszólalnak a madarak. Ligetit a matematika vonzotta, az érzék-csalódások, később a fraktál. Cage kiváló gombaszakértő volt, Milánóban meg is nyert egy nemzetközi gombaismereti versenyt – aminek köszönhetően Olaszországban egy darabig telt ház előtt szólaltak meg a darabjai. Cage egyébként egyedülálló növénygyűjteménnyel is rendelkezett, New York-i lakása közepén egy üvegtetős télikert szerű helyiségben körülbelül 200 növényfajt őrzött, melyeket a világ különböző vidékein tett utazásai során gyűjtött. Stravinsky-ról egy – számomra nagyon kedves – adatom van: Los Angeles-i

kertjében tyúkokat tartott, Doráti Antal beszámol arról, hogy ottjártakor több tucat naposcsibét számolt össze.

Mindez arról árulkodik, hogy a 20. század elején, közepén valami titokzatos mágneses erő vonzza a művészeket a természethez. Többen egymástól függetlenül – egymás hasonló irányú érdeklődéséről mit sem tudva – fordítják tekintetüket a természet rejtett összefüggései felé. De nem pusztán a természetet akarják megismerni (egyikük sem vált szakmát), a saját művészetüket akarják ezáltal kiteljesíteni, ami egyet jelent azzal, hogy szemléletüket óhajtják szélesíteni. A világszemlélet tökéletesedése következményképpen hozza magával a művészi út új, addig nem is sejtett irányait minden alkotó életében.

3. A virág forrás és tükör

A vallások, vallásos-misztikus tanítások mindig nagy jelentőséget tulajdonítottak a természet jelenségeinek, azon belül a virágoknak. Sokan, sokféleképpen magyarázzák azt a zen buddhista történetet, amikor Buddha a Gridhrakúta hegyen – mintegy válaszképpen egy számára feltett és a lét végső értelmét érintő kérdésre – szó nélkül felmutat egy virágot. A történet szerint a hallgatóság nagy része csendben figyel (vár, értetlenkedik, vagy szemlélődik?), egy valaki, Mahákásjapa elmosolyodik. Van, aki ezt úgy értelmezi, hogy egyedül Mahákásjapa értette a tanítást, van, aki úgy, hogy egyedül ő nem. Abban azonban a magyarázók egyetértenek, hogy a virág felmutatása tanítás volt. Vagyis nem a mester beszélt, hanem a virág szólt helyette. Mit tud mondani a virág? Lehet a virággal kommunikálni? Lehet őt kérdezni és válaszol? Szent Ágoston így ír a Vallomásokban:

„Ez az, amit szeretek, midőn Istent szeretem. De micsoda is ez? Megkérdeztem a földet, azt felelte: nem én vagyok! Megkérdeztem a földön mindent, s ugyanezt vallották. Megkérdeztem a tengert, mélységeit és élőlényeit; azt válaszolták: Nem vagyunk Istened, – keresd felettünk! Faggattam az illanó szellőt, ám a levegő minden lakója ekként felelt: Tévedett Anaximenes, – nem vagyunk Isten! Megkérdeztem az eget, a napot, a holdat, a csillagokat. Mi sem vagyunk az általad keresett Isten – felelték. Így szóltam ekkor a testemet körülvevő mindenséghez: Azt mondtátok Istenről, hogy nem ti vagytok! Beszéljetek hát valamit róla! S felzúgtak hatalmas hangon: Ő teremtett minket! (Zs. 99,3.) Kérdezősködésem abból állott, hogy szemlélttem őket, válaszuk pedig szépségük volt.”

A virág közvetít. Hogy pontosan mit, azt nehéz megfogalmazni. De ha azt mondjuk, hogy fényt, energiát, tudást, nem állunk nagyon messze a valóságtól. Minden növényi életforma rendelkezik azzal a tulajdonsággal, hogy – lévén mindennél jobban függ a napfény éltető erejétől – képes az élete során elraktározott fényt (meleget, energiát) valamilyen módon „visszaadni”. Ennek leghétköznapibb példája az égő fa esete. A városi életformához hozzászokva nehezen azonosulunk a parasztember téli kiszolgáltatottságával. A falusi ember téli túlélésének kulcsa a fa, mégpedig az égő fa, mely a termékeny évszakban – a Nap uralma idején – kapott fényt, meleget a Nap

„rangvesztésekor”, mintegy annak energiáját pótlandó képes az ember számára visszaadni, és az otthon melegének, valamint az élelem készítésének alapelemévé tenni. A fa ebből a szempontból az önfeláldozás jelképe, nem véletlen, hogy szimbolikailag oly fontos szerepet tölt be például a magyar hagyományban. (Lásd. tölgyfa-tőgyfa, életfa, ézig érő fa – Tejút, stb.) Az önfeláldozás misztériuma, a megváltás műve is fán teljesedett be, és Krisztus – jól tudjuk – fény szimbólum is, karácsonyi születése egyértelmű a fény – Nap – születésével is.

Tekintettel arra, hogy a virág a fával a növényi létben közös, a virág is fényt közvetít. Kisebb mértékben? Inkább más módon. Gyermekkoromban a rét virágait szemlélve támadt az a gondolatom, hogy a virágoknak saját fényük van. Mit is értettem ez alatt? Tény, hogy a virág magára vonja a figyelmet (nem csak az enyémet, a méhecskéét is). Ennek persze oka lehet az, hogy más a színe és más a formája, mint a környezetének, ily módon kilóg abból, de ezt az okot én gyerekként kevésnek találtam (most is kevésnek találom). Ezért gyermekkoromban azt gondoltam, hogy a virágok nagyon enyhén világítanak is, és próbáltam saját fényüket meglátni. Évekkel később láttam egy ismeretterjesztő filmet, ami szimulálni próbálta a méh látását. A rovar összetett szemén keresztül – a videótrükknek köszönhetően – a néző maga látta azt, amit a méhecske feltételezhetően lát. Mivel a méh összetett szeme képes az ultraibolya tartomány felfogására, ezért a rét virágai enyhén foszforeszkáló lilás fényfoltokként voltak láthatóak a filmen. A méheket – a film szerint – az illatokon kívül tehát ez a bizonyos – általam is sejtett – fény vonzza a virágokhoz.

A virág *virít*, *virul*. Ami *virul*, az *vidám*. A *virul* azt is jelenti, hogy *világít* – e kifejezésekben azonos a *vi* szógyök. A gondolatmenetet követve: nagyon közel kerülnek egymáshoz hangzásban a *virág* és a *világ* szavak; nem csak hangzásban, jelentésben is. A magyar hagyomány tehát tud – szavaiban ki is fejezi – a szoros kapcsolatról a világosság-virulás, a virág-világ és a virág-fény fogalmak között. Itt is:

Világ világá,
virágnak virágá,
keserűen kínszatul,
vos szégekkel veretül!

Az már csak az én megfigyelésem – tudományosan általam alá nem támasztható – hogy a szanszkrit *vidjá* szó, mely világosságot is jelent (elsődleges jelentése a tudás) szintén a *vi* szógyökre épül és meglepő módon a jelentése is hasonló a mi *világ* szavunkhoz. (Azt mi is mondjuk, hogy valakinek világosság gyúl a fejében, megvilágosodik.) A világ-virág kifejezéspár egyébként a magyar népi díszítőművészetben használatos fogalom, és pontosan annak a képi szimbólumnak a tudományos neve, amely egy összetett, virág alakú motívumban magát a világot ábrázolja. Továbbá ismert a „forgórózsa” fogalom is, mely egyben napkoronghoz hasonló szimbólum és a népművészetben lépten-nyomon megjelenik. Előszóval ábrázolódik például a szék támlájának felső részén. Hogy ott Napot, vagy virágot formáz, az ezek szerint teljesen mindegy. Hasonló szerepet tölt be Indiában a mi tavirózsánkra emlékeztető lótuszvirág, melynek szimbolikája talán még összetettebb. Az a tulajdonsága, hogy éjszakára a víz alá merül, nappal pedig ismét a felszínre emelkedik hirdeti a

meghaló és újraszülető fényt, a meghaló és újraszülető életet. Ebben az értelemben a lótuszvirág már az ókori Egyiptomban a minden este lenyugvó és minden reggel felkelő Nap szimbóluma volt.

Ha ezek után azt mondjuk, hogy a virág tükör, voltaképpen újabb kísérletet tettünk a megfogalmazhatatlan megfogalmazására. A tükör fényt is tükröz és önmagunkat is mutatja. Így válik a virág (is) az önmegismerés eszközévé (ugyanúgy, ahogy a korábban említett zeneszerzők esetében a gomba, a madárhang, a lepke is – most már érthető módon – az volt). A virág tehát nem csak szín, szám, arány, illat, táplálék, orvosság. A virág mindezeknek olyan harmonikus egysége, melyben – mintegy tükörben – a felfoghatatlan Isten nyilvánítja ki magát az érzékelő világ számára. „Nézzétek a mezők liliomait, hogyan növekszenek: nem fáradoznak és nem fonnak; mégis, mondom nektek: még Salamon sem volt dicsősége teljében úgy felöltöztetve, mint egy ezek közül.” (Mt. 6:28-29.)

4. Kell-e tudni a virágok neveit?

Nyilvánvaló, hogy a szemlélődés, gyönyörködés és csodálat tiszta állapotát megzavarja, ha a megfigyelő és a megfigyelt közé belopakodnak a szavak. Állítólag a gyermek is mélyebben azonosul a madárral addig, amíg csak annyit tud róla, hogy madár és nem tudja, hogy az cinke, varjú, galamb, tengelic. Vannak, akik azt mondják, hogy a gyermeknek jobb minél később tanítani meg a növények és állatok neveit, hogy minél később kerüljön ki a megismerés e tiszta, paradicsomi állapotából. A szavak nélküli szemlélődés, a szavak nélküli gondolkodás a keleti meditációs gyakorlatok alapköve. Ám kár lenne azzal áztatnunk magunkat, hogy önmagában a növénynevek nem-ismerése következtében elhallgatnak gondolkodásunkban a szavak. Az igaz, hogy az egzakt tudományos, adatrögzítő és rendszerező gondolkodás, mint tudatállapot pont az ellenkezője a kontemplatív tudatállapotnak. A kontempláció valójában nem is gondolkodás, hanem a gondolkodás szüneteltetése. Beszédes, hogy a magyar nyelvben a *gondolkodás* szó a *gond* szótövből képződik. Aki gondolkodik, az gondban van. Ha a *gondolkodást* szemlélődésre váltom, akkor a gondomat felváltja a látásom. Megszűnnek a gondjaim, elkezdek látni. Látni kezdem a virágot. És persze nem csak azt kezdem látni, ami fizikailag látható, hanem mindazt, amiről az előző fejezetben szó volt: minden szimbólumot, minden közvetített tanítást és fényt, persze nem a fizikai szememmel, hanem a szellemi szememmel. Valójában – egy idő után – nem is én nézem a virágot, hanem a virág kezd nézni engem. Gátolja ennek a tudatállapotnak az elérését a növénynevek ismerete? Kinél igen, kinél nem. Általános szabály nem állítható fel. Az én esetemben ez úgy történt, hogy a virágnevek tanulása falakat bontott le a virágok és köztem. Maga a tanulás éveig tartott (tart), ezalatt az idő alatt sokkal többet foglalkoztam és találkoztam a virágokkal, mint azelőtt.

Bizonyos értelmezések a Tao *nemtudás*-tanát összefüggésbe hozzák az állat- és növénynevek nemismerésével, és azt állítják, hogy a Tao e nevek nemismerésére buzdít:

**Hajdan, akik az út-on jártak,
nem adtak tudást a népnek,
ápolták az együgyűséget.**

Nehéz vezetni a népet,
ha már az együgyűségből kilépett.

Ezért

az ország tudással kormányzása:

az ország kirablása;

együgyűséggel kormányzása:

az ország boldogsága.

Aki e két szabályt ismeri: példás

Aki ismeri a példát:

legmélyebben erényes.

Az erény messzi, mély,

s mindennek ellentétes.

A nagy elégedettség általa él.

71

Tudni a nem-tudást, ez a legbölcsebb.

Aki nem tudja a nem-tudást, szenved.

Aki megszabadul a szenvedéstől,

nem szenved.

A bölcs nem szenved,

mert megszabadult a szenvedéstől,

ezért nem szenved

Az említett értelmezés minden bizonnyal helytelen. Ami a Tao *nemtudását* illeti, az az ellenkezője az anyagi korlátok tudásának, vagyis a mulandó tényezők valóságába vetett hitnek. A keleti tanítások szerint valóság csak az lehet, ami örök. Tehát sem az anyag, sem az idő, sem az én magam egyénisége nem lehet valóság, hiszen ez mind mulandó. Aki mindezek tudását nemtudásra váltja, az felszabadul a kötelek alól, melyekkel a mulandó álvalóságok kötik őt a földhöz, az anyaghoz. Ennek semmi köze a növénynevek ismeretéhez. Nyilván az ókori kínai bölcsek is ismerték a pecsétviaszgomba nevét, kinézetét és tulajdonságait. Máskülönben hogyan tudták volna megkeresni és beszolgáltatni a császárnak?

Az ember teremtett alapállapotához hozzá tartozik, hogy nevet ad a dolgoknak. A második *Teremtéstörténetben* maga az Úr figyel, ahogyan az ember elnevezi az állatokat, növényeket. Van valami titokzatos jelentősége annak, hogy a teremtményeknek nevek van, mi pedig ezeket a neveket ismerjük. Mellékesen legyen mondva, nagyszüleink is ismerték a körülöttük fellelhető növények neveit, pedig még növényhatározó könyvük sem volt. (Az más kérdés, hogy gyakran egészen más neveket használtak, mint a tankönyvek. Mennyit törtem a fejemet, hogy milyen gomba lehet az, amit egy zempléni néni *potypinkának* hívott, míg elbeszélése alapján rá nem jöttem, hogy a laska.) Megnevezni a dolgokat, egyenértékű azok birtoklásával. Ezért buzdít a mély-pszichológia is arra, hogy azonnal nevet adjunk mindannak, amit lelkünk mélyére bevilágítva találunk. Ha megneveztük az így talált rossz, vagy jó tulajdonságot, többé nem süllyed vissza az ismeretlenség homályába. Ha ismerem a virágok neveit, akkor otthonosan mozgok közöttük. Ha találkozunk, ismerősként üdvözlöm őket – és ők is ismerősként üdvözölnek engem. Bármerre tartok, jó irányba haladok, mert mindenütt ismerősökre találok.

Végezetül további két vers a *Tao Te Kingből* az ember és a természet kapcsolatáról:

Ahol megvalósul a teljes üresség,
ott a nyugalom tisztán megmarad,
minden növekszik a maga rendjén,
az örök áramlásban körbe halad.
Minden virul, terem,
s a kezdethez visszatér szüntelen.
A kezdethez visszatérés: a béke.
A béke: az élet visszatérése.
Az élet visszatérése: állandóság.
Az állandóság tudása: világosság.
Az állandóság nem-tudása: vakság, zűrzavar.
Aki az állandót ismeri: bölcs lesz,
aki bölcs lett, igazságos lesz,
aki igazságos lett, király lesz,

a király az eget követi,
az ég az *út*-at követi,
az *út* örökkévaló
és minden rendjén-való.

25 – részlet

Az ember a földet követi,
a föld az eget követi,
az ég az *út*-at követi,
az *út* önnön rendjét követi.

/Weöres Sándor fordítása/

5. Hallható virágok

„De te mindent mérték, szám és súly szerint rendeztél el.” [Bölcs. 11:20]. Minden, ami mérték, vagy szám: zenévé tehető. Mivel – ahogyan a Bölcsességek könyvében olvastuk – a teremtés mérték szám és súly szerint történt, ebből és az előző állításból együttesen következik, hogy minden teremtett jelenség zenévé tehető. Mindennek, amit érzékíteni tudunk, van zenéje. Sok dolog a mi gondolati absztrakciónk nélkül is zenél (rigó, patak, erdő). De alkalmas konvertálási módszerek kieszelésével bármiből, ami a megnyilvánult világban utunkba kerül zenét hívhatunk elő. A kérdés ismét csak az, hogy az így létrejövő zene mitől lesz művészet. Ezt a kérdést az első fejezetben már bedobtam, most nem akarnék itt elidőzni, csak egy gondolatot, vagy inkább elmélkedés elindítót adnék: amikor egy természeti médiumot zenévé konvertálok, hármas láncolat jön (jöhet) létre: Teremtő-alkotó-természeti médium. Az eredmény biztosan nem lesz művészet, ha a hármas láncolatból az első, a Teremtő kimarad, vagy legalábbis elkerüli az alkotó figyelmét. De mi módon van jelen – ha jelen van – a hármas láncolat ezek szerint legfontosabb tagja? Például felhatalmazóként, aki a médium zenévé konvertálására a felhatalmazást adja. Vagy aki azt a sugallatot küldi, ami figyelmemet váratlanul éppen egy virág felé fordítja. Ha tudatos kapcsolat jön létre e három láncszem között (persze a természeti médium is összeér a Teremtővel, így valójában háromszögről beszélünk), akkor minden esély megvan valódi művészet létrehozására.

Virágok alapján írott zenéimnél eddig a színt, szirmok számát (ha megszámlálható), levelek számát (ha megszámlálható), a levelek tagoltságát, a tagok számát, a növény hossz mértékeit, a szár szakaszainak rövidülési arányát, az elágazások jellegét és számát, az elágazások elágazásainak és az

így kapott újabb mellékszár-szakaszoknak rövidülési arányait vettem figyelembe. Ezek a növény látható tulajdonságai (ha mással nem, nagyítóval). Az utazás folytatódik a szabad szemmel nem látható tartományokba is. De mindez számomra önmagában nem lenne elég. Nem tudok eltekinteni attól a szavakkal nehezen visszaadható érzéstől, ami elfog, ha egy virágot meglátok. Ez érzélem? Ha azt tekintjük érzelemnek, ami azonos a jelenkor általánosan elfogadott érzélem-definíciójával, akkor nem az. Ezek sokkal finomabb rezdülések (persze az érzelmek is lehetnének azok, csak a modern nyugati ember – évszázadok fáradságos és kitartó munkájával – letompította belső antennáit). Vajon ugyanazt érzem minden virág esetében? Erre a kérdésre lehetne a válasz igen, hiszen maga a virág-ság is elvarázsolhat. A szóban forgó élmények, vagy inkább rezdülések azonban minden növény esetében nagyon kis mértékben mások. Első sorban a szín ragad meg. De lényeges a forma is. A formának önmagában véve is ereje van. Ezek a dolgok persze megmagyarázhatatlanok, de az én kíváncsiságom e jelenségek magyarázatára nem terjed ki. Amit átélek, az épp elég. És a születő zene jellegét mindenekelőtt ez az átélés határozza meg. A matematika, az arány, a fraktál csupán segítségemre van az így keletkező, még szétszaladásra hajlamos energiák rendbeszedésében, a neveletlen, lobogó tincsek összefésülésében.

A legbonyolultabb „fésűt” eddig *Egy virág* című darabomban alkalmaztam, vagyis e mű esetében nehezítettem meg helyzetemet leginkább. Pedig az *Egy virág* – a megtévesztő cím ellenére – nem is *egy bizonyos* növényfaj alapján, hanem *általában a növény* növekedési tulajdonságai alapján íródott. (Lehetett volna a címe *A virág* is.)¹ Nem mással próbálkoztam itt, mint létrehozni egy olyan „magot”, egy olyan kicsiny zenei gondolatot, mely az egész mű megszerkesztéséhez szükséges összes információt tartalmazza.

Ez a módszer természetesen nem új. Minden bizonnyal már a középkorban is találkozhatunk hasonló gondolkodással, mely abból nézőpontból ered, hogy a megnyilvánult és a megnyilvánulatlan világ minden információja benne foglaltatik egyetlen pontban. Mondhatjuk, hogy ez a pont kicsi? Nem, mert még csak kiterjedése sincsen. Voltaképpen ez a pont nem is létezik. Ha már azt mondjuk, hogy létezik és ezzel képet alkotunk róla, már el is vettünk valamit a lényegéből. Az Isten első megnyilvánulása, az után, hogy megnyilvánulatlanságában felfoghatatlan, elképzelhetetlen és csak tagadó kifejezésekkel beszélhetünk róla (nem ez, nem az) a kiterjedés nélküli pont. A következő szimbolikai lépcsőfok, mely már kiterjedéssel bír, ez által megfogható: a mag. Míg a felfoghatatlanban, majd a kiterjedés nélküli pontban a megnyilvánulás minden lehetősége benne rejlik, olyannyira, hogy nem tudható, e lehetőségek közül melyek öltenek majd testet, addig a magban már csak a belőle kisarjadó élet, világ, növény információi rejtőznek. Tekintettel arra, hogy a mindenkori művészi alkotás elsődlegesen a „természet módszereinek utánzását” tűzte ki célul – leginkább régebbi alkotói korszakokban, ahogyan erről korábban már szó volt – szinte kézenfekvő volt e célt a természet legalapvetőbb életalkotó szisztémája, a születés és növekedés példájából kölcsönözni. Ami az életet hordozza, az mindenkor a mag, még ha ennek az energiákat tömörítő, esszenciális lényegnek oly sok megjelenési formája lehetséges is. A zenében

¹ Goethe egy alkalommal oly módon próbálta megértetni Schillerrel az érzékvilág és az idea-világ elválaszthatatlanságát – tegyük hozzá, sikertelenül – hogy papírra vetett egy sematikus virág-rajzot, olyan virágét, ami, mint ősfurma minden növény bensőjében ott rejtőzik. (Ezt az epizódot az *Egy virág* írásakor még nem ismertem.)

például magnak tekinthető a fúgatéma, de a variáció-sorozat témája is. Az *Egy virág* rejtetten egy 4 szólamú fúga. A rejtettség szándékos, a hallgató figyelmét nem akartam a szólamszövegre korlátozni, de a virág sem tárja elénk belső titkait, nem látjuk az elválaszthatatlan kapcsolatot az egyébként egymástól külső megjelenésében különböző szár és mag, levél és mag, virág és mag között. Az *Egy virág* magja tartalmazza a fúgatémát, de torlódva, úgy, ahogy a jégtáblák torlódnak egymásra a vízparton. Nem lehet kihallani, nem lehet visszafütyülni, de jelen van és a darab (a virág) további sorsát (életét, növekedését) meghatározza. Nem követem a növény egész életét, a darab a virágzás teljességénél ér véget. A fúgára jellemzően a témás területek és közjátékok váltakozása itt is jelen van. A szakaszok hosszát azonban ismét a mag tulajdonságai határozzák meg. Vagyis a magban benne van a virágzat darabban elfoglalt hosszának és jellegének csaknem összes információja is. A zeneszerzői munka még ennyi megkötöttség után is bír valamennyi (nem is kevés) szabadsággal, vagyis a kombinatív kompozíciós technika mellett jelen van az ösztönös is.

És egy virág esetében? Kit tekintünk a virág alkotójának? A virág alkotásában jelen van-e a szabadság, ami másképpen úgy fogalmazható meg, hogy vannak-e a virág életét (sorsát) meghatározó olyan információk, melyek nincsenek benne a magban? Talán a külső körülmények, időjárás, állatok, emberek beavatkozása, egyéb természeti jelenségek befolyásoló hatása. Ezek között vannak olyanok (pl. egy vulkánkitörés, vagy az ember civilizációs kártétele), melyre minden növény egyformán – pusztulással – válaszol. De az időjárás viszontagságaira, a fény és a hőmérséklet változásaira, a csapadékmennyiség ingadozásaira adott válasz faj-, sőt adott esetben egyedspecifikus. Tehát a mag kell, hogy tartalmazzon olyan kulcsokat, melyek csak akkor nyitnak, ha a növény életútja az adott kulcsnak megfelelő ajtóhoz ér. Például, ha a szokásosnál korábban érkezik a fagy, akkor működésbe jön az a kulcs, ami eldönti, hogy a növény túléli-e a korai fagyot, vagy sem. A mag információ-csomagja tehát „számít” ilyen „váratlan” események bekövetkeztére. Akkor tudható, hogy mi fog történni a virággal élete folyamán? (Legalábbis a mag tudja?) Vagy lehet, hogy a mag – bár véges számú – de a majdan megnyilvánulónál mégis nagyságrendekkel több lehetőséget tartalmaz? És végül, utolsó költői kérdésként: megjelenhetnek ezek a kérdőjelek a zenében is? Egyáltalán, a zenei információk és lehetőségek mekkora százaléka az, amelyről maga az alkotó sem tud?

Az imént szóba hozott talányok lényege természetesen abban a kérdésben összpontosul, hogy a szerző ismeri-e teljes mélységében az anyagot, amivel dolgozik. Ha műve egy kisméretű esszenciális zenei gondolatból (magból) fejlődik ki, akkor ismeri-e az abban rejlő összes lehetőséget. Annyi biztosan kijelenthető – a tapasztalat mondatja velem –, hogy az anyag alapos ismerete segíti az alkotómunkát. Olyan elvárás azonban nincsen – vagy ha van, akkor nem kell figyelembe venni – ami arra kényszerítene, hogy a zenemű a benne rejlő összes lehetőséget megjelenítse, kihasználja. A természet – bár változatossága minden képzeletet felülmúló – sem használja ki a lehetőségek összességét. A modern ember ezzel szemben nagyon is igyekszik kihasználni a természetet. Az úgynevezett nyugati civilizáció kényszeríti a természetet, hogy az mindent kitermeljen magából, amit csak bír, jóval többet annál, mint amennyire az embernek valóban szüksége volna. (Kérdés, meddig bírja ezt; mármint a természet.) A lehetőségek maradéktalan kihasználása, mint jelenség megtalálható a modern művészetekben is, ami nem

meglepő, hiszen a kultúra a társadalom gondolkodásának kivételése. A műalkotás azonban ugyanúgy nem bírja a kizsigerezést, mint a természet. A mű értékét nem feltétlenül növeli a megnyilvánult lehetőségek gyarapodása. Egy jól megszerkesztett „mag” azt is megmondja, hogy lehetőségei közül melyek érdeemesek a kibontásra és melyek nem. A kompozíciós munka (a virág növekedése) elindul valamerre. Ez irányt szab a zene folyásának (a növény fejlődésének), és egyben kizárja a megnyilvánulások jelentős részét. Azok megmaradnak a lappangó lehetőségek szintjén.

Mint láttuk, az egyed sorsát és végső, kifejtett formáját befolyásolja a külső körülmények alakulása, ám csupán igen kis mértékben. Attól, hogy a kankalint a szokásosnál kevesebb napfény éri talán eggyel kevesebb virágot hoz, talán levelének zöld árnyalata az átlagosnál valamivel halványabb lesz, de akkor is – jól felismerhetően – kankalin marad. Az *Egy virág* hangzása, élményanyaga alapján derűs műnek mondható. Én tudok róla (emlékszem), hogy írása idején válogatott nehézségekkel kellett megküzdenem („külső körülmények”), melyek hangulatomat enyhén szólva nem a derű felé lendítették, a mű azonban nem tud erről. Hermann Hesse is boncolgatja ezt a kérdést az *Üveggyöngyjátékban*. A regény főhőse, Josef Knecht mondja a következőket barátjának:

Csak hogy a szellemi alkotás olyasvalami, amiben igazán nem vehetünk úgy részt, ahogy némelyek hiszik. Platónnak egy párbeszéde, vagy Heinrich Isaak egyik kórustétele s mindaz, amit mi szellemi tettnek, műalkotásnak, vagy tárgyiasított szellemnek nevezünk – végeredmény, a végső következménye a megtisztulásért, felszabadulásért vívott harcnak, s nem bánom, nevezzük úgy, ahogy te: kitörés az időből az időtlenbe, s a legtöbb esetben azok a művek a legtökéletesebbek, amelyek már mit sem sejtene a létrejöttüket megelőző harcból és viaskodásból.

Hesse gondolatmenetét követve: a műalkotás vagy tud az őt megelőző és körülvevő történésekről, vagy nem tud. Ez attól függ, hogy az alkotó az alkotáshoz használt energiát – tekintettel arra hogy az alkotáshoz rendkívüli mennyiségű energiára, úgy fizikai, mint szellemi energiára van szükség – honnan merítette. Ha saját érzelmi tevékenységéből, a pillanatnyi történelmi helyzet alakulásából, a politika játszmáiból és önmaga ezekre adott válaszaiból, akkor a műalkotás igenis tudni fog róluk. Ha azonban mindezek feletti, az említett dolgok által nem befolyásolt és nem zavart energiaforrásokból, akkor a műalkotás nem fog tudni róluk. Hesse példái (Platont és Heinrich Isaakot említi) ez utóbbi lehetőséget mutatják, de ha például Sosztakovicsot említette volna, már nem lenne igaza. (Vagy az ő definíciója szerint Sosztakovics szimfóniái nem tartoznának a műalkotás fogalomkörébe.) A *forrás* meghatározását, vagy legalábbis a források közös gyökerének fogalmi megragadását ne erőltessük. A közös kútfő látható kifakadásai, feltörései viszont hívnak bennünket, hogy felismerjük őket, merítsünk belőlük. A virágot két fejezettel korábban már neveztem forrásnak. Itt a bizonyíték, hogy valóban az is: ha a virág az alkotó munka forrása, akkor e forrás vizéből kortyolva létrehozható olyan műalkotás, amely „már mit sem sejt a létrejöttét megelőző harcból és viaskodásból.”

A 2014-es Szombathelyi Bartók Szemináriumra egy szokatlan, de beszédes című darabot

komponáltam: *Júliusi virágok – Nyugat-Dunántúl*. Ez a kis együttesre (6 előadóra) írott mű olyan virágfajok tulajdonságait fordítja zenévé, melyek júliusban virágzanak Nyugat-Dunántúlon. Maga a szeminárium júliusban volt Szombathelyen, vagyis Nyugat-Dunántúlon. Nehéz volna letagadnom a szoros összefüggést az esemény időpontja, helyszíne és a választott téma között. Eredeti elképzelésem szerint a darabot Szombathelyen írtam volna meg oly módon, hogy a város körül bolyongva kiválasztottam volna 6 olyan növényt, amely ott, akkor virágzása teljében van. Az előadó együttes azonban – érthető módon – előre kérte a darab kottáit, így a növényteni szakirodalmat hívtam segítségül a 6 virág kiválasztásához. Az élet úgy hozta, hogy a 6 közül egy – a Szent László tárnics –, lévén ritka növény és inkább a dolomit sziklagyepek virága, biztosan nem található meg Szombathely környékén.

Az első virág, ami a műben „megszólal”, egyben az első, melyet matematikai alapon zenésítettem meg az *Erdei szellőrózsa (Anemone sylverstris)* volt. Külön kezeltem a virágzatot, a levelet és a szárat – ez utóbbi egyetlen tartott H-hang; a szár szállítja a táplálékot (információt) a magból a növény minden részébe – ezt teszi a H-hang az *Erdei szellőrózsa*-tételben. Ezen a növényen próbáltam ki a „módszer”. Persze módszer sok lehetséges. A *Júliusi virágok* növényeit sem azonos módon tettem át hangokká. Volt, ahol hűen ragaszkodtam a növény számaihoz, volt ahol több teret engedtem a már említett emocionális tapasztalatnak és az abból önkéntelenül születő hangoknak. Furcsa egyveleg lett a mű, egy nyugat-dunántúli virágos rét kusza összevisszasága, amelynek látszólagos rendezetlensége mögött azonban bizonyos rendezési elv, értelem lapul. A *Júliusi virágok* első tételének záró szakaszában az addig színre lépett öt növény zenei anyagát egyszerre halljuk, vagyis hallhatóvá lesz a virágos mező „szabad polifóniája”.

A *Szent László tárnics (Gentiana cruciata)* külön tételt kapott. E növényvel való találkozásom éppoly váratlan volt, mint amennyire örömteli, ahogyan az egy egyébként ritka növény megpillantásakor lenni szokott. És hogy egy ilyen találkozás létrejötte mennyire nem magától értetődő, azt az is mutatja, hogy más években már nem találtam meg a növényt ugyanott, ahol akkor láttam. (Megléhetősen nagy csalódás volt, mikor egyik évben egy általam jól ismert *Bíboros kosboros* rétet – nem lényegtelen megjegyezni, hogy védett növényről van szó – felszántva találtam.)

A *Tátorján a váchartyáni országút mellett* darabcím személyes érintettséget sugall, tekintettel arra, hogy családom anyai ágon a Váchartyán mellett fekvő Kisnémediből származik. Ez a személyes érintettség annak ellenére sem tagadható, hogy egyébként alkotó munkámban – és éppúgy a mindennapi gondolkodásomban is – bevallottan kerülöm a nosztalgia érzésének legapróbb rezdüléseit is. Ennek okairól *Gyermeki alkotás, alkotó gyermekség* című esszémben írtam részletesen. A helyzet persze nem egyszerű, a nosztalgia visszaszorítása ugyanis nem jelenti a kötődés megtagadását. A kötelékeket meg lehet lazítani, talán keveseknek sikerül teljesen fel is oldani, de semmiképpen nem lehet nem létezőnek tekinteni őket, már csak azért sem, mert a kötelékek – bár kétségtelenül akadályá válhatnak egy idő után – alapvetően az útbaigazításunkat szolgálják. Az út végét nem látjuk, még a közeli jövőben elérkező állomásokat sem ismerjük feltétlenül (legfeljebb sejtéseink, megérzéseink lehetnek); egy valamit ismerünk biztosan, az

indulási pontot. E pont és annak körülményei – az időpillanat, az akkor fennálló világhelyzet, a földrajzi terület, az ősök e földi életben betöltött szerepei, hivatásai (akár az ezekkel való azonosulás, akár a tőlük való tudatos elszakadás értelmében) – az eljövendő életünk szempontjából nélkülözhetetlen információkat tartalmaznak; épp ezért oly nehéz a múlttól megválni, amikor elérkezik az ideje az elszakadásnak. Talán éppen ez a dilemma, ez a ló túlsó oldalára könnyen átbukó bizonytalanság az oka annak, hogy a *Tátorján a váchartyáni országút mellett* című darabom további nyilvános megszólalásait nem támogatom. Az önisméltés is zavar, és a darab zárószakasza sem tartozik a sikerültek közé. Ez viszont nem jelenti azt, hogy magát a zenei anyagot, melynek hangjai többé-kevésbé a tátorján matematikai tulajdonságaihoz kötődnek megtagadnám. E hangok minden bizonnyal jelen lesznek abban a tervezett műben, melyben a virágok megismeréséből leszűrt eddigi zenei tapasztalataimat fogom összegezni, és amely úgy viszonylik az itt említett kisebb lélegzetű virág-zenémhez, mint kész festmény a részlet-vázlatokhoz.

Néhány adat a tátorjánról: védett növényről van szó, mivel Magyarországon erősen visszaszorulóban van. Miért is? A tátorján kedveli a homokos talajú sztyepperéteket. A nagyüzemi mezőgazdaság nem kedveli a homokos talajú sztyepperéteket. A tátorján nem kedveli a nagyüzemi mezőgazdaságot. Ilyen egyszerű a képlet. Pedig impozáns növényről van szó. Hatalmas virággömbjét ősszel – miután elszáradt és tövéről levált – a szél éppúgy görgeti hét-határba, mint az iringót, más néven ördögszekeret. Magyarországon három jelentősebb populációja maradt, ebből az egyik valóban Váchartyán, Galgamácsa, Vácduka környékén található. Ezért hívják a kismémedi gyógyszertárat *Tátorján patikának*. Az őszi szél által görgetett tátorján-gömbről így ír Rapaics Rajmund *A természet* című folyóirat 1938. novemberi számában:

„Hajrá! Az őszi szél nekiiramodik, az alkonyat fokozta erejét, hajrá! A kóróboszorkányok ingadoznak, hajladoznak, a szél kísértetiesen fütyülni kezd, az egyiket letépi tövéről, azután a másodikat, harmadikat. Hajrá! Kezdődik a boszorkánytánc. A nagy, buglyos kóróvázak szaladnak a pusztai bálterem padlóján, eleinte idéttlenül, akadozva, de azután a szél kedvre derül, s a boszorkányokat eszeveszetten forgatja, hajtja előre. Nincs megállás. Egyik gördül a másik után, majd egymásba botlanak, torlódnak, s végül nagy gomolyagokká gubancolódba táncolnak előre, mindig előre, ameddig a szél táncos kedve alább nem hagy.”

A *Tátorján a váchartyáni országút mellett* című darab négy vonóshangszerre íródott, de nem vonósnégyes, mivel a vonósnégyes hagyományos hangszer-összeállításával szemben itt egy hegedű, brácsa, cselló és nagybőgő szerepel. A darabot Fervagner Csaba nagybőgőművész kérésére írtam.

Többen felhívták már a figyelmet arra, hogy Bach kantátáinak dramaturgiája pontosan a fordítottja a 18, 19. századi, koncertterembe szánt zeneművek, illetve a 20. századi, főként a populáris kultúra igényeinek kiszolgálására szánt alkotások dramaturgiájának. Ez utóbbiakat folyamatos emelkedés jellemzi – közbeékelve kisebb csúcspontokkal és visszaesésekkel –, a nagy forma végkifejlete pedig mindenképpen a mű legnagyobb és legmagasabb epizódja, valami fajta csúcspont, kóda, kulmináció,

katarzis.² Bach kantátáinak többsége ezzel szemben egy impozáns nyitótétellel indít, mely lehet zenekari tétel, de éppúgy nyitókórus, ezt recitativo-k és áriák követik, a mű végén pedig egy csendes, átszellemült korál hangzik el. Bach kantátái – többek között éppen ezért – nem is igen játszhatóak koncerten, koncert-programba való beillesztésük problémákat vet fel. Sokak szerint – és szívesen egyetértek velük – a Bach-kantáták valójában csak liturgiában játszandók. A két említett dramaturgiai megoldás, a bachi és a 18-19. századi gyakorlat közötti különbség titka az általuk elérni kívánt cél mögött rejtőzik. Az újabb kori dramaturgia célja és az archaikus (ez esetben a bachi-nak nevezett) dramaturgia célja között feloldhatatlan ellentét feszül, olyannyira, hogy az egyiket az adott megnyilvánulás színének, a másikat a fonákjának tekinthetjük. Mivel pedig maga Bach hangsúlyozza, hogy a zene célja „Isten dicsőítése és a lélek nemesítése”, mondhatjuk, hogy ez a szín. A lipcsei Tamás templomba lutheránus istentiszteletre érkező 17. századi polgár elméje tele van ügyes-bajos dolgaival, munkájának gondolataival, bánataival, örömeivel. A kantáta zenéje ezt a tarka képzetektől háborgatott szellemet megszólítja, majd lassan és szelíden elkezd elvonni hétköznapi dolgaitól – tudományosabban fogalmazva nappali tudatállapotától – és óvatosan a transzcendens felé emeli az által, hogy lecsendesít benne minden olyan indulatot, gondolatot, energiát, mely e cél elérésében esetleg akadályozná. Mikor a korál megszólal, a hívő már alkalmas arra, hogy a liturgia titkában teljes lényével és koncentrációjával elmerüljön.

A 17. századi lutheránus liturgia több órán át tartott. Mikor a szertartás a végéhez közeledett a liturgikus dramaturgia zenéje lassan visszavezette a hívő tudatát arra az állapotra, amelyen az átélt titkot immár a mindennapi életében is továbbvinni, megélni képes. Így hagyta el – kissé más emberként – a korabeli hívő a Tamás templomot. A *Korálfantázia virágokkal* című darabom szerkezetének megtervezésénél, tételeinek elrendezésénél ez a tudat vezérelt. A mintegy háromnegyed órás mű számomra valójában egy liturgia zenei leképezése. Az első szakasz a szellem mélységeibe tart, a második elidőzik ott egy kis ideig – itt szerepelnek a virágok nyomán írt tételek és itt jelennek meg a különlegesnek mondható, legalábbis egy trióban nem szokványosan jelenlévő hangszerek – a harmadik szakasz pedig kivezet a nappali tudat jól ismert állapotára, bár – a mindenkori alkotó reményei szerint – ez az állapot már nem azonos azzal, ami a darab megszólalása előtt állt fenn. A darab emléke – ez minden zenedarabra igaz – a záróhang elhalása után is még sokáig él és hat. Ez a tény független a darab indíttatásától. A mindenkori liturgia természetesen az átszellemült, megszentelt tudat állapotát szeretné még sokáig – leginkább a liturgikus zene segítségével – fenntartani, elnyújtani.

A *Korálfantázia virágokkal* a *Christ lag in Todesbanden...* szövegkezdetű koráldallamot dolgozza fel több tételben. E korál szövege szokatlanul erős ellentéttel kezd: Krisztus a halál árnyékában járt, de legyőzte a halált és feltámadt. Bár hangszeres műről van szó, a korálfantázia-tételek mégis a szöveg különböző versszakaira reflektálnak és ezek címeit is viselik. Az eredeti szövegben minden versszak végén ott található az *Alleluja* szó. A darabban az *Alleluja* két – azonos anyagú – külön tételt kapott.

Az élet úgy hozta, hogy a *Korálfantázia virágokkal* „virágos” tételei egy kivételével mind a

2 Itt megjegyzendő, hogy a *katarzis* szót helytelenül használjuk, a görög kifejezés ugyanis *megtisztulást* jelent, a darab végi harsány csúcspont pedig nem hogy szellemi megtisztulást nem eredményez, de egyenesen beszennyezi a szellemet a túlságosan felerősített érzelmek és indulatok füstfelhőivel.

fészkesvirágzatúak családjából választják tárgyukat. A *festő zsoltina*, a különleges szépségű *szirti imola* (a szirti, a hegyi és a tarka imola sajátos vonzerejét az adja, hogy csöves virágai rózsaszínűek, sugárvirágai lilák – nem ismerek több növényt, mely egy virágzaton belül ezt a színkombinációt produkálja), az *aranyfürt* és az *erdei tulipán* adják a mű virágok nyomán írt tételeinek „modelljeit”.