

Domokos Zsuzsanna

## Liszt Ferenc Palestrina-élményeiről

I. Palestrina és a Palestrina-stílus  
a XIX. század értelmezésében

Domokos Zsuzsanna zenetörténész (Budapest)  
a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont  
igazgatója.

A „Palestrina-stílus” kifejezést a XIX. században különböző tartalommal használták. A sokféle jelentésbeli árnyalat Palestrina műveitől kezdve kortársai, majd a következő nemzedék a *cappella* műveinek stílusán át az általánosságban vett szigorú stílusig terjedt, a gyakorlatban azonban sokszor összemosódott. Itáliában az „alla Palestrina” kifejezés leginkább Palestrina és az ún. XVI–XVII. századi római iskola, köztük Felice és Giovanni Francesco Anerio, Francesco Soriano és a XIX. században köztük talán leghíresebbé váló Gregorio Allegri zenei nyelvének összefoglaló megjelöléseként, illetve a *stile antico* kifejezés szinonimájaként terjedt el. A XIX. században a Palestrina-stílus mint elvont fogalom is élt, a XVIII–XIX. században a Palestrina névvel fémjelzett reneszánsz zene felmagasztalása egyben erős ellentétet fejezett ki a korabeli zenei stílussal szemben.

Természetesen Liszt esetében is, mint szinte minden zeneszerzőnél a korban, figyelembe kell vennünk, hogy a Palestrina zenéjére vonatkozó utalások nem kizárólag az általa ismert Palestrina-művek hatását tükrözik, hanem általában a XVI–XVII. századi *cappella* művek körét. Liszt leggyakrabban Lassus nevét említi Palestrináé mellett. A XIX. században, főleg német nyelvterületen használt „Palestrina-stílus” mint a szigorú polifon szerkesztésmód megjelölése Liszt esetében nem jellemző.

Liszt Palestrina-képe sokféle hatásból tevődik össze, amelyek átszövik és kiegészítik egymást; az életmű egy-egy szakaszában hol a német, hol a francia, vagy éppen az olasz hatás kerül előtérbe. Mivel az összehasonlító vizsgálatok arra az eredményre vezettek, hogy a XIX. századi német Palestrina-felfogás nem egyezik meg teljesen a korabeli olasz vagy francia interpretációval, Liszt Palestrina-képét is sokkal árnyaltabban lehet megközelíteni, ha ezeket a hatásokat időben elhelyezve és a különbségeket is figyelembe véve értékeljük. Az 1860-as évek első felében Lisztre elsődlegesen az olasz tradíció volt nagy hatással, hiszen ekkor költözött Rómába és az egyházzene reformja állt érdeklődésének középpontjában.

A *Capella Sistina* hagyománya abban különbözött az összes többi Palestrina-értelmezéstől, hogy itt Palestrina műveinek előadása a zeneszerző korától kezdve évszázadokon át töretlenül élt még akkor is, ha a kórus előadásmódjába besűrűdtek az adott kor stílusjegyei. Bár a bécsi *Hofkapelle*-ben is bizonyíthatóan folyamatosan előadták Palestrina és kortársai műveit a XVII. századtól

kezdve, a XIX. század elején a teoretikusok és a muzsikuskok mégis újra felkívánták fedezni ezt a zenét az egyházzenei reform számára.

Az 1860-as évek végétől kezdve, főleg az 1870-es években Liszt elsősorban a német cecilianizmus kiemelkedő képviselőivel, Franz Xaver Wittel és Franz Xaver Haberl-lel állt kapcsolatban. Wittet meg is szerette volna hívni a Zeneakadémia tanárának az egyházzenei oktatás vezetésére, ez azonban Witt betegsége miatt meghiúsult. Haberl nevéhez fűződik 1881-ben a Palestrina-összkiadás elindítása, bár Haberl munkásságát 1841-ben Pietro Alfieri (*Raccolta di Musica Sacra*) és 1853-ban Carl Proske (*Musica divina*) is megelőlegezte kiadványsorozataival. Ezek a kiadványok tették lehetővé, hogy a zenészek a XIX. század derekától kezdve Palestrina műveihez ne csak esetlegesen és esetleg téves közlésben jussanak hozzá.

A francia hatás alaposabb feltérképezése még a Liszt-kutatás adóssága, bár erről az oldalról elsősorban nem a reneszánsz polifónia, hanem inkább a gregorián ének újrafelfedezésének és restaurálásának eredményei segítettek Lisztet egyházzenei stílusának alakításához. Liszt, amikor az 1860-as évek elején saját reformtervét kívánta elkészíteni a katolikus Egyház részére, minden addigi kezdeményezést újból át akart gondolni.

Az olasz, francia és német reformtervek egymásra hatása mögött szövevényes és bonyolult kapcsolatrendszer húzódik meg, amelynek valóságghú, teljes feltárása Gustav Fellerer nyomdokain haladva még a jövő kutatásának feladata. Fellerer a cecilianizmus XIX. századi történetének megírásában érthetően a német fejlődéstörténetre és eredményekre helyezi a hangsúlyt, hiszen 1868-ban Bambergben valósult meg először a reform intézményesített formában, de ehhez francia és olasz részről is olyan lépcsőfokok vezettek, amelyek mára már a feledés homályába merültek a katolikus egyházzene reformjának egyetemes történetében. Lisztnek azonban ezek a személyek és az általuk közvetített nézetek élő valóságot jelentettek, akik és amelyek gondolatait és művészi elképzeléseit alakították. Ha összehasonlítjuk például Palestrina műveinek XIX. századi kiadványait, zeneileg is kimutatható különbségeket kell regisztrálnunk a német, illetve az olasz és francia megközelítés között. Ez a szemléletbeli különbség a reformtervek megfogalmazásában is jelentkezik, hiszen a közreadó és a reformterv megfogalmazója sok esetben ugyanaz a személy. Éppen ez a gondolkodásbeli eltérés az egyik oka annak, hogy a német újítók, köztük Haberl is, nem értették meg Liszt szabadabb, szélesebb látókörű gondolkodásmódját, amely sok vonásában rokon például az olasz törekvésekkel.

A német Palestrina-, illetve *stile antico*-recepción belül is bizonyos mértékig el kell választani egymástól a protestáns északi területek történeti, hagyományörző megközelítését a dél-német katolikus tartományokra és Ausztriára jellemző tendenciától. Ez utóbbi inkább a reneszánsz zene hagyományának ismételt felfedezésére, a *stile antico* újraélesztésére irányul. Hasonlóan Itálián belül is más-más színezetet kap a Németországhoz földrajzilag is közel álló északolasz, a római és a dél-olasz Palestrina-felfogás. Liszt ugyanúgy kapcsolatban állt

a dél-német értelmezéshez közelítő észak-olasz recepció képviselőivel (Jacopo Tomadini, Guerrino Amelli személyében), mint a római hagyomány vezető személyiségeivel (Fortunato Santini, Salvatore Meluzzi), amelyen belül kiemelt fontosságot képvisel a *Cappella Sistina* gyakorlata.

Még egy fontos szempontot kell kiemelnünk a téma felvázolásakor: az is jellemző, hogy Palestrina életművéből a XIX. században mely művek váltak népszerűvé, és a Sistina repertoárjában is melyek lettek állandó előadási darabok. A motetták közül inkább a homofon felépítésűeket részesítették előnyben, a misék közül is az ún. „szabad misék” (*Missa papae Marcelli*, *Missa brevis*) álltak közelebb hozzájuk, mint a cantus firmus-misék.

## II. A Liszt Palestrina-képét formáló korabeli források

Palestrina és általában a régi zene Liszt művészetére gyakorolt hatásának vizsgálatakor óhatatlanul felmerül az alapvető kérdés: mit ismerhetett Liszt Palestrina és kortársai életművéből, és ezek a művek milyen tolmácsolásban, kinek a közvetítésével jutottak el hozzá? A megismert kompozíciók köre az életút előrehaladtával természetesen egyre bővül: tudjuk, hogy már a gyermek Liszt hallott Bécsben Palestrina-miséket, majd párizsi élményei —amelyek között fontos szerepet játszhattak François-Joseph Fétis és Étienne Alexandre Choron historikus koncertjei, illetve Choron régizene-kiadványai—, szintén fontos szerepet játszhattak a fiatal muzsikusz zenei látókörének alakításában. Erről tesz tanúságot Liszt 1834-ben írott egyházzenei reformtervezete is, amelyben természetesen Palestrinát is említi a nagy elődök között.

Liszt első meghatározó Palestrina-élménye azonban 1839 tavaszára esik, amikor életében először látogatja meg Rómát, és januártól május végéig az Örök Város történelmi és művészeti kincseit kutatja. Liszt későbbi levelei tanúskodnak arról a zeneszerző tudatában kialakult szoros kapcsolatról, amely Palestrina zenéjének beható tanulmányozása és első római tartózkodásának élményei között kialakult. Ezek közt fontos szerepet kapott Fortunato Santini gazdag könyvtára, illetve az otthonában rendezett Palestrina-előadások, amelyeken Liszt is gyakori szereplő volt.

Liszt Augustus Antalhoz címzett levelének részlete 1855 januárjából a következőképp szól:

„Még mielőtt az a megtiszteltetés ért, hogy megismerhettem Önt, Rómában már mélyreható tanulmányokat folytattam a XVI. századi mesterek, köztük elsősorban Palestrina és Orlandus Lassus művészetében.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> „Avant d’avoir l’honneur de vous connaître j’avais fait à Rome des études assez approfondies des maîtres du 16me siècle, *Palestrina* et *Orlando di Lasso* en particulier.” Weimar, 1855. január 27. in Wilhelm von CSAPÓ (hrsg.): *Franz Liszt’s Briefe an Baron Anton Augustus 1846–1878*. Franklin, Budapest 1911. 51.

Egy évvel később Agnes Street-Klindworthnak régi és új tanulmányairól számol be, amelyek Palestrina, Lassus művészetétől Bachig, Beethovenig terjedtek. Liszt, bárhol tartózkodott is, nyitott volt Palestrina és kortársai műveinek előadásai iránt. Több levelében említi, hogy német városokban és Bécsben is többször hallgatott Palestrina-műveket; 1869-ben átutazóban, és 1872-ben a német cecilianizmus fellegvárát, Regensburgot is felkereste.

Az 1870-es évek elejéről konkrét adataink is vannak arról, hogy Liszt Palestrina motettáit, köztük az *O bone Iesu-t*, a *Panis angelicus-t*, illetve *Iste confessor* című miséjét vezényelte a Budavári Mátyás templomban a Budai Egyházi Zeneegylet élén, illetve a Liszt-Egylet matinéján.<sup>2</sup> Budapesti kottatárának jelenlegi gyűjteményében három mise és egy motetta található meg a Regensburgban kiadott *Musica divina* sorozatból, ezekben számos bejegyzése, kottaszövegjavításai, próbajelek arról árulkodnak, hogy behatóan tanulmányozta a műveket, esetleg előadásra készült belőlük.<sup>3</sup> A *Musica Divina* sorozaton kívül Liszt budapesti könyvtára még négy egyházzenei gyűjteményt tartalmaz Palestrina és mások, köztük sok olasz zeneszerző (Pitoni, Constantini, Nanini, Vittoria, Lotti, Lasso, Bainsi) motettáival. A gyűjtemények között kiemelkedő fontosságú a Liszt által revideált és kiegészített orgonarepertórium, amelyet 1869 után Alexander Wilhelm Gottschalg állított össze. A gyűjtemény első kötetének második füzetében található *Regina caeli laetare* című Lassus-motettát maga Liszt írta át orgonára. Lisztnek fontos kiadványt jelentett a Georges Schmitt által közreadott egyházzenei gyűjtemény is egy- és többszólamú énekhangra orgonavagy harmóniumkísérettel. Az album két kötete számos nagyobb lélegzetű motettát tartalmaz Palestrinától is, köztük a kétkórusos *Magnificat*-ot. Liszt kék és piros ceruzás bejegyzései a kolligátum alapos tanulmányozását bizonyítják. A második gyűjtemény kilencedik kötetében közölt *Te Deum* szerzőjéről, Francesco Anerióról Liszt hosszabb életrajzi széljegyzetet írt ki magának, amelyben a neki legfontosabb adatok közé tartozott, hogy Anerio Nanini tanítványa volt és Palestrinát követte a *Cappella Sistina*-ban. A gyűjtemény kiadóhoz, Reposhoz szóló, 1867. november 8-án kelt levelében Liszt Repos historikus kiadványait méltatja, és azokat —kiemelve bennük Palestrina, Lassus és más XVI. és XVII. századi szerzők műveit— a *Musica divina* sorozat jelentőségéhez hasonlítja.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> La MARA (hrsg.): *Franz Liszt's Briefe*. Vol. I–VIII. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1893–1905. Br. VII. 62.

<sup>3</sup> *Missa Ascendo ad Patrem*: (Liber Missarum Annus II, Tomus I, Missa VI) Z 8042/III, *Missa Papae Marcelli*: (Liber Missarum Annus II, Tomus I, Fasc. VII) Z 8042/IV, *Missa „Tu es Petrus“*: (Liber Missarum Annus IV, Tomus I, Missa IV) Z 8042/I, „Vidi turbam magnam“, 6 vv, *Liber Motetorum* (Annus II, Tomus II, Fasc. III.) Z 8042/VI in ECKHARDT Mária (szerk.). *Liszt Ferenc Hagyatéka / Franz Liszt's Estate II. Zeneművek / Music*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest 1993. 391–392.

<sup>4</sup> „Revenons à vos publications. Palestrina, Lassus, les maîtres du 16me et 17me sont vos patrons par excellence. Vous en avez pour de longues années à éditer leurs admirables ouvrages, et

Liszt budapesti könyvtárában megtalálható a XIX. század legjelentősebb Palestrina-irodalma, Giuseppe Baini Palestrina-életrajza Franz Sales Kandler német nyelvű átdolgozásában és kiegészítő kutatásainak hozzácsatolt eredményeivel. A könyv széljegyzetei arról tanúskodnak, hogy a könyvet Liszt alaposan tanulmányozta. Liszt élete végéig érdeklődött Palestrina életével és művészetével kapcsolatos új kiadványok iránt, még 1880-ban is olvassa a Wilhelm Bäumer által írt Palestrina-életrajzt.

Liszt 1882-ben a „mesterek mesterének” nevezte Wagnert Beethoven- és Palestrina-átiratai nyomán, s még 1885-ben is egyértelműen Wagner munkáját tartotta példaadónak Palestrina műveinek közreadásai közül. A Lina Ramannhoz szóló levélből az is kiderül, hogy Guerrino Amellinek, az olasz cecilianizmus talán legfontosabb képviselőjének a *Musica Sacra* című folyóiratban közzétett kiadásához is adott annak idején tanácsot:

„Rábeszéltem, hogy adjon hozzá (a *Missae Papae Marcelli* kiadásához) néhány előadási utasítást, mivel véleményem szerint az ilyen utasítások nélkül Palestrina és Lassus — a régi katolikus egyházzene két kardinálisa — zenéjének kiadványai csak tanulmányozásra és nem élő előadásra lennének alkalmasak. Természetesen senki sem tud Palestrina és Lassus esetében tökéletesen megfelelő előadási utasításokat adni: mégis vannak olyan támpontok, amelyekhez igazodni lehet. A legkiválóbb példa, amely az is marad: Wagner átdolgozása Palestrina *Stabat mater*-éből — előadási utasításokkal és a szólamok fél kórusra, szólókra és teljes kórusra való felosztásának elgondolásával. Wagner ezt a *példaadó* feldolgozást akkor készítette, amikor Drezdában karnagy volt. 15 évvel később jelent meg a Kahnt Kiadónál. Remélhetőleg nemsokára fokozatosan megértésre, követésre talál.”<sup>5</sup>

Wagner közreadása egyben Liszt munkája is: a német zeneszerző elküldte Lisztnek kéziratát, és Liszt észrevételeket, javításokat tett hozzá. Talán ez is az egyik magyarázata annak, hogy Palestrina motettái közül ez a nyolcszólamú *Stabat mater* vált Liszt és német kortársai számára szimbolikus jelentőségűvé; pontosabban a motetta három nyitó akkordjából álló harmóniamenet.

vous mettre au pair avec la collection publiée (à bon marché) à Ratisbonne sous le titre de *Musica divina*.” in Br. II. 111.

<sup>5</sup> „(Sogleich sende ich Ihnen, [...], die bei mir in Weimar vorhandenen Partiturbände. Die hochberühmte *Missae Papae Marcelli* ist nicht dabei, aber leicht aufzufinden: deren letzte Ausgabe, von Amelli, Mailand, Chef-Redacteur der dortigen Kirchen-Musik-Zeitung.) Ich veranlasste ihn einige Vortrags-Bezeichnungen beizufügen, weil meines Bedünkens, ohne solche fernere Ausgaben von Palestrina und Lassus, — die beiden grossen Cardinäle der alten katholischen Kirchen-Musik — nur für das Lesen, nicht für die wirklichen Aufführungen dienen. Gewiss kann Niemand für Palestrina und Lassus absolut gültige Signaturen bestimmen: doch giebt es Anhaltspunkte, wonach man sich richtet.

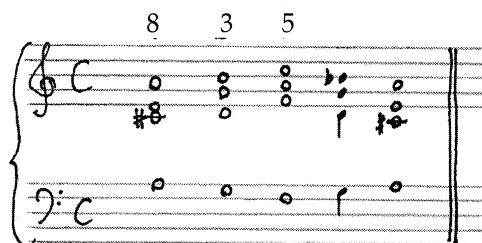
Das allerbeste Modell ist und bleibt: Wagners Einrichtung von Palestrina's 'Stabat mater' — mit Vortrags-Bezeichnungen und Angabe der Vertheilung der Singstimmen — halber Chor, Soli, Ganzen Chor.

Zur Zeit seiner Kapellmeisterschaft in Dresden fertigte Wagner diese *musterhafte* Bearbeitung an. Sie erschien 15 Jahre später in Kahnt's Verlag. Hoffentlich wird man sich allmählich danach reguliren mit Vernunft und Weile.” Lina Ramann-nak, Weimar, 1885. április 27. in Br. II. 378-379.

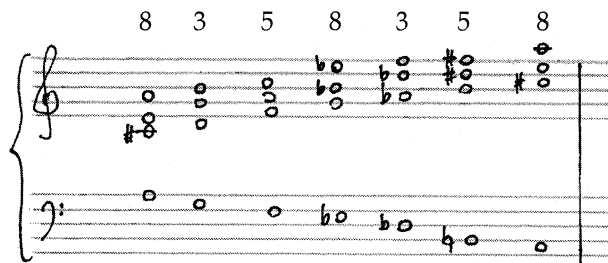
III. Palestrina *Stabat*-akkordjai Liszt életművében

Palestrina *Stabat mater*-ének előadása a *Sistina* nagyheti szertartásának része volt. A kezdő harmóniasor legismertebb, és több kutató által is említett idézete Liszt művei közül a *Christus*-oratóriumban található; Liszt a *Stabat mater dolorosa* c. tétel „Paradisi gloria” kezdetű szakaszában ezt a harmóniasort fűzi tovább. Liszt számára ez a harmóniasor vallásos tárgyú műveiben meghatározott jelentéskörrel bír, azonban rá jellemző módon a különleges harmóniafűzést előszerezettel alkalmazza és fejleszti tovább hangszeres kompozícióiban is.

Liszt autográf kottajegyzetei között található egy rendkívül érdekes, skálákat, harmóniafűzéseket tartalmazó, több lapból álló jegyzék, a felsorolt művekből következően nem korábbról, mint az 1860-as évek vége, de az egyik kottalapon oldalt található az aláírás mellett datálás is 1875-ből. A kézirat Weimarban található *Beispiele harmonisierter Skalen aus Werken Liszts* cím alatt. Liszt az egyik lap tetején zongorasíztémában leírja a *Stabat mater* első öt akkordját, és azt is jelöli, hogy az egész hanggal ereszkedő akkordok Palestrina motettájának kezdetén oktáv-, terc- és kvinthelyzetben követik egymást. Közvetlenül ez alá írta a *Dante-szimfónia* befejezése előtti *Hosanna-Halleluja* szakaszának harmóniai vázát, ahol szintén egész hangokkal ereszkedik a basszus, de egy egész oktávon át, és a felette lévő, emelkedő akkordok a Palestrina-motettához hasonló felrakásban váltakoznak.



1. kottapélda: *Stabat Mater* — Palestrina.



2. kottapélda: *Hosanna, Halleluja* in der Dante Symphonie, *Schluss*.

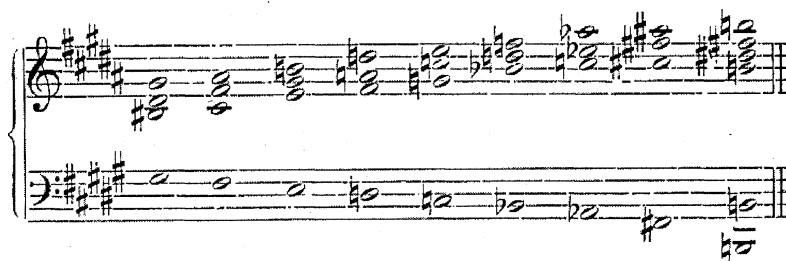
Liszt felsorolásában a következő mű az 1856-ból származó *Bergsymphonie*, (*Amit a hegyen hallani*) című szimfonikus költemény részlete, Liszt megjelölése szerint „Gegen Schluss”. A Liszt által felsorolt következő mű a *Szent Erzsébet legendája* oratórium, abból is az Angyalok kórusa, Szent Erzsébet halála után: „nach dem Tod Elisabeth (Engel Chor)”. Ezt követi Liszt felsorolásában a már említett *Stabat mater*-befejezés a *Christus* című oratóriumban. Emellett a feljegyzés mellett Liszt a *Desz-dúr koncertetűd* (*Un sospiro*) befejezését említi meg.

A vázlatokból több tanulságot vonhatunk le: egyrészt a Palestrinától kölcsönzött harmóniasor ismét megihlette Liszt fantáziáját, hogy azt folytatva az egészhangú skála különféle megharmonizálási lehetőségeihez jusson el, amelyek kihívást jelentenek zeneszerzői találékonyságának. Ezek a megoldások egyaránt megtalálhatóak világi és egyházi művekben is. Liszt tisztán zenei szempontból próbálja kiaknázni a harmóniasorban lévő lehetőségeket. Ezt 1859. augusztus 20-án kelt levelében maga is kifejti a *Dante-szimfónia* akkordsorával kapcsolatban. A levélrészlet elárulja, hogy Liszt büszke volt harmóniai kísérletének eredményére, amelyet a levélben kottapéldával is alátámaszt:

20. August 59. Weymar.

F. Liszt.

P.S. Am Schlusse meiner *Dante-Sinfonie* habe ich es versucht, die liturgischen Intonationen des *Magnificat* zu bringen. Vielleicht interessirt Sie auch dabei die Dreiklangs-Scala in großen Tönen, welche (meines Wissens wenigstens) in ihrem ganzen Umfang bis jetzt nicht gebräuchlich war.



3. kottapélda

P.S. A *Dante Szimfóniám* végén megkísértem, hogy felidézzem a *Magnificat* liturgiában ismeretes intonációit. Talán érdeklí emellett az egészhang-lépésekre épített hármashangzat-skála is, amelyet (legalábbis tudomásom szerint) teljes terjedelmében eddig még senki sem használt.”<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Br. VIII. 148.

A kézirat szemelvényeiből levonható másik tanulság az, hogy a harmóniasor, elsősorban az egyházi művek esetében, szimbólumértékű kifejezőeszközzé válik, amellyel Liszt a megdicsőülést, a mennyország vízióját, a transzcendenziát és az angyalok énekét festi meg. Talán hozzájárul ennek a kifejezőkörnek kialakulásához az a Liszt-korabeli esztétikai felfogás is, miszerint Palestrina zenéjét az angyalok énekének földi másaként értékelték.

A vázlatok között szereplő *Dante-szimfónia* és a szimfonikus költemény (*Amit a hegyen hallani*) komponálásával egy időben született az *Esztergomi mise*. Liszt a Credo tételben két szövegrészlet megzenésítésekor is alkalmazza a fenti harmóniamenetet: a basszus egyenletesen lefelé halad, míg a felette lévő harmóniak emelkedő szólamok összecsengéseiből tevődnek össze. Az egyik részlet az 53. ütemnél található, a „consubstantialem Patri per quem omnia facta sunt” szövegszakasznál, a másik a tétel végén, amely tulajdonképpen a *Christus oratórium* „Stabat mater dolorosa” tételének híres zárásával (in Paradisi gloria) vonható inkább párhuzamba: ez a 153. ütemtől kezdődő szakasz, „et vitam venturi saeculi” szöveggel, ahol Liszt a basszus lelépő menetét szekundról enharmonikusan értelmezhető terclépésekké transzformálja. Itt is az örökkévalóságról van szó.

A Stabat-akkordsorozat Liszt életművébe éppolyan szervesen beépült, mint az ún. Crux-motívum, amelyet a Liszt-irodalom jól ismer. James Garratt a Stabat-harmóniamenetet Wagner, Bruckner és a német cecilianizmus zeneszerző kortársai életművében is vizsgálta, és arra a következtetésre jutott, hogy német-osztrák területen ez a Palestrinától örökölt harmóniamenet jelentősen elterjedt.<sup>7</sup> Wagner művei közül a *Parsifal* részletein kívül a legismertebb példaként *A Walkür* és a *Siegfried* operákban felcsendülő varázslatos „álom-motívumot” említi meg. A motívummal kapcsolatban ugyanarra a következtetéshez jut, amelyet a vázlatok is sugallnak: Liszt (és Wagner) a Stabat-akkordok újszerű harmóniai kapcsolatából kiindulva továbbfejlesztik a zeneszerzői ötletet saját koruk zenei nyelvéhez idomulva, hogy ugyanazt a hatást ériék el koruk hallgatóságánál, mint annak idején Palestrina tette saját kortársaival.

A XIX. században ezt a harmóniamenetet német-osztrák területen kizárólag Palestrina örökségének, szinte névjegyének tartották, ahogy ezt a kor egyik legkiválóbb zenetudósa, August Wilhelm Ambros szavakban is kifejezi:

„Ezt a három akkordot nemcsak a Palestrina stílus egyik szimbólumának, hanem egyedüli példának (unikumnak) is tartották és tartják számon.”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> James GARRATT: *Palestrina and the German Romantic imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*. University Press, Cambridge 2002. 192, 195.

<sup>8</sup> „Diese drei Akkorde galten und gelten nicht nur für eines der Wahrzeichen des 'Palestrinastils', sondern auch für ein Unikum“, in August Wilhelm AMBROS: *Geschichte der Musik*. IV, Hugo LEICHTENTRITT (ed.) Leipzig 1909. 56. idézi: GARRATT: *i.m.* 192.



## IV. Polifónia

A Liszt-irodalom általában a *Missa choralis* Kyrie tételét nevezi meg, ha példát akar hozni a Palestrinától örökölt polifonikus szerkesztésmód alkalmazására Liszt életművében. A mise rendeltetésénél fogva felvállalja a Palestrina-stílus követését, hiszen a zeneszerző eredetileg a *Cappella Sistina* előadására szánta. Ezt a fajta polifonikus gondolkodást Liszt nagyobb léptékben két oratóriuma bevezető zenekari teteleiben alkalmazza, ahol egy egységes alaphangulatot akar ábrázolni. Mindkét zenekari bevezetés rendeltetése tulajdonképpen egy általános, az egész művet meghatározó alaphangulat megfestése, amely egyben transzcendens árnyalattal is színeződik. A polifónia alkalmazása teljesen megfelel annak a Palestrina- és reneszánszkori stílusértelmezésnek, amelyet Liszt szavakba is öntött, miszerint a szólamok összessége, összhangzása adja meg a tétel kifejezését és mondanivalóját. Liszt ezt az egységes kifejezést említi általánosan a szigorúan ellenpontos szerkesztésű művek előadásánál; Joachim Raff *Dornröschen* című művéről 1856-ban kelt tanulmányában például így ír:

„Amikor a régi olasz és flamand mesterek —mint Palestrina, 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 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 stílus esetében —, hogy az egész műnek a szöveg általános mondanivalójával összeillő kifejezést biztosítsanak, mintsem hogy a szavakat drámai kifejezőerejű dallamokkal emeljék ki.”<sup>9</sup>

Liszt lányához, Blandine-hoz szóló levelében 1862-ben a Jordán folyó hömpölygéséhez hasonlított a Palestrina zenéjét:

<sup>9</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 lassen, 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.“ Franz LISZT: „Dornröschen. Genast's Gedicht und Raff's Musik gleichen Namens“ (1856), in Lina RAMANN (hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. V. Streifzüge. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1882. 169.

„Vasárnaponként rendszeresen a Sixtus-kápolnába megyek, hogy szellemet megfüröszsem és megeddzem Palestrina *Jordánjának* zengő hullámaiban”.<sup>10</sup>

Érdekes módon Wagner ugyanígy, egy folyam egységes mozgásához, az itt-ott megcsillanó apró hullámok egészbe olvadásának képéhez hasonlítva írta le Palestrina zenéjének lényegét 1870-ben, Beethoven-tanulmányában.

„Ha a világ így elképzelt legbensőbb (álom)képét akarjuk megjelenítve látni, úgy ezt legsejtészerűbb módon úgy érzük el, ha meghallgatjuk Palestrina valamely híres egyházi darabját. Itt a ritmus csak a harmonikus akkordsorozatok váltakozásán vehető észre, míg ezek nélkül mint önállóan szimmetrikus időrend nem is létezik. Az egyedüli időrend ezekben a zeneművekben szinte mint csak az alapszín lágy változása jelentkezik, mely a legkülönbözőbb átmenetekben is mindig megtartja az alapszín rokonjellegét, úgy hogy e változásban alig vesszük észre a vonalak rajzát.”<sup>11</sup>

A *Christus-oratórium* zenekari bevezetésében, amelyben Liszt a *Rorate caeli* (Harmatozzatok eget) kezdetű gregorián introitust dolgozza fel, a különböző zenekari szólamok belépései hömpölygő folyamhoz hasonló hangzást idéznek elő, a hangzástér egyre bővül: megnyílik az ég. Ez annyiban tér el Palestrina hangzásképétől, hogy az *a cappella* kórus, amely Palestrina korában csak fiúkból és férfiakból állt, egységes hangzástért alkotott. Egy nagyzenekari paletta a különböző hangszerek eltérő hangszíneivel természetéből fakadóan sokkal színesebb hangzáskombinációkra ad lehetőséget, és a zeneszerző sokkal nagyobb léptékben tudja kibontani a polifonikus zenei anyagot, mint a misében.

## V. Miserere d'après Palestrina

Az *Harmonies Poétiques et Religieuses* című zongoraciklus 8. darabja, a *Miserere d'après* Palestrina zenei ihlető forrását tekintve ez idáig talányos mű volt a kutatóknak. Mindössze annyit tudtunk róla, hogy a kompozíció témáját Liszt a Rena Mueller által 1845 és 1848 közé datált N5-ös jelzetű vázlatkönyvében található, idegen kéztől származó másolatból vette, melynek címe: *Miserere von Palästrina (wie es in der Sixtinischen Capelle gesungen)*.

<sup>10</sup> „Les dimanches, je vais régulièrement à la Chapelle Sixtine pour y baigner et retremper mon esprit dans les ondes sonores du *Jourdain* de Palestrina,” in *Correspondance de Liszt et de sa fille madame Émile Ollivier 1842–1862*, publiée par Daniel OLLIVIER. Bernard Grasset, Paris 1936. 298. Idézi Alan WALKER: *Franz Liszt. 3. The Final Years 1861–1886*. Alfred. A. Knopf, New York 1996. 35.

<sup>11</sup> Richard WAGNER: „Beethoven”, *Művészet és forradalom*. Seneca, Budapest 1995. 129.

Soprano  
Miserere me - i De - us se - cundum magnam misericor - di - am tu - am

Alto  
Miserere me - i De - us se - cundum magnam misericor - di - am tu - am

Tenore  
Miserere me - i De - us se - cundum magnam misericor - di - am tu - am

Basso  
Miserere me - i De - us se - cundum magnam misericor - di - am tu - am

et secundum miserati - o - nem tu - am dele iniqui - ta - tem me - am.

et secundum miserati - o - nem tu - am dele iniqui - ta - tem me - am.

et secundum miserati - o - nem tu - am dele iniqui - ta - tem me - am.

et secundum miserati - o - nem tu - am dele iniqui - ta - tem me - am.

4. kottapélda: „Miserere von Palästrina” Liszt 60/N5-ös vázlatkönyvében.  
114. D-WRgs

A téma azonban nem hasonlít a Palestrina-összkiadásokban található *Miserere*-feldolgozásokhoz. A Palestrinával foglalkozó frissebb szakirodalomból tudjuk, hogy az adott zenei idézet forrását az *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1824. No. 28-as júliusi száma közli a 459. oldalon, tehát joggal feltételezhetjük, hogy Lisztnek innen másolták ki címmel együtt a *Miserere*-témát. Azonban ez a megjelentetés nem az első, a zenei idézetet a német újság már 1810-ben és 1818-ban is közölte.

Ha a három zenei idézetet, amelyek az *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1810-es, 1818-as, ill. 1824-es számában jelentek meg, egymás mellé helyezzük, arra a meglepő eredményre jutunk, hogy az idézetek zenei anyaga nem egyezik meg teljesen, annak ellenére, hogy az újság különböző számai alapján véve ismételtlen ugyanazt az idézetet közlik. Ez utóbbi megállapítást alátámasztja, hogy a különböző években megjelentetett zenei példákban csak egy-egy hangbeli eltérés fordul elő a szoprán szólamban, valamint az is, hogy a zsolnármegzenésítés sajátos, egyedi formája mindhárom idézetben azonos, és eltér a szokásos gyakorlattól. Az 1810-es és 1818-as kottapéldákhoz a szerkesztő, Friedrich Rochlitz rövid magyarázatot is fűz, amelyből egyértelműen kiderül, hogy a kottapéldákat valaki hallás utáni emlékezetből jegyezte le, és nem írásos forrásból vette. Rochlitz valószínűleg nem ismerhette a *Sistina*-ban előadott *Miserere*-megzenésítéseket, csak arról volt tudomása, hogy a művet két kórus változtatásával adták elő, hangszeres kíséret nélkül. Úgy hitte, hogy a szöveg összes sorát falsobordone technikával énekelték, így a második sort az egyszólamú recitálás helyett a második kórus megharmonizált formájú előadására szánta.

A szerkesztő az 1818-as verzióhoz ismét fűzött magyarázatot, miszerint a zenei idézetet a zeneművészet egy olyan ismerőjétől és barátjától kapta, aki jól ismeri a *Cappella Sistina* énekét s aki az ott hallott rövid *Miserere*-t lejegyezte, majd átadta neki közlésre. Rochlitz itt is egyértelműen Palestrinának tulajdonítja a darabot.

1824-ben már nem Rochlitz, hanem Gottfried Härtel volt az *Allgemeine Musikalische Zeitung* főszerkesztője, aki nem fűzött semmilyen kísérőszöveget a kottapélda mellé, hanem Rochlitz előző magyarázatai nyomán a *Miserere d'après Palestrina* címet adta neki. Ezáltal a *Miserere*-t besorolta Palestrina állítólagos művei közé, és a *Sistina* előadói hagyományára hivatkozott mint forrásra. Liszt ezzel a végső közléssel találkozott, amelyet felhasznált zongoraművében. Pillanatnyilag még nyitott kérdés, hogy vajon az összes változat ugyanazon személytől származhat-e, és ha igen, akkor mi indokolja a hangbeli eltéréseket.

Annyi bizonyos, hogy a zenei idézetnek semmi köze sincs Palestrina műveivel, de a *Cappella Sistina* hagyományát sem tükrözi híven. Érdekes, hogy épp az *Allgemeine Musikalische Zeitung* hasábjain az 1810-es, 1820-as években több leírás is megjelent a *Sistina*-ban, a nagyheti szertartások keretében előadott *Miserere*-kompozíciókról. 1817 szeptemberében Louis Spohr számolt be részletesen az az évi *Miserere*-előadásról, és meg is nevezi a *Miserere*-kompozíciók zeneszerzőit: Gregorio Allegrit és Tomasso Bait. 1825 júniusában egy többrészes, tudományos igényű sorozatban G. P. Sievers foglalkozik a pápai kápolna előadási hagyományával, történelmi fejlődésével, és a részletes tanulmányban természetesen szó esik a *Miserere*ről is. Itt Sievers felsorolja szinte az összes zeneszerzőt, akiknek a megzenésítésében a XVIII. századtól kezdve előadták a zsoltárt. Allegri és Bai neve mellett megemlíti Aneriót, Scarlattit, Baint, de Palestrináról ebben az összefüggésben nem esik szó.

A kutatásnak elsődleges forrást jelentenek a pápai kórus évkönyvei. Ezek alapján könnyen igazolható, hogy az adott időszakban pontosan kiknek a műveit adták elő. Mivel az első *Miserere*-közlés 1810-ben jelent meg, az illető, aki lejegyezte a kottapéldát, vagy az előző évben vagy néhány évvel korábban hallhatta a pápai kórus énekét. Az évkönyvek feljegyzése szerint 1805-től bizonyíthatóan kizárólag Gregorio Allegri és Tommaso Bai műveit adták elő, mégpedig nagycsütörtök előestéjén Allegriét s a másik két napon Bai *Miserere*-jét, és ez így folytatódott egészen 1809 júniusáig, amikor VII. Pius pápa Napóleon fogságába került. A francia megszállás után 1815-től folytatódtak ismét a szertartások a *Sistina*-ban, a megszokott rend szerint, legfeljebb a két *Miserere* sorrendje cserélődött fel.

1821-ben a *Cappella Sistina* karnagya, Giuseppe Bains a pápa kívánságára új *Miserere*-t komponált a kórusnak, amelyet először ebben az évben, nagypénteken adtak elő, majd az ezt követő években ismét rendszeresen énekelték. Bains kompozíciója azonban tiszszólamú, és teljesen más karakterű, mint a Liszt által feldolgozott zenei részlet, ily módon nem is lehet annak ihlető forrása. Ha tehát az adott zenei idézet a *Cappella Sistina*-ban hallott *Miserere*-műveken

alapszik, ahogyan ezt Rochlitz és Gottfried Härtel állítja, ezek csak Allegri és Bai kompozíciói lehetnek.

Az is ismeretes a leírásokból, hogy Allegri és Bai *Miserere*-it szólisták adták elő, a pápai kórus leggyakorlottabb énekesei, hiszen ez volt a nagyheti szertartások leghíresebb zenei produkciója. Számos leírás szerint a *Miserere*-kompozíciók igazi varázsát, végleges formáját maguk az énekesek hozták létre az adott előadás során. Ugyanakkor több külföldi muzsikos is panaszkodott a díszítésekből adódó bántó párhuzamokra, harmóniai szabálytalanságokra, köztük Spohr, Nicolai és Mendelssohn. Az improvizált díszítések, kisebb dallami változtatások egy lehetséges magyarázatot adhatnak arra, miért tér el a három zenei idézet kis mértékben egymástól.

Egy dolog viszont kétségtelen, ezt a fennmaradt kéziratok, nyomtatványok is bizonyítják: Allegri és Bai kompozíciói a díszítésekkel együtt is egyértelműen felismerhetőek és egymástól megkülönböztethetőek. A XIX. század folyamán több kotta is megörökítette a *Sistina* által énekelt *Miserere*-művek interpretációs gyakorlatát. Több, a XIX. század különböző korszakaiból származó lejegyzés bizonyítja, hogy az eredeti Allegri- és Bai-*Miserere*-k dallamváza, harmóniafűzései változatlanul megmaradtak a különböző interpretációkban is. A Liszt által is felhasznált *Miserere*-témában a harmadik sor zárlatának jellegzetes plagális fordulata azonban sem Allegrinél, sem Bainál nem található meg. Márpedig ha ez a pregnáns harmóniafordulat nem származik az eredeti művekből és nem tudható be az énekeseknek sem, akkor arra kell következtetnünk, hogy a szóban forgó *Miserere*-témának szerzője nem lehet más, mint az, aki ezt a kottapéldát különböző zenei emlékei nyomán lejegyezte és az *Allgemeine Musikalische Zeitung*-nak közlésre átadta. Ezt a feltételezést támasztja alá az a tény, hogy a kottapélda gyakorlatilag mindössze egy harmóniai váz, amely zeneileg sem az ötszólamú, sem a négyzólamú szakaszoknak nem felel meg.

Miért kapta a téma mégis a „Palestrinától származó *Miserere*” címet? Nem valószínű, hogy a szerző szándékosan félre akarta volna vezetni a német folyóirat olvasóit. A *Cappella Sistina*-ban nem volt szokás, hogy az előadandó művek címét feltüntessék a hallgatóknak, így azok, akik korábról nem találkoztak a művekkel, nem ismerhették fel, mit hallanak. A kottapélda lejegyzéséből, valamint Rochlitz bemutató szavaiból úgy tűnik, a szerző nem volt hivatásos muzsikos. Elképzelhető, hogy a cím az „alla Palestrina” kifejezésből származik, amely a korban korántsem jelentette, hogy a mű szerzője maga Palestrina. Már említettük, hogy ez a kifejezés a XIX. században nagyon sokféle árnyalatban utalt Palestrina műveire, illetve az ő nevével fémjelzett régi egyházzenei stílusra és eszményre. A kottapélda címe, a „*Miserere von Palestrina*” ily módon adódhat abból is, hogy az idézet szerzője félreértette az „alla Palestrina” fogalmat vagy esetleg pontatlanul fordította le németre az olasz kifejezést. Mindenesetre figyelemre méltó, hogy Liszt az általa megadott francia címben inkább az „alla Palestrina” megfelelőjét, a „d’après Palestrina” kifejezést használja, bár ez a cím már az általa komponált teljes zongoraműre

vonatkozik. Azt utólag szinte lehetetlen bizonyossággal eldönteni, hogy ő ezt az idézetet vajon Palestrinától származónak tartotta-e vagy csak a stíluskörre utalt a címadáskor. Mivel azonban első komolyabb Palestrina-tanulmányai és az olasz mester műveiből összeállított, Fortunato Santini otthonában előadott régi zenei koncertek éppen első római tartózkodásának idejére esnek, nagyobb a valószínűsége annak, hogy Liszt a címadáskor inkább csak a *stile antico* akkóriban szokásos megjelölésére gondolt.

A *Miserere*-zsoltár liturgikus használatáról és polifón feldolgozásáról ld. e lapszámában Földváry Miklós István (*Zsolozsmarendek IV. Az officium tenebrarum* római és esztergomi szertartásrendje, 159–164) és Kovács Andrea (*Miserere mei Deus*, 165–168) írásait. A Szerk.