

Romantikus reneszánsz

a *capella silentium*

hangversenye

(2010. március 21., Budapest, Szent László templom)

Műsor

Pierluigi da Palestrina: *Ave regina coelorum* (1584)

E. T. A. Hoffmann: *De profundis* (1808)

Anton Bruckner: *Locus iste* (1869)

Michael Haydn: *Christus factus est* (1762, Nagyvárad)

Liszt Ferenc: *Ave verum corpus* (1871)

Orbán György: *Ave regina caelorum* (1990)



Alessandro Scarlatti: *Exultate Deo*

Anton Bruckner: *Virga Jesse* (1885)

Giuseppe Verdi: *Ave Maria* (1898)

Anton Bruckner: *Os justi* (1879)

Orbán György: *Te lucis ante terminum* (1990)



Kérjük, a műsorszámok között ne tapsoljanak!

Romantikus reneszánsz

Az egyházzene újjászületése a 19. században

Zenetörténeti kalandozásunk célpontja ezúttal az egyházzene újjászületése a 19. század első évtizedeiben, a zenei romantika hajnalán. Kiindulópontnak a romantikus író–esztéta–zeneszerző, Az arany virágcserep, A homokember és más halhatatlan történetek szerzőjének, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) az Allgemeine Musikalische Zeitungban 1814-ben, folytatásokban megjelent tanulmányát tekintettük. Ennek tárgya: az egyházzene azt megelőző 250 éve hanyatlástörténet, mert a zeneszerzők többsége nem tett különbséget egyházi és világi zene között. Már a Hoffmann-nál egy emberöltővel idősebb Johann Friedrich Reichardt is úgy fogalmazott, hogy a 18. század zeneszerzői ugyanazzal a tollal írták miséiket, mint a vígoperáikat. Bár a 18. század végén egyre gyakrabban fogalmazódott meg az igény a Felvilágosodás által elvilágiasított egyházzene „megtisztítására” – sőt Ausztria templomaiban, II. József egyházi zenét korlátozó rendelkezései értelmében 1782 után tilos volt a zenekar-kíséretes nagymisék előadása –, Hoffmann tanulmánya az első, amely elsőként foglalja szavakba, milyennek „kell” lennie egy egyházzenei alkotásnak a romantikus művészeteszmény szerint. Még az olyan, általa olyan nagyra becsült zeneszerzőket is elmarasztalja, mint Mozart és Haydn, mert „a hivalkodó világi könnyelműség fekélyét” nem tudták távol tartani egyházi műveiktől. Ha a bécsi klasszicizmus jellegzetességeire gondolunk – élénk tempók, dúr hangnemek, világos színek, könnyed, csipkézett dallamok –, könnyen megérthetjük, mire gondolt. Haydn miséinek stílusa szerint nem sokban különbözik szimfóniáitól, sőt „legkomolyabb egyházi műveiben is néha az az ember érzése, mintha kutyák mardosnák egymást az Úr asztala alatt”. Az egyetlen kivétel Mozart Requiemje, amelyet Hoffmann az egyházzene csúcsának nevez. Ez a töredékben maradt alkotás – amely a romantikus egyházzene etalonjává vált a 19. században – nem szerepelhet műsorunkban, de ez nem azt jelenti, hogy nincs jelen. A műsorban elhangzó némely motetta visszhangozza (Hoffmann, Bruckner) egyes fordulatait, más motetták pedig (M. Haydn, A. Scarlatti) megelőlegezik azokat. Hoffmann számára ez volt a legújabb olyan kompozíció, amelyben beteljesedni látta-hallotta az ideális egyházzenevel kapcsolatos elvárásait, miszerint a templomi zenét át kell járnia a hitnek, az áhítatnak, a szerző vallásos meggyőződésének; magának szent zenének is istentiszteletnek, vallásgyakorlásnak kell lennie. (Beethoven ezt írja az 1819 és 1823 között komponált Missa solemnis kezdetére, a tempójelzés mellé: Mit Andacht – áhítattal.) Ennek nyomán talán helyesebb, ha nem egyházzenéről, hanem például magasztos vagy vallásos zenéről beszélünk, hiszen Hoffmann nem a liturgiában betöltött szerepét hangsúlyozza, hanem a hittel való kapcsolatát. Bár ez sem találó, mivel a romantikus zenefelfogás

szerint, a művészetvallás (Kunstreligion) szellemében akár egy hangszeres mű is lehet vallásos zene, amennyiben – ismét Hoffmann kifejezésével – tárgya a végtelen; a művészet, ez a misztikus kifejezési forma híd egy láthatatlan, felsőbb hatalomhoz, akár templomban szólal meg, akár nem. Ebből a nézőpontból a reneszánsz, a 16. század az aranykor, és mindenekfelett Palestrina művészete az eszményi. Az ő zenéjében „minden akkord teljes erejével megérinti a hallgatót. (...) Palestrina egyszerű, őszinte, gyermeki, jámbor, erős és hatalmas – valódi keresztény a műveiben, akárcsak a festészetben Pietro von Cortona és a mi öreg Dürerünk” – írja Hoffmann 1814-ben. De álljunk meg egy szóra! Palestrina zenéje valóban „egyszerű” és „gyermeki” lenne? Hiszen a tiszta harmóniakban gazdag, deklamáló részek mellett legalább – sőt, a mi ismereteink szerint inkább – szövevényes, összetett és polifon stílus az övé. Nemcsak a használt jelzőkből, hanem a tanulmányban hivatkozott kompozíciókból is egyértelmű, hogy az író nem ismert sok Palestrina-alkotást. Mert nem ismerhetett: akkoriban ennek a kornak a zenéje kuriózumnak számított, a kották csak kéziratokban voltak hozzáférhetők; Palestrina – illetve a sokszor tévesen neki tulajdonított – kompozícióiból pedig elsősorban a homofon, diszsonanciáktól mentes, akkordikus szerkezetűek. Érdekes, hogy a Hoffmann és kora számára a csúcst jelentő Palestrina-mise, a Missa Papae Marcelli – amelynek megítéléséhez hozzátartozott az az anekdota, miszerint II. Marcell pápa be akarta tiltani a többszólamú templomi éneket, de Palestrina megírta neki ezt az egyházfő tetszését maradéktalanul elnyert misét, megmentve ezáltal az egyházenét – is legalább annyira „gyermeki és egyszerű”, mint amennyire a magasan áll a sűrű szövésű, polifon művek skáláján. Lehet, hogy Hoffmann Palestrina-kottájából hiányzott néhány oldal, ezért informálta félre az olvasót? Inkább azt gyaníthatjuk, hogy nem akart tudomást venni a mű számára nem iránymutató tulajdonságairól. Őt és korát sokkal inkább érdekelte a maga álomvilága, mint a valóság, a történelmi hűség – ezért is állít Palestrinával párhuzamba olyan festőket, akik más stílusban, más korban alkottak: Pietro da Cortona Palestrina halála után két évvel született, Dürer pedig ötven évvel korábban, mint Palestrina. Közhely, hogy a történelmet felfedező romantikus művész inkább idealizálta a múltat, mintsem objektív differenciáltsággal vizsgálta volna. A festészetben megjelennek a nazarénusok, a vásznanon egyre többször tűnik fel az egekbe nyúló gótikus katedrális és mellette a „kis” ember. Hoffmann írása után bő három évtizeddel Richard Wagner úgy adja közre Palestrina – a korban szintén nagy kultusszal övezett – Stabat materét, hogy a saját elképzelései szerinti előadási jelekkel látja el; fő tempójelzése – ez is jellemző – *langsam* (lassan).

Kétszázötven év hanyatlástörténetében azonban voltak kivételek; a fentiek mellett Hoffmann őket is említi: Gregorio Allegri, Leonardo Leo, Alessandro Scarlatti, Antonio Caldara, Ercole Bernabei, Benedetto Marcello, Antonio Lotti, Nicola

Porpora, Francesco Antonio Vallotti, Michael Haydn. Érdekes megfigyelni, hogy e zeneszerzők többsége olasz, és – talán ezt Hoffmann nem is tudta – a 18. század első felében alkotott. Pergolesi még sincs köztük, jóllehet az ő *Stabat matere* is a kor egyik kultuszdarabja volt; a feltételezések szerint erről a műről van szó Wackenroder A zeneszerző Joseph Berglinger különös zenei élete című elbeszélésében (1796), amely a zene mint az istenbe vetett hit egyik megnyilvánulásának egyik első irodalmi bemutatása. Hoffmann régi korok e nagy mestereiről elmondja: „hitük ereje és szeretetük belülről erősítette őket, és adta nekik azt a lelkesültséget, amellyel magukhoz ölelték a fenségest, és ami által művekre inspiráltak, melyek nem világi célokat szolgáltak, hanem egyedül a vallás, a legmagasabb rendű lét dicsőítését és magasztalását.”

Szerettünk volna a fenti szerzők kisebb egyházzenei alkotásai közül minél többet megszólaltatni, de ezek ma már csak komoly, költséges kutatómunkával lelhetőek fel – ha egyáltalán léteznek. Közülük Palestrina, Alessandro Scarlatti, Michael Haydn műveit szólaltatjuk meg, valamint Hoffmann egyik motettáját az 1808-ban komponált *Sei canzoni* sorozatból – bár nyilvántartás nincs –, minden bizonnyal magyarországi bemutatóként.