

Wolfgang W. Müllerrel

GÖRFÖL TIBOR

Wolfgang W. Müller (1956) 1981-től a domonkos rend tagja, 2001 óta a dogmatika professzora a luzerni egyetem teológiai fakultásán, ahol az ökumenikus intézetet is vezeti. Doktori értekezését 1989-ben a szimbólum teológiájáról, habilitációs értekezését 1992-ben Matthias Joseph Scheeben kegyelemtanáról írta. Ökumenikus, szentségtani és teológiai antropológiai kérdések mellett főként a teológia és a zene kapcsolatával foglalkozik. Legutóbbi könyvei: *Klingende Theologie. Glaube – Reflexion – Mysterium im Werk Olivier Messiaens* (2016) [*Hangzó teológia. Hit, reflexió és misztérium Olivier Messiaen munkásságában*]; Simone Weil (2017); Franz Liszt. *Eine theologische Rapsodie. Musik und Theologie in der Romantik* [*Liszt Ferenc. Teológiai rapszódia. Zene és teológia a romantikában*] (2019).

Ebben az évben Ön Teológiai rapszódia alcímmel könyvet jelentetett meg Liszt Ferencről. Katolikus körökben azonban mintha némi bizalmatlansággal kellene számolnia annak, aki kapcsolatot akar létesíteni a teológia és a zene között, hiszen Nietzsche és Schopenhauer óta sokak szemében gyanúsnak számít a zene. Ön miért tartja fontosnak, hogy összekapcsoljuk a kettőt?

Ami a zenéhez fűződő viszonyt illeti, mindegyik felekezetnek meghatározott hagyománya van, amely létrehozza és megőrzi az identitását. Korábbi történelmi korszakokban pusztán a gyakorlati alkalmazás szempontjából közelítettek a zenéhez (és a liturgiát is csupán a gyakorlat területéhez utalták). A zene tehát nem volt „igazi teológia”, és mellékes tényezőnek számított. Később (már a reneszánszban) függetlenedni kezdett a teológiai tényezőktől (elméleti és gyakorlati szempontból egyaránt). Az *ars antiqua* és az *ars nova* között hatalmas kiterjedésű „kultúrharc” zajlott: mindkét részről kiemelkedő jelentőségű zeneszerzőkkel és elméletalkotókkal találkozunk. Hogy mi volt a vita tárgya? Az *ars antiqua* szószólói úgy vélték, hogy a zenének alá kell rendelődnie a szónak (a Biblia és a liturgikus szövegek szavainak), az *ars nova* képviselői viszont a zene önállóságát hangsúlyozták. 1332-ben kiadott bullájában XXII. János pápa elméleti és gyakorlati szempontból egyaránt az *ars antiqua* mellett emelt szót. Esztétikai írásaiban Nietzsche és Schopenhauer valóban radikálisan lándzsát tör a zene autonómiája mellett, s ezzel közvetlenül (és közvetve) azt hangoztatja, hogy lejárt az ideje a klasszikus zene szintézisének, amely egyebek mellett a zene és a teológia belső kapcsolatán alapult (gondoljon csak Gluck, Haydn, Mozart és Bach művészetére). Nietzsche szerint az új ember az esztétikai élmény szférájában születik meg, s lerázza magáról az erkölcs és a hittételek béklyóját. A zene gyakorlati megvalósulásában és elméletében pontosan leképződnek a modern kor nagy kérdései. *A tragédia születése* című művét Nietzsche megküldte átolvasásra Liszt Ferencnek. Azt remélte, hogy a neves zeneszerző méltányolni fogja az írást — csakhogy nem így történt.

1872-ben a filozófusnak írt köszönőlevelében Liszt a következőket írta: „Tekintetem nem bolyong a Helikon és a Parnasszus körül, hanem lelkem szilárdan a Táborhoz és a Golgotához tapad.” Később Nietzsche irodalmi eszközökkel ki is gúnyolta Liszt Ferenc alkotásait, a *Bálványok alkonyában* asszonyoknak való zeneműveknek minősítve őket. Arthur Schopenhauer radikálisan bírálta a vallást a 19. században, és mivel Nietzsche árnyékába került, nem mindig részesült komoly figyelemben, noha a művészetvallás koncepciója, amelyet Wagner dolgozott ki, és Mahler fűzött tovább, filozófiai szempontból mások mellett Schopenhauernél jelent meg először. *A világ mint akarat és képzet* című művében Schopenhauer a zene önálló filozófiáját dolgozza ki. A filozófus szerint a zenében nem megjelenik valamilyen dolog, hanem a zene maga a dolog: a zene (és csakis a zene) önmagában és eleve a jelenségek belső lényege, amelyet az akarat közvetlenül kifejez. Ezért a zene nem ilyen vagy olyan konkrét és meghatározott örömet, ilyen vagy olyan szomorúságot, fájdalmat, iszonyodást, ujjongást, jókedvet vagy lelki nyugalmat fejez ki, hanem az (!) örömet, a (!) szomorúságot, a fájdalmat, az iszonyodást, az ujjongást, a jókedvet, lelki nyugalmat. Ez a szemléletmód szintén megfigyelhető Wagner *A jövő zenéje* című írásában és *A Nibelung gyűrűjében*. Ha figyelembe vesszük, mennyire összekülönbözött egymással Wagner és Nietzsche, akkor könnyen beláthatjuk, milyen jelentősége volt Schopenhauer gondolatainak Wagner számára (Lisztől teljesen idegenek voltak az efféle elgondolások!).

A teológia fogalmakkal operál, a zene érzékszervi tapasztalatban fejeződik ki. Egzisztenciális kérdéseink Isten, a szeretet és a halál témájával kapcsolatosak. Azon vagyunk, hogy fogalmak segítségével közelítsük meg ezeket a nagy témákat. A zene (mint a többi művészet is) érzékszervi élmények révén járja körül ezeket a kérdéseket.

Vegyük csak például a karácsony üzenetét. Hitünk e titkáról Pál és János kezdett gondolkodni teológiai igénnyel, és a megtestesülés teológiájával kapcsolatban a mai napig újabb és újabb elgondolások születnek. Szent Ambrus *Veni redemptor gentium* kezdetű himnusza vagy Bach karácsonyi oratóriuma szintén erről a hittitokról szól, de másképpen „mondja el” (vagy másként hangoztatja fel). Éppen ezért nem szabad mostohán bánnunk a zenével a teológiában!

Az imént röviden megemlítette, hogy a zenéhez fűződő viszonyban van valamiféle felekezeti színezete. Hogyan kell elképzelni a szónak és a hangnak, a teológiának és a zenének ezt a felekezeti meghatározottságát?

Ha áttekintjük az egyházi zene történetét, nyomban felfedezzük a felekezeti vonatkozásokat. Csak néhány példát említek. A gregorián szóközpontú és szövegalapú zenei forma volt. Az eleinte csak egyszólamú zenének kizárólag az volt a feladata, hogy kidomborítsa és kiemelje az énekelt szavakat. Luther szemében a zene a legfőbb művészet volt, amelynek feltétlenül együtt kell működnie a teológiával. Így jöttek létre az egyházban a népnyelvi énekek, és a közösségi, gyülekezeti éneklés gyakorlata is kibontakozott. Kálvin csak a zsoldároknak adott helyet az istentiszteleten, Zwingli pedig szinte teljes egészében kiebrudalta a zenét a liturgiából.

Ugyanakkor érdekes látni, hogy a protestáns gyakorlat első időszakában a zeneszerzők az itáliai és a brabanti (katolikus) hagyományból kölcsönöztek művészi elemeket, s még művei komponálása közben Schütznek is Velence és Róma lebegett a szeme előtt. Josquin des Prez zenéjét Luther az ég ajándékának nevezte.

A 19. században a katolikus egyház berkeiben megjelent a cecilianizmus néven ismert hatalmas népmozgalom, amely a gregorián idealizált formáját kiáltotta ki a katolikus egyházzene legkiválóbb megnyilvánulásának. Ebben az időszakban úgy vélték, hogy a felvilágosodás, a francia forradalom és a polgári forradalmak zúrvara után teológiai és zenei téren egyaránt a gregorián korhoz érdemes kapcsolódni (érdekes e szempontból a jezsuita Joseph Kleutgen *A régi kor teológiája* című műve), s a modernitás előtti jobb kort az aktuális helyzet ellenmodelljeként kell felmutatni. A teológia és a zene aztán megint csak másféle kapcsolatban van egymással az ortodox egyházakban.

Ma már a legtöbben ökumenikus szellemben szereznek zenét, és ökumenikus szellemben énekelnek. Taizében például olyan zenei stílus alakult ki, amely széles mértékben merít a felekezetek egymástól eltérő zenei gyakorlatából. Egyébként pedig magán a zeneszerzés technikáján belül is felfedezhetők felekezeti jellegzetességek: azok a zeneszerzők, akik darabjait barokk templomokban adták elő, másként számolnak a visszhanggal, mint azok, akik többhajós vagy egyszerűbb kivitelezésű protestáns templomok számára komponálnak.

Mint már említettük, ebben az évben terjedelmes könyvet írt Liszt Ferencről. A könyvben kiemeli, hogy Lisztnél „maga a zene fejezi ki és szólaltatja meg a hittitkokat”. Mit jelent a zene ily módon felfogott önállósága? Hogyan nyújthat a zene önmagában teológiai ismereteket?

Ha a teológiai megismerés „helyeinek” (azaz forrásainak) klasszikus összefoglalásait vesszük szemügyre, például Melchior Cano idevágó művét, azt látjuk, hogy logocentrikusnak, szó- és szövegalapúnak tartották a hitbeli megismerést. A teológiai megismerésről szóló (2003-ban megjelent) dogmatikai művében Peter Hünermann viszont rámutatott, hogy a kultúra is fontos, bár csak másodlagos terepe a teológiai megismerésnek. A 19. századtól fogva már esztétikai teológiák is születnek, német nyelvterületen főként Matthias Joseph Scheeben jóvoltából. Ehhez a vonulathoz kapcsolódik *A dicsőség felfénylésében* Hans Urs von Balthasar is. E szellemiség szerint minden érzékszervre szükség van a hit kifejezéséhez. A hittitkok zenei megszólaltatása az egyház hittel kapcsolatos tanúhoz (a Bibliához, a hagyományhoz, a teológiai reflexióhoz) kötődik, de önállóan dolgozza fel őket.

Vegyük csak például Liszt Ferenc *Krisztus* című alkotását. A megtestesülésről szóló üzenet egészen újszerűen csendül fel az oratórium első részében, amely egészen Urunk megjelenésének ünnepéig beszéli el Jézus történetét. Az oratórium második részének 9. tételében, amelyet Liszt Jézus galileai igehirdetésének szentelt, a tengeri vihar lecsendesítéséről szóló újszövetségi elbeszélés (vö. Mt 8,23–26) egészen önálló színezetet nyer, mivel különlegesen drámai zeneiség fejezi ki. A tétel a víz heves zúgásával kezdődik, az ember

szinte hallja is a vihar morajlását, és miután Jézus ráparancsol a viharra, szintén jól kivehető, ahogyan a hullámok már erejüket veszítve csapódnak a parthoz. Ez a rész szinte *en miniature* szimfóniának tekinthető. A hangoknak olyan játéka bontakozik ki itt, amelyet senki nem felejt el, aki végighallgatta. A teológia azt mondja, hogy ezekben az újszövetségi elbeszélésekben Jézus cselekvése nem kifejezett, de valós messiási igényt jelenít meg. A kapcsolódó zene csodálatosan szólaltatja meg ezt a hitbeli meggyőződést.

A Jézus-oratóriumban Mária alakja jelenik meg hangsúlyosan. Teológiai és zenei szempontból a *Stabat Mater Dolorosa*t szokás előtérbe állítani, amely szerves részét képezi a passió hatás- és befogadástörténetének. Liszt azonban az oratórium karácsonyi részében külön Mária-szekvenciát írt, amely a megtestesülés teológiáját Mária üdv-történeti szerepével kapcsolja össze. Ez a *Stabat Mater speciosa*. Az oratórium születésének idején a katolikus népi vallásosságban nagyon eleven volt a Mária-tisztelet, amely később majd egyenesen elvezet a szeplőtelen fogantatás dogmájához.

A könyvben annak is beható figyelmet szentel, hogy (egy korai kísérlettől eltekintve) Liszt nem volt hajlandó operát írni, és inkább az oratórium (vagy ahogyan ő nevezte: a legenda) műfaja mellett döntött. Mi a teológiai jelentősége ennek a döntésnek a wagneri művészetvallás korában?

Liszt Ferenc és Richard Wagner barátsága egészen különleges volt, kapcsolatukban folyamatosan emelkedett korszakok és válságok követték egymást. Alkotástechnikai és zeneelméleti szempontból mindketten annak az úgynevezett újnómet iskolának a képviselői, amely eltávolodik a klasszikus és hagyományos zeneszerzéstől, s összhangot igyekszik teremteni az érzés és az irodalommal összeházasított zene között. Liszt Weimarban kiáll az ifjú Wagner zenéje mellett, Wagner pedig zeneszerzési technikákat vesz át Liszttől. A két komponista jellege és életfelfogása azonban homlokegyenest ellentétes egymással. Cosima Liszt, miután elvált Hans von Bülowtól, Wagner felesége lett, ráadásul átlépett a lutheránus egyházba — ezek a lépések is nyomatékosan kiemelik a két zeneszerző közötti különbségeket.

Hogy mennyire eltérő volt a jellemük és a személyiségük, abban is megnyilvánul, hogyan saját egyházukhoz viszonyultak. Wagner a lutheránus kereszténységben nőtt fel, és fiatal zeneszerzőként társadalmi forradalmat hirdető alaknak látta Jézust. Még azt is fejébe vette, hogy operát fog írni Jézusról, ennek azonban csak a librettója maradt fenn (élete végén Wagner Buddháról szeretett volna operát írni, de már nem tudta megvalósítani a tervét).

Liszt Ferenc viszont, bármily tekervényes vonalai voltak is spirituális útkeresésének, mindig is katolikus lélek maradt. Hitét a liturgikus év ritmusa szerint élte. Éppen ezért nem is tudott megbátározni a művészetvallással, amely tudatosan eltávolodott a keresztény vallást kinyilatkoztatásból eredeztető teológiai felfogástól. Liszt szemében az oratórium alapvető célkitűzése volt, hogy a bemutatott jelenségek ábrázolása áhítatot ébresszen a hallgatóban, sőt ténylegesen imádságra indítsa. A korabeli romantikus művészetvallás elképzeléseivel ellentétben úgy vélte, hogy egyházi dogma és liturgikus összefüggés nélkül nem valósítható meg ez a cél. Első ora-

tóriumának azért adta a *Szent Erzsébet legendája* címet, hogy elhatárolódjon az oratóriumokhoz kapcsolódó, kizárólagosan esztétikai szemléletmódtól. A Szent Erzsébet életéről írt darabban Liszt vallássosságának számos összetevője megfigyelhető: a hit közösségi dimenziója, az a meggyőződés, hogy a keresztény életnek tanúságot kell tennie a hívők közösségében, az Assisi Szent Ferenc iránti nagyrabecsülése (bár belépett a ferences harmadrendbe, Liszt védőszentje Paolai Szent Ferenc volt, lásd ezzel kapcsolatban *Saint François de Paule marche sur les flots* című darabját), továbbá a magyar zene és a magyar nemzet iránt táplált „új keletű” szeretete. Az utóbbi tényező Liszt profán és szakrális zenéjében egyaránt kifejeződik, a *Magyar rapszódia*kban ugyanúgy, mint a *Szent Erzsébet legendájának* bizonyos részeiben (a Ferenc József császár magyar királlyá koronázásának alkalmából kapott megbízásáról sem szabad megfeledkeznünk). Szent Lászlónak is szentelt oratóriumot, de a mű befejezetlen maradt.

Második oratóriumát Liszt Rómában írta. A mű címe *Krisztus* lett — oratórium a Szentírás és a katolikus egyház alapján szólistákra, kórusra, orgonára és nagyzenekarra. A 19. századi oratóriumirodalom közismert alapjain kívül a darabban a Názáreti Jézus személye és élete iránt tanúsított érdeklődés is kifejeződik.

A liturgikus zene rendkívül összetett formájának tekinthető oratóriumokon kívül Liszt olyan darabokat is komponált, amelyeket tudatosan liturgikus és lelki „célokra” szánt. Ilyen például *A hét szentség* és a *Rózsafüzér*. Az *Esztergomi mise* és más egyházzenei alkotásai egyértelműen a 19. századi egyházzene közegébe helyezik Lisztet. Alkotásain kívül azonban írásban is kifejtette a véleményét a korabeli liturgikus reformmal és egyházzenei gyakorlattal kapcsolatban.

Liszt életének köztudomásúlag számos pikáns részlete van. A legkülönlegesebbek közé tartozik a Georg Klindworthhoz fűződő viszonya, akin keresztül IX. Piusszal is szoros kapcsolatba került. Igazi politikai szereplő is volt talán Liszt?

Ó, igen, Liszt Ferenc hamisítatlan politikai szereplő volt, aki jelen volt a nyilvánosságban. A katolikus egyház hányatott korabeli történetét testközelből ismerte meg Franciaországban. Ő volt az egyik első ünnepelt zongorajátékos, aki jótékonyági koncerteket adott, például a magyarországi árvizek áldozatainak megsegítésére, fiatal magyar zeneszerzők támogatására, vagy éppen a kölni dóm befejezésének érdekében (az utóbbi a „megkésített” német nemzet ízigvérig politikai színezetű projektje volt). Georg Klindworth kettősügynök volt, aki a kor szinte valamennyi politikai hatalmának szolgálatában állt. Házasságon kívül született lánya zongoraleckét vett Liszttől Weimarban, és a művész bizalmasa is lett. Tengeri levelük maradt fenn, amelyekben személyes kérdéseken kívül politikai problémákról is eszmét cserélnek. Egyes szakértők szerint Klindworth lánya szintén ügynökként tevékenykedett, mégpedig apja utasítására és jóváhagyásával. A weimari udvar fontos kulturális és politikai érintkezési pont volt Kelet és Nyugat között. Liszt szintén szoros kapcsolatban áll Gustav Adolf zu Hohenlohe-Schillingensfürst bíborossal, aki a kúria liberális szárnyához tartozott. IX. Piuszhoz személyes barátság fűzte Lisztet. A pápa még római ma-

gánlakásán is felkereste, és megkérte, hogy játsszon neki valamit a zongorán. *L'hymne du Pape: Tu es Petrus* című darabját (1865) a pápának ajánlotta. Barátságuk ellenére Liszt azonban nem tágitott szociális eszméitől, amelyeket Lammenais körében ismert meg. Liszt Ferenc fontos és megbecsült közvetítőszerepet játszott a korban. Ugyanakkor az a benyomásom, hogy nem sok érzéke volt a realpolitika útvesztőihöz és az európai hatalmi központokban folyó intrikákhoz. Liszt az emberi személy tiszteletét és méltóságát tartotta fontosnak. Jótékonykodása mindenkiből elismerést váltott ki. Politikai kérdésekben valahogyan mindig két szék között a pad alá esett. Egyik levelében nagyon szépen, önmagát is bírálva beszél erről a jellemvonásáról. Egyik magyar barátjának, a zeneszerző Mihailovich Ödönnek írta a következőket: „Az egész világ ellenem van. A katolikusok azért, mert túl világiasnak tartják az egyházenémet, a protestánsok azért, mert nekik meg katolikus a zeném, a szabadkőművesek azért, mert túlságosan klerikálisnak találják; a konzervatívoknak forradalmár vagyok, a »futuristáknak« rossz fából faragott jakobinus. Ami Itáliát illeti (Sgambati ide vagy oda), álszentnek bélyegeznek, ha történetesen Garibaldi hívei; ha a Vatikán pártján vannak, azt vetik a szememre, hogy Vénusz barlangját telepítettem az egyházba. Bayreuth szerint nem zeneszerző, hanem újságíró vagyok. A németek azért nem szeretik a zenémet, mert túlságosan francia ízű nekik, a franciák azért nem, mert túl német, az osztrákok szerint cigányzenét szerzek, a magyarok szerint külföldi zenét. A zsidók pedig ok nélkül is megvetnek a zenémmel együtt.”

Az imént futólag megemlítette Lammenais-t. Liszt számára nagyon fontos volt a francia reformkatolicizmus, és Lammenais személyesen is pártfogolta. Hogyan talált el Liszt a katolikus hitnek ehhez a formájához?

Liszt Ferenc azért érkezett apjával Párizsba, hogy beiratkozzon a konzervatóriumba. Bár ajánlólevelet kapott Metternichtől, nem vették fel. Zongoratanárként és koncertzenészként kellett megkeresnie a kenyerét és eltartania a szüleit. Tevékeny szerepet vállalt a lakóhelyéhez tartozó plébánia életében. Apja koncerteket szervezett a fiának. Nem sokkal később azonban meghalt, és nagyon boldogtalan szerelem után Liszt Lammenais írásaiban lelt intellektuális és spirituális otthonra. Lammenais *Essai sur l'indifférence en matière de religion* (A vallás ügyében tanúsított közömbösségről) című műve teológiai és spirituális szempontból egyaránt nagy hatással volt rá. Darabot is kezdett írni azonos címmel, de nem fejezte be. De Lammenais más szövegeit is megzenésítette, így született például *A kovács*. Lammenais *Les Morts* (A holtak) című költeményét Daniel nevű fia halála után zenésítette meg, és a darab a *L'Avenir* című folyóiratban jelent meg (a lap szerkesztői Lammenais köréhez tartoztak). Lisztet be is fogadták Lammenais körébe, ahol a francia reformkatolicizmus más képviselőivel is megismerkedett, például Montalembert-rel és Lacordaire-rel. A reformkatolikusok szintézist próbáltak alkotni a modern társadalom és a katolikus egyház között, jelszavuk az „Isten és szabadság” volt. Liszt a korabeli egyház más reformmozgalmaival is kapcsolatba került, de amikor radikalizálódni kezdtek, elfordult

tőlük (ilyen volt például a Saint Simon körül kialakuló mozgalom, amely idővel szektás vonásokat öltött). Később elköteleződött a cecilianista mozgalom irányelvei mellett, de hű marad zeneszerzői zsenijéhez, és mindig ideológiai szempontoktól mentesen szerzett zenét. Utolsó alkotásait, például az *Unsternt*, az *En rêve – nocturne*-t és a *Nuage gris*-t nem is fogadta el a kor legtekintélyesebb egyházzenei kiadója, a regensburgi Pustet, arra hivatkozva, hogy túlságosan modernek (már olyanok, mint az impresszionista zene).

Liszt felvette a korabeli egyház négy úgynévezett „kisebb rendjét”, és a kortársak sokszor Abbé Lisztnek is gúnyolták. Ön hogyan ítéli meg Liszt Ferenc hitét?

Nem érzem felhatalmazva magam arra, hogy megítéljem Liszt hitét! Mint már említettem, bármilyen sokrétű útkeresése volt is, Liszt mindig hű maradt katolikus hitéhez. A kisebb rendek (ma egyházi megbízatásokról beszélünk) olyan elköteleződési formákat jelentettek, amelyek elérhetőek voltak a korabeli laikusoknak. Liszt a breviárium imádkozására és reverenda viselésére is kötelezte magát, de szabadon és önként. A sajtó aztán valóban ízekre szedte ezt a lépését. A korabeli bulvársajtó kapva kapott az alkalmon, és harsányan számolt be az eseményről: a szalonok hőse, a nők bálványa és az ünnepelt zongorista hátat fordít a világnak — és így tovább. Hector Berlioz, aki életének ebben a szakaszában apja emberbarát eszméit követte, pontosan ezért szakította meg barátságát Liszttel, és mindent megtett annak érdekében, hogy az *Esztergomi mise* francia ősbemutatója (a párizsi St. Eustache templomban) hatalmas kudarc legyen. Cosima és Richard Wagner szemében az efféle alkotások pusztán „csuhászenének” számítottak. A zeneszerzők közül csak Rossini méltányolta Liszt lépését.

Már 1860-ban papírra vetett végrendelete vallásos tartalmú szakasszal kezdődik, amely véleményem szerint kiválóan kifejezi Liszt katolikus hitét. Rendelkezéseit tehát a zeneszerző a következő bevezetéssel látta el: „Szeptember 14-én írom [végrendeletemet], azon a napon, amikor az egyház a szent kereszt felmagasztalását ünnepli. Az ünnep elnevezése azt az izzó és titokzatos érzést is hírül adja, amely szent seb gyanánt hatotta át egész életemet. Igen, »a megfeszített Jézus Krisztus”, »a kereszt balgasága és felmagasztalása« — ez volt a hivatásom. (...)”

Szívem legmélyén éreztem tizenhét éves korom óta, amikor könnyek és alázatos esdeklés közepette könyörögtem azért, hogy engedjenek belépni a párizsi szemináriumba, abban a reményben, hogy megadatik nekem a szentek életét élnem és talán a vértanúk halálát halnom. Ó! Nem így történt. — Ám azóta sem nem tűnt el előlem a kereszt isteni világossága, bár sok hibát és tévedést követtem el, amit őszintén bánok és sajnálok. Dicsősége olykor egész lelkemet elárasztotta! — Hálát adok érte Istennek, és majd úgy halok meg, hogy lelkem a kereszthez, megváltásunkhoz, legfőbb boldogságunkhoz tapad; és hogy tanúságot tegyek hitemről, azt kívánom, hogy halálom előtt részesedjek a katolikus, apostoli és római egyház szentségeiben, s ezáltal elnyerjem minden bűnöm bocsánatát és elengedését. Ámen.”

És ami a mai zene-szerzőket illeti, kiket tart teológiai szempontból is jelentősnek?

Ha már szóba hozta Hans Urs von Balthasart, érdemes megemlíteni, hogy Ön a svájci Hans Urs von Balthasar Alapítvány elnöke. Balthasarnak pedig általában is nagyon fontos volt a zene (Mozart búcsútercettről szóló esszéje magyarul is olvasható a *Vigília* egyik 2007-es számában), akárcsak a barátjának, Karl Barthnak, és Ön kettejük kapcsolatáról is írt tanulmányokat.

Zenei szempontból Olivier Messiaen, Krzysztof Penderecki, Arvo Pärt, Galina Ustvolskaja és Wolfgang Rihm alkotásait emelném ki. Sok olyan zeneelmélettel foglalkozó szerző is van, aki figyelmet szentel a zene és a teológia kapcsolatának, például Dieter Schnebel, Hans Zehnder és Clytus Gottwald (én ellenben a teológia és a zene viszonyával foglalkozom, azaz teológusként viszonyulok a problematikához). A nemrég elhunyt Hans Zehnder utolsó könyve *Mehrs-timmiges Denken* (Többszólamú gondolkodás) címmel jelent meg. Hans Urs von Balthasar egyik kisebb könyvének *Die Wahrheit ist symphonisch* (Az igazság szimfonikus) a címe. A két könyvcím jól tükrözi a zene és a teológia vagy a teológia és a zene viszonyának tágasságát.

Én mindig is foglalkoztam zenével, elméleti szempontból és gyakorlati téren egyaránt. Ami a teológiát illeti, legelőször Matthias Joseph Scheeben adott ösztönzést arra, hogy művészettel foglalkozzam (Balthasar egyébként nagyon részletesen taglalja Scheebent teológia esztétikája első kötetében). A szemem azonban akkor nyílt fel igazán, amikor elolvastam Hans Urs von Balthasarnak a *Varázsvuola* búcsútercettjéről írt esszéjét, amelyet Ön is említett (a szöveget Balthasar 1943-ban írta, és aztán a *Spiritus Creator*-ban jelent meg). Balthasar volt az egyik első újabb katolikus teológus, aki kifejezetten is foglalkozott a zene ismeretelméleti jelentőségével és szerepével. Gondoljon csak arra a szép axiómájára, mely szerint az igazság szimfonikus természetű. Az ifjú Balthasar több írásában is értekezett a zenével kapcsolatos kérdésekről, majd természetesen az *Apokalypse der deutschen Seele* (A német lélek apokalipszise) című művében részletesebben is, s határozottan szembehelyezkedik Nietzsche és Wagner esztétikai elveivel.

Karl Barthhoz fűződő barátsága Mozart zenéjének jegyében áll, mint mondotta egyszer Balthasar. Karl Barth következő szép aforizmája voltaképpen mindent elmond ezzel kapcsolatban: „Nem vagyok biztos benne, hogy az Istent magasztaló angyalok éppen Bachot játszanának. (...) Abban viszont biztos vagyok, hogy amikor maguk között vannak, Mozartot játszanak, és a Jóisten ilyenkor különösen szívesen hallgatja őket.”