

Gaspare Spontini egyházzenei reformtervének hatása Liszt művészi és esztétikai nézeteire

Domokos Zsuzsanna

Az egyházzenei reformtervek és Liszt kapcsolatáról szóló tanulmányok a zeneszerző nézeteit és egyházzenei műveinek stílusát általában a német cecilianizmus esztétikai ideáljai felől közelítik meg. Bár Liszt jól ismerte a német egyházzenei reformokat és évekig személyes ismeretségben állt legkiemelkedőbb képviselőikkel, Franz Xaver Wittel és Franz Xaver Haberlrel, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a francia és olasz reformtervek célkitűzéseit sem, Liszt ugyanis figyelemmel kísérte ez utóbbiakat is. Amikor az 1860-as évek elején saját reformtervét kívánta elkészíteni a katolikus egyház egésze részére, minden addigi kezdeményezést újból át akart gondolni, ahogy ezt 1860. július 24-én kelt, Carolyne Sayn-Wittgeinsteinnek szóló levele bizonyítja.¹ Az olasz, francia és német reformtervek egymásra hatása mögött szövevényes és bonyolult kapcsolatrendszer húzódik meg, amelynek valóságghú teljes feltárása Gustav Fellerer nyomdokain haladva még a jövő kutatásának feladata. Fellerer a cecilianizmus 19. századi történetének megírásában érthetően a német fejlődéstörténetre és eredményekre helyezi a hangsúlyt, hiszen 1868-ban Bambergben valósult meg először a reform intézményesített formában, de ehhez francia és olasz részről is olyan lépcsőfokok vezettek, amelyek mára már a feledés homályába kerültek a katolikus egyházzene reformjának egyetemes történetében. Liszt számára azonban ezek a személyek és az általuk közvetített nézetek élő valóságot jelentettek, amelyek gondolatait és művészi elképzeléseit alakították. Ha összehasolítjuk például Palestrina műveinek 19. századi kiadványait, zeneileg is kimutatható különbségeket kell regisztrálnunk a német illetve az olasz és francia megközelítés között. A német közreadók a kiadványok előszavában is megfogalmazott esztétikai céljaik alapján kizárólag az eredeti írott forrás kottaképre támaszkodó közlésre törekednek, számukra ez jelenti a hitelességet, az olasz és francia közreadók azonban megőrzik kiadványaikban azokat az előadási utasításokat is, amelyek elsősorban a Cappella Sistina töretlen élő gyakorlatára épülnek. Ez a kétféle szemléletbeli különbség jelentkezik a reformtervek megfogalmazásában is, hiszen sok esetben a közreadó és a reformterv megfogalmazója ugyanaz a személy. Épp ez a gondolkodásbeli eltérés az oka annak is, hogy a német újítók, köztük Haberl is, nem értették meg Liszt szabadabb, szélesebb látókörű gondolkodásmódját, amely sok vonásban rokon például az olasz törekvésekkel.

Az olasz cecilianizmus kiemelkedő személyiségei közül Liszt személyesen ismerte Gaspare Spontinit, Jacopo Tomadinit, Guerrino Amellit, velük több levelet is váltott, levél útján szintén kapcsolatba került Pietro Raimondival és Luigi Taparelli d'Azeglioval,² többször megfordult Fortunato Santini otthonában, és Jacopo Tomadini által megismerhette Pietro Alfieri, Ferdinando Casamorata és Giovanni Battista Candotti munkáit. Így módon gyakorlatilag az összes fontos egyházzenei elgondolást ismerte, amely Itáliában született. Baini Palestrina-életrajza német átdolgozásban található meg Liszt könyvtárában.³ Ezenkívül

¹ *Franz Liszt's Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara.* Leipzig, (Vol. I-VIII, 1893-1905, a továbbiakban Br.) V. 35.

² Eckhardt Mária: „Liszt Ferenc levele a művészet hivatásáról” in: *Vigilia* 1986/9, 660.

³ Kandler, Franz Sales: *Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina. Nach den Memorie storico-critiche des Abbate Giuseppe Baini, ... verfasst und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet von -- .Nachgelassenes Werk hrsg. mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von R. G. Kiesewetter.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1834. In: *Liszt Ferenc Hagyatéka a Budapesti Zeneművészeti Főiskolán.* I. Könyvek. Közreadja Eckhardt Mária. Budapest : Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1986. No. 85, p. 84.

ismerte és véleményezte Rossini reformjavaslatát is, amelyet az olasz komponista IX. Pius pápának nyújtott be. Az alábbi a rövid összefoglalásban Spontini munkájára térünk ki részletesebben.

Liszt Spontini reformtervét első alkalommal a *Gazette Musicale* 1839. március 28-i számában megjelentetett, itáliai zenei élményeiről szóló beszámolójában⁴ említi meg, amelyet Rómában, februárban vagy márciusban vetett papírra,⁵ egy hónappal a reformterv keletkezése után, amelynek datálása 1839. január, Róma.

Liszt lelkesedik Spontini Memoradumáért, amely szerinte az egyházzene új iskoláját alapozná meg, és a problémákat a leghatásosabb eszközökkel tudná kiküszöbölni. Ugyanakkor szavaiból az is kiderül, hogy pillanatok alatt felismeri a háttérben meghúzódó erőviszonyokat, amelyből a reformterv sorsára is következett. Annak ellenére, hogy Spontini a reformtervezetet német és francia földön is széleskörűen ismertté kívánja tenni, és a Szentatya is támogatólag fogadja elképzeléseit, sőt a zeneszerzőt rendjellel tünteti ki – írja Liszt Schlesingernek, a *Gazette musicale* szerkesztőjének – attól tart, hogy a tervezet eltűnik valahol a pápai irattár mélyén⁶. Akkor még nem sejtí, hogy körülbelül húsz évvel később, amikor Spontini reformtervét ismét kézbevéve majd saját reformtervét igyekszik megfogalmazni IX. Pius pápának, az ő erőfeszítése is hasonló eredményhez vezet, amennyiben egyáltalán végleges formába öntötte elképzeléseit. Spontini reformterve mindenesetre mély nyomot hagyott Liszt emlékezetében, 1860-ban és 1878-ban is elismerően ír róla Carolyne Sayn-Wittgeinsteinnek. 1860-ban arra kéri a hercegnét, hogy küldje el neki Spontini, illetve Carl Proske és Georg Mettenleiter Regesburgban készített reformjavaslatait, amelyeket fel szeretne használni saját készíttendő tervéhez.⁷

Valóban, ha összevetjük Spontini beadványának kiinduló pontját az egyházzene elvilágiasodott jellegének elutasításában és a lehetséges megoldások zenei és intézményrendszeri vonatkozásait a *Motu proprio*ban leírt végső megfogalmazással, láthatjuk, hogy lényegében tömörebb és továbbfejlesztett formában Spontini reformterve valósult meg az utóbbiban.

Spontini reformtervezetét Pietro Ostini bíborosnak, Jesi egyházmegye püspökének írásban kiadott felhívására készítette el. Ostini bíboros 1838. december 3-án adta ki rendeletét, amely a liturgia keretében megszólaltatott világi, elsősorban népszerű színházi darabok elburjánzása ellen emel szót, és Spontini, mint az egyházzene reformjával foglalkozó bizottság elnöke, egy hónappal később már benyújtotta reformtervezetét a primiciusnak és a Santa Cecilia Kongregáció és Akadémia vezetőségének.

Spontini első lépésként egy repertorium kialakítását javasolja, amely tartalmazná a legjobb mesterek egyházzenei műveit. Elképzelése szerint ezeket a műveket füzetek formájában közre kellene adni, mégpedig a szerzőkről és a kompozíciókról szóló leglényegesebb adatokkal együtt, hogy az így módon kialakult repertoár egyúttal kötelező érvényű lehessen az összes katolikus templom számára. Ennek feltétele, hogy legyen Rómában egy olyan átfogó szervezet, amely a pápai állam összes templomára érvényes tervezetet kidolgozná és összefogná. A katolikus templomokról katalógust kell készíteni, hogy el lehessen juttatni hozzájuk az egyházzenei műveket, amelyek között éppúgy helyet kapnának a hazai, mint a külföldi kompozíciók, régiak és újak egyaránt. Ha ez megvalósulna – írja Spontini – minden egyes templomban létrejöhetne egy zenei archívum. A szervezetnek az is feladata lenne, hogy

⁴ „A M. le directeur de la *Gazette Musicale*. De l'état de la musique en Italie” in: Franz Liszt: *Sämtliche Schriften. Band I. Frühe Schriften*. Hrsg. von Rainer Kleinertz. Kommentiert unter Mitarbeit von Serge Gut. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel, 2000. 278. (Ettől kezdve: *Frühe Schriften*)

⁵*Frühe Schriften*, Entstehung 483.

⁶*Frühe Schriften* 294.

⁷ Br. V. 35.

ellenőrizze, vajon betartják-e a reformot a templomokban és a kolostorokban, amelyek zenei gyakorlatáról rendszeres beszámolókat kellene készíteni.

A fenti javaslat feltételei tulajdonképpen már a reformterv megfogalmazása idején adottak voltak: Spontini a szervezetet ugyan nem nevezi meg, de minden valószínűséggel a Santa Cecilia Akadémiára gondol. Ugyanakkor már létezett egy lehetséges repertoriumot tartalmazó könyvtár is, mégpedig Fortunato Santini gazdag és értékes gyűjteménye, amelyről Santini már 1820-ban nyomtatásban is megjelentetett katalógust. Santini a különböző archívumokban, kolostorokban és székesegyházakban található eredeti kéziratokból partitúra formába másolt össze 16. századi a cappella műveket, elsősorban Palestrina kompozícióit, és az egyes művekhez kiegészítő magyarázatokat, adatokat is gyűjtött. Fortunato Santini és Spontini nemcsak jó barátságban álltak, hanem Santini egyúttal a reformot előkészítő bizottság tagja is volt a Santa Cecilia Akadémián.

A Santa Cecilia Akadémia irányító szerepére utal Spontini reformtevezetében a sorban logikusan következő feladat: egy saját kiadó létrehozása, amely egyúttal cenzúraként is működne. Spontini javasolja, hogy a kiadó szervezetén belül alakítsanak egy bizottságot, amely a repertorium kialakításáért lenne felelős, javítaná és jóváhagyná az egyházi használatra érdemes műveket. Minden egyes kiadványból a Santa Cecilia Akadémia archívumának köteles példányt kellene kapnia. Spontini áttételesen tehát itt jelöli meg a létrehozandó reformban az intézmény vezető feladatkörét.

A későbbi német reformtervektől eltér, és Liszt szempontjából is különösen fontos az egyházi komponisták köre, akiket Spontini a kialakítandó repertoár szerzőiként neve meg:

a legfontosabb zeneszerzők Palestrina, Allegri, Suriano, Victoria, majd következnek a barokk mesterek: Melani, Pitoni, Jommelli, Durante, Leo, Caldara, Pergolesi, Casali, Casciolini, és Giordani után eljut saját kortársaihoz is, többek között Fioravanti és Basili személyében. Ez a felsorolás két szempontból szembevetendő: egyrészt Spontini nem szorítkozik kizárólagosan a 16. századi polifonikus művek körére, mint ahogy ezt például később a cecilianizmus német ága teszi a teoretikus művekben, másrészt elgondolkodtató, hogy hiányzik a felsorolásból a legbefolyásosabb kortárs olasz zeneszerző, Giuseppe Baini neve, aki már évtizedek óta a Cappella Sistina karnagya volt. Bár Spontini reformtervében több helyen is nagy tisztelettel adózik Baini tudása előtt, például idéz is az 1828-ban megjelentetett Palestrina-életrajzából⁸, az a tény, hogy zeneszerzőként nem emeli ki a példaként követendő kortársak között, amikor a Sistineban minden új Baini-mű bemutatása szenzáció számba ment, fényt vet arra a lappangó ellentétre, amely végül megpecsételte Spontini reformtervének sorsát is.

Spontini az előző századok gyakorlatára visszatekintve énekes iskolák létrehozását szorgalmazza fiatal fiúk számára, amelynek hagyománya egészen Nagy Gergely pápa uralkodásáig vezethető vissza. A pápa által létrehozott első énekes iskola történeténél említi Spontini az intézmény számára összeállított Antifonáriumot is. Szintén a gregorián ének hagyományáról ír, amikor arra emlékezik vissza, hogy az iskolából kikerülő kántorok külföldön is népszerűsítették a Gergely pápa által énekeltetett repertoriumot, amelyet ennek nyomán rómainak neveztek el.

Annak, hogy Spontini reformtervében a gregorián ének csak történeti párhuzamként kerül említésre, az az oka, hogy ebben az időben Itáliában a gregorián nem élt az egyházi gyakorlatban, ahogy erre Amadeo Bricchi is rámutat.⁹ A Spontini-reformtervről szóló

⁸ Giuseppe Baini: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina detto il principe della musica compilate da --*. Roma, Società tipografica 1828.

⁹ „...e se ne parla poco e solo dal punto di vista storico, è perché ai suoi tempi il gregoriano era inesistente come attività musicale.” In: Amadeo Bricchi: *Spontini e la riforma della Musica di chiesa. I documenti Spontiniani nel loro testo integrale con note storiche e critiche*. Maiolati Spontini, 1985. Comitato Comunale Permanente di Studi Spontiniani. 90.

könyvében háttér magyarázatként azt is hozzáfűzi, hogy a gregorián ének újbóli felfedezése francia kezdeményezéseknek köszönhető, de a Szentszék által való elismertetése Carlo Respighi és Angelo De Santi érdeme.¹⁰ A gregorián ének iránti hangsúlyozott érdeklődés olasz részről egyébként nem sokkal Spontini reformterve után, az olasz cecilianizmus következő nagy képviselője, Pietro Alfieri munkásságában bontakozott ki az 1840-es években. Szintén az ő nevéhez kapcsolódik a Spontini által javasolt repertorium kiadása a *Raccolta di Musica sacra* című sorozatban 1841 és 1846 között, még Proske *Musica divina* sorozata előtt.

Visszatérve Liszt és Spontini kapcsolatára, nézzük meg, milyen pontokon találkozott Spontini reformjavaslata Liszt első, 1834-es és 1835-ös egyházzenei reformelképzeléseivel.

Egy fontos funkcióbeli különbséget azonnal ki kell emelnünk: míg Spontini kimondottan a liturgia alatt megszólaltatott egyházzenéről szól, Liszt általánosan az egyházi zene etikai feladatáról ír. Liszt a *Gazette Musicale* számára készített, a művész társadalmi helyzetéről szóló cikksorozata „De la situation des artistes” címmel 1835-ben készült el, és magába foglalja az egy évvel korábban keletkezett egyházzenéről szóló töredéket, amely „Über die Kirchenmusik” elnevezéssel külön is szerepel a Lina Ramann által gondozott, Liszt írásait tartalmazó gyűjteményben.¹¹ Az írások alapgondolatai már 1832-ben körvonalazódtak¹², és köztudott, hogy bennük a kort meghatározó szellemi áramlatok tükröződnek, amelyeket elsősorban Saint-Simon, Lamennais, d’Ortigue és Joseph Mainzer munkái közvetítettek a fiatal Liszt számára.¹³ Az egymást kiegészítő esztétikai nézetek közös kiinduló pontja a művészet és a kultusz eredendő egysége. Ennek gyakorlati megvalósításában a művész kitüntetett helyet kap, jelentőségét a saint-simonisták egyenesen a pap igehirdető küldetése mellé állítják. Liszt ezt a gondolatot ekképp fogalmazza meg 1835-ös írásában:

„A művész számára egy felemelő feladat, egy nagy vallásos és társadalmi misszió adatott.”¹⁴

Azt, hogy milyennek kell lennie ennek a zenének, Liszt részletesen kifejti az első, 1834-es esszéjében:

„Mint egykor, sőt, még inkább, a zenének egyre erőteljesebben a NÉP és az ISTEN felé kell fordulnia, az egyiket a másik felé kell közvetítenie, tegye jobbá, nemesebbé, vigasztalja meg az embereket, áldja és dicsőítse az Istent. Ahhoz, hogy ezt elérjük, új zenét kell alkotnunk. Legyen ez a zene lényegét tekintve vallásos, erőteljes és hatásos, e zene, amelyet jobb kifejezés híján „humanitáriusnak”nak nevezhetünk el, kolosszális arányokban egyesíti majd a SZÍNHÁZAT és a TEMPLOMOT. Egyszerre lesz drámai és áhítatos, pompás és egyszerű, patetikus és ünnepélyes, tüzes és féktelen, viharos és nyugodt, derűs és gyöngéd.”¹⁵

Az ne tévesszen meg senkit, hogy Liszt színházról beszél az egyházzene vonatkozásában. Az esszé elején éppúgy panaszodik a színpadi művekből kölcsönzött dallamok templomba nem illő használata miatt, mint Spontini, és tarthatatlannak érzi ezt az állapotot. Ő a fenti idézetben a drámai effektusra, a katarzis-élményre gondol a görög tragédiákhoz hasonló legnemesebb értelemben, amely az emberi lelket megtisztítja, és ebben a vonatkozásban tartja fontosnak az ember és Isten közti kapcsolat építésében. Ha végiggondoljuk Liszt egyházi műveit, minden

¹⁰ Bricchi 91. 57-es lábjegyzet

¹¹ *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. La Mara, Leipzig 1881, 48.

¹² *Frühe Schriften*, Entstehung, 456.

¹³ *Frühe Schriften*, Entstehung 459.

¹⁴ „...une grande oeuvre, une grande MISSION religieuse et sociale est imposée aux artistes.” In: *Frühe Schriften* 62.

¹⁵ „Comme autrefois, et plus même, la musique doit s’enquérir du PEUPLE et de DIEU; aller de l’un à l’autre, améliorer, moraliser, consoler l’homme, bénir et glorifier Dieu. Or, pour cela faire, la création d’une *musique nouvelle* est imminente, essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu’à défaut d’autre (nom) nous appellons *humanitaire*, résumera dans de colossales proportions le THÉÂTRE et L’ÉGLISE. Elle sera à la fois dramatique et sacrée, pompeuse et simple, pathétique et grave, ardente et échevelée, tempêteuse et calme, sereine et tendre.” In: *Frühe Schriften* 58.

alkotásán keresztül átsüt ez a gondolat, akár a visszafogott apparátusú kompozícióira, akár például a nagyzenekari kíséretes miséit említjük. Ilyen összefüggésben érthetjük meg azt is, miért idézi a *Via crucis* kéziratában a *Parsifal* megváltó-motívumát. Liszt egész életműve egységes és következetes, függetlenül a felhasznált kifejező eszközök stílusának alakulásától.

Liszt és Spontini közös igénye a zenei oktatás megszervezése mellett egy létrehozandó zenei könyvtár. Liszt ez utóbbiról két helyen is ír az 1835-ös cikksorozatban, amely nemcsak az egyházzene reformjára tér ki. Az általános zenetörténetet magábaölelő gyűjtemény, amelyet Liszt „Pantheon der Musik” elnevezéssel illet, a népdaltól Beethoven 9. szimfóniájáig képviselné a zene fejlődését. A zenei anyaghoz Spontini elképzeléséhez hasonlóan életrajzok és magyarázatok kapcsolódnának, amelyeket egy zenei enciklopédia foglalna össze. Az egyházzenei repertoriumot illetően Liszt Palestrina után Händel, Marcello, Haydn és Mozart nevét sorolja fel, a létrehozandó kiadványok sorozatánál pedig a reneszánsz mesterektől saját korának zeneszerzőiig terjedő művek széles csoportját említi, csakúgy, mint Spontini. Ez utóbbi tény azért is kiemelkedő fontosságú, mivel Liszt későbbi leveleiben is mindig említi Bach, Beethoven nevét Palestrináé és Lassusé mellett.¹⁶ Szemlélete ebből a szempontból végig közelebb marad az olasz és francia egyházzenei megközelítéshez, mint német kortársaiéhoz. Witt szerint „Haydn, Mozart és Beethoven alkotásait nem kell a templom számára megmenteni”¹⁷, de már Bach zenéjét sem tartják mindig elfogadhatónak liturgiai használatra. A német cecilianizmus számára a bécsi klasszikusok szimfonikus stílusa nem eléggé alkalmazkodik a liturgiához, és végül hasonló bírálatot kap Liszt *Missa choralis*a, is amely Haberl 1890-es döntése szerint „túllépi az egyházilag megengedhető drámai kifejezés és a liturgia határait”¹⁸. Witt és Haberl ítéletei mögött az olasz és francia látásmódtól jelentősen eltérő szemléletet kell észrevennünk: míg a németek inkább egy adott kor stílusához és kifejezőeszközeihez ragaszkodva próbálják megteremteni az egyházzene reneszánszát, a többiek – beleértve Lisztet is – a zenei üzenet tartalmának mélységére és abszolút értékére koncentrálnak, és azerint ítélik meg egy kompozíció egyházi használatra való alkalmasságát.

Liszt egyházzenei műveinek félreértett fogadatását német részről ennek a szemléletbeli különbségnek figyelembe vételével lehet csak megfelelően értékelni.

¹⁶ Ld. például. Agnes Streehez szóló levelét, Br. III, 80.

¹⁷ „Haydn, Mozart und Beethoven sind für die Kirche nicht zu retten gewesen”, idézi: Hans-Joachim Bauer: „Franz Liszts Reformen zur Kirchenmusik”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 73. Jahrgang, 1989. 68.

¹⁸ „... und bin ich der Ansicht, daß diese Messe über die Grenzen des kirchlich dramatischen Ausdrucks und der Liturgie hinausgeht” in: Fr. X. Haberl: „Ueber Liszts 'Missa choralis' und prinzipelle Fragen”, *Musica sacra* 23 (1890), 99., idézi Hans-Joachim Bauer, 70.