

Domokos Zsuzsa

Liszt két levele Jacopo Tomadinihez

Egy feledésbe merült egyházzenei kapcsolat*

Liszt 1861–1869 közti római tartózkodása idejéből az irodalom keveset tud olasz egyházzenei kapcsolatairól, holott

ebben az időszakban Liszt zeneszerzői érdeklődésének fontos területe az egyházzene és annak reformja. Ennek a hiánynak részben az is az oka, hogy Liszt kortárs olasz egyházzenei kapcsolatairól kevés dokumentum maradt fenn. Ezek közé tartozik olasz folyóiratokban publikált két olyan Liszt-levél, amelyek a zeneszerző ilyen irányú zenei ismeretségére vetnek fényt. A *La Panarie*¹ eredeti, francia nyelven, a *Bollettino Ceciliano*² ugyanazokat a leveleket olasz fordításban közli. A levelek címzettje Jacopo Tomadini, Civaldaléban élő pap és egyházzenei szerző. Az egyik levél datálása teljes: Róma, 1867. július 14, a másiknak hiányzik az évszáma, de a levél tartalmából egyértelműen azonosítható az időpont. Lisztnek ezt a levelet 1863. október 28-án kellett írnia, ugyanis arról ad hírt benne, hogy az év júniusában új lakhelyére, a Monte Mario-n lévő *Madonna del Rosario* kolostorba költözött. Ennek idejét pontosan tudjuk Franz Brendelnek szóló, 1863. június 20-án kelt leveléből: „Holnapután elhagyom a Via Felicén lévő lakásomat és a Monte Marióra költözöm.”³

Ha csak ebből a két levélből indulunk ki, akkor is kézenfekvővé válik, hogy Liszt és Tomadini ismeretsége egy hosszabb ideig tartó, mintegy öt éves időszakot jelentett a két zeneszerző életében. Ugyanakkor a levelek publikációjának bevezető tanulmányából⁴ kiderül, hogy már korábban találkoztak, és semmi jel sem mutat arra, hogy 1867-ben megszakadt volna köztük a személyes érintkezés. A levelek bensőséges hangvétele és a zenei nézetek kifejtésének mélysége pedig arra enged következtetni, hogy egy komoly zeneszerzői és emberi kapcsolatról van szó.

A fent említett tanulmányban Giuseppe Marioni szerint Tomadini 1861 decemberében látta először Lisztet a *Capella Sistina*-ban. Személyesen kicsit később, 1862 húsvétja előtt ismerkedtek meg egymással közös barátjuknál, Salvatore Meluzzinál, aki ebben az időben a *Capella Giulia* karnagya volt. Erről a találkozóról Tomadini írásos beszámolója folytán konkrét zenei események leírása maradt fenn: az est első felében Liszt az e-moll *Tarantellát*⁵, a *BACH fantázia és fúgát* játszotta, egy nocturne-t improvizált a vendégeknek, akik között nem kisebb előkelőségek voltak jelen, mint Barberini herceg, családjával, és Altieri hercegnő, lányával. A műveket Tomadini nagyon szépek, újszerűnek és eredetinek találta. A hercegi családok távozása után szűk családi zenei körben Liszt legújabb művét, a *Nyolc boldogságot*⁶ adták elő

Domokos Zsuzsa zenetörténész, a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont tudományos munkatársa.

* Elhangzott a Somfai László 60. születésnapjának tiszteletére, 1994. november 5-én rendezett zenetudományi ülésen.

¹ *La Panarie* Anno II. No.18. Novembre–Dicembre 1926. Rivista Friuliana Illustrata 388–392.

² *Bollettino Ceciliano* Marzo 1927, XXII / No.3. 34–36. (Alceste Saccavino: „F. Liszt e J. Tomadini“.)

³ La Mara: *Franz Liszt's Briefe*. Zweiter Band. Von Rom bis an's Ende. Leipzig 1893. 41.

⁴ Giuseppe Marioni: „Un amico di Jacopo Tomadini“, *La Panarie* 1926. 389.

⁵ *Tarantella di bravura d'après la Tarantelle de la Muette de Portici* R 117.

⁶ *Die Seligkeiten* R 428/a (A R 529 /1859/ átvétele az oratórium számára).

közösen: Liszt zongorázott és énekelte a bariton szólamot, Meluzzi választotta a basszust, fia a tenort, Tomadini vállalta a szopránt. A kompozíció tettségét aratott, bár Tomadini annak újszerű hangvételét néha idegennek érezte. Az első találkozást több összejövétel is követte, míg Tomadini Rómában tartózkodott, és a két zeneszerző között egyre szívélyesebbé és barátibbá vált a hangvétel. Tomadini 1862. május 3-án írta Candottinak szóló levelében, hogy többször járt Lisztnél, aki őszinte örömmel látta vendégül és készséggel játszott el műveiből, amelyeken éppen dolgozott. A találkozókön minden biztonnyal előadtak Tomadini-műveket is, a tanulmány szerint egy Mária-mottót, az *Inno all' Immacolata-t*, és a Szent Ferenc-himnusz, a *Cantico di S. Francesco d'Assisi-t*. A közös zenéléseken kívül a beszélgetéseken felmerült az egyházzene jövőjének kérdése is, amint ezt később konkrét idézet igazolja.

Biztosan nem véletlen, hogy a budapesti Liszt-kottatár három Tomadini-művet őriz⁷, ezek közül a kantáta biztosan, a mise nagy valószínűséggel azonosítható azokkal a kompozíciókkal, amelyeket Liszt levelében emleget, és rajtuk kívül megtalálható Assisi Szent Ferenc himnusza is. 1867-ben Liszt komolyan foglalkozott azzal a gondolattal, hogy elősegítse Rómában Tomadini új miséjének előadását, és ezért szólamokat is kért a zeneszerzőtől. Abban pedig, hogy Civalalában, a *Madonna del Monte* szentélyben elhangzott Liszt amoll *Ave Maria*-ja, Tomadini közvetítését kell feltételeznünk. A két zeneszerző közti kölcsönös tisztelet, nagyrabecsülés és baráti közeledés egyúttal Tomadini jelentőségét is fémjelzi.

Jacopo Tomadini az utólagos értékelés szerint az olasz egyházzenei reform legkiemelkedőbb komponistája volt, neve csak szerénysége miatt maradt kevésbé ismert szélesebb körben.⁸ Egész életét szülővárosához, Civalalához kötötte, bár hívták a Notre Dame, a San Marco, a padovai Basilica del Santo, római kápolnák, és két alkalommal a milánói dóm orgonistájának is. Liszt kortársa volt: 1820–1883-ig élt. 18 évesen a papi hivatást választotta, a teológia mellett zenei tanulmányokat is folytatott. Tanára és később barátja, a civalalei dóm karnagya, Giovanni Battista Candotti összhangzattanra, ellenpontra és zenetörténetre oktatta. Néhány évvel később azonban már Tomadini inspirálta mesterét, aki 1844-től tanítványa közvetítésével ismerte meg a nagy polifonikus szerzők műveit. Tomadini 1845–1876-ig, Candotti haláláig a dómorgonista állását töltötte be, majd mestere helyébe lépve karnagyként vezette az egyházzenei életet.

Tomadini érdeklődése a 16. század polifóniája iránt az 1840-es években még kivételesnek számított, hisz Palestrina és kortársai zenéjének kutatását még csak kevesen és az általános zenei gyakorlattól eléggé elszigetelve vállalták magukra. A zenei tradíció egyedül a *Capella Sistina* repertoárjában maradt töretlen. 1818-tól a kápolna karnagyi állását a híres Palestrina-kutató Giusep-

⁷ *Cantico e Salmo del Beato San Francisco d'Assisi*. (Canto e arpa). A szerző Lisztnak szóló kéziratos ajánlásával. Z 5898/1–2 (LH); *Messa a tre voci uguali con accompagnamento d'organo del Sacerdote* – Z 5899 (LH); *La risurrezione del Christo. Cantata a quattro voci ed orchestra* Z 5900 (LH), in: *Liszt Ferenc Hagyatéka / Franz Liszt's Estate II. Zene-művek / Music*. Közreadja / Edited by Eckhardt Mária. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest 1993. No. 2274–2276.

⁸ Ernesto Moneta Caglio: „Der Caecilianismus in Italien”, *Der Caecilianismus / Anfänge – Grundlagen – Wirkungen*. Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Hubert Unverricht. Tutzing 1988. 324.

pe Baini töltötte be, akinek Palestrina-életrajza 1828-ban jelent meg olasz és német nyelven. A másik nagy előd, Fortunato Santini modern kottairással írta át a római archívumok – köztük a Capella Giulia, a S. Giovanni in Laterano, a S. Maria Maggiore, a Chiesa Nuova, a Vatikáni múzeumok, a Corsini- és Barberini-gyűjtemény zenei anyagát. 1820-ban ezekről katalógust jelentetett meg. Munkáját nagyrészt a Rómában megfordult külföldiek hasznosították, mint Winterfeld, Kiesewetter, Proske, Fétis, Mendelssohn, Spontini, de minden bizonnyal Tomadini is, akivel Santini személyes ismeretségben állott. Tomadini levelezett Pietro Alfierivel is, aki 1840-ben elsőként publikált részleteket Palestrina, Victoria, Allegri műveiből. Az ő nevéhez fűződik a nagy jelentőségű, 1841–46 között megjelentetett *Raccolta di Musica Sacra* című sorozat hét kötete, amely majd egy évtizeddel előzte meg Proske híres *Musica Divina* sorozatát. Tomadini elsősorban az ő eredményeikre, kiadványaikra támaszkodhatott, mikor fiatalon a 16. század polifonikus stílusát kutatta.⁹

A Palestrina-reneszánsz egyben a 19. századi egyházzenei reformnak a zenei gyakorlatba való átültetését valósította meg. Tomadini 18 éves volt, mikor megjelent Spontini híres tervezete az egyházzene reformjáról, amelyben legfontosabb esztétikai célul a színházi és templomi zene stílusbeli elkülönítését tűzte ki. Reformelve szerint az egyházzene megtisztulása a régi egyszólamúság és a 16. század polifóniájának esztétikai ideáljához való visszatéréssel valósulhat meg.

Esztétikai szempontból szintén nagy szerepet játszottak Luigi Ferdinando Casamorata karnagy írásai, aki a milánói zenei újság kritikusaként szerzett hírnevet és hozta létre az egyházzenei kompozíciók firenzei versenyének intézményes formáját. Egyházzenei cikkei inspirálták Tomadini tanárát, Caddottit saját esztétikai tanulmányainak megírására 1847–1851 között. Ezek az írások viszont nem kisebb egyéniséget győztek meg egy átfogó reform szükségességéről, mint Guerrino Amellit, aki az 1870-es években – már német mintára – Itáliában is meghonosította a reformot, létrehozta a megfelelő intézményes kereteket: egyesületet, iskolát, folyóiratot, országos kongresszusokat. Liszt és Tomadini találkozásának idején azonban Amelli még nem lépett színre, ekkor Tomadini volt az, aki a 16. század polifonikus zenéjében közismerten a legnagyobb szaktekintélynek számított. Többek között ezért kereste társaságát Liszt is, amint ez az 1863-as levélből kiderül:

„Ha megelégedésemre itt viszontláthatom, amit szeretnék remélni, a gregorián énekről, Palestrináról, Lassusról, Bachról és az egyházzene jövőjéről folytatott zenei eszmecseréink teljes harmóniában lesznek új otthonommal a Madonna del Rosarión.”¹⁰

Arról, hogy ezeken az összejöveteleken közelebbről milyen témák kerülhettek előtérbe, Tomadini tanítványának, Vittorio Franznak adott leckéiből lehet elképzelésünk.¹¹ Vittorio Franz az 1870-es évek végén, tehát kb. 10 évvel a Liszttel folytatott beszélgetések után volt Tomadini tanítványa. A To-

⁹ Ernesto Moneta Caglio: „Jacopo Tomadini e il movimento ceciliano”, Guglielmo Biasutti – Ernesto Moneta Caglio – Albino Perosa – Sante Tracogna: *Jacopo Tomadini. Riformatore della Musica Sacra*. A cura di Guido Genaro. Comitato per le Celebrazioni del Centenario Tomadiniano. Udine 1984. 39.

¹⁰ „Si comme je me plais à l'espérer, j'ai la satisfaction de vous revoir ici, nos petites conférences musicales sur le chant Grégorien, Palestrina, Lassus, Bach, et l'avenir de la Musique d'Eglise, se trouveront tout à fait en harmonie avec ma nouvelle habitation à la Madonna del Rosario.”

¹¹ Albino Perosa: „La Tecnica musicale di Jacopo Tomadini”, *Jacopo Tomadini. Riformatore della Musica Sacra...* 83.

madinitől kapott leckéket később Proske megjelentette a *Musica Divina*-ban *Dialogo sulla tonalità antica* címmel. A műben Tomadini valóban a mester és tanítvány közti párbeszéd formájában először a nyolc gregorián modust tárgyalja, példákkal illusztrálva, amelyeket az akkoriban hivatalosan használt forrásból, 1879 előtt Liechtenstein, majd 1879-től a Pustet által megjelentetett gyűjteményekből kölcsönzött.¹² A *Dialogo* második részében a harmóniak használatáról esik szó, Tomadini itt Palestrina, Lassus, Victoria és Gabrieli műveiből idéz. A harmónia-meneteket Tomadini a cantus firmus folyamatában mint a választott modus különböző fokainak egymásutánját érzékeli. Új egyházi művek komponálásakor egyedül a dúr-moll tonalitás legjellemzőbb akkordját, a domináns szeptimet zárja ki a harmonizálásból, az alterációt és a disszonanciákat annak arányában tartja megengedettnek, hogy a záráshoz közeledő frázis vagy szakasz milyen fontos a zenei folyamatban.

Talán a Tomadinivel való beszélgetések is közrejátszottak abban, hogy Liszt mélyrehatóan tanulmányozta a gregoriánnal és annak 19. századi kíséretével foglalkozó kortárs irodalmat. Pesti könyvtárában hat ilyen jellegű kiadvány őrzi keze nyomát, köztük az *Antiphonarium Romanum* és a *Graduale Romanum*.¹³ Liszt mind a hatban szolmizációs nevekkkel vagy hangjegyekkel táblázatot készített az autentikus és plagális modulusok finálisairól és dominánsairól. A kiadványok Párizsban, zömmel 1857–60 között jelentek meg, és nem kizárt, hogy Liszt első római éveiben, a külvilágtól visszavonulva használta őket gyakrabban. Egy 1864-ben, szintén Párizsban megjelentetett könyvben, amely a gregorián dallam kíséretével foglalkozik, a gregorián dallampéldák némelyikének műfaját és az ünnepkörben elfoglalt helyét jegyezte fel. Azt pedig, hogy a jelenlegi budapesti hagyaték őrzi olyan kiadványokat, amelyeket Liszt Rómában használt, levele is alátámasztja,¹⁴ de a pesti ferencesekhez került könyvek jegyzéke is tartalmaz számos olasz kiadványt.¹⁵

Visszatérve Tomadini *Dialógusára*, a polifónia-használatról szóló fejezetben részletesen leírja az esztétikai ideálját megvalósító, a motetták felépítésére emlékeztető komponálásmódot, amely legtöbb polifonikus művére jellemző. Tomadini azt a fajta polifóniát részesíti előnyben, amelyet nem egy előre meghatározott téma ural, hanem egy választott moduluson belül a szöveg mondanivalója irányít, az ezt kifejező dallamot a szólamok addig imitálják, amíg a szöveg más érzéseket vagy mondanivalót nem fejez ki, akkor egy újabb rész következik. Alapkövetelmény, hogy az összes dallam és harmónia

¹² Tomadini 1879 áprilisában a következő újonnan kapott Pustet-kiadványokat köszönte meg Amellinek: *Officium Hebdomadae Sanctae, Directorium Chori, Graduale, Officium Defunctorum, Laudes Vespertinae, Ordinarium Missae*. in: Ernesto Moneta Caglio: *Jacopo Tomadini e il movimento ceciliano ...* 68.

¹³ *Antiphonarium Romanum* (Párisiis 1857), K 7955 (LH); *Graduale Romanum* (Párisiis 1857), K 698 (LH); Lambillotte: *Chants communs des messes d'après le graduel romain. Préparé par ...* (Páris 1858), K 266 (LH); *Paroissien romain complet noté d'après le chant grégorien. Plain-chant.* (Páris 1860). K 386:a; Roquefeuil (Charles) – Clément, Félix: *Nouvel eucologe en musique...* (Páris 1851), K 107 (LH); Clément, Félix: *Histoire générale de la musique religieuse.* (Páris 1861), K108 (LH). Az ünnepkörben elfoglalt hely megjelölései: Moncouteau, P.F.: *Méthode d'accompagnement du plain-chant.* (Páris 1864), K 333 (LH). Itt említjük meg, hogy a Liszt-könyvtárban megtalálható Baini Palestrina-életrajza is, Franz Sales Kandler gondozásában: 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 ...* Leipzig, 1834. K 221 (LH). in: *Liszt Ferenc Hagyatéka / Franz Liszt's Estate I. Könyvek / Books. Összeállította és közreadja / Edited and compiled by Eckhardt Mária. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. Budapest 1986.*

¹⁴ Carolyne Sayn-Wittgensteinnek, Pest, 1872. jan. 10. in: *Liszt's Briefe VI.* 325.

¹⁵ A pesti ferencesekhez került könyvek jegyzékét ld. *Liszt Ferenc Hagyatéka I. Könyvek.* 163.

benne maradjon abban a modusban és annak karakterében, amelyet előzőleg választott, és a zárókadenciának is követnie kell a modus sajátosságát.

Érthető, hogy a nápolyi iskola és Rossini által befolyásolt zenei közízlésben Tomadini ilyen stílusú kompozíciói nem váltak igazán népszerűekké, bár a szerző ezeket a műveit tartotta legtöbbre. Ugyanakkor nagy sikert arattak és előkelő díjakat nyertek az egyházzene reformját elősegítő zenei versenyeken, amelyek közül Tomadini számára a legkiemelkedőbb a S. Clemente herceg által meghirdetett 1864-es, firenzei nemzeti verseny volt. Témául Krisztus feltámadását választották, amire Tomadini kantátát komponált. A siker olyan átütő volt, hogy a herceg felkérte Tomadinit egy zenekari kíséretes férfikari mise komponálására, fiának, Donatónak újműsére.¹⁶ A kantáta zenéjének legkiválóbb érdeméül a zsüri a mű igazi vallásos jellegét emelte ki. Már szó esett arról, hogy esztétikai szempontból fontos ösztönző forrást jelentettek Ferdinando Casamorata írásai, aki az 1864-es versenyt kezdeményezte, a témát kitalálta, és a zsürit irányította. Ő hangsúlyozta először az egyházzene vallásos karakterének fontosságát; szerinte a valódi egyházi zene alapvető feltétele a hit, sőt, a művész inspirációjának össze kell találkoznia a liturgia ismeretével. Itáliában elsőként alapított liturgia-kurzust a firenzei zenei tanintézetben, az *Istituto musicale*-ban azzal a céllal, hogy az egyházzenei szövegek megzenésítésekor a zeneszerzők pontosan ismerjék az adott szövegek szimbolikus, allegorikus és misztikus értelmét. A liturgiai használatra szánt műveknél fontos követelménynek tartotta, hogy a zene időtartama ne legyen hosszabb, mint maga a liturgikus szertartás, amihez készült.

Tomadini is tudatosan törekedett a vallásos karakter megteremtésére, szándékosan használt olyan modális harmóniakapcsolatokat, amelyek a nápolyi iskolától eltávolították és ünnepélyes karaktert kölcsönöztek művének. Meggyőződése szerint törekvése minél inkább közelített a Palestrina-stílus ideáljához, zenéje annál közelebb került az imához, és ezáltal méltóvá vált a liturgia kíséretéhez, amire szánta. Ezt a vallásos karaktert emelte ki Liszt is 1867-es levelének méltatásában:

„Az Ecclesiasticus szavai szerint cselekedett: 'Voltak, akik énekeket szerettek, s írásba foglaltak bölcs mondásokat'. A *Krisztus feltámadása* kantátája komoly, értékes, emelkedett mű. Amit benne mindennek fölött értékelek, az a méltóságteljes és valódi vallásos karaktere. Benne a méltóság kellemmel találkozik össze a homofón és a fugato-stílus bölcs egyesítésével, amelyhez a melódia kifejező és nemes dallamvezetése társul. A firenzei bírák kifinomult ízlésükről tettek bizonyosságot, ami dicsőségükre válik, mikor az olasz mesterek versenyén díjjal tüntették ki ezt a művet. A magasztaló szavakhoz, amelyekre partitúrája rászolgál, csak annyit teszek hozzá, hogy kívánom, minél inkább váljék közismertté gyakori és jó előadások által.”¹⁷

¹⁶ Ernesto Moneta Caglio: *Jacopo Tomadini e il movimento ceciliano ...* 49. Guglielmo Biasutti: „Jacopo Tomadini e il suo tempo”, *Jacopo Tomadini. Riformatore della Musica Sacra*. 34.

¹⁷ „Vous avez fait selon la parole de l'Ecclesiaste: 'In peritia sua requirerent modos musicos et narrantes carmina scripturarum'. Votre Cantate *La resurrection del Cristo* est une oeuvre sérieuse, valable, élevée. Ce que j'en apprécie surtout c'est son caractère soutenu et véritablement religieux. Il se manifeste avec dignité et grace tout ensemble (*sic*), par la savante contexture du style harmonique et fugué, joint à l'expressive et noble attitude des melodies. En décernant à cette oeuvre le prix du concours des maestri italiens, les juges de Florence ont fait preuve d'un goût éclairé qui les honore. J'ajointerai seulement aux éloges que mérite votre Partition, le voeu qu'elle se propage de plus en plus moyennant des exécutions convenables et fréquentes.”

A kantáta szövege, Vincenzo Meini munkája, a *Victimae paschali laudes* szekvencia parafrázisa. A zenekari bevezetés után két nagylélegzetű kórustétel következik, imitációs és homofón szakaszok váltakozásával, majd a 4. szám egy *choro parlante*, a tisztán homofón felépítésű kórushoz a zenekar játszik ellenpontot. A következő két tétel Mária szólója rövid kórusbetéttel, az olasz cabaletta-típusú operaáriák lassú-gyors felépítésére emlékeztet. Szólistakvartett nyitja a 7. tételt, majd ismét fugatós belépésű finale kórus zárja a kantátát. Az egyik legérdekesebb szám a nyitó zenekari tétel, amelyben a gregorián szekvencia az egyes hangszercsoportokon fugatóként lép be, míg végül a teljes zenekar szólaltatja meg. Ez a fajta zenekari bevezetés önkéntelenül Liszt *Krisztus* oratóriumának kezdetét juttatja emlékezetünkbe, ahol Liszt a *Rorate caeli* kezdetű gregorián dallamot hasonlóképpen bontja ki a teljes zenekar együttesére. A szembetűnő hasonlóság lehet véletlen összetalálkozás is, de nincs kizárva a közvetlen inspiráció sem. Ez utóbbi esetben nagyobb valószínűsége van annak, hogy Liszt hatott Tomadinire, mivel Liszt már korábbi oratóriumának, a *Szent Erzsébet legendájának* zenekari bevezetésében is felhasznált egy antifónát, a *Quasi stella matutinát*, amely később az egész művet átszövi. Liszt *Krisztus* oratóriumának zenekari bevezetése 1863-ban keletkezett. Valószínű, Tomadini is foglalkozott már saját kantátájával, amivel a következő évre el kellett készülnie. A már idézett dokumentumokból tudjuk, hogy 1862–63-ban többször találkoztak, és ezeken az összejöveteleken részleteket, vagy legalábbis kompozíciós ötleteket kölcsönösen megismerhettek egymás készülő műveiből. Mindenesetre Liszt sokra becsülhette Tomadini kantátáját, mivel az ajándékba kapott kotta viszonzásául 1867-es levelében saját *Szent Erzsébet legendájának* és *Koronázási miséjének* kiadását ajándékozta olasz barátjának.

A kutatás Lisztnek többnyire Witthez, Haberlhez, azaz a német cecilianizmushoz fűződő kapcsolatát említi egyházzenei műveivel kapcsolatban. Liszt azonban csak 1869-ben került személyes ismeretségbe Wittel, és az 1870-es években vált egymás munkássága iránti érdeklődésük egyre elmélyültebbé. Nem hanyagolhatóak el a Lisztet ért korábbi kortárs egyházzenei hatások sem, amint ez a két Tomadinihez szóló levél is sejteti.

Seq.
1.

V Ictimae paschá-li láudes * ímmolent Christi-áni.

Agnus redémit óves: Christus ínnocens Pátri reconci-

ávit peccatóres. Mors et ví-ta du-éllo confluxére mirán-

do : dux vítae mórtu-us, régnat vívus. Dic nóbis Mari- a,

PRELUDIO

LA RESURREZIONE DEL CRISTO

(Dalla melodia liturgica
del Victimae Paschali)

CANTATA

JACOPO TOMADINI

Andantino. (M. M. $\text{♩} = 60$)

FLAUTO

OBOI

CORNI NATURALI
in RE

FAGOTTO

VIOLINI

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

Allegro Moderato. (M. M. $\text{♩} = 76$)

Flauto

Oboi

Corni Naturali in RE

Fagotto

Violini

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Tempo rubato

Tempo rubato

Proprietà di Luigi Berletti - Firenze.

44404

Noi del Cristo fedele drappello noi del Cristo fedele drappello
 Noi del Cristo fedele drappello noi del Cristo fedele drappello
 Cri-sto fedele drappello noi del Cri-sto fedele drappello noi del Cristo fedele drappello
 Cri-sto fedele drappello fedele drappello fedele drappello

41101

Jacopo Tomadini, *La resurrezione del Cristo*. N°2, Coro (*Noi del Cristo*), 6-10. ü.