

CAELESTIS HARMONIA

Mahler és az egyházzene

Batta András és Déri Balázs rádiós beszélgetése

A Bartók Rádió Beszélgetések az egyházzenéről című sorozatában először 2005. szeptember 11-én elhangzott előadás némileg szerkesztett változata, az előszó sajátosságainak megtartásával.

Déri Balázs: Üdvözlöm hallgatóinkat. A stúdióban vendégem ma Batta András, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem rektora, akinek kutatási területe elsősorban a romantika, különös hangsúllyal a későromantika.

Mahler és az egyházzene... első hallásra teljesen elképzelhetetlen párosítás. Mi köze Mahlernek az egyházzenéhez? Ebben a műsorfolyamban már sokszor tisztáztuk, hogy az egyházzene fogalma nagyon széles területet ölel föl. Középpontjában egyértelműen a templomi, szigorúan istentiszteleti rendeltetésű, az istentisztelet törvényeinek alárendelt zene áll. Aztán van egy szélesebb kör, a templomi használatra szánt vagy legalább bizonyos korokban templomi használatra szánt, más korokban esetleg az istentiszteletbe kevésbé illeszkedő zene. Van egy még szélesebb terület, mondjuk így, a vallásos ihletés alatt született kompozícióké. Az egyházzene idézetként vagy a hangulat megteremtése érdekében komponált, vallásos jellegű betétek formájában a XIX. századi zenében, különösen az operában gyakran megjelenik; mégpedig dramaturgiai fontos pontokon — Verditől kezdve, Wagneron át Pucciniig. Álkorált énekelnek Nürnbergben, Desdemona és Tosca imádkozik. Vallásos hangütésű, vallásos szövegű vagy akár kifejezetten az istentisztelet zenéjét használó műrészleteket komponálnak. Ez már tágabb kör, és még tágabb kör lehet talán a legszélesebb értelemben vett, vallással, filozófiával érintkező zeneszerzőknek egy-egy műve. Azt hiszem ebben az irányban fogunk elindulni Mahlernél is, de esetleg találunk más kapcsolódási pontokat is Mahler és az egyházzene között.

Batta András: Valóban, amikor meghallottam, hogy Mahler és az egyházzene vonatkozásáról beszélünk, egy kicsit meghökkenem, aztán egy kicsit továbbgondoltam, és rájöttem, hogy hiszen ez nagyon jó téma akkor, ha az egyházzenén mindazt értjük, amit az előbb elmondtál. Sokkal tágabban értjük: lehet, hogy ekkor már nem is egyházzenének kellene nevezni, hanem áhítatos zenének vagy valami más kifejezéssel illethetnénk, hiszen Mahler zenéje bizonyos rétegekben kapcsolódik az Egyházhoz is, ugyanakkor sokkal tágabb annál. Az istenhit, a transzcendencia, a misztika — mindez belefér ebbe a témába. És ilyen módon szinte minden zenéről és minden zeneszerzőről lehetne be-

szélni, hisz a zene ab ovo romantikus, ahogy azt sokan megállapították. A lélek nyelve. A zene a lélek beszéde: az Istenhez vagy a lélekhez fordul, a túlvilág felé fordul. Valójában mindegy, hogyan fejezzük ki magunkat. Einstein jut eszembe, aki azt mondta, hogy az emberiségnek két szilárd pontja van, és furcsa módon egyik sem materiális. Az egyik a vallás, a másik a művészet. Tehát ezen a két lábon áll az emberiség.

D.B.: Rekesszük ki talán az életműnek azt a rétegét, amely ugyan valamegyest vallásos tematikájú, de egészen más ihletésű. Gondolok itt például a *Füú csodakürtjéből* (*Des Knabens Wunderhorn*) a *Páduai Szent Antal a halakhoz beszél* című dalra. Ebben, ugye, arról van szó, hogy a halak egy helyre tömörülnek, hogy meghallgassák Páduai Szent Antalt, de a prédikáció után úgy mennek el, ahogy jöttek. Ugyanazok maradtak. Semmi nem változott az életükben. Éppenséggel föl lehetne ezt fogni a farizeus vallási magatartás bírálatának... vagy a megérintetlenség ábrázolásának, ahogy a hívő ember is —be kell valania— sokszor érintetlenül megy el a templomból. De ebben az esetben nem gondolom, hogy erről lenne szó — hiszen ez egy német népköltési szöveg, amely elsősorban arra adott lehetőséget a zeneszerzőnek, hogy megmutassa parádés zenekarkezelését, láttató, ábrázoló művészetét. A szimfonikus zenekar megmutatja a halak nyüzsgését. Elsősorban zenei ihletésű a népi szöveg felhasználása, gondolom, s ezt abból gondolom, hogy a II. szimfónia Scherzója nagyon hasonló hangzású, márpedig ott semmiféle szövegábrázolásról nincs szó.

B.A.: Nagyon jó, hogy említet a II. szimfóniát, hogy tudniillik a Scherzo tétéle lett ez a bizonyos dal, amelyről beszéltél, a *Páduai Szent Antal ...* Ez az állandó, monoton ritmika, és az, ahogy meg-megcsillan a zene bizonyos hangszerelési effektusok révén, akár a halak farka, pikkelye a napfényben — mind ahhoz a látszatvilághoz tartozott, amelyet Mahler hétköznapi világnak nevezett, és amelytől nagyon sokszor szinte undorszerű rosszulléte támadt. És ez az a világ, amelyből ő a zene segítségével a lényeg felé akart eltávolodni. Egyik barátja visszaemlékezése szerint —ez egy rendkívül érdekes és jellemző anekdota Mahlerrel kapcsolatban— Mahler azt mondta, hogy egy dúr akkordban benne van az Isten. A tiszta dúr akkord az Isten, a moll akkord pedig az ember. Ha mármost egy zeneszerző ennyire erősen társítja egy zenei elemhez az Isten képzetét, akkor elgondolható, hogy mennyire fontos volt neki az ő világlátásának és az emberrel, illetve az Istennel való kapcsolatának kifejezése. Éppen a II. szimfónia az, amelyben ez először sikerült neki maradéktalanul, hiszen ez a szimfónia a teljes életet, a kozmoszt is ábrázolja és ábrázolja a túlvilágot is. Talán érdemes emellé a „felszínes” tétel mellé, az állandóan szépen hangzó prédikáció és a magukat megjobbítani nem tudó emberek képe mellé odaállítani ennek az öttételes szimfóniának a negyedik tételét. Ez egy dal, amelyet alt énekesnő énekel, ugyancsak a *Füú csodakürtje* című gyűjtemény egy versére, amely úgy kezdődik, hogy: „O, Röschen rot, / der Mensch liegt in größter Not”, tehát: „Ó, vörös rózsácska, / az ember a legnagyobb szorongatásban, szomorúságban van.” Nagyon érdekes, hogy népdalosan

kezdi. Ugyanakkor ahogy folytatódik, az már olyan, mint ha egy zsolttár-vagy imaszöveg lenne.

D.B.: Kifejezetten az *Aus tiefer Not* Luther-korálra utal ...

B.A.: „A mélységből kiáltok hozzád” ... A hangvétele egyáltalán nem népdal-szerű, hanem erősen meditatív, imajellegű, sőt a rézfúvó-kar még bizonyos koráljellegzet is kölcsönöz a tételnek, tehát az az érzésünk, hogy valaki egyedül, éjszaka imára kulcsolja a kezét, és úgy mondja el ezt a csodálatos szöveget.

D.B.: Isten és ember ... Élet és halál ... Alapvető gondolatok ezek, amelyekkel mindenki szembesül. Mahler esetében nem kerülhető meg, hogy beszéljünk arról, amit tudni lehet Mahler istenképéről vagy vallásosságáról, vallásos élményéről — ha egyáltalán egy emberről ilyent lehetséges tudni.

B.A.: Az istenhitéről, pontosabban a vallásosságáról tudjuk, hogy zsidó család sarja volt, még hozzá egy olyan közösségben nevelkedett, amelynek zsinagógáját Mahler gyermekkorában építették. Jihlaváról van szó — magyarul Igló—, s voltak ott csehek, morvák, nyilván magyarok is fölmerészkedtek, természetes az osztrák, német beütés. Nem ott született ugyan, de ebben a városkában növekedett Mahler. 1863-ban, tehát hároméves korában nyitották meg a zsinagógát, és azt is tudjuk, hogy a család vallásos volt, az édesanya elvitte gyerekét a templomba. Erről is van egy nagyon érdekes történet. Énekelt a kántor, majd a többiek is énekeltek, viszont Mahlert, a gyermek-Mahlert annyira zavarta, hogy csúnyán énekeltek és hamisan adták vissza azt, amit a kántor énekelt, hogy elkezdett kiabálni, mindenkit csendre intett, és egy nagyon érdekes, triviális kis cseh népdalt, az ő kedvencét szép, csengő hangon elénekelte a templomban. A Mahler-kutatók szerint ennek is van jelentősége.

D.B.: Szerintem is igen nagy jelentősége van. Ez a leírás egészen pontosan megmutatja, hogy egy hároméves, zeneileg nagyon érzékeny gyerek mit sajátított el a maga zenei nyelveként. Azt is mesélik róla, hogy nagyon egyszerű dalformákat —és a gyerek mi mást tanulna meg—: a cseh, német és mindenféle átmenő népségnek, kocsmai vagy utcai zenének vagy katonazenének a dallamait igen nagy számban megtanulta. Aztán bekerül egy hagyományos zsinagógai közegbe, amelyben a legtermészetesebb az, hogy a kántor énekét mindenki a maga ritmusában, a maga tempójában és a maga dallamával követi. Nem úgy néz ki, hogy antifonálisan pontosan vissza kellene adni azt, amit a kántor előénekel. Mármost, annak számára, aki nem ebben nevelkedik, vagy párhuzamosan egy másik zenei világ egyelőre jobban megragadja, a zsinagógai közösségi ima hangzavarnak tűnhet. Az anekdota a lehető legjobb leírása a zenei világok ütközésének és a rá adott őszinte reakciónak. Nagyon hitelesnek gondolom, mert érzékelhetővé teszi azt a furcsa élményt, ahogy valaki először megy zsinagógába (vagy mint itt, először ébred tudatára ott). Ne gondolja, hogy olyan fajta istentiszteletben lesz része, mint egy katolikus vagy protestáns templomban. Nem. A lehető legjellemzőbb, hogy mindenki a maga ritmusában, sőt a maga dallamával imádkozik ... Az is fontos, hogy a kisfiú egy cseh dalt énekelt. Nem volt ez olyan megbotránkoztató, és ráadásul az egész

összefügg azzal, amit Mahlerrel kapcsolatban annyiszor hangsúlyoznak, vagyis a banalitás és az emelkedettség szembeállításának a kérdésével, az utcaitól, kocsmaitól kezdve a valcerig, stb. Mert a lehető legtermészetesebb egy szabályos zsinagógai életben, és ez a XIX. századtól kezdve dokumentálva van, hogy akármikor be lehet emelni népdalt, utcai dalt, operettet, valcert, vagy akármit az istentiszteletbe. Vagy majdnem akármikor. Akár most is — akinek lehetősége van, menjen csak el zsinagógába, és először talán megdöbbenően fogja hallani a népdalt vagy a könnyűzenei elemeket. De mindemögött egy rendkívül mély vallási meggondolás és tapasztalat van. A szent és a profán fölfogásának egy nagyon sajátos gondolata: ahogy a szent átjárja, megszenteli a profánt, ahogy a profán beemelődik és megszentelődik, vagy ahogy vannak peremterületek, ahol a kettő rendszerint érintkezik. Mert van, amit soha nem lehet így elmondani. A Smá Jiszroélt nem éneklük táncdalra vagy egy népdalra. A Tóra felolvasásának saját dallamai vannak. Azt nem illetheti ilyen értelemben sem a profán. Tehát az emelkedett és a banális egymásmellettiségének élményét Mahler nagyon korán megtapasztalhatta ...

B.A.: Ez nagyon érdekes. Megmondom őszintén, soha nem gondoltam ilyen összefüggésre, de érdekes. És ehhez lehetne kapcsolni az I. szimfóniának egy részletét. A múltkorában jöttem rá erre, aztán egy könyv került a kezembe, és kiderült, hogy már más is rájött előttem, mint ahogy általában mindenki rájött már mindenre, csak idő kell, amíg az ember saját maga is fölfedezi ugyanazokat a dolgokat ... A klezmeres hangvételre gondolok az I. szimfóniában. Egy mesekönyvből illő kis rajz vagy festmény alapján komponálta Mahler az állatok tréfás vagy groteszk gyászindulóját: az állatok sírva viszik a vadászt. És itt fölhangzik egy kis részlet, amelyről nagyon sokáig azt olvasta az ember, és úgy is gondolta, hogy na, ez a „böhmisch”, a csehes hangvétel, a szláv rezesbanda hangja. És most, hogy egyre több klezmert hallunk, rájöttem, hogy ez a klezmerzene beemelése. Persze a klezmer magába foglalja mindazt, amit mágnesserűen összeszedett, és sajátos egységbe, sajátos tónusba fogja az egész közép-európai zenevilágot.

Ha már a zsidó zene és a zsidó liturgia elemeinél tartunk, annál, hogy hogyan épül ez be a Mahler-zenébe, idézzünk még egy jól ismert, jellemző példát! A II. szimfóniában megszólalnak az utolsó ítélet harsonái; aztán a zárótételben eljutunk a halál utáni tartományba, ahol már az utolsó madárcsicsergés is elhal, és akkor egyszer csak megszólal a sófár — a szimfóniában kürtön szólal meg, de az az érzése az embernek, hogy ez az a zsidó fúvós hangszer, amely a Bibliában olyan sokszor hallatszik, és amelyet a mai zsinagógában is alkalmaznak.

Ezt valahogy elhallgatták Mahlerrel kapcsolatban. Ennek az oka talán az is lehetett, hogy a hitlerizmus idején teljesen indexen volt ... Vagy elfelejtették zenéjének ezt a vonását, míg természetesen hangsúlyozták a keresztény vonásait. Nem szabad elfelejteni azonban, hogy ezek a zsidó jellegzetességek itt-ott előjönnek.

D.B.: Ráadásul nyilván olyan nagyon egyértelmű dallamokat keresnek, mint amilyen Bruchnál a *Kol nidré*, vagy ehhez hasonlók. Ezeket nem lehet Mahlernél megtalálni. Korfüggő is a dolog, nemcsak a valláshoz való hozzáállástól függ. Amikor Schönberg *Kol nidré*-t ír —egyértelműen vallásos zenét—, nem tud mit kezdeni az igen jellegzetes szomorú, hagyományos dallammal, és új dallamot ír. A földolgozási módban, az élmény földolgozásában van bizonyos távolságtartás Mahlernél is, ahogy a legjellegzetesebb dallamok nem jelennek meg, de az alapvető zenei gesztus, a profán-banális begyűrzése az istentiszteletbe, az igenis: és én ezt látom a Mahler-zene „legzsidósabb” elemének. A nagyon különböző dolgoknak meglepő egymás mellett élését.

B.A.: Bocsáss meg, hogy közbevágok! Az előbb hallgattuk néhány pillanatra ezt a —nevezzük így— „sófár-zenét” a II. szimfónia (*Feltámadás-szimfónia*) fináléjából. Már többször megemlítettük ezt a szimfóniát. Ez azért különösen érdekes, mert Mahler ebben egy nagy embernek állít emléket, tehát azt is lehet mondani, hogy ez az ő Eroica-szimfóniája. Ez a nagy ember Hans von Bülow, akinek egyébként elég sok antiszemita megnyilvánulása volt, ráadásul ezek éppen Mahlert érintették... És ez a zene az ő halotti ünnepére íródott. Pontosabban, az I. tétel, a halotti ünnep, a *Totenfeier* készült Bülow temetésének alkalmából. Nem ott mutatták be, természetesen. De itt hall valamit Mahler, ezen a temetésen, és ez nem más, mint Klopstock *Messiásából* egy bizonyos szövegrészlet, amelyet korábbi megzenésítésben hall, és ennek az Auferstehungnak, Föltámadás-korálnak a szövege ihleti a II. szimfónia zárótételét. Ez a hamburgi Szent Mihályban történt ...

D.B.: ... ezek szerint egy lutheránus templomban ...

B.A.: ... lutheránus templomban volt mindez, de azt is tudjuk, hogy ezen a szertartáson főleg korálokot énekeltek, Bachtól is, és ezt a bizonyos Auferstehung-korált is lehetett hallani (Klopstock szövegére). Tehát erősen lutheránus szellemű volt az esemény és az elhangzó zene is. Mahler Auferstehung-himnusz a egyik legmegragadóbb zenéje; a kórus a II. szimfónia zárótételében teljesen a cappella, a leghalkabban kezdi zümmögni, majdnem azt lehet mondani, hogy „zsinagógásan”, hogy „föl fogsz támadni a porból”. Rendkívüli pillanat. Az embernek megáll a lélegzete. Klopstock szövege aztán átmegegy egy Mahler által hozzáköltött szövegbe, amelyről kimutatták, hogy Pál apostol Korintusbeliekhez írott levelének egyik részletével rokon. Már Klopstock is Pál apostol metaforáira épített, és Mahler folytatja ezt a Pál szerinti szövegezést. S máris ott vagyunk a keresztény Mahlernél ...

D.B.: ... akinek a kereszténységgel való érintkezése egészen korai, hiszen fiatal gyerekkorához kapcsolódik: Iglóban, a katolikus templomi kórusban is énekelt — zsidó fiúként. Ez egyben azt is jelzi, hogy voltak nagyon békés korszakok is, amikor minden további nélkül énekelhetett zsidó gyerek a tanára katolikus kórusában — alapvető élményeket szerezve az egyházzeneről.

B.A.: Nos, amit Déri Balázs mondott, sokakat meglep: hogy a gyermek Mahler már ilyen harmonikus módon találkozik a kereszténységgel. De aztán

azt is tudjuk, szinte közhely a Mahler-életrajzban, hogy amikor a Bécsi Opera élére került, ennek előfeltétele volt, hogy áttérjen a keresztény vallásra. Mindig azt mondtam és most is úgy látom, hogy ez őbenne semmiféle törést nem jelentett. Nehéz megfogalmazni, hogy mi volt az, ami megfogta őt. Azt hiszem, maga a Krisztus-figura, Krisztus zsidósága és kereszténysége, és a szeretet, amely átítatja az egész Mahler-életművet: műveinek legszebb részeit. Akár a III. szimfónia harmadik tételére gondol az ember, vagy a nagyon híres Adagietóra az V. szimfónia bevezető lassú zenéjében, vagy a IX. szimfónia zárótételében. Ez a szeretet iránti, az isteni szeretet iránti heves és szinte izzó vágyakozás, amelyben, azt hiszem, ilyen mértékben talán csak egyetlen zeneszerzőt tudnék Mahler mellé állítani. Beethoven késői zenéi olyanok, hogy az ember úgy érzi, megszólítja Istent. Szóval megtalálja azt a nyelvet, amelyet már odaát is hallanak.

D.B.: Ez is egy nagy beethoveni kapcsolat lehet. Sokkal mélyebb, mint az, hogy a IX. szimfóniában az Öröm-ódával bekapcsolja az énekhangot, a kórust a szimfonikus műbe. És ez meghatározó Mahler szinte egész szimfonikus életművére nézve.

B.A.: Teljességgel. És Mahler rádöbben arra, hogy nemcsak a templomnak lehet egyházi zenét komponálni, hanem a koncertteremnek is. Valamennyi szimfóniája „mise”, istentisztelet, Istennel való párbeszéd. Az az érzésem, hogy Beethoven után Mahler tudta a koncerttermet áttemelni az egyházi zene szférájába.

D.B.: Ezzel persze nem akarunk egy minden vasárnap templomba járó, vallásgyakorló katolikust csinálni Mahlerből, de mindenesetre —mint annyi másban, itt is— tévedett a felesége, Alma, hogy —úgymond— Mahlert a katolicizmusban a tömjénfüst és a gregorián ragadta meg. Ez se lenne olyan nagy baj egyébként, mert a gregorián valóban megragadó, abban a formában is, ahogy Mahler találkozhatott vele. Nem hiszem, hogy a gregorián —talán a Dies irae-motívumot leszámítva a II. szimfóniában— érzékelhető lenne Mahlernél, és nyilván a tömjénfüst is megragadhatja az embert, természetesen, de ez a zenében nem csapódik le... Sokkal mélyebb, sokkal átéltebb istenélményről vagy vallási élményről van szó, mint ahogy azt általában gondolják.

B.A.: Mahlernél mindenképpen figyelembe kell venni azt, hogy 22 éves volt, amikor a Parsifalt bemutatják Bayreuthban, 1882-ben, és mint nemzedékének minden tagjára, őrá is hihetetlen mértékben hatott Parsifal lénye is, meg egyáltalán: a művészet-vallás, a szent ünnepi játék, amely színpadon zajlik. Nos, az, hogy a Parsifalon nem lehet tapsolni, hogy a zene itt gyakorlatilag az egyházi zene helyébe lép, mintegy —nem is tudom— pótlásként vagy egy alternatívaként ...

D.B.: ... azt hiszem, pótlékként, Wagner szempontjából bizonytalannal. Az a megváltás-hit, amelyről a Parsifal utolsó szava is beszélnek („... megváltást a Megváltónak”), nagyon sajátos, gnosztikus vallási gondolat. Tudniillik hogy a Megváltónak is meg kell váltódnia. Nem a bűnből, hanem a küldetése miatt. Az

isteni létező ugyanis egy, érinthetetlen és nem mozdul. „Emanációk” révén érintkezik a világgal, és elküldi a világ megváltására a Megváltót. És ezt a Megváltót, aki maga is csapdába kerül a világban, szintén ki kell váltani, meg kell váltani. Azt hiszem, a Parsifalt ismerő hallgatók pontosan tudják, hogy ez a hellenisztikus vallási gondolat, a Salvator salvatus (salvandus) elképzelése mennyire illik a Parsifalra. Tehát itt egy bizonyos gnosztikus megváltásról van szó, nem teljesen arról a megváltáshitről, amelyről a zsidó-keresztény vallás beszél.

B.A.: Igen, és Mahler leveleit olvasgatva, életét, tehát a hétköznapi viselkedését figyelve, ha egyáltalán lehet az ő viselkedését hétköznapiinak nevezni, az ember arról olvas, hogy még a feleségét is csak a legünnepebben felöltözve tudta elviselni. Külön kis házikóban komponált, nemcsak azért, mert egyedül akart lenni, hiszen mindenfajta zaj zavarta, hanem mert egy más szférában élt, és a leveleiben, amelyek nagyon sok esetben patetikusnak, teátrálisnak és talán ma már kissé megmosolyogtatónak tűnnek, szentül komolyan vette ezeket a dolgokat. Az embernek van egy olyan érzése, mintha maga is valamiféle krisztusi szenvedést érzett volna bele az életébe. Tehát azt, hogy őneki, a prófétának —mert zenei prófétának tartotta magát— egészen egyértelműen végig kell szenvednie mindazt, amit a Páduai Szent Antalnak a halakhoz intézett prédikációjánál, hogy hiába mondja nekik, úgymint olyanok maradnak, amilyenek. És végigélte a különböző operaházak intrikáit. Egy felszínes művészkozzeg jut a magas beosztású előadóművésznek osztályrészül, miközben írja ezeket a szinte vérrel komponált műveit. Mindig az az érzésem, mintha önmagát egyfajta Jézus Krisztusnak tekintette volna. Nem a szónak a felfuvalkodott értelmében, hanem a szenvedés értelmében. És amikor a VI. szimfónia végén halljuk a pörölycsapásokat, akkor az embernek az az érzése, hogy ez az ember nagyon sokszor halt meg. És sokszor támadt föl élete folyamán.

D.B.: Ezt nagyon-nagyon így érzem én is, és azt hiszem, hogy ma, amikor a pátoszt szóban nem merjük vállalni, bár igényeljük, a zenében sokkal inkább el tudjuk viselni. Vagy nem is csak hogy el tudjuk viselni, hanem egyenesen ki vagyunk éhezve a kínlódás patetikus ábrázolására, kimondására. És —ebben az életrajzok megerősítenek— Mahler fizikai és lelki kínoknak egészen pokoli mélységeibe jutott. De hányszor eljut aztán az idillekhez, az egészen fantasztikus paradicsom-ábrázolásokhoz!

B.A.: Hogyne! Az egyik legszebb pillanata a IV. szimfónia zárótétele, amely nagyon naiv módon egy parasztos naivitású szöveggel írja le az égi életet.

D.B.: Ide kapcsolhatjuk a jézusi mondatot: „Boldog, aki éhez és szomjú-hozza az igazságot.” A dalt éneklő kislány éhez. A mennyországot egy nagy spájnának gondolja, ahol mindenfajta jó dolog van, füvek és húsok és miegyéb. Az ég az ő leírásában nem illat- és másfajta élmény elsősorban, bár valami utalás a zenére megjelenik a végén, Cecília említésével. De nagyrészt azért ételekről van szó ...

B.A.: ... hogy mi minden jót lehet ott enni.

D.B.: Mindezek az eddig fölvetettek összefutnak a VIII. szimfóniában. Ez az a szimfónia, amelyben már nem utalásokról van szó az egyházzene vonatkozásában, az első tételben, de akár a második tételben sem. Mind szövegileg, mind a zenei struktúra kezelésében olyasmiről beszélünk, amit nagyon jól fogalmaztál meg: ez a zene akár oratorikus formában, akár templomban is elhangozhatott volna.

B.A.: Hallgassuk csak meg a VIII. szimfónia első tételét, a *Veni Creator Spiritus*-hymusz megzenésítését! Ha az ember nem figyeli a szöveget, ez a tétel nyugodtan lehetne egy *Gloria*-tétel is valamely miséből. Tehát az egésznek, ahogy mondtad, tradicionálisan egyházzenei komponálásmódja, a kórusnak, a szólistáknak az elosztása, a zene polifóniája, amely szintén hozzátartozik az egyházi zenéhez ...

D.B.: ... hogyne, a kontrapunktika kezelésében akár Brahms, akár Bruckner is párhuzamba állítható volna, persze nagyon más zenei anyaggal dolgoznak. De az egésznek van valami egyházas hangütése, egyházas szerkesztése.

B.A.: Brucknert említetted, ez nagyon jó, mert Mahler kortársai közül vagy közvetlen elődei közül, Wagner mellett, sőt, talán nála is inkább elismerte Brucknert, például zongorakivonatot készített egyik szimfóniájából. És Bruckner kifejezetten katolikus komponista, aki a misében nőtt föl, és a misével töltötte egész életét, az orgona mellett. A VIII. szimfónia első tétele jellegében mennyire hasonlít a Bruckner-féle *Te Deum*ra!

D.B.: Néhány pontosítás, adalék, de a mű megértése szempontjából nagyon fontosak. A *Veni Creator Spiritus* kezdetű latin hymusz valóban kiemelt pontja a katolikus liturgiának. Egyrészt liturgiailag kötődik a pünkösdi officiumhoz, annak egyik tétele, elengedhetetlen része több mint ezer éven keresztül. Állítólag Hrabanus Maurus, Alcuin tanítványa írta a IX. században. Egész Európában bekerült a pünkösdi zsolozsmába. Azonban a *Veni Creator Spiritus*-t eredeti liturgiai helyéből kiemelve, önállóan is énekelték. Ebben hasonlít a *Te Deum* használatához, amelynek szintén megvan egy határozott, liturgiailag kötött pontja, de máskor is, mindenféle dicsőítés alkalmával énekelhető. E hymusz a Szentlélek hívását igénylő legkülönbözőbb alkalmakkor megjelenik. Egészen biztos, ha Mahler gyerekkorában csak egy évig is énekelt Iglóban, akkor ennek a hymusznak az éneklésmódját megismerhette, hiszen az nagyon jellegzetes. Ez azon kevés hymusz egyike, amelyeknek kezdő strófáját a mai napig térdelve énekeljük. Az összes többi hymuszt szokásosan állva. Ezt a hymuszt nyilvánvalóan nagyon jól ismerte, nem tekinthetjük véletlennek, hogy kiemelte. Ha elővesszük a szöveggönyvet, és melléje tesszük például Babits *Amor Sanctus*-át, ahol gyönyörűen le van fordítva, és ott a latin szöveg is, akkor meglepetten látjuk, hogy a két szöveg nem egyezik meg teljesen egymással. Mármost ha Mahler a legkönnyebben, meggondolás nélkül nyúl a témához, akkor mit csinál? Fog egy korabeli breviáriumot, vesz egy, a korabeli egyházi használatot tükröző egyéb kiadványt. De nem ezt tette. Teljesen felületeselek azok a megközelítések, amelyek szerint ez akár egy

frivol hozzányulás is lehet a himnuszhoz. Ez a himnusz nem a korabeli breviáriumokból van véve, amelyeknek szövege egyébként néhány ponton különbözik a középkoriakétól, hanem önálló szövegváltozatot mutat. Nem teljesen tisztázta még a filológia, hogy honnan is veszi Mahler ezt a szöveget. Egyrészt az alapszövege középkori variáns. Ebben a középkori változatban van a Babitsnál is olvashatóhoz képest egy egész strófányi betoldás. Ez egész pontosan a „Da gaudiorum”-mal kezdődő négy sor. Ez már sehol nincs meg a XIX. századi római gyakorlatban. A mahleri átgondolásra, sőt érzékenységre jellemző az is, —ami egyébként annyira jellemző rá akár a *Fiú csodakürtje* népies szövegei esetében, vagy Goethe szövegeiben is—, hogy alkotó módon belenyúl a szövegbe. Egy nagyon érzékeny ponton megfordítja a sorok rendjét, vagy éppen kihagy, mint a „Tu septiformis munere” strófában: ahol a gyerekek megjelennek, ott kihagyja a strófa második felét. Erős sorrendcserék is vannak. Mint az irodalomkritika kimutatta, a Hrabanus Maurus-féle himnusz világosan kötődik a Szentlélek adományai leírásának sorrendjéhez, mégpedig fordított rendben ahhoz képest, ahogy Izaiás prófétánál találjuk. Mahler ezt nem tudhatta, nem is tartotta magára kötelezőnek a nem-liturgiai funkció miatt. Egészen mást akart hangsúlyozni. Vegyük a 4. strófát: az „Accende lumen sensibus” strófa két-két sorát megfordítja. Babits fordításában ez így hangzik: „Gyújts fényt érzékeinkbe. Önts / szívünkbe szent szerelmedet. / S mi bennünk testi gyöngeség, / örök erőddel izmosítsd.” Mahlernél az utolsó két sor az elejére kerül. Ennek természetesen zenei indoka van, a fokozás lehetősége: „S mi bennünk testi gyöngeség, / örök erőddel izmosítsd./ Gyújts fényt érzékeinkbe, önts / szívünkbe szent szerelmedet.” Az ő —kissé racionalisztikus— szempontjából ez egyrészt —mondjuk— értelmesebb, másrészt zeneileg a szembeállításra jó lehetőséget nyújt ...

B.A.: ... igen, igen, van egy zenei mélypont, valamiféle szenvedés-mozzanat, a gyengeség, az emberi gyengeség ábrázolása, ezután jön ennek feloldása („Gyújts fényt érzékeinkbe”), ami egyébként más szimfóniák dramaturgiájára is jellemző. Nézzük csak meg, a II. szimfónia, a III. szimfónia honnan indul és hova érkezik el! A VIII. szimfónia is erről szól, bár ott mind a két tétel bejárja a maga útját. Vagyis nem érzem úgy, hogy mélypontról indul el az első tétel és csúcspontra érkezik meg a zárótétel, hanem két, teljesen egyenrangú rész van, az egyik ez a bizonyos himnusz, a másik pedig a Goethe Faustja 2. részének vége.

D.B.: Nem is kell beszélni róla, annyira nyilvánvalóan sok keresztény vonatkozása van a szövegnek, egyértelműen ebbe a gondolatkörbe illik bele. De van a két rész között egy nagyon érdekes szövegi, filológiai párhuzam vagy összecsengés. Nagyjából azonos ponton, az egyharmadnál. Említettük azt, hogy az „Accende lumen sensibus” kiemelt pont volt. Nyilvánvaló, ahogy mondtad, a zenei előkészítés után ez erős szembeállítás, a zenei csúcspont. A Goetheszövegben —amelyet Mahler szintén erősen meghúzott, részben még bele is nyúlt—, azt találjuk Pater profundus utolsó sorában, Goethe szövegében, hogy

„Erleuchte mein bedürftig Herz!” — „Világosítsd meg az én szükségét szenvedő, nehézségben levő szívemet!” Az *Erleuchte ...* és az *Accende ...* nyilvánvalóan gyakorlatilag ugyanaz latinul, illetve németül. Világos összekötőpont a két rész között, s nem esetleges, nem véletlenszerű dolog. Az „ezrek szimfóniája” mindent, minden érzelmi és szellemi erőt is megmozgat, valóban, nemcsak az apparátus számára.

B.A.: És ez volt az ő célja, mert azt mondta, hogy a szimfónia —nem ez a szimfónia, hanem általában a szimfonikus műfaj— az ő számára a világmindenséget jelenti. Tehát az embereket, állatokat, virágokat: a kozmoszt, mindent együtt. Gyönyörű szép leírásunk van Bruno Waltertől (Mahler famulusa volt annakidején, asszisztense, talán így mondanánk ma), aki ott volt a bemutatón és a betanításban is segédkezett. Leírja, hogy Mahler a hatalmas ünnepe végén hogy ment föl a kórus lépcsőjén, egészen a gyerekkarig, tehát a teremtett világ, a kozmikus világ különböző régióin; mindenkivel kezét fogott és mint egy pap, vagy mint egy próféta celebrálta azt az „istentiszteletet”, amelyik a VIII. szimfónia.

D.B.: Ha megfogalmazzuk a „dogmatikai” mondanivalót, akkor az az, hogy Faustnak vagy bárkinek, a kárhozott embernek, a megváltáshoz a Creator Spirituson, a teremtő Szentlélek által adott megvilágosításon keresztül vezet az út. A megváltásról szól a VIII. szimfónia. Ahogy megváltásról szólt az említett Parsival is. Megváltás, feltámadás. Halál, élet... Olyan gondolatok ezek, amelyeket leveleiben filozófiailag is megfogalmaz Mahler, s nagyon-nagyon mély átgondolással állítja őket egymás mellé, egymással szembe. És azért a végső kicsengés nem a halálé, hanem az életé. Ahogy Goethe Faustjában is: a megváltásé.