

Domokos Zsuzsa

## A Cappella Sistina előadói gyakorlatának hatása Liszt egyházzenei műveire\*

Liszt Palestrina-képének megformálásában fontos szerepet játszott korának olasz Palestrina-recepciója. Ezen belül különös hangsúlyt kapott a Cappella Sistina előadásmódja, amely folyamatos Palestrina-tradíciója folytán minden korban kivívta az olasz és a külföldi zenészek, műkedvelők megkülönböztetett figyelmét. Liszt először 1839 első felében ismerhette meg személyesen az olasz előadói hagyományt, amely mély benyomást keltett benne, mivel tizenegy évvel később, 1850-ben a Férfikari mise<sup>1</sup> komponálásával kapcsolatban még mindig ezt a hatást emlegeti, holott a közbelső időszakban Németországban is volt alkalmunk hallani Palestrina-előadást:

*„... (a mise) komponálása közben Róma és Palestrina emléke idéződött fel bennem” — írja.<sup>2</sup>*

Számos, 1862 körül keletkezett levél bizonyítja, hogy Lisztet római letelepedése után, 1861 október végétől kezdve intenzíven foglalkoztatta a Cappella Sistina előadói hagyománya. 1862. január 26-án például így számol be Hohenzollern-Hechingen hercegnek:<sup>3</sup>

*„Ezidáig nem hallottam semmit, aminek meghallgatása arra készítetett volna, hogy különösebb figyelmet szenteljek neki — kivéve Palestrinának és iskolájának miséit, amelyek fenséges és maradandó művészi értéke teljes mértékben érvényesül a Vatikán kápolnájában.”*

\* Ez a munka az Állami Eötvös Ösztöndíjjal Rómában 1999-ben végzett forráskutatáson alapszik. Konferenciaelőadás formájában elhangzott 2000. augusztus 25-én „A múlt a jelenben” című nemzetközi konferencián, amelyet a Nemzetközi Zenetudományi Társaság és a Liszt Ferenc Zeneakadémia rendezett Budapesten 2000. augusztus 23. és 28. között. A szerző köszönetet mond Renzo Cilia (Róma) és Ettore Borri (Milánó) professzor uraknak, a Vatikáni Könyvtár, a Pápai Zeneakadémia, a Santa Cecilia Akadémia, a római Magyar Intézet és a római Német Intézet könyvtárosainak és tudományos munkatársainak a forráskutatásban nyújtott segítségükért, valamint a budapesti Liszt Kutatócentrum igazgatójának, Eckhardt Máriának és a Liszt Kutatókönyvtár vezető könyvtárosának, Somogyi Klárának folyamatos támogatásukért.

<sup>1</sup> *Missa quattuor vocum ad aequales concinente organo*. R. 485., S. 181.

<sup>2</sup> „En l'écrivain, Rome et Palestrina me sont revenus en mémoire.” Levél Joseph d'Ortigue-nak, Weimar, 1850. április 24., in *Franz Liszts Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1905. VIII., 62. (továbbiakban: Br. VIII, és így tovább).

<sup>3</sup> „Jusqu'à présent je n'ai rien entendu qui m'ait donné le désir de l'écouter plus attentivement — à l'exception pourtant des Messes de Palestrina et de son école dont le caractère de sublime permanence se manifeste dans son entier à la chapelle du Vatican.” Levél Friedrich Wilhelm Constantin, Hohenzollern-Hechingen hercegnek, Róma, 1862. január 26., in *Franz Liszt Correspondance*. Lettres choisies, présentées et annotées par Pierre-Antoine Huré et Claude Knepper. 1987. Éditions Jean-Claude Lattès. 448.

A XIX. század jelentős római Palestrina-kutatóinak, zeneszerzőinek írásait összevetvén széles kép bontakozik ki az általuk elfogadott Palestrina-stílus jellegzetességeiről. Palestrina zenéje jelentette a tágabb értelemben vett 'a cappella' kompozíciós technikát, amelyet más stílusközegben is használtak az ő nevével megjelölve, olyan átütő volt a zeneszerző műveinek hatása. Basili és Ricci karnagyok így fogalmazták meg Palestrina hírnevének jelentőségét a XIX. században:<sup>4</sup>

*„Palestrina és (zenéjének) stílusa oly mértékben híres és jelenvaló volt századokon át, hogy még a melodráma területén is az 'a cappella', a 'diatonikus stílusú' és a fuga szerkesztésű műveket mindig csak 'Palestrina szerint' jelzővel határozták meg.”*

Az, hogy ebben az esetben a 'diatonikus' jelző az 'a cappella' megfelelője, világosan kiderül Luigi Rossi, a Santa Cecilia Kongregáció titkárának 1844-ben kelt leveléből:<sup>5</sup>

*„Az a fajta zene, amelyet 'a cappella' vagy 'diatonikus' stílusúnak ítéltek meg, később általánosan csak az ő nevével fémjelvezve, mint 'alla Palestrina' volt ismeretes.”*

Palestrina stílusának XIX. századi olasz szerzőktől származó méltatásaiban azonban az esetek többségében nem a polifonikus kompozíciós technika áll az érdeklődés előterében. Sőt, több olasz zeneszerző egyenesen elutasítja a polifonikus szerkesztésmódot, mivel azt magától idegennek érzi és akadálynak fogja fel a kitűzött cél: a szavak érthetőségének és a tartalmi mondanivaló visszaadásának elérésében. Giuseppe Baini —az olasz egyházzene legbefolyásosabb és legtekintélyesebb zeneszerzője a múlt század elején, egyben a Cappella Sistina kiemelkedő jelentőségű karnagya— nagyszabású monográfiájában Palestrina műveit tíz különböző stíluskörbe sorolja. Baini könyvének rövidített, német nyelvű változata Liszt könyvtárába tartozott, és Liszt számos bejegyzése tanúsítja, hogy Palestrinával kapcsolatos ismereteihez fontos forrásként használta Baini könyvét.<sup>6</sup> Baini az első stíluskörbe azokat a szigorú szerkesztésű műveket sorolja, amelyek még szorosan követik a flamand mesterek, elsősorban Josquin stílusát, és amelyeket ő kissé mesterkéltnak és erőltetettnek érez. Fő problémának azonban azt találja, hogy a hangszín egyöntetű,

<sup>4</sup> „La celebrità, duratura nei secoli, di Palestrina e del suo stile fatto sì che anche negli ambienti melodrammatici i brani 'a cappella' quelli in 'stile diatonico' e i procedimenti fugati siano sempre stati definiti 'musica alla Palestrina'.” Idézi Giancarlo Rostirolla: „Busti ottocenteschi di Giovanni Pierluigi da Palestrina nei 'templi' romani dell'arte e della musica”, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, a cura di Agostino Ziino. 2 vols. Firenze, Olschki 1991. 445.

<sup>5</sup> „Questo genere di musica che dicevasi 'a cappella' o 'diatonico' fu poi volgarmente indicato col solo nome 'alla Palestrina'.” Idézi G. Rostirolla *i.m.* 458.

<sup>6</sup> Franz Sales Kandler: *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 & Härtel 1834. LH 85.

a szavak értelme nem jut el a hallgató tudatához.<sup>7</sup> Ebből a szempontból válik érthetővé, hogy hozzá hasonlóan Liszt miért helyezi szembe a polifonikus szerkesztést az egyházzenei stílussal, és miért osztja Bains véleményét az egyzínű hangvétel és a szöveg értelmét kiemelő drámaibb stílus szembeállításában. Joachim Raff *Dornröschen* című művéről 1856-ban írott tanulmányában így ír:<sup>8</sup>

„Amikor a régi olasz és flamand mesterek —mint Palestrina vagy Lassus—, mikor a német Bach vagy más híres szerzők, akik ellenpontos szerkesztésben komponáltak, nyolc, tizenhat, vagy még több különböző szólamot egy fűgává vagy más szerkesztésű darabbá tömörítettek, és a szólamokat együtt játszották, az egész mű architektonikus felépítésének elvét követték, és nem kívántak az egyes szólamoknak —beleértve a vezetősólamot vagy akár a többit— sem árnyalt jellemzést, sem meghatározott kifejezőerőt kölcsönözni. Sokkal inkább arra törekedtek —különösen az egyházzenei stílussal szemben—, hogy az egész műnek a szöveg általános mondanivalójával összeillő kifejezést biztosítsanak, mintsem hogy a szavakat drámai kifejezőerejű dallamokkal emeljék ki.”

Pietro Alfieri, Bains kortársa az olasz cecilianizmus egyik első kiemelkedő személyisége volt. Az ő nevéhez fűződik a *Raccolta di Musica Sacra* című 7 kötetes sorozat 1841 és 1846 között, amelyben elsőként adta közre gyűjteményes formában Palestrina, Vittoria, Allegri és más szerzők polifon műveit. Ily módon egy évtizeddel megelőzte Carl Proske *Musica Divina* nevű, hasonló jellegű sorozatát, amelynek kötetei 1853-tól kezdve láttak napvilágot.<sup>9</sup> Alfieri nagyszabású tanulmányt írt az egyházzene reformjáról, könyvében arról is szöveszik, milyen követelményeknek kell megfelelniük az új egyházi műveknek.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> „Dieser (Stil) ist sehr künstlich, voll Studium, voll sichtbarer Anstrengung ... Von Zeit zu Zeit sieht man Josquin's Manier, die Wiederholung derselben Form in verschiedenen Tönen, vernünftig nachgeahmt. Das Ganze ist vorzugsweise harmonisch, aber immer von einerlei Farbe, wobei denn auch die Worte, sowie ihr Sinn, selten dem Zuhörer vernehmlich werden“, Kandler *i.m.* 167.

<sup>8</sup> „Wenn die alten italienischen und niederländischen Meister —ein Palestrina, ein Lassus—, wenn der deutsche Bach oder andere berühmte Kontrapunktisten acht, sechzehn und mehr verschiedene Stimmen in einer Fuge oder in Stücken anderer Art zusammenfügten und zusammengehen liessen, so folgten sie hierbei dem Prinzip der architektonischen Struktur des Ganzen und forderten von der Einzelstimme weder nuancirte Charakteristik noch die Fähigkeit einen bestimmten Ausdruck, den gewollten und keinen andern, zu geben. Sie sahen, besonders gegenüber dem Kirchenstil, viel mehr darauf, dem Ganzen eine mit dem allgemeinen Inhalt des Textes übereinstimmende Haltung zu sichern, als die Worte durch an sich ausdrucksvolle Melodien zu dramatisieren.“ *Dornröschen. Genast's Gedicht und Raff's Musik gleichen Namens. 1856*, in *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*. Hrsg. von L. Ramann. Fünfter Band. Streifzüge. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1882. 169.

<sup>9</sup> Ez utóbbi gyűjteményből Liszt budapesti könyvtárában több kötet megtalálható.

<sup>10</sup> „... la fuga è un bell'artificio, ma non può adattarsi a quel luogo, ove la chiesa dimanda misericordia. Altri con poche parole vuol tessere un lungo pezzo di musica, e quindi gli conviene ripetere senza fine le parole. Ma se poche son le parole, la musica che dee adonarle non può essere prolissa.“ Pietro Alfieri: *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica. Considerazioni*. Roma, Tipografia delle Belle Arti 1843. 120.

Bainihoz hasonlóan ő is a szavak érthetőségét helyezi előnybe az ellenpontos szerkesztéssel szemben.

*„A fuga írása tiszteletreméltó készség, de nem alkalmazható olyan helyen, ahol az egyház irgalomért esedezik. Máskülönben néhány szó felhasználásával kellene egy hosszú zeneművet komponálni, emiatt vég nélkül kellene ismételni a szavakat. De ha egyszer kevés szóból áll a szöveg, annak zenei foglalata sem lehet terjedős.”*

A fenti idézetek elég egyértelműen arra utalnak, hogy az ellenpontos szerkesztésre épülő kompozíciós technika nem követendő példa a XIX. századi olasz zeneszerzők körében, akik ugyanakkor féltve őrzik Palestrina örökségét. Akkor azonban Palestrina zenéjének mely sajátossága jelentheti számukra azt a vonzerőt, amiért az egyházzene megújításához mégis az ő életművéhez fordulnak vissza? Alfieri az általa közreadott Palestrina-kiadás első kötetének előszavában a nagy mester stílusában a természetes és érzékeny dallamokat, a komoly, méltóságteljes tempókat dicsőíti, és külön kiemeli, hogy hosszabb időre a harmóniák kontrasztja soha sem homályosítja el a szavak értelmét a hallgatók előtt. Bainsi hasonlóképp a következő módon jellemzi a *Missa Papae Marcelli*-t, amely a XIX. században Palestrina legnépszerűbb miséje volt:<sup>11</sup>

*„A Kyrie-szakaszok istenfélők, a Gloria élénk, a Credo méltóságteljes, a Sanctus angyali, az Agnus könyörgő. Egy szóval ez olyan mise, amely mindig nemes, mindig élénk, mindig átgondolt, mindig érzelemgazdag; amely állandóan felfelé ível és kibontakozik, amelynek szavait lehetetlen nem kihallani, amelynek dallamai mindig az áhítatra összpontosítanak, amelynek harmóniái megérintik az emberi lelket: gyönyörködtet de nem vonja el a figyelmet, táplál de nem szórakoztat, a Szentély szépségét hordozza magában.”*

Bainsi más helyen Palestrina stílusában a nagyszabású jelleget és a rendkívül szenvedélyes, kifejező karaktert emeli ki. A *Missa Papae Marcelli* után, amely egymagában képviseli az általa meghatározott hetedik stílusréteget, így folytatja a nyolcadik stílus jellemzését:<sup>12</sup>

*„Mindkét utóbb említett kompozíciós eljárásban Pierluigi olyannyira tökélyre emelte a nagyszerű és bámulatbaejtő stílust, hogy az képessé vált a hallgató lelkében a legnemesebb érzések felébresztésére.”*

<sup>11</sup> „Li Kyrie sono devoti, il Gloria vivace, il Credo maestoso, il Sanctus angelico, l’Agnus suppli-chevole. In una parola una Messa sempre nobile, sempre viva, sempre ragionata, sempre senti-mentale, e che sempre cresce e s’innalza, le cui parole non possono non udirsi, le cui melodie ri-concentrano alla divozione, le cui armonie toccano il cuore: diletta e non distrae, pasce e non sol-letica, è bella della bellezza del Santuario.” Giuseppe Bainsi: *Memorie-storico critiche della vita e delle opere di Palestrina* (p. 228), idézi Guerrino Amelli: *Missa Papae Marcelli. Sex vocibus ... Auctore Jo-anne Petraloysio Praenestino. Mediolani, Musica Sacra 1878. Prefazione. Milano, 22. Novembre 1878.*

<sup>12</sup> „Mit den beiden letztgenannten Schreibarten vervollkommnete Pierluigi den grossartigen und überraschenden Stil dergestalt, dass er geeignet war, die edelsten und höchsten Gefühle in der Seele des Zuhörers zu wecken.” Kandler *i.m.* 171.

Ez az utolsó mondat adja meg a kulcsot a XIX. századbeli Palestrina-interpretáció lényegéhez: Palestrina zenéjében érezték megtestesülni azt az emelkedettséget és tisztaságot, amely a zenét imává lényegíti át. Ez a minőség és funkció volt számukra az elsődleges követendő példa, nem pedig a kompozíciós technika. Lisztben áhítatot keltettek a Cappella Sistina freskói és a kórus előadásmódja:<sup>13</sup>

*„A kórus, amelynek létszáma legfeljebb 24-től 30-ig terjed, rendkívül elragadó hatást kelt. Hangzása, mint a tömjén, az imát az arany és kék felhők fölé emeli.”*

Liszt saját műveiben is elsősorban ezt a hatást kívánta elérni és kiváltani. Paul Merrick végigvezeti Liszt írásaiban ezt, az egyházzene missziós hatására irányuló törekvést, Lisztet idézve:<sup>14</sup>

*„Egyházi műveimnek legnagyobb értéke az az érzelem, amelyet kompozícióim néhány finom lélekben kiváltak.”*

Ebben a törekvésben Liszt számára Palestrina zenéje a kiindulópontot jelenti, de ugyanakkor mint zeneszerzőt nem köti meg a zenei megvalósításban. 1852-ben így ír Peter Corneliusnak:<sup>15</sup>

*„Csak sajátítsa el minél jobban Palestrina és Bach zenéjét — majd hagyatkozzon a saját szívére!”*

Az egyházzene érzelmi töltésére és az általa kiváltott hatásra való orientáltság korjelenség a XIX. században, ahogy erre Carl Dahlhaus —többek között Anton Friedrich Justus Thibaut *Über Reinheit der Tonkunst* című alapvető művére támaszkodva— rámutat:<sup>16</sup>

*„A XIX. században a polgári vallásosság a belső hitélet vallásossága volt: így a zenének ahhoz, hogy egyházzzenének minősüljön, 'megnyugtatónak és önmagába fordulóknak' kellett lennie ... Hiszen a Palestrina-renaissance, az egyházzeneben a 'szeráfi hangvétel' iránti lelkesedés szorosan összefügg a felvilágosodás korának törekvésével a 'nemes egyszerűség' és a 'morális fejlődés' ideáljai iránt.”*

<sup>13</sup> „Le Choeur ... que ces 24 ou 30 voix au plus produisent un effet très imposant. C'est un encens sonore qui porte la prière sur ses nuages d'or et d'azur!” Levél Hohenzollern-Hechingen hercegnek, ld. a 3. lábjegyzetet!

<sup>14</sup> „The best part of my religious compositions is the emotion evoked by them in a few fine souls.” Liszt Marie Sayn-Wittgensteinnek szóló levele, idézi Paul Merrick: *Revolution and Religion in the music of Liszt*. Cambridge—London—New York, Cambridge University Press 1987. 87.

<sup>15</sup> „Vous n'avez qu'à vous bien assimiler Palestrina et Bach — ensuite laissez parler votre coeur ...” Liszt levele Peter Corneliusnak, Weimar, 1852. szeptember 4., in *Br. I.* 111.

<sup>16</sup> Bürgerliche Religiosität war im 19. Jahrhundert eine Religiosität des seelischen Interieurs: und so musste Musik, um sich als Kirchenmusik zu bewähren, 'beruhigt und in sich gekehrt' sein ... Denn die Palestrina-Renaissance, der Enthusiasmus für den 'seraphischen Ton' in der Kirchenmusik, hängt mit den Idealen der 'edlen Simplizität' und der 'Erbaulichkeit', die historischer Klassifikationseifer der Aufklärung zuordnet, eng zusammen.” Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 6. Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1980. 150.

A Cappella Sistina előadásmódjának sajátos jellege és a hatás varázsa sok zeneszerző, köztük Liszt Palestrina-felfogását is árnyaltabbá tette a kor általános Palestrina-megközelítéséhez képest. A jelen munka most csak egy szemponton keresztül szeretné konkrétan bemutatni az olasz hagyomány hatását Liszt műveire: nevezetesen a Cappella Sistina előadói tradíciójának tükrében.

A kórus előadásmódjának pontos zenei leírását elsősorban a szertartásokon résztvevő külföldi zeneszerzők visszaemlékezései örökítik meg. Carl Proske több évet töltött Rómában, ahol Bains tanítványa volt. 1834-ben Palestrina *Missa Brevis*-ét hallotta Bains vezényletével. Az előadás átütő erejét abban találta, hogy az interpretáció legmagasabb szintű egyszerűsége egy olyan előadói intenzitással párosult, amelyben a karnagy minden pillantására és ujjmozdulatára a kórus a legnagyobb érzékenységgel reagált. A kórus előadásmódjának fontos összetevője volt a dinamika hullámzása, amelyet részben a szólista-kórus váltakozással, részben az énekesek számának növelésével, illetve csökkentésével hoztak létre. Szinte az összes leírás kiemeli a crescendo- és a diminuendo-effektusok kifejezőerejét. A dinamikai szabadság mellett a kápolna kórusának előadásmódját a tempo rugalmassága is jellemezte.<sup>17</sup>

Otto Nicolai hasonlóképp számol be zenei élményeiről:<sup>18</sup>

„A karmester gyakran változtatja a tempót a szó értelme, saját érzése és az örökölt tradíció szerint, és *rallentando-t*, *stringendo-t*, *crescendo-t* és *diminuendo-t* alkalmaz.”

A Cappella Sistina előadási gyakorlatát főleg ez az árnyalt, érzelemgazdag megközelítésmód jellemezte, amelyet a karnagyok tovább örökítettek egészen napjainkig. Ha például összehasonlítjuk Palestrina *Impropria*-iból a *Popule meust* a német tradíció szerinti előadásban, amelyet például a regensburgi dóm kórusa is képvisel,<sup>19</sup> —különös tekintettel arra, hogy Regensburg a német Palestrina-renaissance fellegvára már a XIX. században—, azzal az előadással, amelyet a „Palestrinae Voces” kórus közvetít, ma is azonnal hallható a felfogásbeli kü-

<sup>17</sup> „Unvergesslich bleibt mir die Aufführung der *Missa Brevis* von Palestrina in der Sixtinischen Kapelle am Allerheiligenfest 1834, von Bains mit höchster Einfachkeit und mit solcher Geistespannung geleitet, dass jeder Blick und die leiseste Fingerbewegung den ganzen Chor elektrisirte”. Idézi Leopold M. Kantner — Angela Pachovsky: *La Cappella Musicale Pontificia nell'Ottocento*. Storia della Cappella Musicale Pontificia 6. L'Ottocento. Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina a cura di Giancarlo Rostirolla. Roma, Hortus Musicus 1998. 59.

„La dinamica dell'esecuzione si attua soprattutto attraverso l'alternanza del coro e dei solisti. Particolarmente ammirati dai contemporanei erano gli effetti di crescendo e di diminuendo, che i cantori sistini ottenevano non già mediante un aumento o una diminuzione del volume sonoro, bensì tramite l'aggiunta o la soppressione di voci. Il risultato era decisamente impressionante.” Leopold M. Kantner — Angela Pachovsky: *i.m.* 68.

<sup>18</sup> „Der Direktor wechselt oft dem Sinn der Worte, eigener Empfindung und der überkommenen Tradition gemäß das Tempo, und läßt *rallentando* und *stringendo* und *crescendo* und *diminuendo* machen”. Idézi: Leopold M. Kantner — Angela Pachovsky: *i.m.* 72.

<sup>19</sup> *Palestrina Masses and Motets*. Regensburger Domchor, Theobald und Hans Schrems, Choir of the Westminster Abbey, Simon Preston, Pro Cantione Antiqua, Bruno Turner. Archiv Production. Anniversary 1594–1994. LC 0113, Stereo 439961–2.

lönbség. Ez utóbbi amatőr kórust Maestro Renzo Cilia, húsz évig a Cappella Sistina egykori másodkarnagya azzal a céllal alapította meg, hogy ez a kórus folytassa és őrizze meg a Sistina eddigi folyamatos előadói hagyományát. Míg a regensburgi előadás pontosan követi a német Palestrina-összkiadásban kottázott egyenlő hangjegyértékeket, az olasz előadás sokkal inkább deklamatív jellegű, a szöveg tartalmának kifejezésére összpontosít.<sup>20</sup> Ha a két Palestrina-felvétel után meghallgatjuk a *Stabat Mater speciosa* tétel kezdetét Liszt *Christus* oratóriumából, ugyanazt a drámai interpretációt figyelhetjük meg, amely a Sistina sajátja volt, különösen azon a felvételen, amelyen Liszt művét Doráti Antal vezényli.<sup>21</sup>

A Cappella Sistina dinamikai árnyalatokban gazdag előadásmódját illusztrálja Palestrina *Peccavimus* című motettájának Domenico Mustafà, a kápolna karnagya által gondozott instruktív kiadása is 1878-ból. (1. kottapélda) A kottaképben jelenlevő előkék a Sistina kórusa által szívesen alkalmazott improvizált díszítések lejegyzett változatai, amelyeket azonban a külföldi zeneszerzők többsége, köztük Liszt is, idegennek érzett. Ha a Mustafà által gondozott Palestrina-kiadás mellé helyezzük azt a két, szintén instruktív kiadást, amelyeket Liszt ismert és sokra becsült, láthatjuk, hogy a dinamikai árnyalások nagyon hasonlóak. Az egyik a *Stabat Mater* Richard Wagner által 1848-ban, a drezdai Hofkirche számára készített kiadása, amelyért Liszt még évtizedek múltán is lelkesedett. (2. kottapélda) Elmar Seidel feltételezi, hogy Wagner Charles Burney 1771-ben kiadott, a Cappella Sistina nagyheti szertartásának műveit tartalmazó kiadványát használta fel saját közreadásához.<sup>22</sup>

Liszt melegen ajánlotta Wagner kiadását Kahnt kiadónak megjelentetésre:<sup>23</sup>

„A közismert Palestrina, Lassus, stb. kiadványokkal a legtöbb karnagy nem tud mit kezdeni, mivel az összes tempo-jelzés és előadói utasítás hiányzik belőlük. Ezek azonban mindenütt nagyon is szükségesek, ha az ember nem akar megmaradni az összecsapott kézművesmunkánál. ... 30 évvel ezelőtt Richard Wagner

<sup>20</sup> A *Palestrinae Voces* előadását egy élő hangverseny felvételeként kaptam meg. További információt Prof. Renzo Cilia tud adni, aki a római Pontificio Istituto di Musica Sacra tanára.

<sup>21</sup> Liszt Ferenc: *Christus*. Sólyom-Nagy Sándor, Kincses Veronika, Takács Klára, B. Nagy János, Polgár László, a Magyar Rádió és Televízió kórusa, Állami Hangversenyzenekar, vezényel Doráti Antal. HCD 12831–33.

<sup>22</sup> Elmar Seidel: „Über die Wirkung der Musik Palestrinas auf das Werk Liszts und Wagners“, in *Liszt-Studien 3. Kongressbericht Eisenstadt 1983*. Hrsg. von Serge Gut. München—Salzburg, Emil Katzschichler 1986. 162.

<sup>23</sup> „Mit den bekannten Editionen von Palestrina, Lassus, etc. wissen die meisten Dirigenten nichts anzufangen, weil alle Temp- und Ausdrucks-Bezeichnungen fehlen. Diese aber sind nunmehr allenthalben nothwendig, wo man nicht bei dem handwerksmässigen Abhaspeln bleiben will ... Vor 30 Jahren hat Richard Wagner auch in diesem Bezug ein eminentes Beispiel gegeben, indem er für die Dresdner Hofkirche das *Stabat Mater* Palestrina's einrichtete, mit genauer Vertheilung zwischen Chor, Halbchor, Soli und treffender Angabe der Nüancen, *crescendo*, *diminuendo*, etc. Möge hinfort dieses Beispiel von den Herausgebern der kirchenväterlichen Componisten beherzigt und befolgt werden!“ Levél C.F. Kahntnak, Weimar, 1878. május 30., in *Br. VIII.* 329.

# PECCAVIMUS NOTTETTO A CINQUE VOCI

Cogli «effetti» secondo l'armonione tradizionale della Cappella Sistina, «dati» e circoscritti dal Ch. Maestro Cav. Domenico Mustafà, Divotore perpetuo dei cantori della Cappella moldaviana, e Presidente alla riunione nella Società Musicale Roumana.

Canto  
Alto  
Tenore 1°  
Tenore 2°  
Basso

*sempre legato*  
Pec - ca - vi - mus pec - ca - vi - mus  
*pp sempre legato*  
Pec - ca - vi - mus pec - ca - vi - mus  
Pec - ca - vi - mus pec - ca - vi - mus  
Pec - ca - vi - mus pec - ca - vi - mus  
Pec - ca - vi - mus pec - ca - vi - mus

Pec - ca - vi - mus pec - ca - vi - mus  
Pec - ca - vi - mus pec - ca - vi - mus  
Pec - ca - vi - mus pec - ca - vi - mus  
Pec - ca - vi - mus pec - ca - vi - mus  
Pec - ca - vi - mus pec - ca - vi - mus

Anno I — Foglio 1°  
P. 587. M.  
SECONDA EDIZIONE  
1° Gennaio 1878 5

1. kottapéllda. Palestrina Peccavimus motettija  
Domenico Mustafà kiadásaban

*pp*  
cum... pa - tri - bus no - stris...  
cum pa - tri - bus no - stris...  
cum pa - tri - bus no - stris...  
cum pa - tri - bus no - stris...  
cum pa - tri - bus no - stris...

*pp*  
cum pa - tri - bus no - stris...  
cum pa - tri - bus no - stris...  
cum pa - tri - bus no - stris...  
cum pa - tri - bus no - stris...  
cum pa - tri - bus no - stris...

*pp*  
cum pa - tri - bus no - stris...  
cum pa - tri - bus no - stris...  
cum pa - tri - bus no - stris...  
cum pa - tri - bus no - stris...  
cum pa - tri - bus no - stris...

6.  
P. 587. M.  
(In L. M. Kantner — A. Pachovsky: La Cappella Musicale Pontificia nell'Ottocento. Hortus Musicus 1998)



STABAT MATER

G. Pierluigi da Palestrina  
(1526?-1594)  
ingerichtet von Richard Wagner

Lento moderato

*Soli*

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa  
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

Lento moderato

*Soli*

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

jux - ta cru -  
jux - ta cru -

Wiener Philharmonischer Verlag No 90

dum - pen - de - bat Fi - li - us  
con - la - cry - mo - sa

dum - pen - de - bat Fi - li - us  
con - la - cry - mo - sa

con - tri - stan - tem et do - len - tem do -  
a - ni - mam ge - men - tam con - tri - stan - tem et do - len - tem

con - tri - stan - tem et do - len - tem  
a - ni - mam ge - men - tam con - tri - stan - tem et do - len - tem

W. Ph. V. 90

2. kottiapélda.  
Palestrina Stabat Mater Wagner kiadásában  
(Wiener Philharmonischer Verlag)

kiváló példát nyújtott ebben a vonatkozásban is, amikor a drezdai Hofkirche részére elkészítette Palestrina *Stabat Mater*ének átíratát, (a művet) pontosan felosztva a kórus, a kórus fele és a szólisták között, és megadta a pontos árnyalásokat, a *crescendo-t*, *diminuendo-t*, *stb.* Bárcsak ezentúl megszövelnék és követnék példáját a régi egyházzenei komponisták kiadói!”

A másik kiadványt Guerrino Amelli készítette 1878-ban, amely nem más, mint a *Missa Papae Marcelli* Milánóban, a Musica Sacra által kiadott kottája. (3. kottapélda) Liszt mind Wagner, mind Amelli kiadványában az előadói utasítások és a tempojelölések által biztosított árnyalások jelenlétét emeli ki. Amellinek így ír:<sup>24</sup>

„Főtisztelendő Atyám, fogadja, kérem, tiszteletteljes köszönetemet a *Missa Papae Marcelli* kiváló kiadásának elküldéséért. Azáltal, hogy a kiadást kiegészítette az előadási utasítások jeleivel: *crescendo-diminuendo*, *forte*, *pianissimo*, *stb.* valamint a lélegzétvétel helyeit, sőt, még a metronom-számokat is bevette közreadásába, nagyszerű szolgálatot tett a művészet intelligens gyakorlásának.”

Nagyon is elképzelhető, hogy Liszt számára ez a dinamikai árnyalatokban gazdag kottakép az egykor a Sistinában hallott zenei élményeket elevenítette meg.

Palestrina zenéjének ez a szöveg kifejezésére irányuló, rendkívül árnyalt előadásmódja fontos stílusjegy maradt a Cappella Sistina XIX. századi zeneszerzőinek műveiben is. Illusztrációként álljon itt három példa: Domenico Mustafá *O Salutaris* motettája, Giuseppe Baini *Dies irae*-je és Domenico Costantini *Benedictusa* a Cappella Sistina repertoárjába tartozott. (4–6. kottapélda) Ez a fajta előadásmód tükröződik Liszt *Missa Choralis*ának több tételében is, különös tekintettel arra, hogy a művet eredetileg a kápolna kórusának előadására szánta. (7. kottapélda) Ez a kifinomult dinamikai árnyalás adja meg Liszt legtöbb ima-szerű, homofon letétű motettájának is az igazi hangvételét. (8–9. kottapélda)

Egy másik összefüggésben szintén a Sistina előadói gyakorlata öröklődik tovább Liszt műveiben. Az ún. „*contrappunto alla mente*” gyakorlata a gregorián ének egyik improvizált előadásmódja, amelyet a kórus szívesen használt. A XVII. század végéig visszavezethető éneklési mód szabályait Baini 1806-ban kelt tanulmányában írásban is lefektette. Ebben a gyakorlatban a *cantus firmus* párhuzamos tercekben adták elő: a gregorián éneket azonos értékben, *unisono* énekelte a basszus és az alt, míg a tenor és a szoprán egy terccel magasabban követte a dallamot. Az egyes szakaszok vagy verzusok végén, általában az utolsó szó fölött a négy szólam kadenciát énekelt.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> „Trés révérend Abbé, Agrééz mes respectueux remerciements pour l’envoi de votre très louable édition de la *Missa Papae Marcelli*. En ajoutant les signes relatifs à l’exécution: *crescendo-diminuendo*, *forte*, *pianissimo*, etc., et aussi les signes indiquant les respirations, et de plus, les numéros du métronome, vous avez rendu un excellent service à la pratique intelligente de l’art.” Levél Don Guerrino Amellinek, Róma, 1878. december 31., in *Br.* VIII. 339.

<sup>25</sup> Idézi Leopold M. Kantner — Angela Pachovsky: *i.m.* 67.





Lento. M. M.  $\text{♩} = 88$ .

Sopran.  
 Alt.  
 Tenor.  
 Bas.

Pa - ter no - ster, qui es in cae - lis. San - cti - fi ce - tur no - men tu - um.  
 Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis. Son - cti - fi oc - tur no - men tu - um.  
 Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis. San - cti - fi ce - tur no - men tu - um.  
 Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis. San - cti - fi ce - tur no - men tu - um.

Lento. M. M.  $\text{♩} = 88$ .

Orgel.

Ad ve - ni ki re - gum tu - um. Fi - li no - lun - tas tu - a, si - cut in  
 Ad ve - ni ki re - gum tu - um. Fi - li no - lun - tas tu - a, si - cut in  
 Ad ve - ni ki re - gum tu - um. Fi - li no - lun - tas tu - a, si - cut in  
 Ad ve - ni ki re - gum tu - um. Fi - li no - lun - tas tu - a, si - cut in

coe - lo et in ter - ra. Pa - ter no - ster, qui es in cae - lis. San - cti - fi ce - tur no - men tu - um.  
 coe - lo et in ter - ra. Pa - ter no - ster, qui es in cae - lis. San - cti - fi ce - tur no - men tu - um.  
 coe - lo et in ter - ra. Pa - ter no - ster, qui es in cae - lis. San - cti - fi ce - tur no - men tu - um.  
 coe - lo et in ter - ra. Pa - ter no - ster, qui es in cae - lis. San - cti - fi ce - tur no - men tu - um.

Lento assai.

Sopran.  
 Alt.  
 Tenor.  
 Bas.

A - gnus Dei, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.  
 A - gnus Dei, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.  
 A - gnus Dei, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.  
 A - gnus Dei, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.

Lento assai.

Orgel.  
 Pedal.

no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis.  
 no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis.  
 no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis.  
 no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis.

SOLO

7. kottapéllda. Liszt: Missa Choralis, 1865  
 (R. 486, S. 10) Agnus Dei (GA V/3)

8. kottapéllda. Liszt: Pater noster, 1869  
 (R. 521/a, S. 41/1) (GA V/6)



The image displays a musical score for a vocal and piano performance of Liszt's 'Te Deum'. The score is arranged in two systems, each with three staves. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are in Latin and are written below the vocal line.

**System 1:**

- Vocal line: *cu - le o, a - pe - ni - ti cre - dem. i - tua te - gna con - so - lum. Tu ad dex - te - ram*
- Piano accompaniment: Features arpeggiated chords and melodic lines, with first and second endings marked 'a. 1.' and 'a. 2.'.

**System 2:**

- Vocal line: *De - i se - des, in glo - ri - a Pa - tris, ju - dex cre - de - tis es - se ven - tu - rum.*
- Piano accompaniment: Continues with arpeggiated textures and melodic accompaniment, also marked with first and second endings 'a. 1.' and 'a. 2.'.

11. kottapéllda.  
Liszt: Te Deum I, 1859  
(R. 533, S. 27) (GA V/7)

Ez az előadói gyakorlat Liszt több művében is felismerhető, azzal a különbséggel, hogy Lisztnél a gregorián dallam a felső szőlamban helyezkedik el, amelyet alsó terceléssel követ a másik szólam, mint például a „Stabat mater” sequentia a *Via Crucis* kórusra írt változatának 3. és 7. stációjánál. (10. kottapélda) Az unisono éneklés és a tercelés váltakozik a *Te Deum laudamus* himnusz „Tu ad liberandum”, „Tu, devicto” és „Tu ad dexteram Dei” szövegsoraiban. (11. kottapélda) Az unisono ének, a tercelés és a kadencia által alkotott egység figyelhető meg a *Koronázási mise* „Credo” tételében, amelyben Liszt Henry Du Mont *Messe Royale* miséjéből a gregorián notációval lejegyzett Credo-tétel dallamát használta fel. Amint az idézetből világosan kitűnik, Liszt a latin szöveg prozódiajának megfelelően ritmizálta a dallamot, és a teológiai tartalmat hangsúlyozó szövegekkiemeléseknél nagyobb hangjegyértékekkel lassította a tempót. (12–13. kottapélda)

per quem ómni-a fácta sunt. Qui propter nos hómines, et  
propter nóstram salú-tem, descéndit de caé- lis. Et incar-  
ná-tus est de Spí-ri-tu Sáncto, ex Ma-rí-a Vírgine : Et hó-  
mo fáctus est. Cruci-fíxus ét-i- am pro nóbis sub Pónti-o Pi-

12. kottapélda. Henry du Mont: *Messe Royale*. *Credo*  
(*Société S. Jean l'Evangeliste. Deslée & Cie, Tournai*)

Az unisono és a tercelés párosítása fellelhető Lisztnél olyan művekben is, ahol a dallam nem gregorián idézet, mint például az orgonára komponált *Requiem* „Recordare” és „Benedictus” tételeinek kezdetén. (14. kottapélda)

Visszaemlékezve Carl Proske leírására, amelyben Bains Palestrina-előadásában a kifejezőerő átütő hatását és az egyszerűséget emelte ki, ezeknek a jellemzőknek néhány zenei megvalósítását láttuk az idézett kottapéldákban. A Liszt-idézetek a konkrét megfeleléseken túl arra engednek következtetni, hogy a Cappella előadói gyakorlatának hatása jelentősen hozzájárult Liszt kései, sokszor a szikárságig leegyszerűsödött, ugyanakkor rendkívül szuggesztív kifejezéssel párosuló stílusának kialakításához.



S. A. *p* qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nos - tram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis

T. B. *p* qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nos - tram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis

50

S. A. *pp* Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

T. B. *pp* Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

60

(C)

S. A. et ho - mo fa - ctus est

T. B. et ho - mo fa - ctus est

68

S. A. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to

T. B. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to

74

(D)

13. kottapélda. Liszt: Missa Coronationalis, 1867 (R. 487, S. 11). Credo  
(Editio Musica, Budapest)

65 Lento assai  $\text{♩} = 50$   
Corno anglaise 8'

*mp molto espressivo*

71

*p*

77

*pp*

Nach der Wandlung

Post Elevationem

Lento  $\text{♩} = 40$

*ppp dolcissimo*

(Pedal tacet)

6

*r.H.*

*sempre p e legato*

$\text{♩} = 52$

*8'*

(Pedal tacet)

14. kottapélda. Liszt: Requiem für die Orgel, 1883 (R. 385, S. 266)

a) Recordare; b) Benedictus

(Sämtliche Orgelwerke Bd. V. Hrsg. Martin Haselböck, Universal Edition, Wien 1984)