

10.18132/LFZE.2010.1

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola

(6.8 Művészeti és művelődéstörténeti tudományok: zenetudomány)

**A RÓMAI 19. SZÁZADI PALESTRINA-
RECEPCIÓ HATÁSA LISZT MŰVÉSZETÉRE**

DOMOKOS ZSUZSANNA

VEZETŐ TANÁR: DR. BATTA ANDRÁS

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2009

Tartalomjegyzék

Rövidítések.....	III
Köszönet.....	V
Bevezetés.....	VI
I. Fejezet A liszt-irodalomban kialakított kép Palestrina zenéjének hatásáról	1
I.1 Liszt egyházzenejéről kialakított nézetek öröksége a mai irodalomban.....	1
I.2 Liszt Palestrina-képét formáló korabeli források	10
II. Fejezet Liszt olasz egyházzenei ismeretségei és az olasz egyházzenei reformtörekvések fejlődése	14
II.1 Fortunato Santini (1778–1861, Róma).....	14
II.2 Gaspare Spontini (1774–1851, Majolati).....	21
II.3 Pietro Alfieri (1801–1863, Róma)	29
II.4 Gioacchino Rossini (1792 Pesaro – 1868 Passy)	33
II.5 Jacopo Tomadini (1820–1883, Cividale del Friuli)	34
II.6 Guerrino Amelli (1848 Milánó – 1933 Montecassino)	40
II.7 Salvatore Meluzzi (1813–1897, Róma)	43
II.8 Liszt egyházzenei reformterve az 1860-as években.....	46
III. Fejezet Az olasz cecilianizmus fő képviselőinek Palestrina-értelmezése a korabeli kiadványokban	51
III.1 Palestrina zenéjének értékelése a különböző kiadványok előszavaiban	52
III.2 Palestrina műveinek olasz, francia és német kiadásai: a közreadók szemléletbeli különbségeiből adódó zenei eltérések	58
III.2.a Az Mss. <i>Cappella Sistina</i> 22-es kézirat.....	59
III.2.b Az összehasonlításhoz kiválasztott kiadványok.....	60
III.2.c A Baini-összkiadás terve	64
III.3 A Missa Papae Marcelli fenti kiadványainak zenei összehasonlítása.....	69
III.4 Liszt véleménye a Palestrina-közreadásokról	80
III.5 Palestrina Stabat matere Wagner közreadásában.....	84
IV. Fejezet A <i>Cappella Sistina</i> tradíciójának hatása Liszt egyházzenei műveire.....	93
IV.1 A Sistina repertóárja és Liszt korabeli egyházzenei kompozíciói	93
IV.2 A Cappella Sistina előadói gyakorlatának hatása Liszt egyházzenei műveire	101
IV.3 A Cappella Sistina Miserere-tradíciójának hatása Liszt műveire	113
IV.4 Miserere d’après Palestrina.....	123
IV.5 Palestrina Stabat-akkordjai Liszt életművében.....	137
V. Fejezet A Palestina-recepció Liszt és a kortárs olasz egyházzene fő képviselőinek műveiben: hasonló zeneszerzői elgondolások	143
V.1 Liszt és a Cappella Sistina 19. századi zeneszerzőinek hasonló stílusjegyei.....	143
V.2 Liszt és római zeneszerző kortársai a Cappella Sistina karnagyain kívül	154
V.3 Jacopo Tomadini.....	160
Utószó	166
Függelékek	169
A. Részlet Liszt leveléből Gioachino Rossininak, Róma, 1866. június 28.....	169
B. Liszt levelei Jacopo Tomadinihez	171
Liszt levele Jacopo Tomadinihez, Róma, 1862. november 22.....	171
Liszt levele Jacopo Tomadinihez, Róma, (1863) október 28.....	173
Liszt levele Jacopo Tomadinihez, Róma, 1867. július 14.....	175
C. Palestrina: Missa Papae Marcelli korabeli kiadásai, forrásai.....	176
D. Zenei mellékletek az O Roma nobilis himnusz megzenésítéseiből	179
E. Salvatore meluzzi: Messe tre — a mise kezdete	183
F. Gaetano Capocci Messa a quattro voci részlet	185
Bibliográfia.....	188

RÖVIDÍTÉSEK

- AMZ Allgemeine Musikalische Zeitung
- BAV Biblioteca Apostolica Vaticana
- Capp. Sist. Cappella Sistina
- D-WRgs Weimar, Goethe–Schiller Archiv
- H-Blm Budapest, Liszt Múzeum
- H-Bn Budapest, Országos Széchényi Könyvtár
- AAM Julius Amann. *Allegris Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften*. Regensburg: Friedrich Pustet, 1935.
- ADM Alberto De Angelis. *Domenico Mustafà. La Cappella Sistina e la Società Musicale Romana*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1926.
- APL Peter Ackermann. „Ästhetische und kompositionstechnische Aspekte der Palestrina-Rezeption bei Franz Liszt” in Winfried Kirsch (Hrsg.): *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalphononie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*. Unter Mitarbeit von Michael Jacob, Martina Janitzek und Peter Lüttig. *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*. Band 1. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1989.
- AREC Pietro Alfieri. *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica; Considerazioni*. Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1843.
- Br. La Mara (Hrsg.). *Franz Liszt's Briefe*. Vol. I–VIII. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905.
- CMP Leopold M. Kantner – Angela Pachovsky. *La Cappella Musicale Pontificia nell'Ottocento. Storia della Cappella Musicale Pontificia 6*. a cura di Giancarlo Rostirolla. Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina Roma: Hortus Musicus, 1998.
- DPR Nicolas Dufetel. *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt* Tome I. Ph.D., Université François–Rabelais, Tours, 2008.
- EOSZK Eckhardt Mária. *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986.
- FLASK Pauline Pocknell (ed.). *Franz Liszt and Agnes Street–Klindworth. A Correspondence, 1854–1886*, trans. and ed. --. (*Franz Liszt Studies Series No.8.*). Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000.
- FLC Franz Liszt. *Correspondance*. Lettres choisies, présentées et annotées par Pierre-Antoine Huré – Claude Knepper. Paris: Jean-Claude Lattès, 1987. Franz Liszt
- FLFS Franz Liszt. *Sämtliche Schriften. Band 1. Frühe Schriften* Hrsg. von Rainer Kleinertz, kommentiert unter Mitarbeit von Serge Gut. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel, 2000.

- GA *Liszt Ferenc Zeneművei V. Templomi és vallásos énekművek.*
Lipcse–Berlin–Brüssel–London–New York: Breitkopf és Härtel, 1918–1936.
- GPG James Garratt. *Palestrina and the German Romantic imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music.* Cambridge: University Press, 2002.
- HLA Ernst Günter Heinemann. *Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement.* Ph.D., Musicology, Frankfurt am Main, 1978. München–Salzburg: Katzbichler, 1978. Musikwissenschaftliche Schriften Band 12.
- JSEPW Martina Janitzek. *Studien zur Editions-geschichte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahrhundert bis um 1900,* Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 29. Tutzing: Hans Schneider, 2001.
- KPB 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 und Härtel, 1834.
- LFH I. Eckhardt Mária (Szerk.). *Liszt Ferenc Hagyatéka / Franz Liszt's Estate I. Könyvek / Books.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1986.
- LFH II. Eckhardt Mária (Szerk.). *Liszt Ferenc Hagyatéka / Franz Liszt's Estate II. Zeneművek / Music.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1993.
- MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume.* Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel–Basel–London–New York–Prag: Bärenreiter, 2005.
- MRRL Paul Merrick. *Revolution and Religion in the music of Liszt.* Cambridge–London–New York: Cambridge University Press, 1987.
- NLA Franz Liszt. *Neue Ausgabe Sämtliche Werke, Serie I.,* hrsg. von Z. Gárdonyi, I. Sulyok, I. Szelényi, Kassel & Budapest, 1970–
- SSSC Eduard Schelle. *Die päpstliche Sängerschule in Rome genannt Die Sixtinische Capelle.* Wien: J.P. Gotthard, 1872.

KÖSZÖNET

Római kutatásaim vezértémáját, Palestrina Liszt művészetére gyakorolt hatását még Kroó György tanár úrnak köszönhetem, ő tanácsolta nekem 1994-ben, hogy Liszt olasz egyházzenei kapcsolatainak vizsgálatát Palestrina köré építsem fel. A helyszíni kutatásokat magyar állami ösztöndíjak (Országos Ösztöndíj Bizottság, Állami Eötvös Ösztöndíj, Klebelsberg Kunó Ösztöndíj), illetve a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem és a Római Magyar Akadémia segítségével tette lehetővé. Rómában elsősorban a Vatikáni Könyvtárban (Biblioteca Vaticana), a Pápai Zeneakadémia (Pontificio Istituto di Musica Sacra) könyvtárában, a Santa Cecilia Konzervatórium és Akadémia (Conservatorio di Santa Cecilia, Archivio Storico della Fondazione Accademia di Santa Cecilia) könyvtáraiban, illetve a Római Német Intézet (Istituto Germanico in Roma) zenei részlegének könyvtárában végeztem forráskutatást.

Ezúttal mondok köszönetet mindazoknak, akik a helyszíni kutatások során segítettek munkámat: Renzo Cilia, Domenico Carboni, Herczog János, Cecilia Campa, Stefania Soldati, Warren Kirkendale, Giancarlo Rostirolla, Annalisa Bini, Bianca Maria Antolini, Domenico Bartolucci, Antonio Sardi di Letto, Antonio Addamiano, Christine Streubühr karnagyoknak, professzoroknak, zenetörténészeknek, könyvtárosoknak és a fenti intézmények minden munkatársának. Milánóból Ettore Borri professzor úrtól kaptam forrásanyagot, Regensburgból Raymond Dittrich és Jürgen Libbert professzor uraktól kaptam másolatokat, Weimarból Nicolas Dufeteltől saját kutatásai és segítségével révén Evelyn Liepsch által, Cividale del Friuliból Paola Lopreato, Paolo Casadio, Claudia Franceschino archívum igazgatóktól és könyvtárostól kaptam eredeti dokumentumokat. Barna Péter bécsi kutatásainak idevonatkozó eredményeit osztotta meg velem, Luciano Chiappari professzor úr alapvető életrajzi adatokat küldött Liszt és a *Cappella Sistina* kapcsolatáról. Itthon Papp Márta és Bojti János saját könyvtárából kaptam orosz nyelvű forrásanyagot.

A dolgozat megformálásában és felépítésében elsősorban Somfai László tanár úrnak tartozom köszönettel. Hálás köszönetem mindazoknak, akik itthon segítettek tanácsaikkal, ötleteikkel a dolgozat végső formába öntését: Eckhardt Mária igazgatónőnek, Hamburger Klára tanárnőnek, Batta András tanár úrnak, illetve azoknak, akik itthon segítettek irodalmak megtalálásában: a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtára és a Liszt Ferenc Kutatókönyvtár munkatársainak, az egyházzenei tanszékről Papp Anette és Kovács Andrea tanárnőknak.

Végül, de nem utolsósorban hálás köszönetem fejezem ki barátnőmnek, Nemes Ritának a számomra nagy segítséget jelentő szerkesztési és formátálásbeli feladatok megoldásáért és a kottapéldák számítógépes beszerkesztéséért.

BEVEZETÉS

Különösen kötődöm Rómához, ahol remélem, egykor végleg megpihenek, és Szent Bernát nyomán ismételhetem: „Ibi aër purior, coelum apertius, familiaror Deus!” (Itt a levegő tisztább, az ég nyitottabb, az Isten közelebb van) —

így Liszt írt Agnes Street–Klindworth-nak római letelepedése után mintegy két évvel. Rendkívül jellemző Liszt művészi érzékenységre és gondolkodásmódjára, ahogyan összefoglalja lefelében az Örök Város sajátos hangulatát:

... követem azt az elvet, amelyet Rómában következetesen folytattak a keresztény műemlékek esetében. A *Santa Maria degli Angeli (Bazilika)* pompás oszlopai nem *Diocletianus termáiból* származnak-e, és a *Szent Péter (Bazilika)* oltárának baldachinja nem a *Pantheon*-ból felhasznált bronzból készült-e? A hasonló átalakítások felsorolását vég nélkül lehetne folytatni, hiszen itt az embert minden lépésnél megdöbbeníti az isteni terv harmóniája, az, hogy mi volt, mi van és mi lesz.¹

Liszt leírása pontosan tükrözi az olasz (és más mediterrán kultúrára is jellemző) művészeti gondolkodás lényegét, amely az építészetben, és különösen Rómában érzékelhető: a különböző kultúrák és művészeti korok szerves egymásba épülését. Az olasz művészettörténet „hibrid formákról” beszél, amikor a hazai reneszánsz építészet lényegét határozza meg, amelyek gyökereit Nagy Konstantin idejére vezeti vissza.² Ez az évszázadokon át öröklődő tradíció és a régi korok emlékeivel való harmonikus együttélés természetessége sajátos jelleget kölcsönöz az olasz historikus gondolkodásnak, amely a művészet minden ágában kifejezésre jut.

A fenti levélidézet ékesen igazolja, milyen fogékony volt Liszt az ilyen fajta történeti megközelítésre.³ Egyházzenei reformtörekvéseiben és az olasz művészi gondolkodásmódban rejlő közös találkozási pontokat eddig még nem kutatták zeneszerző életművében.

¹ „... je dirai qu'en cela je suis la méthode constamment usitée à Rome pour le monuments chrétiens. Les magnifiques colonnes de Ste Marie des Anges ne proviennent-elles pas des thermes de Dioclétien, et le bronze du Panthéon n'a-t-il pas trouvé son emploi dans le baldaquin de l'autel de St Pierre? On n'en finirait pas d'énumérer de semblables transformations car à chaque pas ici, on est frappé par les concordances du plan divin entre ce qui a été, et ce qui est et sera. Aussi je m'attache singulièrement à Rome, où j'espère laisser mes os, et repète avec St Bernard: 'Ibi aër purior, coelum apertius, familiaror Deus!'. levél Anges Street–Klondwoth-hoz, Monte Mario, August 30, 1863. in FLASK, 360.

² „La definizione dell'architettura rinascimentale quale strumento di persuasione fondato su uno stile edificatorio ibrido impone un riesame dei suoi termini cronologici. „Forme ibride” dell'architettura classica erano infatti state utilizzate nella costruzione di edifici religiosi e civili sin dai tempi di Costantino.” in Luca Vergassola, *Il Rinascimento*. (La Spezia: Editoriale Zeus, 2000), 6.

³ Az olaszhoz hasonló gondolkodásmóddal Liszt már fiatalon, Párizsban is találkozott, amelyet attól kezdve magáénak érzett. A korszak francia gondolkodását átható „régénération” kifejezést használja 1835-ös esszé-

A Liszt-irodalom általában keveset tud a zeneszerző olasz egyházzenei kapcsolatairól is, különösen az 1861–1869 közti római tartózkodása idejének ilyen irányú eseményeiről, holott Liszt érdeklődésének fontos területe ebben az időszakban az egyházzene és annak reformja. Ennek a hiánynak részben az is az oka, hogy Liszt kortárs olasz egyházzenei ismeretségeiről, kapcsolatairól kevés dokumentum maradt fenn.

Liszt Palestrina-képe sokrétű 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 19. századi német Palestrina-felfogás nem egyezik meg teljesen az olasz vagy francia korabeli 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 években Liszt számára elsődlegesen az olasz tradíció volt nagy hatással, és épp a sistinabeli hagyomány különbözött az összes többi Palestrina-értelmezéstől abban, hogy itt Palestrina műveinek előadása töretlenül élt évszázadokon át, még akkor is, ha a kórus előadásmódjába besűrűdtek az adott kor stílusjegyei.

A dolgozat célja nem az olasz hatás jelentőségének felértékelése, hanem inkább az, hogy a Lisztet ért különböző hatások egyensúlyának jövőbeni kialakítása érdekében azt az oldalt próbálja megközelíteni, amely eddig a kutatás figyelmét elkerülte. 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 segítették Lisztet egyházzenei stílusának alakításában.

Az egyházzenei reformtervek és Liszt kapcsolatáról szóló tanulmányok, a különböző életrajzok, könyvek többsége az erre vonatkozó fejezetekben a zeneszerző nézeteit és egyházzenei műveinek stílusát általában a katolikus egyházzenei reformmozgalom, a cecilianizmus német ágának esztétikai ideáljai felől közelítik meg. Bár Liszt jól ismerte a német egyházzenei reformokat, és az 1860-as évek végétől kezdve évekig személyes ismeretségben is állt legkiemelkedőbb képviselőikkel, Franz Xaver Wittel és Franz Xaver Haberl-lel, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a francia és olasz reformtervek célkitűzéseit sem, Liszt ugyanis figyelemmel kísérte ez utóbbiakat is. Amikor az 1860-as évek elején saját reformtervét kívánta elkészíteni a katolikus egyház egésze részére, minden addigi kezdeményezést újból át akart gondolni. Az olasz, francia és német reformtervek egymásra hatása mögött szövevényes és bonyolult kapcsolatrendszer húzódik meg, amelynek valósághű teljes feltárása Gustav Fellerer nyomdokain

jében. (lásd 26. old.) Nicolas Dufetel disszertációjában bővebben kifejti a kifejezés etimológiai hátterét (DPR, 26ff.), és ennek jelentéstartalmát munkájában Liszt művészetére vonatkoztatja.

haladva még a jövő kutatásának feladata. Fellerer a cecilianizmus 19. 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. Liszt számára 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 19. 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. Épp ez a gondolkodásbeli eltérés 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 dolgozat fő célja az, hogy az olasz, elsősorban a római 19. századi Palestrina értelmezést is figyelembe véve, Liszt egyházzenei stílusának eddig kevésbé ismert és megértett jelenségei ezután más megvilágításba kerüljenek.

Jelen munka nem vállalhatja fel az általános Palestrina-értelmezés tárgyalását oly mélységben, hogy külön vizsgálat tárgyává tegye az Itálián belül érvényesülő különböző szemléletek találkozási pontjait és eltéréseit, ami természetesen a további kutatások során sokrétűbbé, kifinomultabbá teheti majd a képet. Hasonlóképp a német Palestrina-, illetve *stile antico*-repciónál 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 — e mögött politikai és intézményrendszeri különbségek is meghatározó szerephez jutnak⁴ —, így Itálián belül is más-más színezetet kap a Németországhoz földrajzilag is közel álló észak-olasz, a római és a dél-olasz Palestrina-felfogás. Liszt ugyanúgy kapcsolatban állt a dél-német értelmezéshez közelítő észak-olasz recepció képviselőivel (Tomadini, Amelli), mint a római hagyomány vezető személyiségeivel (Santini, Meluzzi), amelyen belül kiemelt fontosságot képvisel a *Cappella Sistina* gyakorlata. A kutatás hangsúlyát inkább arra helyezzük, hogy a római tradíció mennyiben tér el a német cecilianizmus, köztük is elsősorban Carl Proske és Franz Xaver Haberl által képviselt esztétikai követelményrendszertől. Nem kívánunk vitába szállni sem a cecilianizmus konzervatív ágának

⁴ A téma legfrissebb, legátfogóbb tárgyalását lásd GPG, 133ff., 212.

nézeteivel, amely végül nem tudta elfogadni azokat az egyházzenei műveket sem, amelyeket Liszt a reform szellemében komponált, sem az ezekkel polemizáló, Liszt egyházzenei műveit védő állásfoglalásokkal. Egy újfajta nézőpontból közelítjük meg Liszt egyházzenei stílusát.

A dolgozat első fejezete rövid áttekintést nyújt az eddigi szakirodalom Liszt egyházzenei műveiről kialakított képéről, amely kiindulópontot jelent az olasz értelmezés értékeléséhez. Szintén alapvető szempont Liszt Palestrina-értelmezésének tárgyalásakor röviden összegezni, hogy Liszt hol és milyen módon ismerkedett meg a reneszánsz mesterek művészetével. A második fejezet összefoglalást kíván nyújtani Liszt olasz egyházzenei kapcsolatairól, és egyúttal felvázolja az olasz cecilianizmus fő irányvonalát. Ezután konkrét zenei példákon keresztül világítunk rá az olasz zenei gondolkodásmód sajátosságaira, amelyek Liszt számára is támpontot nyújthattak egyházzenei stílusának alakításában. A római tradíció elemzésén belül külön fejezet foglalkozik a *Cappella Sistina* előadásának Lisztre gyakorolt hatásával, majd szélesebb körben, a Liszt által is ismert kortárs olasz egyházzenei szerzők kompozícióiból válogatva keressük a Palestrina-recepció általuk használt stílusjegyeit. Az összehasonlító elemzések eredményeként zeneileg is kimutathatóvá válnak az olasz Palestrina-felfogás és Liszt zeneszerzői látásmódjának hasonló vonásai.

I. FEJEZET

A LISZT-IRODALOMBAN KIALAKÍTOTT KÉP PALESTRINA ZENÉJÉNEK HATÁSÁRÓL

I.1 Liszt egyházzenejéről kialakított nézetek öröksége a mai irodalomban

Liszt egyházzenei műveinek megítélése, ezen belül különösen a *Missa choralis* értékelése a különböző irodalmakban nagyrészt Franz Xaver Haberl 1890-ben a *Musica Sacra*-ban megjelentetett recenziójához vezethető vissza.¹ Ez az írás a Német Cecilia Egyesület megerősödő, sőt egyeduralkodó helyzete folytán olyan erős befolyással bírt még az utókorra is, hogy a későbbi írások szerzői vagy az ő gondolatait vitték tovább, vagy éppen ezekkel szembehe-lyezkedve igyekeztek más megvilágításban magyarázni a mű egyházi jellegét. Nagyon jellemző, hogy a különböző írások szerzői milyen kritériumok alapján ismerték el vagy utasították el Palestrina örökségét Liszt műveiben. Mint ismeretes, eleinte — feltehetőleg Franz Xaver Witt egyértelmű támogatását élvezve — Haberl is pozitívan nyilatkozott a *Missa choralis*-ról; javaslatára alapján a mise 1871-ben bekerült a *Cäcilienvereinskatalog* gyűjteményébe, a 79. szám alatt. Haberl értékelésének egyik fő szempontja az, hogy a misében alkalmazott kromatika használata mennyiben hozza közelebb vagy távolítja el a hívőt a liturgikus mondanivalótól, egy másik szempont a liturgiai szöveg érthetősége. Eleinte Haberl még úgy érezte, hogy Liszt miséje mindkét szempontnak megfelel.² Ekkor még a Credo „Filius Dei unigenitus” szakaszát és a Glóriát érezte a mise zenei csúcspontjainak. 1877-ben a mise részleteit előadták a Hetedik Összegyűlési Találkozón, és ezután Haberl — feltehetőleg mások erős támadásai-
nak hatására — teljes mértékben visszavonta korábbi álláspontját, és határozottan ellenezte, hogy a Katalógus újrányomásakor ismét felhasználják korábbi pozitív véleményét.³ Sőt,

¹ Fr. X. Haberl, „Ueber Liszt's 'Missa choralis' und prinzipielle Fragen”, *Musica Sacra* 23 (1890): 98–101.

² „Wenn ich demnach für die Aufnahme dieses Werkes in den Vereins-Katalog bin, so geschieht diess 1) weil das chromatische Element ... hier nicht „Unruhe, leidenschaftliche Aufregung, oder Weltschmerz erweckt, sondern im Gegentheil das Weh der vom tiefstem Mitleid mit dem gekreuzigten Erlöser und vom Bewusstsein unserer Schuld durchzuckten Seele zum Ausdruck bringt, 2) weil der liturgische Text mit Ausnahme weniger Stellen, ... verständlich, richtig, der liturgischen Handlung entsprechend recitirt und aufgefasst ist.” in Haberl, i.m. 98.

³ „Ich widerrufe demnach jene Worte und Äusserungen meines Referates, welche als eine Empfehlung der *Missa choralis* für kirchliche Verwendung gedeutet werden können und bin der Ansicht, dass diese Messe 'über die Grenzen des kirchlich dramatischen Ausdruckes und der Liturgie hinausgeht'; auch bitte ich, zur etwaigen Rechtfertigung einer Aufführung der ganzen Messe oder einzelner Theile aus derselben beim liturgischen Gottesdienst, nie mehr sich auf mein Referat unter Nr. 79 zu beziehen, gegen dessen Aufnahme bei einer etwaigen Neuauflage des Cäcilienvereinkataloges ich hiemit ausdrücklich protestire.” in Haberl, i.m. 99.

1890-ben, már Witt halála után, úgy tűnik, hogy osztozik a misét egyéb szempontok alapján is elítélő véleményekben, vagy ezekkel próbálja magát utólag igazolni. Írásában több negatív kritikát is idéz a misével kapcsolatban. Elsőként H. Jos. Schildknecht beszámolójából emel ki részletet, amely 1890. májusában, azaz saját recenziójának születéséhez képest egy hónappal korábban, Luzernben tartott egyházmegyei konferenciáról szól. A rendezvény keretében előadták a *Missa choralis*, és nagyon valószínű, hogy az itt kialakított általános nézet készítette Haberlt korábbi véleményének teljes megváltoztatására.

Schildknecht megbotránczik azon, hogy Liszt a misében felhasznált gregorián dallam kifejezését változtatja, úgy érzi, hogy ezzel megszenteltségteleníti a dallam eredeti mondanivalóját. Azzal a köztudott ténnyel érvel, hogy ha egy mise gregorián dallamot idéz, önmagában még nem teremti meg a mű egyházi karakterét.⁴ Mennyire másként vélekedett még erről a kérdésről 1868-ban Witt a *Pange lingua* himnusz alkalmazásával kapcsolatban Liszt *Der nächtliche Zug* című szimfonikus műve kapcsán! Witt azt értékelte Liszt gregorián használatában, hogy a mű folyamán mindig abban a pillanatban lép be az idézet, amikor a zene vallásos tartalmat akar kifejezni. Így módon Liszt, hasonlóan korának legnagyobb zeneszerzőihez, semmibe vette a gregorián ének eredeti jelentését.⁵ De sajnos, nem Witt nyitott szemlélete vált meghatározóvá a német cecilianizmus értékítéletének megformálásában a következő évtizedekben, és ez Liszt vonatkozásában máig érezteti hatását.

Visszatérve Haberl érvelésére, ő is, és a kérdéssel foglalkozó kutatók későbbi generációinak tagjai is idézik Hermann Kretzschmar 1888-ban írott koncertfüzetének summázott ítéletét, amely szinte megbélyegezte Liszt egyházzenei stílusát. A *Missa choralis* elemzése nyomán Kretzschmar a következőket írja:

Liszt határozott újító tervekkel látott hozzá az egyházzenei művek komponálásához. Kiindulópontjaként ez a terv megegyezik azokkal az elvekkel, amelyeket a Katolikus Cecilia Egyesület alapul vett. A Haydn és követőinek zenekari miséi, a vidéki templomokban énekelt misék és a szent szövegekkel szemben elkövetett egyéb zenei visszaélések fölötti művészi felháborodás azonban Lisztet is munkára serkentette. [*sic!*] Az eszközök tekintetében

⁴ „Allerdings präjudicirt der erstere Umstand noch nicht, wie man mancherorts glauben möchte, die Kirchlichkeit einer Composition, da das ernsteste und erhabenste Motiv durch verschiedene Rhythmisirung und anderweitige Umgestaltung, weichlich, sentimental, leidenschaftlich, lustig, ja zum perfekten Tanze umgemodelt werden kann.” in Haberl, „Ueber Liszt's 'Missa choralis'.. 99.

⁵ „Ich erwähne die Sache nur, weil mir Liszt dadurch wenigstens anzudeuten scheint, wie sehr er den Choral (wenn auch vielleicht bloß in einzelnen Theilen) hochschätzte, der Anwendung für werth halte, wie lebhaft er überzeugt sei, daß der Choral eine Fundgrube von Melodien ist, die für kirchliche Zwecke (denn nur bei religiösen Momenten gebraucht Liszt Motive aus dem cantus firmus) ganz geeignenschafter sind und benützt zu werden verdienen. Er verachtet und verschmährt also den cantus greg. durchaus nicht, ebenso wenig, als die größten Komponisten und Künstler unserer Tage.” in Witt, „Eine Bearbeitung des Chorals 'Pange lingua' von Liszt”, *Musica sacra* 1 (1868): 3. idézi APL, 244.

azonban Liszt és a Cecilia Egyesület alapszabályai teljesen elszakadnak egymástól. Míg Mich. Haller, Ignaz Mitterer, Fr. Witt miséi lényegében szorosan Palestrina korának tétel-formáit, ellenpont szabályait és harmóniai alapelveit követik, Liszt fenntartja magának a modern zenész minden szabadságát és (zeneszerzői) jogát. Liszt is használja a liturgiából kölcsönzött *cantus firmus*, azonban meglehetősen kötetlenül. A Glóriában másfélét alkalmaz, mint a Credóban. Liszt is a 16. század forma- és harmóniavilágában nyilatkozik meg, de ugyabban a tételben, a következő zenei szakaszban már a jelenkor élesen disszonáns hangsúlyait alkalmazza.⁶

Sajnos Kretzschmar véleménye, amely már a német cecilianizmus erősen konzervatív szárnyának felfogását tükrözi, Haberl közvetítésével tovább gyűrűzött a Liszt-irodalomban. Charles White 1987-ben Liszt miséiről írt disszertációjában, két helyen is szembeállítja Lisztnek és a 19. századi német cecilianizmus zeneszerzőinek egyházzenei műveit, az utóbbiak értékeinek javára. Lisztet elítéli stílusának többszínűségéért:

A Franz Brendelhez szóló magyarázat, miszerint úgy kíván vallásos zenét írni, 'ahogyan érzem és elképzelem', valamint Carolyne von Sayn–Wittgeinstein hercegnének tett megjegyzése, hogy 'úgy folytatom az egyházi művek komponálását, ahogyan az érzéseim sugallják'; rávilágítanak Lisztnek a zene kifejező erejébe vetett, vele született meggyőződésére, és az erre való szubjektív reakciójára. De ő ezt az erőt nem az utánzásra és megújításra használta, mint Ett, Proske vagy Witt és mások. Ehelyett alkotó erejét arra irányította, hogy a régi és új ötvözése által létrehozson egy egyházzenei stílust, beolvasztva vallásos és világi elemeket — ami még inkább elszigetelte a katolikus egyházzenei reform hivatalos irányvonalaitól.⁷

⁶ „Liszt ist mit bestimmten reformatorischen Pläne in die kirchliche Komposition eingetreten. Im Ausgangspunkte stimmt dieser Plan mit denjenigen Anschauungen überein, aus welchen der katholische Cäcilienverein hervorging. Der künstlerische Unwille über die Instrumentalmesse der Haydn'schen Schule, über die Landmessen und die sonstigen Arten musikalischen Missbrauchs mit dem heiligen Texte hat auch Liszt an die Arbeit getrieben. ... In den Mitteln aber gehen die Grundsätze des Cäcilienvereins und die F. Liszt's ganz auseinander. Während die Messen von Mich. Haller, Ignaz Mitterer, Fr. Witt im Grossen und Ganzen sich eng an die Satzformen, an die contrapunktischen Gesetze und die Harmoniegrundlagen der Palestrina-Zeit halten, wahrt sich Liszt alle Freiheiten und Rechte des modernen Musikers. Auch Liszt bedient sich liturgischer Anleihen für den *cantus firmus*; aber ziemlich ungebunden. Sein Gloria hat einen anderen als das Credo. Auch Liszt declamirt in den Formeln der Harmonik des sechzehnten Jahrhunderts; aber in benachbarten Perioden desselbes Satzes spricht er mit den scharf dissonirenden Accenten der neuesten Zeit.” in Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal* (Leipzig: Liebeskind, 1888), 199. idézi Haberl, „Ueber Liszt's Missa choralis... 100.; Charles Willis White, *The Masses of Franz Liszt* diss. (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International 1987), 66.; GPG, 185.

⁷ „His comment to Franz Brendel, that he wanted to compose religious music 'as I feel and conceive it' and his remark to Princess Carolyne von Sayn–Wittgeinstein that he would 'continue to write religious music as my feelings inspire me' reveal Liszt's innate consciousness of the expressive power of music and his subjective reaction to it. But he did not utilize this power by imitation and revival as Ett, Proske, Witt and others had done. Instead Liszt applied his expressive powers to the creation of a religious style based on a combination of the old and the new, integrating religious and secular elements — which further isolated him from the official trends of reform in Catholic church music.” in White, i.m. 60.

A *Missa Choralis*ről a következőket írja:

Az *Esztergomi misé*hez hasonlítva a *Missa Choralis* stílusában szintén rugalmasnak bizonyul, amit aligha találhatunk meg az irányadó egyházzenei újítók, mint Karl Proske, Johann Mettenleiter, Kaspar Ett (1788–1847), Franz Witt (1834–1888) és Franz Haberl (1840–1910) liturgikus zenéjében. Így módon Liszt jelentős szabadságot és függetlenséget engedett meg magának egyházzenei alkotásaiban.⁸

Ez a fajta stíluskeveredés sokszor zavarba hozta, de szinte minden esetben állásfoglalásra készítette Liszt egyházzenei műveinek elemzőit, akár a kortársak, akár a későbbi generáció esztétáinak, kritikusainak írásait olvassuk. Az egyik legbántóbb kritika Leo Söhneltől származik, aki Liszt és a katolikus egyházzene kapcsolatáról a következő végítéletet vont le a *Musica Divina* 1927-es évfolyamában:

Otto Ursprung szerint az egyházi stílus 'egy belső zenei fejlődés (tradíció) és a liturgia felé megnyilvánuló művészi beleérző képesség (objektivitás) eredménye'. Liszt zenei nyelve azonban nagyon szubjektív és pszichológialilag árnyalt. A szubjektív összetevő ugyanakkor elválaszthatatlanul összefonódik a programzenével és a romantikával. Ezenfelül Lisztnél hiányzott az egyházzenei hagyomány (ismerete). Míg Liszt a romantika világi művészete felől közelített az *ars sacra* műfajához, kortársa, Bruckner az egyházon belül nőtt fel, és továbbörökítette a klasszikus szimfonikus egyházi stílust. ... Liszt egyházzenejének tehát nincsenek meg azok a sajátosságai, amelyeket a katolikus liturgia egy hieratikus stílustól megkövetel.⁹

Korunk Liszt-irodalmában azonban Liszt programzenei törekvésének elismerése az egyházzene területén is magától értetődik, hiszen azáltal, hogy Liszt világi és egyházi műveiben egyaránt az irodalmi forrás és a zene szoros kapcsolatát kívánta megteremteni, „a vallásos és liturgikus szövegekben is ugyanazt az irodalmi 'alapanyagot' látja, amely például a szimfonikus költeményeket ihlette”.¹⁰

⁸ „And when compared to the *Gran Mass*, the *Missa Choralis* also reveals a flexibility of style that would scarcely be found in the liturgical music of the leading church music reformers like Karl Proske, Johann Mettenleiter, Kaspar Ett (1788–1847), Franz Witt (1834–1888) and Franz Haberl (1840–1910). Thus Franz Liszt exercised a great deal of freedom and independence in his liturgical music.” in White, i.m. 49.

⁹ „Nach O. Ursprung ist der Kirchenstil 'das Resultat einer inneren musikalischen Entwicklung (Tradition) und einer künstlerischen Anpassungsfähigkeit an die Liturgie (Objektivität).' Liszts Tonsprache ist aber sehr subjectiv und psychologisch differenziert. Das subjective Moment ist ja mit der Programmusik und Romantik unlösbar verbunden. Ausserdem fehlte Liszt die kirchenmusikalische Tradition. Während Liszt von der profanen Kunst der Romantik zur *ars sacra* kam, ist sein Zeitgenosse Bruckner in der Kirche aufgewachsen und hat die Tradition des klassischen symphonischen Kirchenstils weitergeführt. ... Liszts Kirchenmusik hat also nicht jene Eigenschaften, welche die katholische Liturgie von einem hieratischen Stil fordert.” in Leo Söhnelt, „Franz Liszt und die katholische Kirchenmusik”, *Musica Divina*, XV/1 (1927): 9–10. idézi White, i.m. 65.

¹⁰ Enyedi Pál: *Liszt orgonamiséje*, DLA dissz. Budapest, 2002.

Liszt leggyakrabban elemzett és felidézett műve a *Missa choralis*, amelyben az elemzők Liszt egyházzenei stílusának és Palestrina-értelmezésének prototípusát látták. Haberl például így nyilatkozik a mise okán Liszt stílusának heterogén jellegéről:

...nagyon szép, egyházilag kétségtelenül megfelelő, érdekes és érdekfeszítő helyek váltakoznak harmóniailag kirívó és nyugtalanító (részekkel); áhítatosan nyugodtak, jólesőek szenvedélyesen izgatottakkal; tisztán vokális énekes letétek olyan szólamokkal, ahol a zeneszerző elfeledi, hogy énekszólamokra és nem hangszerekre komponál.¹¹

Ernst Günther Heinemann, akinek Liszt egyházzenejéről szóló, már 20. században íródott könyve alapirodalommmá vált, így ír a *Missa choralis*ról:

A *Missa choralis*ban Liszt a zeneszerzői stílus egyszerűségével alapot hoz létre, hogy arra célzott hangsúlyokat tudjon helyezni. A ritmikai mozgalmasság és a színbeli-dinamikai árnyalás azáltal válik lehetségessé, hogy az alapvetően egyöntetű letétbe visszafogott mértékben izgató szín vegyül. Ezáltal (a mise) kevésbé arra példa, hogy egy egyöntetű, vagy egy neoklasszicista stílus típusát képviselje, hanem inkább arra, hogy Liszt egyéni kiutat keres abból, ami saját maga és kortársai számára s stílus tekintetében követendőnek tűnik.¹²

Még Michael Saffle is, aki egyébként hevesen szembeszáll a Lisztet érő negatív kritikákkal, a *Missa choralis* esetében úgy vélekedik, hogy hatásosságának ellenére a mű stílusa a kontrasztok miatt túlságosan egyéni:

Bár (a mise) legnagyobb részében az egyszerűség, a lényegre való összpontosítás, a zenei szöveg átláthatósága és a stílusbeli visszafogottság összhangja uralkodik, az *O salutaris hostia* motettához hasonlóan, a *Missa choralis* alkalmas arra, hogy erőteljes, sőt, felkavaró benyomást tegyen. Stílus tekintetében szeszélyes, időnként még eklektikus is. Ha ez (a mű) valóban azt tükrözi, ahogyan Liszt elképzelte a misét, akkor ezt nagyon a saját módján hallotta.¹³

¹¹ „... wechseln sehr schöne, kirchlich unanfechtbare, interessante und anregende Stellen mit harmonisch extravagant und unbefriedigenden, andächtig ruhige, wohlthuende, mit leidenschaftlich erregten, schön fließender, recht vokal gedachter Gesangssatz mit Partien, wo der Komponist vergisst, daß er für Singstimmen und nicht für Instrumente schreibt.” in Haberl, „Ueber Liszt's *Missa choralis*... 100.

¹² „In der *Missa choralis* schafft sich Liszt durch kompositorische Einfachkeit eine Basis, um gezielte Akzente zu setzen. Rhythmische Bewegtheit und farblich-dynamische Abstufung werden möglich durch sparsam eingesetzte Störungen des grundsätzlich Gleichmäßigen. Damit ist weniger das Muster eines Stilausgleiches gegeben oder ein neoklassizistischer Stiltypus getroffen, als daß Liszt einen individuellen Ausweg sucht aus dem, was ihm selbst und seinen Zeitgenossen als stilistisch erstrebenswert erscheint.” in HLA, 95.

¹³ „Although conforming for the most part to the same standards of simplicity, straightforwardness, textual clarity, and stylistic modesty as *O salutaris hostia*, the *Missa choralis* is capable of producing a powerful, even a disquieting impression. It too is stylistically eccentric, occasionally even eclectic. If this truly was how Liszt heard the Mass, he heard it very much in his own way.” in Michael Saffle, „Liszt and Cecilianism: The Evidence of Documents and Scores” in Hubert Unverricht (Ed.), *Der Caecilianismus: Anfänge – Grundlagen – Wirkungen*, Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Bd 5. (Tutzing: Hans Schneider, 1988): 212.

Saffle a zenei anyag ezt a fajta tarkaságát azzal is magyarázza, hogy Liszt egyidejűleg nagyon sokféle műfajú művön dolgozott, például 1871-ben komponálta a *O salutaris hostia*-t, átdolgozta a *BACH preludium és fúgát* és újrhangszerelte a *Rákóczi indulót*. Ő ebben a stílusbeli sokrétűségben találja meg a cecilianizmus képviselői legfőbb ellenállásának okát Liszt egyházzenei alkotásaival szemben.

A hűvös hozzáállás, amely végső fokon a cecilianizmus képviselői között kialakult Liszt zenéjével kapcsolatban, legalább részben annak a stílusbeli sokféleségnek tudható be, amely Liszt életművének egészében nyilvánul meg.¹⁴

Érdekes módon Dorothea Redepenning épp ellenkezőleg, a *Missa choralis*ban érez egy sikeresen kialakított egyensúlyt az általa túl leegyszerűsített harmóniavilágúnak tartott 1860-as egyházi kórusművek és Liszt művészi kísérletező hajlama között.¹⁵

A másik fő szempont az elemzők szerint az, hogy Liszt egyházzenejében hol lehet meghúzni a határt a liturgiai használatra készült egyházi művek és a vallásos tartalmú művészeti alkotások között. James Garratt Peter Raabe és Ernst Günter Heinemann állításait továbbgondolva úgy véli, hogy Liszt kései egyházzenei műveinek körében gyakran nem különülnek el világosan a tisztán művészeti és a liturgiai használatra szánt alkotások. Véleményének megfogalmazásához néhány korábbi kritikust idéz, köztük a legtekintélyesebbnek elismert Peter Raabét, aki úgy véli, hogy Liszt utolsó évtizedében komponált összes egyházzenei alkotása egyedülálló zenei újításainak különlegességeivel hívja fel a figyelmet.¹⁶ Garratt szerint Raabe úgy ítéli meg, hogy Liszt kései műveit csak liturgikus használatra szánta.¹⁷ De Ernst Günther Heinemann az ügyet összetettebbnek gondolja, azzal érvelve, hogy Liszt egyházzenei alkotásai esetében alapvető szempont, hogy elválasszuk egymástól a művészi és használati célokra készült műveket; hiszen az esztétikai és funkcionális ismérvek ellentéte az egyes darabokon belül érvényesül és jut kifejezésre:

¹⁴ „The coolness that eventually developed among Cecilianists for Liszt's music was due at least in part to the stylistically variegated character of Liszt's output as a whole.” in Saffle, i.m. 211.

¹⁵ „Die Werke dieses Jahrzehnts wirken in der Mehrzahl eigentümlich blaß, Liszt übt sich hier in einer Art der Einschränkung, die seinen künstlerischen Intentionen im Grunde nicht entsprechen kann. Als wirklich gelungener Versuch einer Angleichung ist die *Missa choralis* zu nennen.” in Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*. (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1984), 119.

¹⁶ „Wie bei einigen anderen Alterswerken Liszts, den letzten Klavierstücken und Liedern, dem 129. Psalm, ist auch an dieser 'Via Crucis' nicht ihr musikalischer Wert das, was uns zum Aufhorchen zwingt, sondern das bei keinem seiner Zeitgenossen so stark vorhandene In-die-Zukunft-Weisen!” in Peter Raabe, *Liszts Leben*, (Tutzing: Hans Schneider, 1968²), 162–163.

¹⁷ „Liszt's later church output does not contain such a clear divide between artworks and functional music. Some earlier critics, most notably Peter Raabe, consider all the church music produced in Liszt's final decade to be merely functional worth (162–163). But Ernst Günter Heinemann considers the issue to be more complex, arguing that the problematizing of the divide between art and functional music is fundamental to Liszt's religious compositions; the conflict between aesthetic and functional criteria is enacted and embodied in individual pieces.” in GPG, 206.

Napjainkban Liszt egyházzeneje teljesen feledésbe merült. Azonban az előadásokkal megvalósított Liszt-reneszánsznál fontosabb dolognak tűnik annak kikutatása, mi lehet a valódi oka annak, hogy Liszt egyházzeneje a gyakorlatban nem hatásos. Az ok éppen azoknak a konvencióknak a vitatásában rejlik, amelyek a 19. században egyrészt a művészi zene, másrészt a használati zene komponálása körül forgott.¹⁸

Heinemann-nal száll szembe Michael Saffle, aki döntően más megközelítésmódot fogalmaz meg: Liszt zenéjét nem egy előre meghatározott esztétikai fogalomkör felől kell megközelíteni, hanem a zenéből kiindulva kellene meghatározni egy annak megfelelő terminológiát:

Az érzelmileg megterhelt kifejezések, mint „Kunst”, „Engagement” és „Trivialmusik” — és nem Liszt zenéje önmagában — okoznak problémát kritikusoknak, mint például Heinemann-nak, aki nehéznek találja, hogy Liszt zenéjét saját törvényei szerint fogadja el. Valóban, Heinemann állítását meg lehetne fordítani, sajátságos módon értelmezve, hogy az érvelésem még találóbban körülírjam: „A zenei műalkotás fogalma (vagy, inkább ennek kritikailag avult nézetei) Liszt vallásos műveit problematikusává teheti.” Ezeket a gondolatokat azért vetem fel, mert valamit visszatükröznek abból a félreértésből, ami miatt Liszt egyházzeneje évtizedek óta hátrányos helyzetbe került. 1890-ben Haberl eltávolította a *Missa choralis* a cecilianizmus „kánon”-jából. Ezzel a tettel elősegítette, hogy ezt a mesterművet a következő idősakra az oltárterítő alá söpörjék, és újabb kétséget hintett el Liszt, mint keresztény és zeneszerző iránt.¹⁹

Az igazsághoz tartozik az a tény is, hogy Heinemann könyvének egy másik részében saját maga állapítja meg, hogy Liszt egyházzenejét nem lehet egy dogmatikusan, előre meghatározott kompozíciós stílus felől megérteni, hiszen ez Liszt gondolkodásától teljesen távol állt.²⁰

Ez a másfajta megközelítés figyelhető meg Paul Merrick könyvében is, aki Liszt zenéjét veszi kiindulópontnak, és ahhoz keresi a tradíció szálait:

Bár Palestrina neve nyitja meg a sort Liszt 1835-ös cikkében, amelyben az elfeledett egyházzenei szerzőket sorolja fel, célja az volt, hogy folytassa azt a hagyományt, amelyet kép-

¹⁸ „Heute ist die geistliche Musik Liszts weitgehend vergessen. Wichtiger aber als eine Liszt-Renaissance der Aufführungen scheint die Erforschung der wahren Gründe für die praktische Wirkungslosigkeit der geistlichen Musik Liszts. Sie liegt in der Problematisierung eben jener Konventionen, die im 19. Jahrhundert für das Komponieren von Kunstmusik einerseits, Gebrauchsmusik andererseits galten.” in HLA, 100.

¹⁹ „Emotionally loaded terms like 'Kunst', 'Engagement', and 'Trivialmusik' — not Liszt's music in and of itself — cause problems for critics like Heinemann who find Liszt's music difficult to accept on its own terms. Indeed, one can invert Heinemann's thesis statement and, by reading it a special way, encapsulate my argument more neatly: 'Das musikalische Kunstwerk (or, rather, critically outmoded notions of such a thing) kann Liszts geistliche Musik problematisieren.' I raise these issues because they reflect something of the misunderstanding Liszt's sacred music has suffered for decades. In 1890 Haberl removed the *Missa choralis* from the Cecilianist 'canon'. In doing so, he helped sweep this masterpiece under the altercloth for some time to come, and he cast fresh doubts on Liszt's sincerity as a Christian and composer.” in Saffle, i.m. 212–213.

²⁰ „Ein dogmatisches, nach kompositionstechnischen Bestimmungen präzisiertes Kirchenstilideal, wie es der Caecilianismus schließlich sowohl für kirchenmusikalische Neukompositionen als auch für die Auswahl des alten Repertoires vorschrieb, mußte dem Denken Liszts fernliegen.” in HLA, 70.

viseltek. Lisztnek ezt annyiban sikerült megvalósítania, hogy azok a kísérletei, amelyekben követi Palestrinát, sikeres művészi alkotások, ha nem is igazán Palestrina nyelvén szólnak. Inkább a harmóniahasználatra támaszkodnak, mint az ellenpontra, és sajátos modusokat elevenítenek fel.²¹ ... Liszt műveinek az a része, ahol teljes zenekart alkalmaz, és ugyanakkor egyházi használatra szán, különleges alkalmakra készültek, ahol ünnepélyesség és pompa volt jelen. Liszt egyházi műveinek többsége kórusra és orgonára készült, és ezek közül sok Palestrina ideáljának karakterét viseli magán. Ez érvényes például az 1846-ban komponált *Pater noster* és *Ave Maria*-ra. Liszt utolsó egyházzenei műve, az 1885-ben komponált *Salve Regina* ugyanebből eredeztethető.²²

Végül, 1918-ban, a Liszt-Összkiadás előszavában Dr. Philipp Wolfrum értékelése billentette helyre a Haberl-kritika óta búvópatakként továbbélő negatív véleményt a *Missa choralis*-szal kapcsolatban. Wolfrum hangsúlyozottan kiemeli, hogy Liszt miséje funkciójában és zene nagyságrendjében is tökéletesen megfelel a reformtörekvéseknek:

Valójában, az ember hiába is keresne ehhez a műhöz hasonló kompozíciót korunkban, amely megfelel a szigorú egyházi követelményeknek, letétjében és hangvételében, formájában valamint kifejezésében harmonikusan illeszkedik az újból életrekelő ősi gregorián ének kíváncsihoz, az egyház kultusz ünnepségéhez, a cecilianizmus reformtörekvéseire, az új kor kifinomult zenei értéséhez. A gregorián ének intonációi eleven képekké fejlődnek, amelyek misztikus és eksztatikus érzelmi hullámai magát az énekest is imára serkentik. Ezen a legegyszerűbb alapon a mű az egyházzene reformját képviseli, amely zenének hanyatlása mindenütt köztudomású volt. ... Ma pedig épp ez a mise a cecilianizmus minden mélyen gondolkodó követője, illetve a zenészek számára általában az egyházzene felülmúlhatatlan példaművének számít, és az is marad.²³

²¹ „Although Palestrina's name heads the list of neglected church composers mentioned in Liszt's 1835 article, the aim was to continue the tradition they represented. Liszt succeeded in doing this in so far as his attempts to emulate Palestrina are successful works of art, though they are not truly Palestrinian. They rely upon harmony rather than counterpoint, and evoke particular moods.” in MRRL, 99.

²² „The works by Liszt which use the full orchestra, and yet were intended for church use, were written for special occasions involving pomp and ceremony. The majority of Liszt's church works are for choir and organ, and of these many derive their character from the Palestrinian ideal. This is true for example of the *Pater noster* and *Ave Maria* composed in 1846. Liszt's last piece of church music, the *Salve Regina* composed in 1885, is in the same vein.” in MRRL, 97.

²³ „Und in der Tat, man wird vergeblich nach einem ähnlichen, streng kirchlichen Anforderungen entsprechenden Werke in unserer Zeit suchen, das in Satz wie in Stimmung, in Form wie Ausdruck mit den Anforderungen des altherwürdigen Choral, der selbst wieder zum Lebensspender wird, mit den Anforderungen der Kultusfeier der Kirche, der cäcilianischen Reformbestrebungen, des verfeinerten Musikempfindens der neueren Zeit sich gleichmäßig harmonisch auseinandersetzt, wie dieses Werk. Die Intonationen des Choral entwickeln sich zu lebensvollen Gebilden, deren mystische und ekstatische Regungen den Sänger selbst zum Beten zwingen. Das Werk bedeutet auf dieser einfachsten Grundlage eine Reformation der Kirchenmusik, deren Verfall allenthalben offenkundig war ... Und heute noch wird speziell diese Messe für jeden tiefer blickenden Cäcilianer, wie Musiker überhaupt, das unübertreffliche Muster der Kirchenmusik sein und bleiben.” in Philipp Wolfrum, *Herausgeberbericht, „Missa choralis”* (1918), in *Liszt Ferenc Zeneművei (GA) V/3*, (Lipce: Breitkopf & Härtel, é.n., 1907–36.), IX.

A modern olasz nyelvű szakirodalom képviselői közül Rossana Dalmonte és Raffaele Pozzi is szembeállítja Liszt szemléletét a (német) cecilianizmus általános nézetével. Mindketten úgy látják, hogy Palestrina Liszt számára az inspiráló modell szerepét játszotta, míg a hivatalos egyházzenei reform számára egy normatív modell, egy dicsőséges múlt zenei szimbóluma volt.²⁴ A német gondolkodás filozófiai-esztétikai háttereként Cornélia Knotik többek között Hegel és E. T. A. Hoffmann meghatározó szemléletére vezeti vissza az „áhítatos érzés” és az egyházzene elválaszthatatlan kapcsolatát. Hoffmann szerint a római iskola művei a „szent zeneművészet” megtestesítőjeként a kereszténység dicsőséges korszakát tükrözik, amely úgy tűnik, végleg eltűnt.²⁵

A legmeglepőbb tény, hogy Liszt egyházzenejéről már életében is voltak a Haberl-féle korabeli német nézetektől teljesen eltérő vélemények, csak ezek nem jutottak érvényre a zeneszerző vallásos műveinek megítélésakor. Különös módon az 1866-os párizsi előadás után épp az *Esztergomi misé*vel kapcsolatban, amely zenekari letételében és szimfonikus stílusában a *Missa choralis* ellenpólusa, a korabeli kritikus Lisztben a modern Palestrinát fedezte fel!

A dallamok egyszerűek és tisztán kivehető ritmusúak, a kíséret ugyanilyen nagylélegzetű stílusban íródott, a harmonizálás más, mint az operamuzsikában, bármily merészek is sokszor a modulációk. Gyakori a hármashangzatok egymásutánja, de mindazzal a szabadsággal, amelyet a szokásos tonalitás megenged. Ez modernizált Palestrina.²⁶

Mit ért az esztéta jelen esetben Palestrina modernizálásán? Honnan közelíti meg Liszt zenéjét? A dolgozat következő fejezetei majd ezekre a kérdésre keresik a választ.

²⁴ „Per Liszt egli è uno dei tanti modelli da prendere in considerazione; per la Chiesa è il simbolo di un passato glorioso e quindi l'espressione della propria volontà conservatrice” in Rossana Dalmonte, *Franz Liszt. La vita, l'opera, i testi musicali*. (Milano: Feltrinelli, 1983), 175.

„Analogo malinteso creò il mito di Palestrina, per Liszt romantico modello ispiratore, come si è visto, per i cecilianiani al contrario modello normativo, fondamento di un edificio che tenesse al riparo la musica sacra dalle tentazioni della contemporaneità.” in Raffaele Pozzi, „L'immagine ottocentesca del Palestrina nel rapporto tra Franz Liszt e il movimento ceciliano”, in *Atti del II. Convegno internazionale di studi Palestriniani*. (Palestrina: Fondazione G.P. Da Palestrina, 1991), 478.

²⁵ „Bei Hegel gleicherweise wie bei E. T. A. Hoffmann, der sich desselben Kategoriensystems von 'klassisch – romantisch, 'heidnisch — christlich bedient, gelten zunächst die Werke der römischen Schule als 'heilige Tonkunst', deren fest umrissene Christlichkeit allerdings in neuere Zeit nicht unmittelbar transformierbar ist, da 'Jene Zeit, vorzüglich wie das Christentum noch in der vollen Glorie strahlte ... und mit ihr jene heilige Weihe der Künstler' auf immer verschwunden scheint.” in Cornelia Knotik, *Musik und Religion im Zeitalter des Historismus: Franz Liszts Wende zum Oratorienschaffen als ästhetisches Problem*. (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1982), 74.

²⁶ J Weber kritikája az *Esztergomi mise* 1866-os párizsi előadása után: *La Saison Musicale* (1866, 1e année, 48–56.), idézi Hamburger Klára, *Liszt 2. javított, bővített kiadás* (Budapest: Gondolat, 1980), 279.

1.2 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-misét, majd párizsi élményei — amelyek között fontos szerepet játszhattak François-Joseph Fétis és Étienne Alexandre Choron historikus koncertjei, illetve Choron régizene-kiadványai²⁷ —, 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 számára az első meghatározó Palestrina-élmény azonban 1839 tavaszára esik, amikor életében először látogatja meg Rómát, és januártól május végéig az Örök Város történelmi és művészeti kincseit kutatja. Viszonylag kevés levél, írás maradt fenn ebből az időszakból, későbbi levelek mutatnak vissza arra a szoros kapcsolatra, amely a zeneszerző tudatában Palestrina zenéjének beható tanulmányozása és első római tartózkodásának élményei között kialakult. A zeneszerző 1850 áprilisában így ír Joseph d’Ortigue-nak a férfikari misével kapcsolatban:

...(a mise) komponálása közben Róma és Palestrina emléke idéződött fel bennem.²⁸

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

Még mielőtt az a megtiszteltetés ért, hogy megismerhettem Önt, Rómában már mélyreható tanulmányokat folytattam a 16. századi mesterek, köztük elsősorban Palestrina és Orlandus Lassus művészetében.²⁹

Egy évvel később Agnes Street-Klindworthnak régi és új tanulmányairól számol be, amelyek Palestrina, Lassus művészetétől Bachig, Beethovenig terjedtek.³⁰ Liszt, bárhol tartózkodott is, nyitott volt Palestrina és kortársai műveinek előadásai iránt. Több levelében tesz említést arról, hogy német városokban és Bécsben³¹ is többször hallgatott Palestrina-műveket; 1869-ben átutazóban és 1872-ben a német cecilianizmus fellegvárát, Regensburgot is felkereste.

²⁷ Franz Liszt, *FLFS*, Erläuterungen, 563., 666., 556.

²⁸ „En l’écrivain, Rome et Palestrina me sont revenus en mémoire.” Levél Joseph d’Ortigue-nak, Weimar, 1850. április 24. in Br. VIII, 62.

²⁹ „Avant d’avoir l’honneur de vous connaître j’avais fait à Rome des études assez approfondies des maîtres du 16^{me} siècle, *Palestrina et Orlando di Lasso* en particulier.” Weimar, 1855. január 27. in Wilhelm von Csapó (Hrsg.), *Franz Liszt’s Briefe an Baron Anton Augusz 1846–1878*. (Budapest: Franklin, 1911.), 51.

³⁰ FLASK, 108/ 330.

³¹ Br. IV. 415. (1858. március, Mariahilf templom), Br. VI. 217. (1869. április)

Az 1870-es évekből konkrét adataink is vannak arról, hogy Liszt Palestrina motettáit, illetve miséjét szólaltatta meg. 1872. március 19-én a Budavári Mátyás-templomban Palestrina *O bone Jesu* című motettáját vezényelte, közreműködött a Budai Egyházi Zeneegylet, szintén ugyanitt vezényelte a Budai Egyházi Zeneegyletet 1874. március 19-én, amikor Palestrina *Iste confessor* miséje is felhangzott.³² 1872. március 11-én a Liszt-egylet egyik matinéján Palestrina *Panis angelicus* motettáját kísérte harmóniumon.³³

Budapesti kottatárának jelenlegi gyűjteményében három mise és egy motetta található meg a Regensburgban kiadott *Musica divina* sorozatban, ezekben számos bejegyzése, kottaszövegjavításai, próbajelek arról árulkodnak, hogy behatóan tanulmányozta a műveket, esetleg előadásra készült belőlük.³⁴ 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, Baini) motettáival. A gyűjtemények között kiemelkedő fontosságú a Liszt által revideált és kiegészített orgona-repertórium, amelyet 1869 után Alexander Wilhelm Gottschalg állított össze.³⁵ A gyűjtemény első kötetében, a második füzetben található *Regina coeli laetare* című Lassus-motettát maga Liszt írta át orgonára.³⁶ A második kötetben a *Ricercata* című rövid Palestrina-átirat Gottschalg munkája, a harmadik sorozat két, 47 és 24 ütem hosszúságú Palestrina-motettájánál nem jelölték meg az átíró nevét.³⁷

Liszt számára egy másik fontos kiadványt jelentett a Georges Schmitt által közreadott egyházzenei gyűjtemény egy- és többszólamú énekhangra orgona- vagy harmóniumkísérettel.³⁸ Az album két kötete számos nagyobb lélegzetű motettát tartalmaz Palestrinától is, köztük például a kétkórusos *Magnificat*ot is.³⁹ Liszt kék és piros ceruzás bejegyzései a kolligátum alapos tanulmányozását bizonyítják. A második gyűjtemény kilencedik kötetében közölt *Te Deum* szerzőjéről, Francesco Anerio-ról Liszt hosszabb életrajzi széljegyzetet írt ki magának, amely-

³² Br. VII. 62.

³³ Legány Dezső, *Liszt Ferenc Magyarországon 1869–1873*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.), 265., 103., 109.

³⁴ *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 LFH II. 391–392.

³⁵ *Gottschalg's Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel. Bearbeitet unter Revision und mit Beiträgen von Franz Liszt*. Leipzig–New York: J. Schuberth, (post) 1869 A másik három gyűjtemény szerzői Bernhard Kothe (*Musica sacra*), Prosper Sain-d'Arod (*Nouveau répertoire des motets*) és Georges Schmitt (*Anthologie de musique sacrée.*) in LFH II. 206., 266., 425., 434.

³⁶ Gottschalg I. Heft II, 16.

³⁷ Gottschalg II. Heft XIII. 2., III. Heft XXV, 4., 6.

³⁸ Georges Schmitt, *Anthologie de musique sacrée des maîtres des XIVe, XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles à un, deux, trois ou quatre voix. Avec accompagnement d'orgue ou harmonium*. Tomes II, IV, V, VI, VII. (Paris: Repos, é.n.) LFH II. 434.

³⁹ Palestrina: *Adoramus te, Christe* (Tome II. 27.), *O bone Jesu* (Tome VII. 41), *Tu es Petrus* 6 sz. (Tome VIII. 12.), *Veni Sponsa Christi* (Tome VIII. 48.), *Magnificat* (Tome IX. 7.), *Alma Redemptoris* (Tome IX. 32)

ben a legfontosabb adatok közé tartozott számára, hogy Anerio Nanini tanítványa volt, és Palestrinát követte a *Cappella Sistinában*.⁴⁰ A gyűjtemény kiadójához, Repos-hoz szóló, 1867. november 8-án kelt levelében Liszt Repos historikus kiadványait méltatja, és azokat — kiemelve bennük Palestrina, Lassus és más 16. és 17. századi szerzők műveit — a *Musica divina* sorozat jelentőségéhez hasonlítja.⁴¹

Liszt budapesti könyvtárában megtalálható Giuseppe Baini Palestrina életrajza Franz Sales Kandler német nyelvű átdolgozásában és kiegészítő kutatásainak hozzacsatolt eredményeivel. A könyv széljegyzetei arról tanúskodnak, hogy a könyvet Liszt alaposan tanulmányozta.⁴²

Liszt élete végéig érdeklődött Palestrina életével és művészetével kapcsolatos új kiadványok iránt. 1880. szeptember 29-én, a *Villa d'Este*-ben kelt levelében Liszt megköszöni Wittgenstein hercegnének a tőle kapott, Wilhelm Bäumker által írt Palestrina-életrajzt, amelyből a számára legérdekesebb adatokat emeli ki.⁴³

Természetesen Liszt esetében is, mint általában minden zeneszerzőnél a korban, figyelembe kell vennünk, hogy a Palestrina zenéjére vonatkozó utalások nem kizárólag csak az általa ismert Palestrina-művek hatását tükrözik, hanem általában a 16–17. századi *a cappella* művek körét, a Palestrina névvel fémjelzett *stile antico* stílusjegyeinek összességét. Ebbe a stíluskörbe ugyanúgy beletartozhatnak Palestrina kortársai, mint a következő generációk mesterei (Felice Anerio, Giovanni Francesco Anerio, Francesco Soriano, és talán a 19. században köztük a leghíresebbé váló Gregorio Allegri). Liszt azonban leggyakrabban Lassus nevét említi Palestrináé mellett. A 19. században, főleg német nyelvterületen használt „Palestrina stílus”, mint a szigorú polifon szerkesztésmód megjelölése Liszt esetében nem jellemző.⁴⁴ Egy konk-

⁴⁰ „Frère de Felix / né en 1560 à Rome / Anerio, le quel / fut élevé de Nanini / et succéda à Palestrina / à la Ch. Pont: / J. François fut / m.d.ch. De Sigismond / III roi de Pol= / pui de la Cathéd. / de Verone et de / St Jean de / Lateran”. In Schmitt II, Tome IX, 24.

⁴¹ „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 ouvrage, et vous mettre au pair avec la collection publiée (à bon marché) à Ratisbonne sous le titre de *Musica divina*.” in Br. II. 111.

⁴² KPB, in *LFH I*. No. 85, 84.

⁴³ Br. VII. 300.

⁴⁴ James Garratt könyvének előszavában tisztázza a „Palestrina stílus” kifejezés 19. századi használatának különböző értelmezéseit. Ezekben belül hatféle jelentésbeli árnyalatot különít el egymástól, amelyek a gyakorlatban azonban sokszor összemosódtak. Itáliában az „alla Palestrina” kifejezés leginkább Palestrina és a római iskola, köztük Anerio, Soriano és Allegri zenei nyelvének összefoglaló megjelöléseként, illetve a *stile antico* kifejezés szinonimájaként terjedt el. lásd GPG, 3. A Palestrina-stílus, mint absztrakt fogalom elterjedéséről ír Hans Günther Heinemann is, aki szintén rávilágít, hogy a 18–19. században a Palestrina névvel fémjelzett reneszánsz zene felmagasztalása egyben erős ellentétet fejezett ki a korabeli zenei stílussal szemben. „Die Restauration orientierte sich an Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts, die der zeitgenössischen Kirchenmusik als stilistisch vordbildlich empfohlen wurden. Palestrina wurde als legendärer Retter und Ahnherr der katholischen Kirchenmusik ausgegeben. Der musikwissenschaftliche Historismus hat dann das Bild differenziert, andere Komponisten entdeckt und ein breites Repertoire an Compositionen in Ausgaben erstellt. Der landläufigen Meinung freilich galten Palestrina, Orlando di Lasso, Vittoria, Allegri u.a. Unterschiedslos als Repräsentanten der glanzvollen Epoche der Kirchenmusik und des einen Palestrinastils. ... Der Begriff des

rét Palestrina mű emelkedett Liszt és német kortársai számára szimbolikus jelentőségűvé: a nyolcszólamú *Stabat mater*, pontosabban ennek nyitó akkordjai. Ennek a harmóniasorozatnak Liszt életművére gyakorolt zenei hatásairól a dolgozat negyedik fejezetének végén külön esik majd szó.

Palestrinastils steht als Abstraktion, die historische Stilmomente verschiedener Provenienz und verdeckte Zielvorstellungen der Restauration in sich begreift. Er ist entworfen als Gegensatz zum zeitgenössischen Musikbegriff, der die klassische und romantische Entwicklung beschreibt.” in HLA, 66.

II. FEJEZET

LISZT OLASZ EGYHÁZZENEI ISMERETSÉGEI ÉS AZ OLASZ EGYHÁZZENEI REFORMTÖREKVÉSEK FEJLŐDÉSE

Liszt az olasz cecilianizmus kiemelkedő személyiségei közül személyesen ismerte Gaspare Spontinit, Jacopo Tomadinit, Guerrino Amellit, velük több levelet is váltott, levél útján szintén kapcsolatba került Pietro Raimondival és Luigi Taparelli d’Azeglióval,⁴⁵ többször megfordult Fortunato Santini otthonában, és Jacopo Tomadini által megismerhette Pietro Alfieri, Ferdinando Casamorata és Giovanni Battista Candotti munkáit. Így módon gyakorlatilag az összes fontos egyházzenei elgondolást ismerte, amely Itáliában született. Ezenkívül ismerte és véleményezte Rossini reformjavaslatát is, amelyet az olasz komponista IX. Pius pápának nyújtott be. Erről inkább csak az olasz szakirodalom ír.

Elsőként Lisztnek az olasz cecilianizmus zeneszerzőivel és a reformmozgalom elméleti képviselőivel kialakított személyes kapcsolatairól és közvetett ismeretségeiről esik majd szó, időrendi sorrendet követve. Az életrajzi kapcsolatok mögött a háttérben egyúttal kirajzolódik az olasz egyházzenei reform fejlődése, egyre teljesebben bontakoznak majd ki az elképzelések, esztétikai irányvonalak, amelyek végig Liszt látókörében maradtak. Ezért minden egyes személynél párhuzamosan elemezzük Liszttel való kapcsolatát a reformmozgalomban kifejtett legfontosabb tevékenységével.

Liszt közvetlenül az olasz egyházzenei reformmozgalom hajnalán, 1839-ben megismerkedett annak két jelentős személyiségével, Fortunato Santinivel és Gasparo Spontinivel. Liszt Santinihez fűződő ismeretsége eddig kevésbé ismert a Liszt-életrajzokban, ezért Santini személyéről, tevékenységéről bővebben lesz szó.

II.1 Fortunato Santini (1778–1861, Róma)

Fortunato Santini nevét érdekes módon először Liszt két, 1860-ban keletkezett levelében említi, vagyis még weimari tartózkodása idején. Liszt feltehetőleg még Rómába való letelepedése előtt felvette a kapcsolatot régi olasz ismerőseivel, mivel Carolyne Sayn–

⁴⁵ Eckhardt Mária, „Liszt Ferenc levele a művészet hivatásáról”, *Vigilia* 1986/9: 660.

Wittgeinsteinnek szóló leveleiben az abbéval folytatott levélváltásáról számol be.⁴⁶ A két levélén kívül több közvetett bizonyíték is indokoltá teszi, hogy Santini személye, könyvtára és a korban játszott szerepe Liszt vonatkozásában is előtérbe kerüljön. Liszt már 1839-ben nemcsak a Vatikánban, hanem magán összejöveteleken is élvezhette a Sistina énekeseinek Palestrina-előadását. Ilyenek közé tartoztak a Fortunato Santini által vezetett, főleg külföldi muzsikus vendégek számára rendezett zenei estek.

A 19. század első felében Rómában Fortunato Santini személye meghatározóvá vált a régi zene kutatása, gyűjtése és a gyakorlati zenélés számára készített másolatok tekintetében. 1778-ban született, hamarosan árvaházba került, ahol az olasz hagyománynak megfelelően zenei oktatásban részesült. Zenei tanulmányait a *Collegium Salviatiban* folytatta Giuseppe Jannaconinál, aki utolsó éveiben, 1816 előtt a *Szent Péter Bazilika* kórusát vezette. Jannaconi tanítványai közé tartozott Giuseppe Baini is, aki a *Cappella Sistina* leghíresebb karnagya volt a 19. században. Abban az időben a zenei oktatás keretei közé tartozott az ellenpont, a continuo és a zeneszerzés alapismeretei. Az természetes, hogy a tanítványok énekelni is tudtak, és több hangszeren játszottak. Jannaconi mellett Giovanni Guidi, a *Santa Maria in Trastevere* karnagya tanította Santinit ellenpontra. Jannaconit és Guidit is kiemelkedő szakembernek tartották.⁴⁷ Az ellenpont tanulmányozásához korábbi évszázadok zeneszerzőinek egyházi műveit elemezték, és talán ezek az órák is készítették a fiatal Santinit arra, hogy 16. és 17. századi *a cappella* műveket másoljon össze partitúra formába. Legkorábbi ma is ismert kéziratos másolata 1798-ból származik, 1820-ban pedig saját maga által összeállított és megjelentetett katalógusa szerint kottatára már 1800 művet számlált.

Santini, akit 1801-ben pappá szenteltek, elsősorban a Rómában használatos egyházi zenét gyűjtötte, a város fő templomaiban énekelt miséket, motettákat és zsoltárokat írta át partitúrába. A kéziratokon feltüntette, honnan származott az anyag, amelyet lemásolt: dolgozott a nagy bazilikák zenei kottatáraiban, mint például a *Santa Maria Maggiore* vagy a *San Giovanni in Laterano* gyűjteményében, ezenkívül a *Chiesa Nuova* archívumában, a *Biblioteca Casanatense*, a *Biblioteca Colonna*, a *Colleggio Romano* és *Colleggio Germanico*, a *Chigi* és *Corsini* paloták könyvtáraiban. A Vatikán anyagából is másolt, amennyire ehhez hozzájutott. Tanára, Jannaconni 1809-ben eladta neki a *Sistina* törzsrepertoárjához tartozó Allegri és Bai *Miserere*jéről készült kéziratát. A francia megszállás idején sok kolostor könyvtárát felszá-

⁴⁶ „Je répondrai demain à Santini, après qu'on m'aura déchiffré sa lettre.” 1860. szeptember 17. in Br. V. 66. „Ci-joint quelques lignes de remerciement pour Santini dont la lettre m'a beaucoup touché.” 1860. szeptember 20. in Br. V. 68.

⁴⁷ Rudolf Ewerhart. „Die bischöfliche Santini-Bibliothek”, *Das schöne Münster. Blätter für Geschichte, Kultur und Verkehr der Provinzialhauptstadt Münster. Neue Folge*, Heft 35, (Münster: Westfälische Vereinsdruckerei, 1962.), 3.

molták, és Santini ezekből is számos kéziratot és első kiadást szerzett meg.⁴⁸ Az abbé gyűjteménye nagy mértékben gyarapodott Itáliából és külföldről kapott ajándék kottákkal is. Olyan művek is előkerültek közülük, amelyeket korábban ismeretlennek vagy elveszettnek hittek: ezek közé tartozott Monteverdi *Confiteor tibi* című négyszólamú zsoltára, Caldara nyolc oratóriuma, amelyeknek korábban csak a címe volt meg, és Händel kéziratai 1706 és 1710 közötti itáliai tartózkodásának idejéből.⁴⁹

Santini a kéziratokon nemcsak a dátumot és a származási helyet tüntette fel, hanem elméleti kutatómunkát is végzett: a zeneszerzőkről adatokat közölt, leírta életútjukat és méltatta jelentőségüket is. A kottaszövegekben kijavította a hibákat, a hiányokat pótolta, elsősorban a liturgikus zenék esetében. Zeneelméleti könyvei közé tartozott Giovanni Maria Artusi Velencében, 1598-ban megjelentetett ellenpontkönyve,⁵⁰ Fux *Gradus ad Parnassum*, valamint Giambattista Martini ellenponttana.⁵¹ Gyűjtő- és elemző munkája mellett saját maga is komponált, elsősorban liturgikus zenét. Santini könyv- és kottatárának jelentősége a korban különösen azért volt kiemelkedő, mivel kiterjedt kapcsolatai révén az abbé személye és munkássága is benne élt a nemzetközi köztudatban, számos kottamásolatot küldött más országokba. Cserébe az ő gyűjteménye is gazdagodott külföldi, elsősorban német mesterek munkáival. Könyvtára nyitott volt minden érdeklődő számára, sok fiatal zeneszerző ismerkedhetett meg itt a régi olasz mesterek kompozícióival. Otto Nicolai mellett különösen Mendelssohnra tett nagy hatást Santini ismeretsége. Santini baráti viszonyban állt Mendelssohn tanárával, Carl Friedrich Zelterrel, a berlini *Singakademie*-nek számos kórusművét küldte el. Zelter után Gustav Wilhelm Teschner és Carl von Winterfeld tartották a kapcsolatot Santinival, Winterfeld már 1816-ban elküldte olasz barátjának Graun *Tod Jesu* című művének nyomtatott kottáját. Franz Sales Kandler, (aki rövidített változatban német nyelven is hozzáférhetővé tette Bainsi Palestrina-monográfiáját), tisztelettel és elismeréssel ír Santiniről 1828-ban a római életről szóló tanulmányában.⁵²

⁴⁸ Hans-Joachim Marx. „The Santini-Collection” in Terence Best (Ed.). *Händel Collections and their History* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 186.

⁴⁹ Ewerhart, i.m. 23.

⁵⁰ Giovanni Maria Artusi, *L'Arte del Contraponto*. (Venezia, 1598)

⁵¹ F. Giambattista Martini. *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*. (Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1775). Idézi Ewerhardt, i.m. 10.

⁵² „Végül külön említést érdemel Fortunato Santini abbé és híres zenei gyűjteménye, amelyet e művészetág tisztelői közül egyetlen utazó sem kerülhet el. Ez a férfi már 26 éve foglalkozott a legértékesebb kincsek felkutatásával és összegyűjtésével, amelyek e művészet újraéledése során felszínre kerülnek. Egy megállapított szerény összegű honoráriumért itt az összes meglévő műről másolatot lehet rendelni.” („Endlich verdient der Abbate Fortunato Santini und dessen berühmtes Archiv, das kein reisender Verehrer dieser Kunst unbesucht lassen sollte, eine eigene Erwähnung. Dieser Mann beschäftigte sich bereits 26 Jahre mit Aufsuchung und Sammlung des Würdigsten, welches diese Kunst mit ihrer Wiedererstehung aufzuweisen hat. Hier kann man zu festgesetzten billigen Preisen Abschriften aller darin enthaltenen Werke bestellen.”) idézi Ewerhart, i.m. 6.

Későbbi éveiben Santini másolókat fogadott maga mellé, akik a megrendelések teljesítésében segítettek neki. A saját maga által készített legutolsó fennmaradt másolat 1855 decemberből származik. Mendelssohn leveleiben az abbé kivételes embersége is előtérbe kerül. Nővérenek, Fannynak írja, hogy amikor Santini észrevette, hogy az esti társasági összejöveteleken előadott művek közül valamelyik különösen megtetszett neki, vagy nem ismerte, az abbé már másnap reggel kopogtatott ajtaján a kotta másolatával.⁵³

Értékes ismeretséget jelent számomra Santini abbé, aki a régi olasz zene egyik legteljesebb könyvtárát mondhatja magáénak, készségesen kölcsönöz és ad mindent, mivel maga a szívélyesség megtestesülése.⁵⁴

Mendelssohn nem maradt adósa Santininak: elküldte neki a *Máté-passió*, több Bach-kantáta és orgonamű partitúráját, valamint saját műveit, köztük az e-moll hegedűversenyt. Santini gyűjteménye tovább gazdagodott egyéb külföldi ismeretségek, barátságok jóvoltából. Bécsből Aloys Fuchs autográf gyűjteményéből körülbelül 50 kézirat jutott tulajdonába elsősorban német és osztrák mesterek műveiből, ajándékként vagy csere formájában. Georg Kiesewetterrel 12 éven át folytatott levelezést 1826-tól 1838-ig, ezalatt az idő alatt mintegy 120 kézirat cserélt gazdát. Egy Joseph Haydn *Missa Sancti Nicolai* című miséjének Agnus Dei tételéből származó szólamtöredék például Kiesewetter közvetítésével került Santini tulajdonába. Carl Proske, a későbbi *Musica Divina* sorozatszerkesztője Regensburgból érkezett Rómába, és gyakran megfordult Santininál. Proske segített az olasz abbénak a művek azonosításában, és megismertette a német zeneirodalom műveivel. Az angol származású Edward Goddard 17. és 18. századi angol kiadványokkal ajándékozta meg olasz barátját. Santini szintén baráti viszonyban volt François-Joseph Fétisszel, a bolognai Gaetano Gasparival, és ismeretségi körébe tartozott Adrien de La Fage, Alexandre Choron, Auguste Bottée de Toulmon, Johann Baptist Cramer, Sigismund Neukomm, Ferdinand Ries, Ferdinand Hiller, az oroszok közül a követ Szkarjatyin⁵⁵ és Vlagyimir Sztaszov. Még Anton Friedrich Thibaut is megemlíti alapvető esztétikai könyvében Santini könyvtárát.⁵⁶

⁵³ Fanny Henselnek, Róma, 1830. november 16. in Paul Mendelssohn Bartholdy – Prof. Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy (Hrsg.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*. (Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1899⁷), 45.

⁵⁴ „Eine kostbare Bekanntschaft ist für mich der Abbate Santini, der eine der vollständigsten Bibliotheken für alte italienische Musik hat, und mir gern Alles leicht und giebt, da er die Gefälligkeit selbst ist.” in P. Mendelssohn Bartholdy, i.m. 40.

⁵⁵ И. А. Медведева, – С. Ю. Сигида. *Аннотированный Указатель к собранию нотных рукописей, выполненных итальянским композитором XIX. века, Сантини, из фонда именных коллекций библиотеки консерватории (собрание А. Я. Скарятина)*. (Москва: Московская Консерватория, 1974.)

⁵⁶ Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über die Reinheit der Tonkunst. Neueste, den Text der ersten und zweiten Ausgabe enthaltende Auflage. Durch eine Biographie Thibauts sowie zahlreiche Erläuterungen und Zusätze vermehrt von Raimund Heuler*. (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1907), 108.

Santini különösen lelkesedett J. S. Bach és G. F. Händel zenéjéért, és jelentékenyen hozzájárult ahhoz, hogy a két német mester alkotásai Itáliában is ismertté váljanak. Ennek érdekében több mű szövegét lefordította latinra, mint például a *Máté-passiót*, Bach-motettákat, Händeltől a *Dettingeni Te Deum* és az utrechti béke megünneplésére komponált *Utrecht Te Deum and Jubilate* szövegét, olasz nyelvre a teljes *Messiást*, kórusokat a *Sámson* és a *Judas Makkabeus* című oratóriumokból. Ezeket a műveket a lefordított szövegekkel együtt elküldte Nápolyba barátjának, De la Valle hercegnek, aki az 1830-as években a Nápolyi Filharmonikusok igazgatója volt, hogy előadhassák őket. Santini kezdeményezésének sikeréről többek között Mendelssohn is beszámol, aki az olasz fogadtatás eredményességétől fellelkesülve Bach-kantátákkal egészítette ki az olasz abbé Bach-gyűjteményét.⁵⁷

Santini hazájában és külföldön is egyre több elismerést kapott, időben elsőként 1835-ben a *Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia* és a római *Accademia Filarmonica* tiszteletbeli tagjainak sorába vette fel.⁵⁸

Miért lepte be mégis a feledés homálya Santini egykor oly híres és jelentős gyűjteményét? Úgy tetszik, Santini publikációs lehetőségét hazájában Bains és Pietro Alfieri megnehezítették. Pietro Alfieri az olasz cecilianizmus jelentős személyiségei közé tartozott, 1841-től kezdve sorozatkiadást indított el Palestrina és kortársainak műveiből.⁵⁹ Ezek a kiadványok útmutatóakká váltak Itália számára, és Santini gyűjteményét a szélesebb nyilvánosság előtt árnyékba szorították. 1853-ban Bernhard Quante vikárius Münsterből Rómába érkezett, miután tanulmányokat végzett a német cecilianizmus mestereinél: Carl Proskénál és Johann Georg Mettenleiternél. Quante Carl Proske *Musica Divina* sorozatához hasonlóan kívánta publikálni Santini könyvtárának legértékesebb részét Münsterben. A 75 éves Santini valószínűleg a *Musica Divina* sorozat sikere nyomán egyezett bele gyűjteményének eladásába, azzal a feltétellel, hogy könyvtára haláláig Rómában marad. Amikor a könyvtár anyaga Münsterbe került, Quante a dóm karnagya lett, és valószínűleg Proske közbelépése nyomán csak egy kötetet jelentetett meg Santini gyűjteményéből *Cäcilia* néven 1860-ban, amely férfikarra írt régi és korabeli kórusműveket tartalmazott. A Santini-gyűjtemény 40 évig ismeretlen maradt, elsőként Edward Dent zenetörténész foglalkozott az anyaggal a századfordulón. A Santini-könyvtár máig is legrészletesebb értékelését, történeti összefoglalását és jegyzékét Joseph Killing

⁵⁷ Joseph Killing, *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini*. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Italien. Edited by Professor W. Killing. (Düsseldorf: L. Schwann 1910), 15.

⁵⁸ Ezt követte 1837-ben a berlini Singakademie tiszteletbeli tagsága, 1840-ben a francia közoktatási minisztérium művészettörténeti osztálya levelező taggá, 1844-ben pedig a Salzburgi Mozarteum tagjává választotta. in Joseph Killing, i.m. 15–16.

⁵⁹ Alfieri, *Raccolta di Musica Sacra*. (1841–1846), Roma

1908-ban írt disszertációja képviseli,⁶⁰ amely élénk fogadtatásra talált. A gyűjtemény ekkor mintegy 4500 kéziratból és 1100 nyomtatványból állt. 1930-ban a Münsteri Egyetem elkészítette a művek katalógusát, amely nyomán Gustav Fellerer szisztematikusan feldolgozta a kottatárat. A második világháború alatt a katalógus elégett, az 1946-os árvíz idején pedig maga a könyvtár is sérült, a kéziratok 5 százaléka teljesen tönkrement, további 5–8 százalék idővel olvashatatlaná vált. Különösen nagy veszteséget jelentenek azok a tönkrement Palestrina- és Pergolesi-kéziratok, amelyek között egyedi darabok is voltak, így módon az utókor számára végleg elvesztek. A gyűjteményt jelenleg a püspökség papi szemináriumának könyvtárában őrzik, de sok kézirat került a már fent említett megrendelések, csereküldemények és eladások folytán más városokba is. Így találhatunk Santini-átiratokat Bolognában, Párizsban, Londonban, Regensburgban, Bécsben, Mariborban, Berlinben, Szentpétervárott és Moszkvában.

A Santini-könyvtár Joseph Killing által közölt Palestrina-gyűjteménye nemcsak nagyságrendjében, hanem egyes művek kizárólagos forrása lévén is felbecsülhetetlen érték. A miséket tartalmazó 14 könyvből Santini könyvtára kilencet őrzött meg teljes egészében, négyet töredékesen, és csak az ötödik könyv hiányzik. A gyűjtemény tartalmaz azonban két olyan misét is, amelyet Santini eredetileg a *Chiesa Nuova* könyvtárából, a *Biblioteca Vallicelliana*-ból másolt ki, és amelyek nincsenek benne a Haberl által szerkesztett lipcsei 33 kötetes összkiadásban, hasonlóan 11 motettához.⁶¹ Ezeket a műveket Knud Jeppesen az MGG 1962-es kiadásának Palestrina-műjegyzékében jelenlegi lelőhelyük, Münster megjelöléssel közli,⁶² Jeppesen munkáját pedig a 2001-ben megjelent *New Grove* lexikon műjegyzéke is alapul veszi. Elképzelhető, hogy a fenti ritkaságokat Baini sem ismerte, mivel saját könyvtára nem tartalmazza azokat,⁶³ és a *Cappella Sistina* gyűjteményéből is hiányozhattak, legalábbis a korábbi Palestrina-összkiadás készítésének idején, hiszen Haberl katalógust készített a pápai kórus kottatáráról, és biztosan bevette volna ezeket a műveket is az összkiadásba.

Santini gazdag kottatára nemcsak azáltal vált élővé barátai, ismerősei számára, hogy másolatokat kaphattak anyagából, hanem a művek egy része meg is szólalt az abbé által rendezett

⁶⁰ Joseph Killing. *Kirchenmusikalische Schätze*

⁶¹ Killing, i.m. 507.

⁶² Friedrich Blume (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter, 1962), Band 10. 663–684. Az MGG új kiadásában Peter Ackermann az általa közzétett műjegyzékekben praktikus okokból a forrásokból válogatást nyújt, és elsősorban a modern kiadványokat sorolja fel. in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. (Kassel–Basel–London–New York–Prag: Bärenreiter, 2005), 11–27. A Grove-lexikon műjegyzékében Jessie Ann Owens Jeppesen műjegyzékére utal az MGG 1962-es kiadásában, és csak azokat a kéziratokat jelöli meg, amelyek azóta kerültek elő. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, ed. by Stanley Sadie, Vol 18. (London–USA–Canada: Macmillan, 2001), 948–955.

⁶³ Stefania Soldati, *Giuseppe Baini e il mito del Palestrina*. (Palestrina: Comune di Palestrina, 1999), Capitolo IV. Le scelte culturali del Baini ed il catalogo della sua biblioteca. 141–495.

otthoni koncerteken. Bár az eredeti vendégkönyv elveszett, Sztaszov jóvoltából tudjuk, hogy Liszt is aktív résztvevő volt ezeken a koncerteken.⁶⁴ Sztaszov 1851–1854 között tartózkodott Rómában, és az abbé nagy tisztelői közé tartozott. Családjának így ír a vendégkönyvről:

Viardot keveset írt, de gyönyörűen. Liszt lángolóan és nagyon világosan, miszerint Cramerhez hasonlóan a világért sem hagyott volna ki egyetlen alkalmat sem Santini téli otthoni koncertjeiből, amelyeken régi olasz zenét adtak elő 1839-ben. Mindig a kíséretet látta el, pontosabban vagy ő, vagy Cramer, és amint mondják, nagyszerűen. Fétis nagyon jól írt, de mindenkinél szebben nyilatkozott az orgonista Danjou, 15-ször olvastam el bejegyzését. Mendelssohn nővére szintén szépen írt, és Goethe felesége se rosszul.⁶⁵

Sztaszov leírja az összejöveteleket is, amelyeken az olasz és külföldi zeneszerető vendégek egyaránt énekeltek, alkalmanként csatlakoztak hozzájuk néhányan a Sistina énekesei közül is.⁶⁶ Ha nagyobb szabású kórusmű került előadásra, Santini elkészítette annak átíratát kisebb együttesre. Ezeken az estéken elsősorban Palestrina műveit énekelték, akit Santini mindenkinél jobban tisztelt, sőt, 1844-től kezdve az abbé által megrendelt Palestrina-szobor köré helyezkedve szólaltatták meg a zeneszerző motettáit. A szobrot Pietro Galli készítette el.

Sztaszov azt is említi, hogy az összejöveteleken Liszt és Cramer régi szerzők zongoraműveit adták elő, különösen Domenico Scarlatti kompozícióit részesítették előnyben. Liszt 1839. március 1-jén Lambert Massart-hoz szóló levelében írja, hogy Rómában ismét találkozott Spontinival, Cramerrel és Pixisszel, de pontos körülményeket nem részletez.⁶⁷ Nagy a valószínűsége annak is, hogy Domenico Scarlatti műveivel kapcsolatban Santini szintén fontos ösztönzést nyújtott Lisztnek. A Liszt korai hangversenyműsorait feldolgozó jelenlegi irodalomból⁶⁸ úgy tudjuk, hogy 1839 előtt Liszt csak az ú.n. „macska-fügát”⁶⁹ játszotta Scarlattitól. Az 1841–1842 fordulóján kezdett berlini tízhetes koncertsorozatainak műsorán viszont már szerepelnek Scarlatti-szonáták is, amelyek ritkaságnak számítottak a korban.⁷⁰ Sztaszov említi

⁶⁴ „Аббат Сантини и его коллекции в Риме” in В.В.Стасов, *Статьи о музыке. Выпуск. I.* 1847–1859. (Москва: Музыка, 1974.)

⁶⁵ „Виардо написал мало, но прекрасно. Лист по сумашедшему и очень ясно, что напоказ он не пропускал, так же как и Крамер, ни одного зимнего домашнего концерта Сантини, древней итальянской музыки в 39-м, кажется, году, — сам аккомпанировал всегда, либо он, либо Крамер — и говорят, превосходно; Fétis очень хорошо, но лучше всех Данжу органист; я раз 15 прочитал его апрапшу. Сестра Менделсона тоже очень хорошо, жена Goethe не дурно.” in В.В. Стасов, *Письма к родным. I.* (Москва: Государственное Музыкальное Издательство, 1954), 158–159.

⁶⁶ Killing, 16.

⁶⁷ FLC, 103.

⁶⁸ Geraldine Keeling, „Liszt’s appearances in Parisian concerts, 1824–1844”, *The Liszt Society Journal*, Centenary Issue Vol. 11. (1986), 22–34., Vol. 12. (1987), 8–22.

⁶⁹ g-moll, K 30, (Moderato, 6/8)

⁷⁰ Alan Walker, *Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek 1811–1847.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 382.

jegyzetei között, hogy a Haslinger által Bécsben kiadott Scarlatti-zongoraművek⁷¹ nagy részben Santini közvetítésével jelenhettek meg. Santini több, mint háromszáz Scarlatti-szonátát küldött el a kiadónak, aki mintegy kétszáz művet választott ki kiadásra. Haslinger a kiadás előszavában nem jelentette meg Santini nevét az abbé saját kérésére, mindössze annyi utalást tett benne, hogy a közölt zenei anyag nagy része Rómából származik. Haslinger kiadásához hasonlóan az 1840-es évek végén, 1850-es évek elején Berlinben kiadott régi olasz zenét tartalmazó kiadványok forrásaként is — közvetlenül vagy áttételesen — Santini gyűjteménye szolgált.

A vendégkönyvön kívül még egy dokumentum támasztja alá, hogy Liszt kapcsolatban állt Santinival: Luigi Rossi, a *Santa Cecilia Kongregáció és Akadémia* titkára 1839. január 17-én levelet írt Santininak azzal a kéréssel, hogy szolgáltatson adatokat az Akadémia számára néhány zenésről, akikkel kapcsolatban az Akadémia feltehetőleg tiszteletbeli tagság adományozására gondolt. Santinitől a hiányosan megadott nevek kiegészítését, az illetők hazájának és lakhelyének megjelölését kérték. A felsorolt zenészek között találjuk John Fieldet, Carl Czernyt, Sigismund Thalberget, Johann Kaspar Aiblingert és Daniel-François -Esprit Aubert. A felsorolásban a harmadik személy pedig nem más, mint Liszt, aki a következőképp szerepel az eredeti dokumentumon:

Liszt úr, híres zongoraművész, jelenleg Itáliában.⁷²

Liszt másokkal együtt valóban 1839 elején lett a *Santa Cecilia Akadémia* tiszteletbeli tagja. A fenti tényeket összegezve azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy Liszt 1839 tavaszán sokkal több Palestrina-művet ismert meg, mint azt a korban általánosan feltételezhetnénk, és a zeneszerző joggal hivatkozik későbbi leveleiben első római élményeinek meghatározó voltára.

II.2 Gaspare Spontini (1774–1851, Majolati)

Liszt Spontini reformtervét első alkalommal az itáliai zenei élményeiről szóló beszámolójában⁷³ említi meg, amelyet Rómában, 1839 februárban vagy márciusban fogalmazott meg,⁷⁴ és amely a *Gazette Musicale* 1839. március 28-i számában jelent meg. Mindez két hónappal Spontini reformtervének keletkezése után történt, amelynek datálása 1839. január, Róma. Spontini és Liszt valószínűleg már néhány évvel korábban megismerkedtek. Liszt édesanyja

⁷¹ Domenico Scarlatti, *Sämtliche Werke für Pianoforte*, Wien, Tobias Haslinger, 7601–7626 (1838–1839), B.B.Стахов, *Статьи о музыке*. 55.

⁷² „Il Sig. Liszt, celebre suonatore di Piano forte, ora in Italia.” Ms, Archivio Storico della Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia, fondo Santini, 2813/31077.

⁷³ „A M. le directeur de la Gazette Musicale. De l'état de la musique en Italie” in FLFS, 278.

⁷⁴ FLFS, Entstehung 479.

Párizsban 1831. január 24-én arról ír fiának, hogy Spontini feleségétől két könyvet kapott kölcsön számára, a könyvek közül az egyik Spontini életéről szólt. Az olasz zeneszerző feleségével a Liszt család szoros baráti kapcsolatot tartott fenn, hiszen Sébastien Érard hitvesének testvére volt.⁷⁵ Azt, hogy Liszt és Spontini itáliai tartózkodásuk előtt is már személyes kapcsolatban állhattak, alátámasztja Spontini Liszthez szóló levele is 1842 februárjából, amelyben feleveníti találkozósaik helyszíneit, mégpedig nagy valószínűséggel történeti sorrendben: a levélben Párizs, Milánó, Róma és Berlin követik egymást.⁷⁶

Liszt fent említett beszámolójában írja, hogy találkozott Spontinival a *Scalában*, röviddel az olasz zeneszerző hazautazása után, amely 1838 őszére esett. Lehet, hogy már akkor szóba került köztük a reformterv ötlete, sőt, az sem kizárt, hogy esetleg Spontini átvett néhány gondolatot Liszt 1835-ös reformjavaslataiból, ugyanis több ponton találkozik elképzelésük, amire még később visszatérünk. Végleges formában Liszt már Rómában kapta kézhez Spontini reformtervezetét, amelyet a szerző rövidesen eljuttatott XVI. Gergely pápa kezeihez is. Liszt lelkesedett Spontini *Memorandumáért*, amely szerinte az egyházzene új iskoláját alapozta volna meg, és a problémákat a leghatásosabb eszközökkel tudta volna kiküszöbölni. Ugyanakkor szavaiból az is kiderül, hogy pillanatok alatt felismerte a háttérben meghúzódó erőviszonyokat, amelyekből a reformterv sorsára is következtetett. Annak ellenére, hogy Spontini a reformtervezetet német és francia földön is széleskörűen ismertté kívánja tenni, és a Szentatya is támogatóan fogadja elképzeléseit, sőt a zeneszerzőt rendjellel tünteti ki — írja Liszt Schlesingernek, a *Gazette musicale* szerkesztőjének — attól tart, hogy a tervezet eltűnik valahol a pápai irattár mélyén⁷⁷ Spontini reformterve mindenesetre mély nyomot hagyott Liszt emlékezetében, 1860-ban és 1878-ban is elismerően ír róla Carolyne Sayn–Wittgeinsteinnek. 1860-ban arra kéri a hercegnét, hogy küldje el neki Spontini, illetve Carl Proske és Georg Mettenleiter Regesburgban készített reformjavaslatait, amelyeket fel szeretne használni saját készítendő tervéhez.⁷⁸ 1878-ban pedig általában az egyházzenei reformtervek gyakorlati megvalósíthatatlansága miatt kiábrándultan így jellemzi Spontini munkáját:

Olvasva kitűnőnek látszott, azóta több hasonló jellegű terv készült.

Közvetlenül előtte így írt:

⁷⁵ Klára Hamburger (Ed.), *Franz Liszt. Briefwechsel mit seiner Mutter*. Herausgegeben und kommentiert von Klára Hamburger. (Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 2000), 377.

⁷⁶ La Mara (Hrsg.), *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*. Bd. 1. 1824–1854. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895), 38.

⁷⁷ FLFS, 294.

⁷⁸ Br. V. 35.

Régi téma, amelyek variációit elég könnyű mondatokba szerkeszteni, de nem könnyű megvalósítani.⁷⁹

Liszt fenti megjegyzése szinte próféta előrelátásnak bizonyult: Spontini elsőként megfogalmazott javaslatai a Szentatya által is hitelesített, végső formában csak 1903-ban valósultak meg.⁸⁰

Spontini reformtervezetét Pietro Ostini bíborosnak, Jesi egyházmegye püspökének írásban kiadott felhívására készítette el. Ostini bíboros 1838. december 3-án adta ki rendeletét, amely a liturgia keretében megszólaltatott világi, elsősorban népszerű színházi darabok elburjánzása ellen emelt szót, és Spontini, mint az egyházzene reformjával foglalkozó bizottság elnöke, már egy hónappal ezután benyújtotta reformtervezetét a *primicius*nak és a *Santa Cecilia Kongregáció és Akadémia* vezetőségének. Ostini bíboros közbenjárására XVI. Gergely pápa 1838. november 25-én kihallgatáson fogadta Spontinit, Nagy Gergely lovagi kereszttel ajándékozta meg, és a következő szavakkal állt a reformterv javaslata mellé:

Amint Jesi egyházmegye elkezdte, mások követik példáját, és én elvégzem a többit.⁸¹

Belső széthúzások folytán Spontini reformterve a gyakorlatban végül a zeneszerző életében nem valósult meg, Itáliában nyomtatásban is csak Milánóban, a *Musica Sacra* folyóirat 1881. júliusi számában jelent meg, amelynek szövege nem teljesen egyezik meg a Santa Cecilia Akadémia könyvtárában őrzött eredeti kézirattal.⁸² Az alábbi ismertetés az eredeti kézirat szövegét veszi alapul.⁸³

Spontini első lépésként egy repertórium kialakítását javasolja, amely tartalmazná a legjobb mesterek egyházzenei műveit. Elképzelése szerint ezeket a műveket füzetek formájában kellene közreadni, mégpedig a szerzőkről és a kompozíciókról szóló leglényegesebb adatokkal együtt, hogy az ily módon kialakult repertoár egyúttal kötelező érvényű lehessen az összes katolikus templom számára. Ennek feltétele, hogy legyen Rómában egy olyan átfogó szervezet, amely a pápai állam összes templomára érvényes tervezetet kidolgozná és összefogná. A kato-

⁷⁹ „À la lecture, il parassiait excellent; d’autres plans du même genre sont produits depuis.” ... „vieux thème sur lequel les variations sont assez aisées à rédiger en phrases, mais non à réaliser en pratique.” Weimar, 1878. június 5. in Br. VII. 221.

⁸⁰ Ha összevetjük Spontini beadványának kiindulópontját az egyházzene elvilágiasodott jellegének elutasításában és a lehetséges megoldások zenei és intézményrendszeri vonatkozásait az 1903-ban, X. Pius pápa által szentesített egyházzenei reformban, a *Motu proprio*-ban leírt végső megfogalmazással, láthatjuk, hogy az utóbbiban lényegében tömörebb és továbbfejlesztett formában Spontini reformterve valósult meg.

⁸¹ „... che la Diocesi di Jesi cominci, le altre seguiranno il suo esempio, ed io farò il resto” in Amadeo Bricchi, *Spontini e la riforma della Musica di chiesa. I documenti Spontiniani nel loro testo integrale con note storiche e critiche*. (Maiolati Spontini: Comitato Comunale Permanente di Studi Spontiniani, 1985.) 37.

⁸² Bricchi, i.m. 29.

⁸³ Gaspare Spontini, *Rapporto intorno la riforma della musica di chiesa. A Sua Eccellenza Reverendissima Monsignor Primicerio / ed Eccellentissima Congregazione ed Accademia / di S. Cecilia in Roma* (Roma, Gennaio 1839). Ms, Biblioteca del Conservario di Santa Cecilia, A. Ms. N. 730.

likus templomokról katalógust kell készíteni, hogy el lehessen juttatni hozzájuk az egyházzenei műveket, amelyek között éppúgy helyet kapnának a hazai, mint a külföldi kompozíciók, régiek és újak egyaránt. Ha ez megvalósulna — írja Spontini — minden egyes templomban létrejöhetne egy zenei archívum. A szervezetnek az is feladata lenne, hogy ellenőrizze, vajon betartják-e a reformot a templomokban és a kolostorokban, amelyek zenei gyakorlatáról rendszeres beszámolókat kellene készíteni.

A javaslat feltételei tulajdonképpen már a reformterv megfogalmazása idején adottak voltak: Spontini a szervezetet ugyan nem nevezi meg, de minden valószínűséggel a *Santa Cecilia Akadémiára* gondol. Ugyanakkor már létezett egy lehetséges repertóriumot tartalmazó könyvtár is, mégpedig Fortunato Santini gazdag és értékes gyűjteménye. Santini és Spontini nemcsak jó barátságban álltak, hanem Santini egyúttal tagja is volt a reformot előkészítő bizottságnak a *Santa Cecilia Akadémián*.

A *Santa Cecilia Akadémia* irányító szerepére utal Spontini reformtervezetében a sorban logikusan következő feladat: egy saját kiadó létrehozása, amely egyúttal cenzorként is működne. Spontini javasolja, hogy a kiadó szervezetén belül alakítsanak egy bizottságot, amely a repertórium kialakításáért lenne felelős, javítaná és jóváhagyná az egyházi használatra érdemes műveket. Minden egyes kiadványból a *Santa Cecilia Akadémia* archívumának köteles példányt kellene kapnia. A létrehozandó reformban tehát Spontini áttételesen itt jelöli meg az intézmény vezető feladat körét.

A későbbi német reformtervektől eltér, és Liszt szempontjából is különösen fontos az egyházi komponisták köre, akiket Spontini a kialakítandó repertoár szerzőiként nevez meg: a legfontosabb zeneszerzők Palestrina, Allegri, Suriano, Victoria, majd következnek a barokk mesterek: Melani, Pitoni, Jommelli, Durante, Leo, Caldara, Pergolesi, Casali, Casciolini, és Giordani után eljut saját kortársaihoz is, többek között Fioravanti és Basili személyében. Ez a felsorolás két szempontból szembetűnő: egyrészt Spontini nem szorítkozik kizárólagosan a 16. századi polifonikus művek körére, mint ahogy ezt például később a cecilianizmus német ága teszi a teoretikus művekben, másrészt elgondolkodtató, hogy hiányzik a felsorolásból a legbefolyásosabb kortárs olasz zeneszerző, Giuseppe Baini neve, aki már évtizedek óta a *Cappella Sistina* karnagya volt. Bár Spontini reformtervében több helyen is nagy tisztelettel adózik Baini tudása előtt, idéz is az 1828-ban megjelentetett Palestrina-életrajzából⁸⁴, az a tény, hogy zeneszerzőként nem emeli ki a példaként követendő kortársak között, amikor a Sistineban egy-egy új Baini-mű bemutatása szenzáció számba ment, fényt vet arra a lappangó

⁸⁴ Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina detto il principe della musica compilata*, (Roma: Società tipografica, 1828).

ellentétre, amely végül megpecsételte Spontini reformtervének sorsát is. Valószínűleg emögött nem elsősorban személyes indítást, hanem inkább az intézmények közötti villongást lehet sejteni, hiszen maga Spontini panaszkodik arra a széthúzásra, amely megosztja a római zenei intézményeket a *Santa Cecilia Akadémia* és a pápai kórus, a *Cappella Sistina* között. Így módon nem alakulhat ki egységes irányvonal, és Spontini többek között ebben látja az elvilágiasodott egyházzenei gyakorlat eluralkodásának egyik okát.

Hangszerek tekintetében Spontini XIV. Benedek pápa 1749-ben kiadott enciklikájából indul ki, amely szerint templomi használatban a következő hangszerek szólalhatnak meg: az orgona, hegedű, cselló, fagott, brácsa és a bőgő. Spontini szerint ezek a hangszerek továbbra is maradhatnak gyakorlatban, de szigorúan meg kell tiltani a nagydob, a triangulum és a réztányérok használatát, és a harsonákat is csak visszafogott mértékben lehet alkalmazni. Szertartásokhoz illőnek tartja az orgonát, a vonósokat és a fagottot, de az ütőhangszereket kizárja. Külön megemlíti, hogy az orgonista természetesen nem játszhat színházi repertoárból kölcsönzött szóló műveket a templomban. Spontini korában az egyházi kórusok is problémákkal küszködtek: legtöbb helyen hiányoztak a szopránt és az altot énekelő fiú énekesek, nők részvétele az egyházi kórusban pedig akkor még szóba sem jöhetett, majd Rossini lesz az, aki elsőként folyamodik a pápához ezzel a kéréssel. Spontini az előző századok gyakorlatára visszatekintve énekes iskolák létrehozását szorgalmazza fiatal fiúk számára, amelyek hagyománya egészen Nagy Gergely pápa uralkodásáig vezethető vissza. A pápa által létrehozott első énekes iskola történeténél említi Spontini az intézmény számára összeállított *Antifonariumot* is. Szintén a gregorián ének hagyományáról ír, amikor arra emlékezik vissza, hogy az iskolából kikerülő kántorok külföldön is népszerűsítették a Gergely pápa által énekeltetett repertoriumot, amelyet ennek nyomán rómainak neveztek el.

Annak, hogy Spontini reformtervében a gregorián éneket csak történeti párhuzamként említi, az az oka, hogy ezekeben az években Itáliában a gregorián nem élt az egyházi gyakorlatban, ahogy erre Amadeo Bricchi is rámutat.⁸⁵ A Spontini reformtervéről szóló könyvében hátter magyarázatként azt is hozzáfűzi, hogy a gregorián ének újbóli felfedezése francia kezdeményezéseknek köszönhető, de a Szentszék által való elismertetése Carlo Respighi és Angelo De Santi érdeme.⁸⁶

A gregorián ének iránti hangsúlyozott érdeklődés olasz részről egyébként nem sokkal Spontini reformterve után, az olasz cecilianizmus következő nagy képviselője, Pietro Alfieri

⁸⁵ „... e se ne parla poco e solo dal punto di vista storico, è perché ai suoi tempi il gregoriano era inesistente come attività musicale.” in Bricchi, *Spontini e la riforma...* 90.

⁸⁶ Bricchi, i.m. 91. 57. lábjegyzet

munkásságában bontakozott ki az 1840-es években. Szintén az ő nevéhez kapcsolódik a Spontini által javasolt repertórium kiadása a *Raccolta di Musica sacra* című sorozatban 1841 és 1846 között, még Proske *Musica Divina* sorozata előtt. Spontini reformterve már saját korában nemzetközileg is ismertté vált: nemcsak Liszthez jutott el, hanem Franciaországba és német területre is, IV. Frigyesnek, Poroszország királyának tulajdonában szintén volt a reformterv egy kéziratos példánya, de ismerte azt például Adolf Bernhard Marx is.⁸⁷

A továbbiakban Spontini reformtervével kapcsolatos elemzésünk tárgya az, hogy milyen pontokon találkozott Spontini reformjavaslata Liszt első, 1834-es és 1835-ös egyházzenei reformelképzeléseivel, illetve miben tért el tőlük.

Egy fontos funkcióbeli különbséget azonnal ki kell emelnünk: míg Spontini kimondottan a liturgia alatt megszólaltatott egyházzenéről szól, Liszt általánosan az egyházi zene etikai feladatáról ír. Liszt a *Gazette Musicale* számára készített, a művész társadalmi helyzetéről szóló cikksorozata „De la situation des artistes” címmel 1835-ben készült el, és magába foglalja az egy évvel korábban keletkezett egyházzenéről szóló töredéket, amely „Über die Kirchenmusik” elnevezéssel külön is szerepel a Lina Ramann által gondozott, Liszt írásait tartalmazó gyűjteményben.⁸⁸ Spontini reformtervezetéhez hasonlóan a Liszt-írások születésének közvetlen indítéka a templomokban gyakorolt egyházzene siralmas állapota, a liturgia alatt is használt világi zene eluralkodása volt. Az egyházzene helyzetének tárgyalásakor Liszt 1835-ös tanulmányában hosszan leírja az élő egyházzenei gyakorlat kaotikus állapotát, és ennek orvoslására újjászületést, újraalkotást („régénération”) javasol.⁸⁹ Az írások alapgondolatai már 1832-ben körvonalazódtak,⁹⁰ és köztudott, hogy bennük a kort meghatározó szellemi áramlatok tükröződnek, amelyeket elsősorban Saint-Simon, Lamennais, d’Ortigue és Joseph Mainzer munkái közvetítettek a fiatal Liszt számára.⁹¹ Az egymást kiegészítő esztétikai nézetek közös kiindulópontja a művészet és a kultusz eredendő egysége. Ennek gyakorlati megvalósításában a művész kitüntetett helyet kap, jelentőségét a saint-simonisták egyenesen a pap ige hirdető küldetése mellé állítják. Liszt ezt a gondolatot ekképp fogalmazza meg 1835-ös írásában:

A művész számára egy felemelő feladat, egy nagy vallásos és társadalmi misszió adatott.⁹²

⁸⁷ Bricchi, *Spontini e la riforma*, 110.

⁸⁸ Franz Liszt. *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. Lina Ramann, Leipzig 1881, 48.

⁸⁹ „Nous voulons parler d’une régénération de la *musique religieuse*.” in „De la situation des artistes”. in FLFS, 35.

⁹⁰ FLFS, Entstehung, 456.

⁹¹ FLFS, Entstehung, 457–459.

⁹² „qu’une grande oeuvre, qu’une grande MISSION religieuse et sociale est imposée aux artistes.” in FLFS, 62.

A küldetés tudata Liszt egész életére meghatározó marad. 1857-ben a férfikari misével kapcsolatban így ír:

Az egyházzenei szerző is igehirdető és pap, és ahol a szó már nem elég az érzés kifejezésére, ott szárnyakat kölcsönöz neki és átszellemíti azt a hang.⁹³

Azt, hogy milyennek kell lennie ennek a zenének, Liszt részletesen kifejti első, 1834-es esszéjében:

Mint egykor, sőt, még inkább, a zenének egyre erőteljesebben a NÉP és az ISTEN felé kell fordulnia, az egyiket a másik felé kell közvetítenie, tegye jobbá, nemesebbé, vigasztalja meg az embereket, áldja és dicsőítse az Istent. Ahhoz, hogy ezt elérjük, új zenét kell alkotnunk. Legyen ez a zene lényegét tekintve vallásos, erőteljes és hatásos, e zene, amelyet jobb kifejezés híján „humanitáriusnak” nevezhetünk, kolosszális arányokban egyesíti majd a SZÍNHÁZAT és a TEMPLOMOT. Egyszerre lesz drámai és áhítatos, pompás és egyszerű, patetikus és ünnepélyes, tüzes és féktelen, viharos és nyugodt, derűs és gyöngéd.⁹⁴

Az ne tévesszen meg senkit, hogy Liszt színházról beszél az egyházzene vonatkozásában. Az esszé elején éppúgy panaszodik a színpadi művekből kölcsönzött dallamok templomba nem illő használata miatt, mint Spontini, és tarthatatlannak érzi ezt az állapotot. Ő a fenti idézetben a drámai effektusra, a katarzis-élményre gondol a görög tragédiákhoz hasonló legnemesebb értelemben, amely az emberi lelket megtisztítja, és ebben a vonatkozásban tartja fontosnak az ember és Isten közti kapcsolat építésében. Ha Liszt egyházi műveit tekintjük, minden alkotásán átsüt ez a gondolat, akár a visszafogott apparátusú kompozícióira, akár például a nagy zenekari kíséretes miséire gondolunk. Ilyen összefüggésben érthetjük meg azt is, miért idézi a *Via crucis* Budapesten őrzött kéziratában a *Parsifal* megváltó-motívumának szövegét: „Durch Mitleid wissend”.⁹⁵ Liszt egész életműve egységes és következetes, függetlenül a felhasznált kifejező eszközök stílusának alakulásától.

Liszt 1834-es írásában ezután a *Marseillaise*-t említi meg, mint egy olyan himnuszt, amely a nép számára készült, és a zene tömegeket megmozgató hatalmát legjellemzőbben példázza. Elképzelése szerint olyan nemzeti, erkölcsi és vallásos dalokat, himnuszokat és korálokat kell komponálni, amelyeket mindenki meg tudna tanulni és az egész nép énekelhetne. Így a

⁹³ „Der kirchliche Komponist ist auch Prediger und Priester, und wo das Wort für die Empfindung nicht mehr ausreicht, beflügelt und verklärt es der Ton.” 1857. jan. 12., Br. I. 261.

⁹⁴ „Comme autrefois, et plus même, la musique doit s’enquérir du PEUPLE et de DIEU; aller de l’un à l’autre, améliorer, moraliser, consoler l’homme, bénir et glorifier Dieu. Or, pour cela faire, la création d’une *musique nouvelle* est imminente, essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu’à défaut d’autre (nom) nous appellons *humanitaire*, résumera dans de colossales proportions le THÉÂTRE et L’ÉGLISE. Elle sera à la fois dramatique et sacrée, pompeuse et simple, pathétique et grave, ardente et échevelée, tempêteuse et calme, sereine et tendre.” in FLFS, 58.

⁹⁵ X. Stáció (Jesus est dépoullé de ses vêtements) vége, H-Bn, Ms. Mus. 14, EOSZK 53.

passzívan befogadó publikum helyett másik két kategóriában lehetne gondolkodni: a nép és az Isten kategóriájában, ahol a művész a közvetítő szerepet is játssza. Ez a gondolat természetesen következik abból a Schiller által is kifejezett filozófiai háttérből az embermilliók átkarolásának képében, amelyet Liszt számára legközvetlenebbül Beethoven 9. szimfóniája közvetített. Goethe 1831-ben írott levelében Liszthez hasonlóan a *Marseillaise* dallamában a zene egyik legszebb győzelmét látja, amikor olyan bibliához hasonlítja, amelyre egy egész nép esküszik.⁹⁶ E nélkül az eszmei összefüggés nélkül a francia himnusz természetesen idegen és ellenszenves, ahogyan Spontini is elutasítóan említi meg reformtervében, ugyanabba a kategóriába sorolva, mint az operák negatív jellemű szereplőinek áriáit.⁹⁷

A másik fő különbség Liszt és Spontini tervében, amely szintén környezetük szellemiségének eltéréséből ered, hogy Liszt már első írásában hangsúlyozott fontosságot tulajdonít a gregorián éneknek. Lamennais-nek szívügye volt a francia forradalom radikális intézkedései után a gregorián ének a zenei gyakorlatba való újbóli bevezetése, az 1834–35-ös tanulmányok születésének idején pedig Liszt és Lamennais szoros kapcsolatban álltak.⁹⁸ Liszt 1835-ben még csak a francia viszonyokat ismerte, ebből indul ki, amikor a kápolnák visszaállítását és Párizs összes templomában és magánkápolnijában a gregorián ének reformját sürgeti.⁹⁹

Liszt és Spontini közös igénye a zenei oktatás megszervezése mellett egy zenei könyvtár létrehozása. Ez utóbbiról Liszt két helyen is ír az 1835-ös cikksorozatban, amely nemcsak az egyházzene reformjára tér ki. Az általános zenetörténetet magába ölelő gyűjtemény, amelyet Liszt „Panthéon Musical” elnevezéssel illet, a népdaltól Beethoven 9. szimfóniájáig képviselné a zene fejlődését. A zenei anyaghoz Spontini elképzeléséhez hasonlóan életrajzok és magyarázatok kapcsolódnának, amelyeket egy zenei enciklopédia foglalna össze. Az egyházzenei repertóriumot illetőleg Liszt Palestrina után Händel, Marcello, Haydn és Mozart nevét sorolja fel, a létrehozandó kiadványok sorozatánál pedig a reneszánsz mesterektől saját korának zeneszerzőiig terjedő művek széles csoportját említi, csakúgy, mint Spontini. Ez utóbbi tény azért is kiemelkedő fontosságú, mivel Liszt későbbi leveleiben is mindig említi Bach, Beethoven nevét, amikor Palestrináról és Lassusról, mint a katolikus egyházzene nagy

⁹⁶ „Die Marseillaise ist der schönste Triumph, den die Musik seit ihrem Entstehen feiern konnte; denn sie ist die Bibel, auf die ein ganzes Volk schwört, der Gott, zu dem ein ganzes Volk betet.” in Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, ed. H. H. Houben (Leipzig, 1910), 375. (8. 3. 1831.). Idézi: James Garratt: *Reinventing the aesthetic state: Renaissance Church Music and the politics of Volks-Bildung*, in *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus. Budapest & Visegrád, 2000*. Vol. I. (Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music, 2003.), 458.

⁹⁷ Bricchi, *Spontini e la riforma*, 38.

⁹⁸ FLFS, *Erläuterungen*, 565.

⁹⁹ FLFS, „De la situation des artistes”, 62.

elődeiről ír.¹⁰⁰ Szemlélete ebből a szempontból végig közelebb marad az olasz és francia egyházzenei megközelítéshez, mint német kortársaiéhoz. Witt szerint „Haydn, Mozart és Beethoven alkotásait nem kell a templom számára megmenteni”,¹⁰¹ de már Bach zenéjét sem tartják mindig elfogadhatónak liturgiai használatra. Witt és Haberl ítéletei mögött az olasz és francia látásmódtól jelentősen eltérő szemléletet kell észrevennünk: míg a németek inkább egy adott kor stílusához és kifejezőeszközeihez ragaszkodva próbálják megteremteni az egyházzene reneszánszát, a többiek — beleértve Lisztet is — a zenei üzenet tartalmának mélységére és abszolút értékére koncentrálnak, és aszerint ítélik meg egy kompozíció egyházi használatra való alkalmasságát.

Liszt egyházzenei műveinek német részről félreértett fogadtatását ennek a szemléletbeli különbségnek figyelembe vételével lehet csak megfelelően értékelni.

II.3 Pietro Alfieri (1801–1863, Róma)

Gaspare Spontini után Pietro Alfieri munkássága jelenti a következő mérföldkövet az olasz egyházzenei reform történetében. Alfieri munkái az 1840-es években jelentek meg, és gondolatai, törekvései fontos hídpillérként kötik össze Spontini 1839-es reformjavaslatait az 1870-es évek derekán intézményesített formában is megalakuló olasz cecilianizmus célkitűzéseivel, amelyet Guerrino Amelli neve fémjelez. Bár tudomásunk szerint Liszt személyesen nem állt kapcsolatban Alfierivel, olasz barátja, Jacopo Tomadini közvetítésével, valamint a *Santa Cecilia Akadémia* útján is ismernie kellett Alfieri reformtörekvéseinek lényegét. Mivel azoknak a szerzőknek a munkái, akikkel Liszt szoros kapcsolatban állt, vagyis Spontini, Tomadini és Amelli eredményei csak abban a folyamatban értékelhetők, amelyben Alfieri is kiemelkedő szerepet játszott, röviden összegeznünk kell az ő egyházzenei javaslatait is.

Pietro Alfieri nevét az olasz cecilianizmus történetében főként az 1840 és 1846 között Rómában megjelentett kiadványsorozatai tették halhatatlanná, amelyekben modern kottairással elsőként tette hozzáférhetővé elsősorban Palestrina kompozícióit és még néhány, nagyrészt 16. századi zeneszerző polifonikus műveit is. Ezek közül a legnagyobb jelentőséggel a *Raccolta di Musica Sacra* sorozat hét kötete emelkedik ki, ahol az első kötet előszavában és az utolsó kötet záró tanulmányában mélyrehatóan fejti ki Palestrina és korának stílusával kapcsolatos esztétikai nézeteit.¹⁰² Egy másik, ma már kevésbé ismert, de saját korában kiemelke-

¹⁰⁰ Például Agnes Street-Klindworth-hoz szóló levelében. in FLASK, 108/330.

¹⁰¹ „Haydn, Mozart und Beethoven sind für die Kirche nicht zu retten gewesen”, idézi: Hans-Joachim Bauer, „Franz Liszts Reformen zur Kirchenmusik”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 73. (Jahrgang, 1989): 68.

¹⁰² 1840: *Excerpta ex celebrioribus de musica viris*. (Palestrina, Vittoria, Allegri)

dően fontos kiadványa volt a gregorián énekek gyűjteménye a római tradíció szerint. Alfieri 1835-ben gregorián tankönyvet (*Saggio storico teorico pratico del canto gregoriano o romano per istruzione degli ecclesiastici*) is megjelentetett.¹⁰³

Az egyházzene reformjait érintő legtekintélyesebb teoretikus munkája az 1843-ban, Rómában nyomtatásban is közzétett *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica, Considerazioni* címet viseli. A 130 oldalas, kétrészes értekezés első fele a gregorián énekkel, annak előadásmódjával, az orgona szerepével és a *falso bordone* használatával foglalkozik, a második rész a többszólamú egyházzenei művek kompozíciós szabályait tárgyalja. Spontini reformjavaslatához képest ez a munka sokkal részletesebben írja le a liturgia keretében és általában a templomban előadható egyházzene műfajait, tulajdonságait, valamint erőteljesebben támaszkodik a *Cappella Sistina* hagyományos éneklési formáira is. Itáliában ő az első jelentős teoretikus szerző, aki a gregorián ének fontosságát, előadói hagyományát hangoztatja. Spontinival ellentétben kevesebbet foglalkozik az intézményes formák, az oktatás, és a gyakorlati megvalósítás kérdéseivel. Igaz, a Spontini által első helyen említett repertórium szükségességét kiadványai által gyakorlatban igyekezett megvalósítani, csak kérdéses, hogy ezek a kiadványok milyen széles körben tudtak elterjedni, és a mindennapos egyházzenei élet részévé tudtak-e válni. Valószínűleg nem, mivel az 1870-es években Amelli Milánóban ismét visszatér az egységes repertórium kialakításának szükségességére.

Legfontosabb szerzőkként természetesen ő is Palestrinát és Vittoriát említi meg, mellettük főleg azokat az egyházzenei szerzőket sorolja fel, akiknek a műveit a Sistina kórusa is repertoárján tartotta: Anerio, Nanini, Suriano, Ottavio Pitoni, Paquale Pisari, Giovanni Battista Casali, Claudio Casciolini, a saját kortársai közül Giuseppe Baini és Fortunato Santini tanárát,

1840: *Il Salmo Miserere da Gregorio Allegri e da Tomasso Bai*. (Alessandro Geminiani álnéven)

1841: *Raccolta di Motetti*. (Palestrina, Vittoria, Anerio)

1841–46: *Raccolta di Musica Sacra*. (7 kötet, elsősorban Palestrina műveivel)

¹⁰³ Gustav Fellerer, *Studien zur Musik des 19. Jahrhundert. Bd. 2: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*. (Regensburg: Gustav Bosse, 1985.)

„Alfieri gab nicht nur in seiner Schrift über die Restauration des Kirchengesangs und der Kirchenmusik 1843 den gregorianischen Gesängen eine bedeutsame Stellung, sondern schrieb auch 1835 eine Chorallehre (*Saggio storico teorico pratico del canto gregoriano o romano per istruzione degli ecclesiastici*, Roma, 1835) und 1855 einen Bericht über die Restauration der Choralbücher. (Précis historique et critique sur la restauration des livres du chant grégorien, in *Revue de musique ancienne et moderne* par H. Vatar, Rennes 1856). Auf der Grundlage römischer Traditionen hatte er eine Choralfassung erarbeitet und veröffentlicht. (J.N. Ahle, *Die Choral Ausgabe der hl. Riten-Congregation*, 1895, S. 69, Schubiger: *Die Restauration des Kirchengesangs und der Kirchenmusik durch das künftige allgemeine Concilium*, 1869, S. 29.)” Fellerer, i.m. 48.

„In seiner Schrift *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica*, wie *Prodromo sulla restaurazione* (1857), hat er Kernfragen der Kirchenmusik, im besonderen der polyphonen, der er in *Excerpta ex celebrioribus de musica viris* (1840), *Raccolta dei Motetti* (1841), *Raccolta di musica sacra* (1841–46.) u.a. neues Material erschloss, behandelt. Im *Saggio storico teorico-pratico del canto gregoriano* (1855), wie in Choral Ausgaben und Choralbearbeitungen lieferte er der Choralreform wertvolle Beiträge.” in Fellerer, i.m. 91., 61. lábjegyzet.

Giuseppe Jannacconit emeli ki.¹⁰⁴ Egy másik, 1845-ben megjelentett írásában, amely a *Santa Cecilia Akadémia* történetéről szól, a fent említett szerzők művei mellett többek között Bai *Miserere*-jét, Jommelli mottettáit, Casali offertóriumait és Terziani miséit és zsoltárait nevezi meg, amelyeknek szerinte az állandó repertoár részeivé kellene válniuk.¹⁰⁵ Az Alfieri által kijelölt egyházi komponisták köre gyakorlatilag megegyezik a Spontini által kiemelt szerzőkkel, bár Alfieri nem hivatkozik Spontini reformtervezetére.

Alfieri munkájában a korabeli római zenei élet kiemelkedő eseményeként, pozitívan értékeli Rossini *Stabat mater*ének bemutatását is,¹⁰⁶ holott a zenekari kíséretes kórusmű néhány *a cappella* letétű tétel kivételével stílusában eltér a követendő kompozíciók általános jellemzőitől. Ez a fajta nyitottság a kortárs egyházzene más irányzatai felé különösen azért fontos, mivel Liszt is készített átíratot Rossini kompozíciójából,¹⁰⁷ sőt, a különálló *Stabat mater* zongoraművében ismét felhasznált tematikus gondolatot az olasz mester művéből.¹⁰⁸

Szintén Liszt vonatkozásában kell kiemelnünk Alfieri könyvéből a *falso bordone*-ről szóló szakaszt a gregorián énekről szóló fejezetben. Ebben a szakaszban a szerző a gregorián ének *faux-bourdon* technika szerinti megharmonizálásáról ír, ahogyan ezt a pápai kórus Avignonból hozta magával, és azóta is műveli. Itt Alfieri egyik saját kiadványára utal, amelyben a *Cappella Sistina* gyakorlata szerint harmonizálta meg a különböző gregorián modusokat, és példákat is ad hozzá.¹⁰⁹ Ez a kiadvány, amelynek címe *Sull'Accompagnamento de'Toni ecclesiastici*, Liszt budapesti kottatárában is megtalálható.¹¹⁰

Alfieri könyvének előszavában négyfajta zenei műfajt határoz meg fő vonalakban, amelyek szerinte megengedettek egyházi használatban, munkája végén pedig azokat a tulajdonságokat foglalja össze, amelyeknek uralniuk kell ezeknek a karakterét. Ezek szerint a szertartások alatt elsősorban az egyháziak által énekelt gregoriánt részesíti előnyben, az éneket kísérheti orgona is. Ezenkívül megengedhetőnek tartja a díszített egyszólamú éneket, amelyet szintén az orgona kísér, azokon a liturgiai helyeken, ahol *cantus firmus*t használnak, például a mise változó részeinél, a vesperások énekeinél, és a liturgiát záró antifónánál. Harmadik helyen jogosult a tridenti zsinat által jóváhagyott 16. századi polifónia használata, és a hasonló jellegű új kompozíciók köre. Végül azokon a helyeken, ahol jelentősebb kórus áll a templom szolgálatában, nagyobb szabású művek elhangzását is engedélyezi, de a kompozícióknak kerül-

¹⁰⁴ AREC, 98.

¹⁰⁵ Pietro Alfieri, *Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia ... di Santa Cecilia*. (Roma: M. Perego-Salvioni, MDCCCXLV [1845]), 23.

¹⁰⁶ AREC, 114.

¹⁰⁷ Liszt, *Cujus animam, air du Stabat Mater*, R 238/1

¹⁰⁸ Liszt, *Stabat mater*. in NLA I/12, autográf: H-Bn, Ms.mus. 277, EOSZK 187.

¹⁰⁹ AREC, 83.

¹¹⁰ Pietro Alfieri: *Sull'Accompagnamento de'Toni ecclesiastici*. (LH 36), Liszt Ferenc Hagyatéka II, 93.

niük kell az ismétléseket és a díszítéseket, nem tartalmazhatnak duetteket és tercetteket, csak teljes apparátust alkalmazhatnak kimért tempóban, ahogy ezt az 1665-ös Apostoli Enciklika meghatározza.¹¹¹

Az új egyházzenei művekkel szemben támasztott igények általánosan megfelelnek a cecilianizmus fő követelményeinek, országtól, területtől függetlenül: a művek legyenek egyházi szelleműek, a szöveg mindig érthető kell, hogy legyen, karaktere legyen *grave*, és minden profán jelleget nélkülözzön, legyen egységes felépítésű, és hangulatában csendes, békés, filozofikus.¹¹²

Rendkívül jellemző az olasz 19. századi gondolkodásra az a kitétel, amit Alfieri a fűgák, és általában az ellenpontos szerkesztésről ír. Nézeteit alátámasztják a korabeli kompozíciók is. Alfieri úgy érzi, hogy a fűgák, kánonok elsősorban a zeneszerző mesterségbeli tudását hozzák előtérbe harmóniai bizonytalanságokkal, lényegük mesterségbeli fogás, vagy játék a hangokkal, amely árthat az érzés egyszerűségének, ezért óvatosságra int használatukban. Saját részéről inkább nem alkalmaz teljes fűgákat témafordításokkal, divertimentokkal és strettákkal, hanem csak a megfelelő helyeken fugato kezdéseket indít el, és ezeket is mérséklettel formálja meg.¹¹³ Alfierinek ez a kijelentése egyrészt arról árulkodik, hogy miközben Palestrina zenéjét idealizálja, mégis a homofónia használata felé mutat, másrészt a fenti leírás az ellenpontos szerkesztésről inkább a barokk fűgákra jellemző, mint a 16. századi polifonikus gondolkodásra, amely alapján véve már messze állt a 19. századi zeneszerzőktől. Ezen a ponton is tetten érhető, hogy az olasz cecilianizmus az egyházzene reformjánál Palestrinát követve nem a polifonikus szerkesztés újjáélesztésére helyezi a hangsúlyt.¹¹⁴

Alfieri a hangszerek közül csak az orgonát említi, ennek szerepét pontosan meghatározza a szertartásban. Mint Spontini, ő is említi a kor egyik fő gyakorlati problémáját: a szoprán és alt énekesek hiányát. Ebből a megoldatlan kérdésből indult ki az 1860-as évek derekán Rossini is, aki Liszt támogatását kérte, amikor IX. Pius pápához a tárgyban reformkérelmet nyújtott be.

¹¹¹ AREC, 35–36.

¹¹² AREC, 114.

¹¹³ AREC, 122.

¹¹⁴ Az olasz irányzathoz nagyon hasonlít a francia Palestrina-felfogás is, amint ezt francia kutatók munkái megerősítik. A 19. század francia zenészei, esztétái is inkább Palestrina harmóniahasználata, mintsem a polifonikus komponálásmód szabályai iránt érdeklődtek. Idézi DPR, 212–213.

II.4 Gioacchino Rossini (1792 Pesaro – 1868 Passy)

Rossini 1865. június 23-án fordult először Liszthez levelében azzal a kéréssel, hogy támogassa a pápánál kérelmét, miszerint nők is énekelhessenek templomi szertartások alatt.¹¹⁵ Ez néhány hónappal azután történt, hogy Liszt felvette a négy alsó papi rendet, és talán helyzete legközelebb állt ahhoz, hogy egyházzenei tisztség birtokában reformelképzeléseit intézményes formában is megvalósítsa. Rossini és Liszt kapcsolata 1866 tavaszán, márciusban vált intenzívebbé a kérdés megtárgyalásában, amikor Liszt Párizsban többször is találkozott az olasz zeneszerzővel. Rossini végül 1866. április 25-én fogalmazta meg IX. Pius pápának a petíciót, amelyet máig őriz a Pápai Levéltár.¹¹⁶ Rossini a zenei érvek mellett számos, Bibliából kölcsönzött történettel, személyekkel, köztük a zene védőszentjével, Szent Cecíliával is próbálta alátámasztani kérésének jogosultságát. Kérése nem talált meghallgatásra, bár a Szentatya személyesen rendkívül tisztelte Rossini művészetét. 1866. május 14-én kelt válasz levelében a zeneszerző iránti érzett minden elismerése mellett azt a Vatikán által hivatalosan elfogadott nézetet hangoztatja, miszerint a női hangok hangszíne elvonhatja a hallgatók figyelmét a szertartások érzelmi összeszedettségétől. Rendkívül tanulságos, miként foglalt állást Liszt a kérdésről a Rossininak szóló válaszlevelében 1866. június 28-án, vagyis miután már megszületett az elutasító hivatalos állásfoglalás.¹¹⁷

Liszt művészeti szempontból kiindulva teljesen jogosnak és meggyőzőnek tartja Rossini kérését, mivel szavai szerint a női hangok hiánya miatt gyengül az egyházzene előadásának lehetősége, hiszen bebizonyosodott, hogy a világos hangok elhagyása vagy helyettesítése hangzásbeli problémákhoz vezet. Vallási szempontból sem érzi ellentmondásosnak nők alkalmazását a templomban, hiszen utal arra, hogy sok vallásos cselekedetben a nők sokszor odaadóbbak, mint a férfiak, akkor „miért ne fejezhetnék ki szeretetüket az éneklés imádságában is”? Sőt, Liszt még azzal is bátorítja Rossinit, hogy ebben a kérdésben a gyakorlatban nincs kizárólagos szabály, hiszen Németország, Magyarország és Hollandia templomaiban a férfiak és nők együtt énekelnek. Ugyanakkor, mint egyháznak elkötelezett személy, ő nem vállalhat Rossini mellett aktív szerepet a reform melletti küzdelemben, teljesen rá kell hagynia az egyházfő döntésére, — ahogyan őszintén megvallja saját helyzetét. Elképzelhető, hogy a levél

¹¹⁵ La Mara (Hrsg.), *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*. Bd. 2. 1855–1881. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895), 306.

¹¹⁶ Archivio Segreto Vaticano („Epistulae ad Principes” Pio IX, anno 1866, „Posizioni e minute” 140). Stefano Alberici, „Rossini e Pio IX. Alla luce di documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano”, *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*. No.1–2. (Pesaro: Fondazione Rossini, 1977), 16.

¹¹⁷ Liszt Rossininak szóló levélrészletét eredeti nyelven lásd az **A. Függelékben**. (Br. VIII. 180–181.)

keletkezése idején már Lisztnek is szembesülnie kellett a saját elképzeléseiről, törekvéseiről való lemondás lehetőségével.

II.5 Jacopo Tomadini (1820–1883, Cividale del Friuli)

Liszt és Jacopo Tomadini ismeretsége egy hosszabb ideig tartó, mintegy évtizedet átölelő időszakot jelentett a zeneszerzők életében. Az olasz nyelvű irodalom két Tomadinihez szóló Liszt levelet tett közzé, eredeti francia nyelven és olasz fordításban is. Ezenkívül Cividale del Friuli Archívuma őriz még egy Liszt levelet, amelyet tudomásunk szerint még senki sem publikált. Ennek a datálása a legkorábbi: a levél 1862. november 22-én kelt.¹¹⁸ A másik két levelet a *La Panarie*¹¹⁹ eredeti francia nyelven, a *Bollettino Ceciliano*¹²⁰ ugyanazokat a leveleket olasz fordításban közli. Az egyik levél datálása teljes: Róma, 1867. július 14, a másiknál hiányzik az évszám, de a levél tartalmából egyértelműen azonosítható a dátum. Lisztnek ezt a levelet 1863. október 28-án kellett írnia, ugyanis benne arról ír, hogy az év júniusában új lakhelyére, a Monte Marión lévő *Madonna del Rosario* kolostorba költözött. Ennek idejét pontosan tudjuk a Franz Brendelnek szóló, 1863. június 20-án kelt leveléből:

Holnapután elhagyom a Via Felicén lévő lakásomat és a Monte Mariora költözöm.¹²¹

Giuseppe Marioni tanulmányából kiderül, hogy az általa publikált 1863-ból származó levél írása előtt Liszt és Tomadini már személyesen is találkoztak, és semmi jel sem mutat arra, hogy a legkésőbbi jelenleg ismert levél írása után, 1867-től megszakadt volna köztük a kapcsolat.¹²² A Tomadinihez szóló Liszt levelek bensőséges hangvétele és a zenei nézetek kifejtésének mélysége a két zeneszerző közötti komoly szakmai és mély emberi kapcsolatról vall.

Giuseppe Marioni szerint Tomadini 1861 decemberében látta először Lisztet a *Cappella Sistinában*. Személyesen kicsit később, 1862 húsvétja előtt ismerkedtek meg közös barátjuk, Salvatore Meluzzi által, aki ebben az időben a *Cappella Giulia* karnagya volt. Lisztnél tett első látogatásukról Tomadini írásos beszámolója folytán konkrét zenei események leírása maradt fenn: az est első felében Liszt az e-moll *Tarantellát*¹²³ és a *B-A-C-H 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 szépnek, újszerűnek és eredetinek találta. A hercegi családok távozása után szűk, csa-

¹¹⁸ A levél szövegét az Archívum engedélyével közöljük a **B. Függelékben**.

¹¹⁹ *La Panarie. Rivista Friuliana Illustrata* Anno II. No.18. Novembre-Dicembre 1926., 390–392.

¹²⁰ *Bollettino Ceciliano* Marzo 1927., XXII/No.3. 34–36. (Alceste Saccavino: „F.Liszt e J. Tomadini”.)

¹²¹ Br. II. 41.

¹²² Giuseppe Marioni, „Un amico di Jacopo Tomadini” *La Panarie*. (1926), 389.

¹²³ *Tarantelle di bravura d'après la Tarantella de la Muette de Portici* R 117.

ládias zenei körben Liszt legújabb művét, a *Nyolc boldogságot*¹²⁴ adták elő közösen: Liszt zongorázott, és ő énekelte a bariton szólamot, Meluzzi választotta a basszust, fia a tenort, Tomadini vállalta a szopránt. A kompozíció tetszést aratott, bár Tomadini annak újszerű hangvételét néha idegennek érezte. Az első találkozást több összejövetel is követte, míg Tomadini Rómában tartózkodott, és a két zeneszerző között egyre szívélyesebbé és barátibbá vált a hangvétel. Tomadini 1862. május 3-án tanárához, Giovanni Battista Candottihoz szóló levelében írta, hogy többször járt Lisztnél, aki őszinte örömmel látta vendégül, és készséggel játszott elő műveiből, amelyeken éppen dolgozott. A találkozókon minden bizonnyal előadtak Tomadini-műveket is, a tanulmány szerint egy Mária-motettát, az *Inno all' Immacolatát*, és a Szent Ferenc-zsoltárt és éneket, a *Salmo e Canticum di S. Francesco d'Assisi*t, amelyet a *Gazzetta Musicale* adott ki, és amelynek zenei elemzésére a dolgozat utolsó fejezésében visszatérünk. A közös zenéléseken kívül a beszélgetéseken felmerült az egyházzene jövőjének kérdése is, amint ezt később konkrét idézet igazolja. Tomadini ettől az évtől kezdve minden évben felköszöntötte Lisztet születésnapján, többek között szentmisét mondott érte, amit Liszt 1862. november 22-i válaszelevelében hálásan köszön. Mint egyik legbizalmasabb barátjának beszámol arról, hogy a találkozásuk óta, egész nyáron Rómában tartózkodott, és nem is óhajtja elhagyni a várost, mivel itt találta meg nyugalmaát ahhoz, hogy kitartóan dolgozhasson. Ennek köszönhetően két hónapja befejezte *Szent Erzsébet Legendáját*, írt két zsoltárt, és meghangszerelte az *Évocation à la Chapelle Sixtine*-t, amelynek vázlatát már korábban megmutatta neki, és hozzálátott a *Christus-oratórium*hoz, amelyet reményei szerint 1863 karácsonyára be fog fejezni. A levél folytatásában Liszt arról ír, hogy aggódik amiatt, hogy Tomadini egyházi elfoglaltságai miatt elhanyagolja a zenét. Nyomatékosan emlékezteti, milyen nagyra becsüli egyházzenei műveit, és őszintén kívánja, hogy szép kompozíciói váljanak ismertté. Ez is szóba került a Marini bíborossal folytatott beszélgetésében, akinek átadta Tomadini üdvözlését.¹²⁵ Pár nappal a levél keletkezése után, november 28-án Liszt nagy elismeréssel írt Joseph d'Ortigue-nak Tomadiniról, mint egyik kiemelkedő műveltségű egyházzeneszerző ismerto-

¹²⁴ *Die Seligkeiten* R 529.

¹²⁵ „Je n'ai point quitté Rome de tout l'été — et n'en bougerai pas de sitôt, m'y trouvant suffisam[en]t bien pour travailler avec suite. C'est le point qui régit tous les autres à l'âge où je suis parvenu. *La Légende de St Elisabeth* est entièrement terminée depuis deux mois. En outre, j'ai écrit une couple de Psaumes, et partition[n]é *L'évocation à la Chapelle Sixtine* dont je crois vous avoir montré l'esquisse ... Maintenant je vais me mettre tout entier à l'Oratorio du Christ — que j'espère avoir achevé pour Noël 63. Tout en me réjouissant du bien qu'auront ressenti vos ouailles des jours que vous leur donnez dans les fonctions de la Cure que vous remplissez provisoirement, je regrette cependant, cher Abbé, de vous voir délaisser la Musique. Vous savez que je fais un très sincère cas de vos travaux de composition religieuse, et désirerais que vos belles compositions musicales produisent tout leur fruit. J'en parlais encore l'autre soir chez le Cardinal Marini qui veut bien continuer à me témoigner une gracieuse bienveillance, et auquel j'ai transmis vos respects.” Ms, Cividale del Friuli, Museo Nazionale Archeologico, Archivio Museo, busta n. 43. A levél teljes szövegét lásd a **B. Függelékben**.

séről, akivel Rómában ugyanazokról a kérdésekről beszélget, amelyeket d'Ortigue *Maîtrise* című lapjában fejteget. Liszt szokásához híven nem késlekedik olasz barátjának kompozícióját beajánlani a lap zenei mellékletei közé, arra hivatkozva, hogy Nancyben a *Le Choeur* egyházzenei újság már megjelentett Tomadinitól egy díjazott Mária-himnuszot.¹²⁶

Jacopo Tomadini az utólagos értékelés szerint az olasz egyházzenei reform legkiemelkedőbb komponistája volt, neve csak szerénysége miatt maradt kevésbé ismert szélesebb körben.¹²⁷ Egész életét szülővárosához, Cividale-hoz kötötte, bár hívták a párizsi *Notre Dame*, a velencei *San Marco*, a padovai *Basilica del Santo* bazilikák, római kápolnák, és két alkalommal is a milánói dóm orgonistájának is. 18 évesen a papi hivatást választotta, a teológia mellett zenei tanulmányokat is folytatott. Tanára és később barátja, a cividalei 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 dóm orgonista állását töltötte be, majd mestere helyébe lépve, karnagyként vezette az egyház zenei életét. Candotti külföldi ismeretségei és baráti kapcsolatai részben hasonlóak voltak Santiniéhez: 1852 óta levelezett többek között Danjou-val, a párizsi *Notre Dame* karnagyával, Coussemakerrel, és Adrien de la Fage-zsal, az angolok közül Burnsszel és Lamberttel, és kapcsolatba került a német cecilianizmus vezéralakjával, Franz Xaver Wittel is. Candotti 1864-ben kelt levelében javasolta Fétis-nek, hogy a *Biographie universelle des musiciens* lexikonába vegye fel Tomadini nevét is. Wittel azonban nem sikerült sem neki, sem tanítványának elismerést kivívniuk egymás iránt: Witt és Candotti 1866-tól kezdve kezdtek levelezni az egyházzene reformjáról. Candotti tájékoztatta Wittet az olasz kezdeményezések eredményeiről, és bemutatta neki legtehetségesebb tanítványát, Tomadinit. Tomadini nagyra becsülte Witt reformtörekvéseit és műveit, felnézett rá, saját szavaival kifejezve „az egyházzene területén oltárra emelte” Itáliában. Witt azonban nem viszonzta a baráti közeledést, és

¹²⁶ „A Rome, plus qu'en Allemagne, j'ai parfois occasion de deviser sur ces matières relevées avec des prélats d'une intelligence supérieure, et en outre des visiteurs de l'étranger viennent fréquemment me remettre sur le même chapitre. Parmi ceux-ci je te citerai un ecclésiastique d'un mérite distingué et d'un savoir au-dessus de l'ordinaire, Mr l'abbé J. Tomadini, fixé à Cividale en Frioul. Il a obtenu en 58 le prix d'honneur à un concours de Nancy par son hymne *in conceptionem immaculatam Bea. Virg. Mariae*, publié dans le journal de Musique religieuse *le Choeur*, et je crois que plus tard la *Maîtrise* a également fait paraître une de ses compositions.” Róma, 1862. november 28., in Br. VIII. 157–158.

¹²⁷ Ernesto Moneta Caglio, „Der Caecilianismus in Italien”, in Hubert Unverricht (Hrsg.), *Der Caecilianismus / Anfänge – Grundlagen – Wirkungen*. Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Tutzing: 1988.), 324.

élesen bírálta az olasz egyházzenei szerzők műveit, köztük Tomadini egyik motettáját is. Ez természetesen nagy keserűséggel töltötte el az olasz zeneszerzőt.¹²⁸

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. Mint már említettük, a zenei tradíció Itáliában egyedül a *Cappella Sistina* repertoárjában maradt töretlenül életben. 1818-tól a kápolna karnagy állását a híres Palestrina-kutató Giuseppe Baini töltötte be, akinek Palestrina-életrajza 1828-ban jelent meg olasz és német nyelven. A másik nagy előd, Fortunato Santini munkáját minden bizonnyal Tomadini is hasznosította, hiszen személyesen ismerték egymást, és Pietro Alfierivel szintén levelezett. Tomadini elsősorban az ő eredményeikre, kiadványaikra támaszkodhatott, amikor fiatalon a 16. század polifonikus stílusát kutatta.¹²⁹

Tomadini 18 éves volt, mikor megjelent Spontini híres tervezete az egyházzene reformjáról. Esztétikai szempontból szintén nagy szerepet játszottak Tomadini zenei fejlődésére Luigi Ferdinando Casamorata karnagy (1807–1881) írásai, aki a milánói zenei újság kritikusaként szerzett hírnevet. Ő hozta létre az egyházzenei kompozíciók firenzei versenyének intézményes formáját is. Egyházzenei cikkei inspirálták Tomadini tanárát, Candottit saját esztétikai tanulmányainak megírására 1847–1851 között. Candotti két önálló művet jelentetett meg az egyházzene reformjáról, először 1847-ben Velencében „*Sul canto ecclesiastico e sulla musica da chiesa*” címmel, a második írása 1852-ben Milánóban látott napvilágot „*Sul carattere della musica da chiesa*” címmel. A fenti két nagyobb lélegzetű munkája mellett számos cikket és tanulmányt is írt napilapokba és folyóiratokba a reformmozgalom szükségességéről. Ennek köszönhetően Candotti munkássága nemcsak helyi jelentőségű volt, hanem nemzeti szinten is hatással bírt.¹³⁰ Ezek az írások 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:

¹²⁸ „Giovanni Battista Candotti e Jacopo Tomadini per la riforma della musica sacra in Italia”. *L'Osservatore Romano* 15 (19 Gennaio 1936): 5.

¹²⁹ Ernesto Moneta Caglio, „Jacopo Tomadini e il movimento ceciliano” in Guglielmo Biasutti – Ernesto Moneta Caglio – Albino Perosa – Sante Tracogna, *Jacopo Tomadini. Riformatore della Musica Sacra*. A cura di Guido Genero. (Udine: Comitato per le Celebrazioni del Centenario Tomadiniano, 1984.), 39.

¹³⁰ „Giovanni Battista Candotti...”. *L'Osservatore Romano* 15 (19 Gennaio 1936), 5.

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 Rosarióban.¹³¹

Arról, hogy ezeken az összejöveteleken közelebbről milyen témák kerülhettek előtérbe, Tomadini tanítványának, Vittorio Franznak adott leckéiből lehet elképzelésünk.¹³² Vittorio Franz az 1870-es évek végén, tehát kb. 10 évvel a Liszttel folytatott beszélgetések után volt Tomadini tanítványa. A Tomadinitól kapott leckéket később Proske megjelentette a *Musica Divina*ban *Dialogo sulla tonalità antica* címmel. A műben Tomadini valóban antik mintára a mester és tanítvány közti párbeszéd formájában tárgyalja először a nyolc gregorián modust példákkal illusztrálva, amelyeket az akkoriban hivatalosan használt forrásokból kölcsönzött: 1879 előtt a Liechtenstein munkájából, majd 1879-től a Pustet által megjelentetett gyűjteményekből.¹³³ A *Dialogo* második részében a harmóniák 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.

A Tomadinivel való beszélgetések arra az időszakra estek, amikor Liszt mélyrehatóan tanulmányozta a gregoriánnal és annak 19. századi kíséretével foglalkozó kortárs irodalmat, amikor saját maga is a gregorián ének reformkiadványának elkészítésével foglalkozott.

Visszatérve Tomadini *Dialógusára*, a polifónia használatról szóló fejezetben a szerző 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 moduson belül a szöveg mondanivalója irányít, és ezt a 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 benne maradjon abban a modusban

¹³¹ „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.” Liszt levele Jacopo Tomadinihez, Róma, (1863) október 28. lásd B. Függelék.

¹³² Albino Perosa, „La Tecnica musicale di Jacopo Tomadini”, in *Jacopo Tomadini. Riformatore della Musica Sacra*. 83.

¹³³ 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” in *Jacopo Tomadini...* 68.

és annak karakterében, amelyet előzőleg választott, és a záró kadenciának is követnie kell a modus sajátosságát.

Egy pillanatra álljunk meg az imitáció hosszúságáról szóló gondolatnál. Tulajdonképpen Palestrina polifonikus motettáiban is egyfajta zenei anyag imitációs feldolgozása addig tart, amíg a szöveg ugyanazt a mondanivalót fejezi ki, utána önála is új rész következik. Lehet, hogy erre utal Tomadini, de az is lehetséges, hogy azt a gondolatot viszi tovább, amelyet már Alfieri is kifejtett: fűgák alkalmazása helyett csak fugatók komponálását javasolja, és általában a polifon szerkesztés visszafogott kezelésére int. Candotti, Tomadini tanára ezen az esztétikai elgondoláson tovább haladva a fűgát egyenesen eltanácsolja az egyházzene műfajából. 1852. júliusban Joseph Regnier-nek írott levelében a fűga és fugato stíluskülönbségéről ír. Míg a fűgát elutasítja, a fugatót nagyon is megfelelőnek tartja egyházzenei használatban.¹³⁴ Liszt — olasz kollegáihoz hasonlóan — több levelében elutasítja a fűgák használatát, valamint ironikusan nyilatkozik korának ellenpont tankönyveiről is, amint ezt Ernst Günter Heinemann idézetekkel alátámasztja.¹³⁵ Liszt az ellenpontos szerkesztéssel kapcsolatos egyik legszemlelesebb hasonlatát Anton Rubinsteinnek írja 1855-ben, amikor Kühmstedt Weimarban bemutatott, általa kevésbé hatásosnak érzett oratóriumának fűgáit sótlan és bors nélküli kolbászhoz rokonítja. A levél folytatásából kiderül, hogy nemcsak az adott kompozíció váltotta ki benne ezt az ellenérzést, hanem maga a fűgaszerkesztés is, amit igyekszik *Esztergomi miséjének* komponálásakor elkerülni.¹³⁶ 1881-ben ismét a polifon szerkesztés dagályosságáról ír, ami különösen kései stílusától teljesen idegen.¹³⁷

Már szó esett arról, hogy az olasz egyházzenei reformmozgalomban esztétikai szempontból fontos ösztönző forrást jelentettek Ferdinando Casamorata írásai, aki az 1864-es egyházzenei versenyt kezdeményezte, a témát kitalálta, és a zsűrit 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. Itáliá-

¹³⁴ „In essa (lettera) distingue tra stile fugato e fuga; questa non è per nulla da ascrivere tra i generi di composizione sacra, a differenza dello stile fugato, adattissimo per le composizioni di chiesa.” in *Osservatore Romano* 5.

¹³⁵ HLA, 69.

¹³⁶ „... car après l'avoir entendu à trois répétitions, je n'y ai trouvé aucune satisfaction ni pour mes oreilles, ni pour mon esprit — c'est la vieille friperie du contrepoint — die alte ungesalzene, ungepfefferte Wurst: (kottapéldával illusztrálja) etc. pantoufle, à perte de vue et d'oreille! Je tâcherai de m'en priver pour ma Messe, quoique ce style soit très usuel en fait de musique d'Eglise.” in Br. I. 197.

Anselm Hartmann ugyanakkor úgy gondolja, hogy Liszt szívesen alkalmazta műveiben a fugatót, és több egyházi valamint világi művet állít egymás mellé táblázatban, amelyben a fugato szerkesztésmód különböző megvalósítási formáit hasonlítja össze. Szerinte Liszt Händel fugatótechnikáját követi kompozícióiban. Anselm Hartmann, *Kunst und Kirche. Studien zum Messenshaften von Franz Liszt*. (Regensburg: Gustav Bosse, 1991), 253.

¹³⁷ „... antipathie croissante contre le obésité polyphones, auxquelles ma maigreur ne s'adapte guère.” in Br. VII. 321.

ban 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.

A *Dialogo* írása idején, az 1870-es években az olasz reformmozgalom tetőpontjára jutott: bár az elért eredményekhez a történetírók Guerrino Amelli nevét társítják, a háttérben szerényen meghúzódva Tomadini végig segítőtársa, tanácsadója maradt Amellinek. Amikor Amelli 1877. május 15-én megalapította a *Musica sacra* folyóiratot, kétségkívül az alapító támogatók között volt Tomadini is, és ő javasolta, hogy a folyóiratban milyen műveket közöljenek zenei mellékletként.

II.6 Guerrino Amelli (1848 Milánó – 1933 Montecassino)

Guerrino Amelli munkássága Milánóhoz kötődik, és a földrajzi elhelyezkedés részben magyarázza azt is, hogy kapcsolata szorosabb a német cecilianizmus képviselőivel, jobban ismeri törekvéseiket, eredményeiket, amelyeket beépít saját reformjavaslataiba is. Ez az időrendből is következik, hiszen elsőként a német Cecilia Egyesület alakult meg Bambergben, 1868-ban, és ennek olasz megfelelője már a német példát is követte 1874-ben, a Velencében tartott Első Katolikus Kongresszus keretében. A kongresszus zenei szekciójának elnöke Amelli volt, aki erre az alkalomra készítette el reformjavaslatait, amelyet ezután *La Restaurazione della musica sacra* címen meg is jelentetett. Amelli személye Liszt vonatkozásában is kitüntetett figyelmet érdemel, mivel több levelet is váltottak egymással, kapcsolatuk legalább öt évig tartott. Liszt 1875 januárjában kelt leveléből tudjuk, hogy megkapta Amelli 1874-ben előterjesztett reformjavaslatait, ami legnagyobb tetszését nyerte el, és amelyet barátja, Franz Xaver Witt felé közvetített.¹³⁸ Liszt ezenkívül nagyra becsülte, és kottatárában őrizte Palestrina *Missa Papae Marcelli* kiadványát Amelli instrukív kiadásában. Amikor 1879 vége felé Amelli felkérte Lisztet, hogy küldjön neki új kompozíciói közül valamilyen egyházzenei művet folyóirata, a *Rivista di Musica sacra* számára, az idős mester a szóló orgonára komponált miséjét ajánlotta fel a milánói abbénak,¹³⁹ 1880. januárjától kezdve pedig előfizetett a *Musica Sacra*

¹³⁸ „Monsieur l'Abbé, Je vous suis très obligé de l'envoi que vous avez bien voulu me faire de votre remarquable discours au congrès catholique de Venise. Puissent les excellentes idées que vous exprimez si dignement trouver bientôt leur réalisation, et la restauration de la musique sacrée s'accomplir, à l'honneur et au profit de l'art et de la religion.” Villa d'Este, 20 janvier 1875. in D. Mauro Inguanez. „Lettere a un abate milanese su la musica sacra in Italia” in *Nuova Antologia* Anno 71. fasc./544. (1936)-XIV, 155–56.

¹³⁹ *Missa pro organo lectarum celebrationi missarum adjumento inserviens*, 1879, R 386.

folyóíratra, amelyet a *Missa Papae Marcelli* két példányával együtt budapesti otthonába rendelt meg.¹⁴⁰ Az a levél pedig, amelyben Liszt Palestrina-miséjének Amelli által készített instruktív kiadását értékeli, Wagner *Stabat mater* közreadásával kapcsolatos észrevétele mellett talán legfontosabb megnyilatkozása a 19. századi gyakorlati előadásra szánt kiadványokról.¹⁴¹ Ennek ismertetésére később visszatérünk.

Amelli egyházzenei reformjavaslata tulajdonképpen az előző reformtervek összegzése, ugyanúgy megismétlődnek benne Spontini intézményi felépítésének fő iránytervei, mint Alfieri, Baini, Tomadini írásban is rögzített esztétikai nézetei, amelyek az egyházzene megkülönböztető sajátosságait határozzák meg.

Amelli munkájának kezdetén az egyházi zene stílusában, formájában és díszítésében is megkülönböztetett karakterét írja le: eszerint ennek a zenének fő tulajdonságai közé tartozik a higgadt, békés, nyugodt hangvétel, a rendezettség és a változatosságot átölelő egység. Ezeknek a tulajdonságoknak az együttese arra hivatott, hogy a hallgatóság lelkében kiváltsa a természetfölöttire irányuló, komoly, nyugodt gondolatokat és érzéseket. Amelli szinte szó szerint Baini kifejezéseit ismétli, amikor a Sistina egykori karnagya Palestrina zenéjének hatását összegzi: az érzelmre hat anélkül, hogy szórakoztatna.¹⁴² Még mielőtt az egyházzenei reform két nagy stílusideáljának, a gregorián éneknek és a 16. és 17. századi polifóniának zenei tulajdonságait taglalná, összegzi azokat az összetevőit, amely az előbb megfogalmazott hatást eléri: szerinte a fenti zeneművek a művészet kiemelkedő pontjai, ahol összetalálkozik az örök szépség, jóság és igazság kifejezése.¹⁴³ Vagyis a 16. századi polifonikus zenében Amellit sem elsősorban a zeneszerzésbeli technika, a kompozíciós stílus érdekli, hanem azt az időbeli távolságot emeli ki, amely ezeket a műveket elválasztja saját korának zenéjétől és annak kifejezési eszközeitől, miáltal a régi zene egy más, emelkedettebb világ képviselőjévé válik.

Amelli az egyházzene legősibb és alapvető forrásaként elsőként a gregorián énekről ír, amelynek eredetét egészen Salamon templomáig vezeti vissza. Miután több évszázadon át ez volt a zenében kifejezett imádság egyetlen formája, amely generációkon át ugyanazt az isten-

¹⁴⁰ „Pour aujourd'hui je me permets de vous offrir une *Messe brève pour Orgue* seul. ... À partir de ce 1^{er} Janvier je vous prie de m'inscrire parmi les abonnés de votre Periodico: 'Musica sacra' et de m'adresser les numeros chez l'éditeur de musique Taborsky ... Vous m'obligerez aussi en m'envoyant à la même adresse 2 exemplaires de votre édition de la *Messe du Pape Marcel*.” Rome, 8 janvier 1880. in D. Mauro Inguanéz, i.m. 157.

¹⁴¹ Villa d'Este, 31 décembre 1878., Br. VIII. 339.

¹⁴² Amelli idézi Baini szavait: az egyházi zene mulattatás nélkül ragad meg. „La musica propria della Chiesa deve occupare senza distrarre.” in Amelli, *Sulla Restaurazione della musica sacra in Italia*. (Bologna: Felsinea, 1874), 8.

¹⁴³ „Ora questi punti culminanti dell'arte che sono l'eterno Bello, Buono e Vero di tutti i tempi nei vari periodi della musica, si verificano appunto nel canto gregoriano e nel contrappunto del secolo XVI e XVII.” Amelli, i.m. 10.

hitet közvetítette az emberek számára, Amelli a gregorián énekben találja meg az egyházzene legtisztább, legemelkedettebb és legtökéletesebb formáját. Ismét a 19. század gondolkodásmódjára jellemző, hogy bizonyos gregorián dallamokhoz egyfajta érzelmi állapotot társít: a *Te Deumot* lelkesnek, az *Inviolatat* szelídnek, a *Dies Iraet* félelmetesnek, a *Pange Linguát* esdek-lőnek érzi, amit mai füllel hallgatva inkább a dallamok szövegei sugallnak és igazolnak, mint maguk a dallamok. A gregorián ének jellemzése után Amelli törvényszerűen a klasszikus polifónia tárgyalásához érkezik, amelynek megtestesítője számára is természetesen Palestrina életműve. Palestrina legfőbb érdemét abban látja, hogy az olasz mester össze tudta hangolni a *cantus firmus* méltóságteljes komolyságát a figurális zene folyamatával és díszítéseivel, miközben megőrizte a hódoló imádat kifejezését.

Minden, amit az egyház számára komponált — írja Amelli — imádattal teli és méltóságteljes, minden egyes hangjából a legtisztább vallásos érzület süt át, míg minden egyes hangja a művészet természetes rendjének kifejezője vagy érvényesítője.¹⁴⁴

Amelli tehát Palestrina zenéjében a két legfontosabb tulajdonságként a hit közvetlen visszaadását és a művészi rendezettséget emeli ki, de nem a reneszánsz stílus sajátosságait csodálja benne. Saját korának egyházi zenéjében azonban nem találja meg ennek a két jellemzőnek az egységét, szerinte a hangszerkíséretes darabok elnyomják az *a cappella* ének egyszerűségét és igazságát. Úgy érzi, hogy a hangszeres zene egyházi használata nem tér el gyökeresen a világi zenétől, ezért egyedüli megoldásnak az találja, hogy vissza kell térni régi zenéhez, és amennyire lehetséges, annak stílusát kell másolni. Arról nem ír, hogy vajon a régi zene stílusának követése kompozíciós technikai másolást is jelent-e egyben, vagy csak *a cappella*, vallásos jellegű művek írására ösztönöz. Itt tér ki röviden Verdi *Requiemjének* értékelésére, mivel a gyászmise hallatán sokan Verdiben látták a 19. század Palestrináját. Amellit egyedül az Agnus Dei tétel győzte meg arról, hogy a mű valódi egyházzene, mivel a tétel dallamának egyszerűsége a gregorián énekek emelkedettségére emlékeztette, és a zenekari kíséret pedig a háttérbe vonul. Talán ez az egyszerű nemesség érintette meg Lisztet is, aki Verdi *Requiemjéből* épp az Agnus Dei tételt írta át zongorára.

Munkájának további részében Amelli áttér a reform megvalósításának gyakorlati feladataira. Ezekben Spontini reformtervének pontjaira ismerhetünk rá, egy kivételével, amely kimondottan külső hatást tükröz: Amelli ugyanis arra is buzdít, hogy német minta nyomán térképezék fel a valódi egyházzenét zenetörténeti kutatások nyomán, hasonlóan a régészeti feltárá-

¹⁴⁴ „Tuttociò che egli scrisse per la Chiesa è ripieno di divozione e dignità; il sentimento religioso vi esalta purissimo da ogni nota, mentre ogni nota è, o la manifestazione o la sanzione di una sana regola dell'arte” in Amelli, *Sulla Restaurazione...* 12.

sokhoz. Amelli többi kitétele már szerepelt a korábbi olasz egyházzenei reformtervekben is: kiemelt fontosságot tulajdonít a zenei oktatásnak, nemcsak a szemináriumokban, hanem iskolák alapítását szorgalmazza a nép számára is. Olyan iskola megalapítását is javasolja, ahol tanítják az „alla Palestrina” stílust a gregorián ének mellett, továbbá a „stile misto”-t, vagyis azt az egyházi éneket, ahol az orgona kíséri az énekeseket. A kántorképzés és az énekesek képzésére új intézmény létrehozását szorgalmazza „*Società e Scuola di Santa Cecilia*” néven, valamint Rómában egyházzenei egyetem létesítését javasolja. Alfieri, majd a német és francia minták nyomán a gregorián ének restaurálását és egységessé tételét a reform fontos összetevőjeként említi meg.¹⁴⁵ Munkájának végső összegzéseként Amelli 1874-ben szinte ugyanazokat a kívánalmakat ismétli meg, amelyeket Spontini már 1839-ben lefektetett memorandumában, miszerint:

- * az igazi egyházzene a gregorián ének orgonakísérettel vagy nélküle, illetve az „alla Palestrina” stílusú polifónia,
- * a drámai zene nem illik egyházi használatba, amely csak azt a hangszeres (orgona)kísérést tűri meg, amely nem kap önálló szerepet, hanem az éneket követi,
- * a gregorián ének hagyományát fel kell élesztetni, tanítani kell az iskolákban, konviktusokban, hogy a nép ízlése hozzászokjon a valódi egyházzene stílusához,
- * Itáliában is szükséges kiadni egy olyan repertóriumot, amely egyházzenei folyóirat mellékleteként jelenne meg. Ez a német és francia folyóiratokhoz hasonlóan olcsó kiadvány lenne, hogy eljuthasson minden egyházmegyéhez. A folyóirat megalapításához és a repertóriumban közölt művek meghatározásához egy zenei bizottságot kell felállítani.

Amelli javaslati, mint már korábban említettük, a gyakorlati életben meg is valósultak, és ezáltal a még Spontinitól eredő olasz egyházzenei reformgondolatok is révbe értek.

II.7 Salvatore Meluzzi (1813–1897, Róma)

Ugyanazon az 1874-es kongresszuson, amelyen Amelli előadta az egyházzene reformjával kapcsolatos elképzeléseit, felszólalt a római *Cappella Giulia* karnagya, Salvatore Meluzzi is, aki szintén személyes ismeretségben állt Liszttel: már szó esett róla, hogy fiával és Jacopo Tomadinivel együtt meglátogatta Lisztet római otthonában, ahol közösen zenéltek. Meluzzi gondolatai ugyanabban a kiadványban jelentek meg nyomtatásban, amelyben Amellié, így módon Amelli munkája mellett Liszt elolvashatta Meluzzi reformjavaslatait is.

¹⁴⁵ Amelli, *Sulla Restaurazione...* 17–19.

Meluzzi elgondolásai legtöbb tekintetben megegyeznek Amelli törekvéseivel, bár néhány ponton nagyobb zenei szabadságot enged meg az egyházzeneszerek számára. Rögtön beszédének bevezetésében arról ír, hogy miközben általánosan megfigyelhető az egyházzene hanyatlása, saját korában is születnek olyan kiváló kompozíciók, amelyek emelkedett stílusuk folytán megfelelnek az egyházi szolgálatnak. A hanyatlás okát abban az elterjedt téves felfogásban látja, miszerint a zene elsődleges feladata a szórakoztatás. Az egyházzenei szerzők többsége az új felkérések és meghívások érdekében abban a modorban ír zenét, amely kiszolgálja a közönség ízlését. Ezt a nézetet kell gyökeresen megváltoztatni az egyházban, ahol a zene fő funkciója az, hogy újjáteremtse az emberi lelket, és szolgálja az Istent.

Repertoár tekintetében ő is a gregorián énekre helyezi a hangsúlyt, és emellett a 16. századi többszólamúságot érzi templomi használatához illőnek, de a felhasználható harmóniak tekintetében sokkal nyitottabbnak mutatkozik, mint elődei és kortársai. Szerinte minden harmóniai eredményt, amelyet a zenetörténet a *prima prattica*-tól saját koráig felmutatott, fel lehet használni az egyházi zenében is, feltéve, ha ez az egyedüli, az egyház által meghatározott célhoz vezet.¹⁴⁶ Egy ilyen megnyilatkozás után joggal feltételezhetnénk, hogy Meluzzi Liszt zenéjének őszinte híve legyen. Elgondolása szerint az egyházi művek karaktereinek illeszkedniük kell az ünnepkör hangulatához, és ezek között szerepel a „maestoso” is. Ugyanakkor hangsúlyozottan kiemeli, hogy a zeneszerzők ugyanolyan alaposággal térjenek vissza az ellenpont tanulmányozásához, ahogyan ezt elődeik tették. Az ellenpont célja azonban nem a mesterségbeli tudás bemutatása, hanem a természetes és gördülékeny dallamvezetés kibontakoztatása. Az előadásmódnál is a mesterkéeltség ellen emel szót, és nagyon fontosnak tartja a kompozíciós és interpretációs egységet. A hangszerek közül ő is az orgonát tartja elsődlegesnek, de megengedhetőnek tartja néhány vonós hangszer használatát is az énekhang alátámasztására. Az egyházzenei élet felvirágoztatásához ő is alapfeltételeként tartja az énekes iskolák létrehozását, amelyekben többek között relatív szolmizálást is tanítanának.

Annak ellenére, hogy Salvatore Meluzzi fenti nézetei nagyon közel állnak Liszt elképzeléseihez, nem nagyon értette meg a magyar zeneszerző egyházzenei műveinek stílusát. Valószínűleg IX. Pius pápa kérésére átiratot készített az *Esztergomi miséből*, amelyet az eredeti terv szerint a *Szent Péter Bazilikában* szólaltattak volna meg az ő vezényletével. A kezdeményezés Lisztől indult, aki 1859-ben a Szentatya részére egy bőrkötésű, különlegesen igényes kivitelezésű partitúrát küldött ajándékba.¹⁴⁷ A miséből az átdolgozás címlapja szerint maga a karnagy, Salvatore Meluzzi készített orgonaátiratot, amelyhez még cselló és kontrabasszus szó-

¹⁴⁶ Amelli, *Sulla Restaurazione...* 26.

¹⁴⁷ BAV, Capp. Giulia XVI/22

lam társul, ami megfelel a kongresszuson elhangzott, általa meghirdetett hangszerelési ideálnak.¹⁴⁸ Az átírat korabeli előadásáról nem tudunk. Eősze László szerint a vatikáni bemutatót már 1859. novemberére tervezték, és lehetségesnek tartja, hogy az előadás terve ismét napi-rendre került 1865–66 táján, amikor Liszt a mű 1866-os párizsi bemutatójának előkészületeivel foglalkozott.¹⁴⁹ Az átírat autográfján nincs sem aláírás, sem dátum, és Liszt kézírását sem őrzi. Az eredeti partitúra és az átírat elemző összehasonlítása arra az eredményre vezet, hogy az orgonaátírat készítésénél Meluzzi a partitúra legalsó sorában közölt, Lisztől származó zongorakivonatot vette alapul. Több tételben a lehetséges rövidített változatot választotta. A Kyriét, Gloriát, a Sanctust és Benedictust adott körülmények között zenei rövidítésekkel is elő lehet adni. Így hangzott el az esztergomi ősbemutatón, és Meluzzi is ezt a rövidített változatot választotta átíratához. Ebben a rövidített formában a Sanctus tétel karaktere kicsit eltér az ismert, teljes zenei anyagot tartalmazó verziótól. Azáltal, hogy elmarad a *fortissimo* belépésű Hosanna szakasz, a tétel a kiírt dinamikai jelzés szerint az első „Pleni sunt coeli” szövegkezdetű szakasztól fogva végig nagyon halk marad, éteri hangzásban szól, előadási utasítása *misterioso*, azaz misztikusan. Így módon karaktere hasonlónak válik a mise komponálása után két évvel később befejezett *Dante-szimfónia* Magnificat zárókórusához.

Mivel a katolikus egyházzenei reformmozgalom határozottan elutasította rézfűvös hangszerek használatát liturgia keretein belül, Meluzzi átíratában általában csak akkor vette figyelembe szólamuk zenei anyagát, ha más hangszer nem játszott, mint például a Benedictus kezdetén a kürt-szólót. A Credo tételben azonban annak a szövegszakasznak a megjelenítése, amely a feltámadt Krisztus élők és holtak fölötti ítélkezéséről szól, Liszt eredeti elképzelésében elválaszthatatlan az utolsó ítélet harsonáinak pontozott ritmusú fanfárjától, amint ezt a zongorakivonat tematikus anyaga is bizonyítja. Ennél a 12 ütemnyi szakasznál Liszt már az első kiadás partitúrájában is azt kéri az előadóktól, hogy a rézfűvös együttes játékosai a hangszerek tölcseireit magasba emelve, a hallgatósággal szembe állva játsszanak. Liszt megfogalmazása szerint azt a hatást kell kiváltaniuk, hogy a zene félelmetesen megdördülve megrendítse az embereket, és a közönség tagjaiban borzongást keltsen. Liszt eredeti partitúrájának és Meluzzi átíratának összevetésénél két tradíció, két zeneesztétikai nézet szembesül egymással: egyrészt a barokktól, majd a klasszikától örökölt, a liturgikus szöveg zenekari színekkel aláfestett hatásos tablót alkalmazó ünnepi mise műfaja és a puritán eszközökre szorítkozó, visszafogott terjedelmű liturgikus kíséret ideálja.

¹⁴⁸ BAV, Ms, Capp. Giulia IV/89, partitúra és szólamok

¹⁴⁹ Eősze László, *119 Római Liszt-Dokumentum*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 28.

Meluzzi átiratában az orgona szólam néhol, főleg a mű elején több zenei anyagot ölel magába, mint az eredeti zongorakivonat, például a. Gloria tétel második *Jesu Christe* szakaszánál, ahol a jobb kéz szólamába valamennyi bekerül a fúvósok meneteiből is. Érdekes hangszerelei megoldás található a Credo tétel „descendit” szakaszánál, ahol eredetileg a partitúrában mind a cselló, mind a kontrabasszus hallgat. Az átiratban ellenben Meluzzi a hegedűk szólamának töredékeit ezzel a két, számára adott vonós hangszerrel játszatja. Néhol az orgona szólam, a cselló és basso continuo szólammal együtt csak tartott, egész- vagy félhangokból álló akkordok harmóniai kíséretére szorítkozik, a zenekari szólamok mozgása nincs érzékeltetve (pl. Gloria tétel „*Adoramus te*”, Credo „*simul adoratur*” szakaszai, a Sanctus utolsó ütemei). Ezt még egy esetleges sietség sem indokolja, talán inkább az olasz muzsikusi idegenkedő hozzáállása, ami a címlapon is szerepel: „e megbízást a lehető legjobban igyekezett végrehajtani, ámde nem szívesen”.¹⁵⁰

II.8 Liszt egyházzenei reformterve az 1860-as években

Liszt még római letelepedése előtt, valószínűleg az *Esztergomi mise* ajándékba küldése után, folytonos kapcsolatban maradt IX. Pius pápával Gustave Hohenlohe bíboros közvetítésén keresztül. Erről vall a Carolyne Sayn–Wittgeinsteinnek szóló, 1860. július 24-én kelt levele is, amelyben utalást találunk arra, hogy már a levél írása előtt szóba került a Szentatyával egy egyházzenei reformterv elkészítésének feladata.¹⁵¹ Pillanatnyilag csak ez a levél áll rendelkezésünkre, amely részletesebb képet nyújt Liszt elképzeléseiről. A levélből egyértelműen kiderül, hogy a katolikus liturgia keretében használatos egyházi ének kánonjáról van szó. Ez az egyházi ének Liszt szavai szerint kizárólag a gregorián örökségre épül, az elkészítendő terv pedig önmaga rendkívül egyszerű lenne, mivel benne azt kívánja rögzíteni, ami a katolikus liturgiában megváltoztathatatlan. A levél folytatása árulja el, hogy Liszt elsősorban egy zenei kiadványra gondol, amikor arról ír, hogy a saját korában használatos kottairást kell alkalmazni, mivel enélkül nehéz lenne pontos és megfelelő előadást megvalósítani. A hangszerek közül csak az orgonát tartja odaillőnek, amely az énekszólamokat alátámasztaná és erősítené, a regiszterek segítségével a színezetet is gazdagítaná. Az orgona azonban minden esetben csak

¹⁵⁰ Az orgonaátirat címlapja: „Messe in H moll [sic!] von Franz Liszt / vier-stimmig mit Orgel-begleitung [sic!] / ausgezogen aus der Partitur mit Orchester, / welcher aufzug [sic!] zu machen von / Monsignor Giraud / aufgetragen worden ist dem Kapellmeister an der / Watikanischen [sic!] Basilica [sic!] Salvator Meluzzi, / der diesen auftrag [sic!] auf die bestmögliche weise [sic!] / aufzuführen gesucht hat, aber nicht gern.”

¹⁵¹ „Si Sa Sainteté donnait plus tard quelque suite à l'idée d'établir pour ainsi dire 'le canon' du chant d'Eglise sur la base exclusive du chant Grégorien — c'est une oeuvre à laquelle je me dévouerais corps et âme, et, qu'avec la grâce de Dieu, j'espère être en état de bien accomplir.” in Br. V. 34–35.

ad libitum csatlakozna az énekhez, hogy bármikor minden zenei veszteség nélkül el lehessen hagyni.¹⁵²

Liszt törekvése, hogy a liturgia keretében használt egyházi énekek gyűjteményét esetleges orgonakíséret hozzáadásával elkészítse a katolikus egyház egyetemes használata részére, a 19. század elején és közepén mind Németországban, mind Franciaországban az egyházzeneészek és teoretikusok érdeklődésének középpontjában állt. Gustav Fellerer a 19. századi egyházzene-ről írt könyvében a gregorián énekeket közreadó kiadványok sorából több mint harmincat sorol fel illusztrációként, amelyek különböző forrásokra épültek.¹⁵³ Természetes, hogy a katolikus egyház számára életszükséglet volt egy mindenkire nézve kötelező változat elkészítése és általános érvényűvé tétele. Liszt erre a feladatra készült, amint fenti levele elárulja:

Egy éven belül képes lennék Őszentsége elé terjeszteni ezt a munkát, amelyet, ha kegyeskedne jóváhagyásával elfogadni, az egész katolikus világ számára szentesítenének.¹⁵⁴

Legány Dezső a *Zenészet*i Lapok korabeli tudósítása (1869!)¹⁵⁵ nyomán arról is felvilágosítást nyújt, hogy Liszt milyen forrást részesített előnyben:

A közeli római zsinat ugyanis az egyházi zenével is foglalkozni kíván, és hogy a gregorián éneknek az akkor sokféle értelmezés helyett egységes előadást biztosítsanak, bekéri Liszt, Fétis és St. d'Arod javaslatát. Liszt az avignoni rituálét ajánlja, Fétis az összes éneklési mód revíziója mellett egy autentikusnak a megállapítását, d'Arod pedig a revíziót Palestrina kézíratai nyomán véli elérhetőnek.¹⁵⁶

Liszt 1859. szeptember 17-én François Joseph Fétishez írott levelében valószínűleg erről a tervéről ír, amelyet még a tél folyamán személyesen is meg szeretne beszélni Fétisszel, és amelyhez tanácsát kéri.¹⁵⁷ Hans Rudolf Jung tudomása szerint ez a személyes találkozó nem

¹⁵² „Quand il y aura lieu, j'en tracerai préalablement le plan, très simple en lui-même, car il s'agit là par-dessus tout de fixer ce qui est immuable, dans la liturgie catholique — tout en l'appropriant aux exigences de la notation actuellement en usage, sans laquelle il n'y a pas moyen d'obtenir une exécution précise et satisfaisante. Tous les instruments d'orchestre seraient écartés — et je conserverai seulement un accompagnement *ad libitum* d'orgue, pour soutenir et renforcer les voix. C'est le seul instrument qui ait un droit de permanence dans la musique d'Église — moyennant la diversité de ses registres, on pourra ajouter aussi un peu plus de coloris. Toutefois j'en userai avec une extrême réserve. Comme je l'ai dit, je n'écirai la partie d'orgue qu'*ad libitum*, de manière qu'elle pourra être entièrement omise sans aucun inconvénient.” in Br.V. 35.

¹⁵³ Fellerer, *Kirchenmusik im 19. Jahrhundert...* 130., 148.

¹⁵⁴ „En un an de temps, je pourrais être en mesure de soumettre à Sa Sainteté cette oeuvre, qui si elle daignait lui accorder son approbation, serait adoptée par tout le monde catholique.” in Br.V. 35.

¹⁵⁵ A forrás 1869-ből származik, 9 évvel a levél keletkezése után!

¹⁵⁶ Legány, *Liszt Ferenc Magyarországon...* 3.

¹⁵⁷ „Peut-être vous entretiendrais-je aussi d'un assez lourd projet (relatif à la Musique religieuse) que je suis sur le point de réaliser, ce en quoi vos avis et conseils me seront d'une grande utilité.” forrás: Liszt Ferenc Emlékmúzeum: *Liszt's Works Database*, Budapest. Eredeti levél: D-WRgs, 59/62, 12, Nr.20.

A levél német fordításban jelent meg nyomtatásban: „Vielleicht werde ich mit Ihnen auch über ein ziemlich schwieriges Projekt (bezüglich der religiösen Musik) sprechen, welches ich im Begriff bin zu verwirklichen und wobei Ihre Meinung und Ratschläge mir von großem Nutzen sein werden”. Jung, Hans Rudolf (Ed.), *Franz Liszt in seinen Briefen*, (Berlin: Henschelverlag, 1987), 170. Jung az idézethez fűzött kommentárjában

jött létre, Nicolas Dufetel azonban több érvet is felsorakoztat amellett, hogy Liszt és Fétis másfél évvel később, 1861. májusában Brüsszelben találkozott, és ekkor sikerült személyesen is megbeszéliük az egyházzenei reform kérdéseit, valamint nagy valószínűséggel Liszt belepillanthatott Fétis kivételes értékű könyvtárába is.¹⁵⁸ Erre a legközvetlenebb bizonyítékot Fétis Lisztnek szóló, még kiadatlan levele szolgáltatja, amelynek datálása 1861. május 5-e: Fétis konkrét időpontot ajánl fel Lisztnek a megbeszéléshez,¹⁵⁹ de Lisztnek egy Agnes Street–Klindworth-hoz címzett, 1860. decemberben írt levele is konkrétan utal arra, hogy a jövő év első felére tervezett brüsszeli útján „a *Katolikus Liturgia* munkájához szükséges 'porlepte forrásokról' kíván értekezni” a belga tudóssal.¹⁶⁰ Az 1859-es Fétishez szóló levélben Liszt visszautal arra, hogy benne még mindig milyen élő nyomot hagytak Fétisnek az 1830-as években Párizsban tartott előadásai. Liszt egy másik, 1861. május 12-én kelt levelében, amelyet Wittgeinstein hercegnének írt, szintén készülő liturgikus munkájára utal, amelyhez kutatásokat végez Párizsban, és amelyhez francia szakértők eredményeit is felhasználja.¹⁶¹

Paul Merrick azonosítja is Liszt munkáját, szerinte Liszt az 1860-as években készített reformterve nem más, mint egyházi használatra harmonizált gregorián énekek gyűjteménye, és a Wittgeinstein hercegnének szóló 1860-as levélben említett mű a *Responzóriumok és Antifónák* (1860),¹⁶² amely szerinte részét képezhette a *Liturgie catholique, liturgie romaine* (1860–1861) művének, amelyet a Liszt kutatás jelenleg a tervezett kompozíciók körébe sorol. Göllerich Liszt műveiről írott katalógusában feltételezi, hogy a *Responzóriumokat és Antifónákat* Liszt Hohenlohe bíboros számára komponálta. Merrick joggal állítja, hogy Lisztnek a gregorián ének harmonizálása iránti ilyen fokú érdeklődését nem értelmezhetjük más-ként, mint egy nagyobb szabású feladat részeként.¹⁶³

a *Szent Erzsébet Legendára* utal, mivel Liszt az oratóriumon is ebben az időszakban dolgozott, de a fenti összefüggések fényében sokkal valószínűbb, hogy Liszt a gregorián ének reformjának kérdésére gondolt.

¹⁵⁸ Jung. i.m. 170, DPR, 169.

¹⁵⁹ Fétis Lisztnek, 1861. május 5. „Cher Liszt, / J'ai demain matin, 9 heures, une répétition pour le Concert du Conservatoire; mon domestique ne le savait pas quand il vous a indiqué cette heure. Je serai rentré à midi et je resterai chez moi le reste de la journée. / Cette répétition est destinée à une symphonie de moi; si cette heure matinale ne vous effrayait pas, je serais charmé que vous entendissiez le nouveau fruit de ma vieillesse. La salle de Concerts du Conservatoire est maintenant au palais ducal, près du palais du roi. Le concierge vous indiquerait l'entrée par l'escalier de l'orchestre. / Soit que vous veniez à la répétition, ou chez moi, je me fais une fête de vous revoir: / Tout à vous de cœur. / Fétis / 5 mai 61.” Ms, D-WRgs, 59/15, 2 Film 2/124 n°14. Idézi DPR, 169. láb.

¹⁶⁰ „Veuillez m'indiquer l'hôtel le plus rapproché de votre maison — car à l'exception de Fétis que je dois consulter sur quelques sources poudreuses (qui serviront à mon travail de Liturgie catholique) je compte bien ne voir personne d'autre que votre Grâce Sérénissime”, Liszt Agnes Street–Klindworth-hoz, 1860. december 17., in FLASK, 354.

¹⁶¹ „Dimanche prochain et m'occuperai dans le courant de la semaine de quelques recherches relatives à mon travail liturgique avec d'Ortigue, le P. Raillard, le P. Chatillon, etc.” in Br.V. 166.

¹⁶² *Responses and Antiphons*, 4vv,(org) R 526.

¹⁶³ „The work in which Liszt adopted this approach most thoroughly is the one he was referring to in his letter to the Princess W: *Responses and Antiphons* (S30), dating from 1860. (in GA) They were never used for the

Hans-Joachim Bauer szintén arra a következtetésre jut, hogy a Szentatya Lisztet hivatalosan megbízta a gregorián ének reformkiadványának elkészítésére, Liszt erre utal a levelében. Bauer azonban Liszt ilyen irányú tevékenységének központi időszakát 1864-re teszi.¹⁶⁴

Liszt budapesti könyvtára a korabeli gregorián kiadványok és a gregorián ének megharmozásával foglalkozó könyvek bő választékát őrzi. Legtöbbjükben gazdag jegyzetanyagot találunk Liszt kézírásával. Egészen biztos, hogy ezeket a kiadványokat forrásként használta készülő munkájához. Pesti könyvtárában hat ilyen jellegű kiadvány őrzi keze nyomát, köztük az *Antiphonarium romanum* és a *Graduale romanum*.¹⁶⁵ Liszt mind a hat könyvben szolmizációs nevekkal vagy hangjegyekkel táblázatot készített az autentikus és plagális modulusok finálisairól és dominánsairól. A kiadványok Párizsban, zömmel 1857–1860 között jelentek meg, és tudjuk, hogy Liszt utolsó weimari és 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 őrizz olyan kiadványokat, amelyeket Liszt Rómában használt, levele is alátámasztja,¹⁶⁶ de a pesti ferencesekhez került könyvek jegyzéke is tartalmaz számos olasz kiadványt.¹⁶⁷

Liszt Wittgeinstein hercegnének írott, már idézett levelében három konkrét forrást is megemlít, amelyeket fel akar használni készülő reformtervéhez: Spontini 1839-es reformtervét, valamint Carl Proske és Johann Georg Mettenleiter kiadványait.¹⁶⁸ Ezek közül csak

purpose for which they were intended, and may have formed part of a work listed among those which Liszt planned but never carried out: *Liturgie catholique, liturgie romaine* (1860–61). Certainly in 1861 Liszt wrote of his 'Liturgical work with d'Ortigue' to the Princess. W. Göllerich, in his catalogue of Liszt's works, says that the Responses and Antiphons may have been written for Cardinal Hohenlohe." in MRRL, 92.

„Liszt would not have poured so much energy into the task of harmonizing plainchant without a further end in mind.” in MRRL, 95.

¹⁶⁴ „... weil Papst Pius IX. Sich mit dem Gedanken getragen haben soll, die Choralreform Liszt offiziell zu übertragen, der sich 1864 mehrere Wintermonate in Rom mit dem Studium und der Übertragung der römischen Graduale beschäftigte.” in Hans-Joachim Bauer, „*Franz Liszts Reformen zur Kirchenmusik*”, 68.

¹⁶⁵ *Antiphonarium Romanum* (Parisiis 1857), K 7955 (LH); *Graduale Romanum* (Parisiis 1857), K 698 (LH); Lambillotte, *Chants communs des messes d'après le graduel romain*. Préparé par --. (Paris 1858), K 266 (LH); *Paroissien romain complet noté d'après le chant grégorien. Plain-chant*. (Paris 1860). K 3 86: a; Roquefeuil (Charles) – Félix Clément, *Nouvel eucologe en musique...* (Paris 1851), K 107 (LH); Félix Clément, *Historie générale de la musique religieuse*. (Paris 1861), K 108 (LH). Az ünnepkörben elfoglalt hely megjelölései: P.F. Moncouteau, *Méthode d'accompagnement du plain-chant*. (Paris 1864), K 333 (LH).

¹⁶⁶ Carolyne Sayn-Wittgensteinnek, Pest, 1872. jan. 10. Br. VI. 325.

¹⁶⁷ A pesti ferencesekhez került könyvek jegyzékét lásd LFH I. 163.

¹⁶⁸ „Peut-être trouverez-vous moyen de me faire tirer copie, par l'entremise de Mgr Gustave, du mémoire présenté par Spontini à S.S. Grégoire XVI, au commencement de l'année 1839 sur la réforme de la musique d'Eglise. Spontini me l'avait communiqué alors, mais je voudrais le relire. Pour le travail que j'intentionne, j'aurais surtout à employer les matériaux fort bien préparés déjà à Ratisbonne, par la publication du Chanoine Proske et par Mettenleiter, dernièrement décédé. De plus il me faudra faire quelques recherches à Bruxelles, Paris et surtout Rome.” in Br. V. 35.

Mettenleiter munkái foglalkoznak a gregorián énekek kiadásával a római tradíció nyomán,¹⁶⁹ Spontini reformterve, mint már láttuk, nem tartalmaz gregorián éneklésre vonatkozó részletes reformjavaslatot, és Carl Proske munkássága is inkább az átfogóbb reformkérdésekre és a 16. századi *a cappella* zene újbóli kiadására irányult (*Musica Divina* I–IV). Ez arra enged következtetni, hogy Liszt reformterve nemcsak a gregorián énekeskönyv összeállítására szorított, hanem felölelte volna a többi, a korábbiakban már érintett szempontot is. Ugyanerre a következtetésre jut Josef Heinrichs is Carl Proske munkásságából kiindulva, aki elsősorban reneszánsz és barokk egyházzenei alkotások kiadását szorgalmazta. A Liszt reformelképzelésében említett *ad libitum* orgonakíséret létjogosultságából pedig jogosan gondol a kortárs egyházzenei művek körére is, hiszen sem a reneszánsz *a cappella* művek, sem a későbbi századok (főleg a klasszika) zenekari kíséretes egyházi műveinek előadásához nem illik ez a fajta kíséret.¹⁷⁰ A Vatikáni Levéltárban (*Archivio Segreto Vaticano*) végzett helyszíni kutatások után nem sikerült bizonyítékot találnom arra, hogy Liszt valóban megfogalmazott és benyújtott volna IX. Pius pápának egy átfogó reformtervezetet. A *Segreteria di Stato, Spoglio Pio IX.* elnevezésű gyűjtemény¹⁷¹ katalógusa nem tartalmaz ilyen dokumentumot. Mindenesetre a fent idézett levél számunkra fontos tanulsága az is, hogy Liszt elkészítendő reformterve éppúgy támaszkodik a meglévő olasz eredményekre (és francia gregorián kiadványokra), mint a németek kutatásaira és publikációira. Liszt nemzetközi érdeklődése az egyházzenei reformok és a gregorián ének kutatása iránt későbbi éveiben sem lankadt, például 1878-ban már Solesmes eredményeit értékeli a legtöbbre a gregorián ének újjáélesztésében, és Regensburg előadói gyakorlatát emeli ki az *a cappella* reneszánsz művek megszólaltatásakor.¹⁷²

¹⁶⁹ Mettenleiter, J. Georgius: *Enchiridion chorale, sive selectus locupletissimus cantionum liturgicum*. Redegit ac comitante organo edidit --. (Ratisbonae: F. Pustet, 1853), (K 325 LH), Mettenleiter, Joannes Georgius: *Manuale breve cantionum ac precum liturgicarum juxta ritum s. Romanae Ecclesiae*. Selegit ac comitante organo edidit --. (Ratisbonae: Pustet, 1861), (K 326 LH). in LFH I. 100.

¹⁷⁰ Joseph Heinrichs, „Franz Liszts Kirchenmusikalischer Reformplan”, *Musica Sacra* 76 (1956), 47.

¹⁷¹ *Indice dei Fondi e relativi mezzi di descrizione e di ricerca*. Archivio Segreto di Stato, Città del Vaticano 2004–2005.

¹⁷² „A mon humble avis, les meilleurs et les plus solides résultats obtenus jusqu'à présent sont ceux du plain-chant grégorien à l'Abbaye des Bénédictins à Solesmes, et les exécutions *a cappella* des oeuvres de Palestrina, Lassus, à Ratisbonne.” Carolyne Sayn-Wittgensteinnek, Weimar, 1878. június 5, Br. VII. 221–222.

III. FEJEZET

AZ OLASZ CECILIANIZMUS FŐ KÉPVISELŐINEK PALESTRINA-ÉRTELMEZÉSE A KORABELI KIADVÁNYOKBAN

A második fejezetben, az olasz reformtervek tárgyalásakor több alkalommal is kiderült, hogy ugyanannak a célnak elérésénél, vagyis Palestrina és kora zenéjének követésében az olasz egyházzeneszerek esztétikai megközelítése és zenei ízlése nem mindig egyezett meg német kollégáikkal. Ilyen volt például az előadásra javasolt repertoár körének meghatározása, amelyben Spontini, Alfieri és Meluzzi sokkal szélesebb zenei stíluskörben gondolkodott, mint általában a német tradíció képviselői, vagy az ellenpontos szerkesztés, a fűgák alkalmazásának kérdése, amely úgy tűnt, az olaszok számára nem tartozott egyértelműen a kedvelt kifejezőmódok közé. Liszt megnyilatkozásai mindkét kérdésben az olaszok véleményével egyezett meg.

Ebben a fejezetben az olasz Palestrina-recepció sajátosságait a korabeli Palestrina-kiadványok elemzése felől közelítjük meg, amely kiegészíti a reformtervekben megfogalmazott esztétikai célokat. A közreadók nagyrészt ugyanazok a személyek, akik a reformtervek írói. Azért, hogy az olasz Palestrina-felfogás egyedi vonásai még világosabban körvonalazódjanak, melléjük állítunk egy-két korabeli német és francia kiadványt is, majd ennek fényében értékeljük Liszt álláspontját és zenei meglátásait.

Ismételten hangsúlyoznunk kell az olasz és a német Palestrina-értelmezés különbözőségét, amely a nemzetekre jellemző alkati sajátosságokon túl az előadói hagyomány eltéréséből adódik. Míg Itáliában a *Cappella Sistinában* Palestrina műveinek előadása a zeneszerző halála óta töretlenül élt, és mindenki számára az egyedüli etalon maradt, a többi nemzet zenekultúrájában ez a tradíció megszakadt, ezekben az országokban Palestrina zenéjét ismét fel kellett fedezni. Ebből következik, hogy míg az olaszok elsősorban a hangzó zenére, a Sistina tradíciójára támaszkodtak, a németek inkább a régészeti ásatásokhoz hasonlóan az eredeti írásbeli forma leghitelesebb, a későbbi századok előadási hagyományától megtisztított visszaadására törekedtek. Ez tükröződik a kiadványok jellegében és az előszavakban kifejezett megközelítések fő irányvonalaiban is.

III.1 Palestrina zenéjének értékelése a különböző kiadványok előszavaiban

Jellemző, hogy Palestrina művészetének mely elemeit hangsúlyozzák az olasz zenészek, és miként közelítenek hozzá a németek. Mindkettő igaz, véleményeik kiegészítik egymást, de mégis teljesen más irányból közelítik meg a kérdést. Ez a téma önmagában egy disszertáció témája lehetne. Most ízelítőként csak néhány elsődleges forrást idézünk korabeli kiadványokhoz kapcsolódóan: a *Missa Papae Marcelli* különböző kiadásainak előszavában kifejtett gondolatokat, vagy az ezekről a kiadványokról szóló értékelésekben megfogalmazott véleményeket.¹

Az olasz 19. századi Palestrina-értelmezés számára meghatározó maradt Baini 1828-ban megjelentetett, a zeneszerzőről szóló kétkötetes életrajza, az ő szemlélete és gondolatai élnek tovább a század folyamán a legtöbb olasz szerző munkájában. Baini így módon jellemzi a *Missa Papae Marcellit*, amely a 19. században Palestrina legnépszerűbb miséje volt:

A Kyrie szakaszok istenfélőek, a Gloria élénk, a Credo méltóságteljes, a Sanctus angyali, az Agnus könyörgő. Egy szóval olyan mise, amely mindig nemes, mindig élénk, mindig átgondolt, mindig érzelemgazdag; állandóan felfelé ível és bontakozik, szavait lehetetlen nem kihallani, dallamai mindig az áhítatra összpontosítanak, harmóniai megérintik az emberi lelket: gyönyörködtet, de nem vonja el a figyelmet, lelkileg táplál, miközben nem szórakoztat, a Szentély szépségét hordozza magában.²

Baini fenti jellemzését Guerrino Amelli még ötven évvel később, 1878-ban is idézi kiadványának előszavában.

Ugyanezzel, a zenei és hitbéli kifejezésre összpontosító leírással jellemzi Liszt is férfikari miséjét a Johann Herbecknek szóló, 1857-ben kelt levelében:

A Credo-nak sziklaszilárdan kell hangzania, mint a dogmának, a Sanctus lebegjen titkokat sejtetve és örömteli kifejezést tükrözve; az Agnus Dei-t (hasonlóan a Gloria Miserere nobis szakaszához) lágyan és elmélyült elégiával kell hangsúlyozni, Krisztus szenvedése iránti legbensőségesebb együttérzéssel; és a Dona nobis pacem szakasznak nyugodtan, engesztelően és hittel telve kell eláradnia, mint egy illatos, lágy tömjénfüstnek.³

¹ Az elemzésre kiválasztott kiadványok pontos leírását lásd a 60–61. oldalon.

² „Li Kyrie sono devoti, il Gloria vivace, il Credo maestoso, il Sanctus angelico, l’Agnus supplichevole. In una parola una Messa sempre nobile, sempre viva, sempre ragionata, sempre sentimentale, e che sempre cresce e s’innalza, le cui parole non possono non udirsi, le cui melodie riconcentrano alla divozione, le cui armonie toccano il cuore: diletta e non distrae, pasce e non solletica, è bella della bellezza del Santuario.” in Giuseppe Baini, *Memorie-storico critiche della vita e delle opere di Palestrina*. 228., idézi Guerrino Amelli kiadványának előszavában: *Missa Papae Marcelli*. Sex vocibus... Auctore Joanne Petraloysio Praenestino. (Mediolani: Musica Sacra, 1878), Prefazione: Milano, 22. Novembre 1878.

³ „Das Credo muß felsenfest wie das Dogma erklingen, das Sanctus geheimnisvoll und wonnig schwimmen; das Agnus Dei (wie das Miserere nobis im Gloria) sanft und tief elegisch accentuiert werden, mit dem innig-

Ennek a misének első változatáról írta Liszt 1850-ben egy másik levelében, hogy komponálása közben első római emlékeire és Palestrina élményére gondolt.⁴

Baini 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:

Mindkét utóbb említett kompozíciós eljárásban Pierluigi olyannyira tökélyre emelte a nagyszerű és bámulatba ejtő stílust, hogy képessé vált a hallgató lelkében felébreszteni a legnemesebb érzéseket.⁵

Pietro 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 a harmóniák kontrasztja soha sem homályosítja el hosszasan a szavak értelmét a hallgatók előtt. Bainira utalva és Palestrina zenéjének élő tradíciójára támaszkodva a 16. századi mester stílusváltásáról is ír:

(Baini) bizonyára jól vette észre, hogy halhatatlan Palestrinánk kései műveiben közeledett a modern hangnemhasználathoz. Ez lehet az, amit a tudósok írásaikban a (hangnem)rendszer változásában találtak; bizonyos fokig elhagyták a régit, és azonnal az új felé törtek, amely utat nyitott változatosabb zenei koncepciók felé.⁶

Ennek abból a szempontból van jelentősége, hogy az olaszok harmóniahasználat tekintetében általában sokkal nyitottabbak a következő generációk gyakorlatára, hiszen maga Palestrina is nyitott volt a *seconda prattica* újításai iránt, amelynek hajnalát még megérhette. Alfieri így folytatja esztétikai írását az előző századok zeneműveinek értékelésében, amely megegyezik Spontini gondolataival, de ellentétes a német felfogással:

Ha valaki azt akarná állítani, hogy a régi zenénél később született alkotások felépítésükben kevésbé szervesek és kevésbé fenségesek, őszintén válaszolom neki, hogy mindaz az ügyletlenség, amely sok szerzőnél előfordul, nem magának a művészetnek tudható be, amely nemhogy hanyatlott volna, hanem inkább fejlődött. Ezt meggyőzően igazolja Pergolesi, Benedetto Marcello, Francesco Durante, Alessandro Scarlatti, Jommelli, Hasse, Gluck,

sten Mitgefühl der Passion Christi; und das Dona nobis pacem ruhig, versöhnend und glaubensvoll dahinschweben, wie duftender Weichrauch.” 12. Januar 1857, Johann von Herbecknek in Br. I. 261.

⁴ „En l’écrivain, Rome et Palestrina me sont revenus en mémoire.” Levél Joseph d’Ortigue-nak, 1850 április 24., Weimar, in Br. VIII. 62.

⁵ „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.” in KPB, 171.

⁶ „Dovea aver bene osservato (Baini) che il nostro immortale Palestrina nelle composizioni fatte in età matura andava avvicinandosi alla moderna tonalità. Che se que’dotti scrittori si fossero trovati nel cambiamento del sistema, avrebbero per certo lasciato l’antico, e si sarebbero tosto attenuti al nuovo, con quello che ha aperto la via alla maggior varietà de’ musicali concetti.” in Alfieri, *Raccolta* VII. Conclusione, 370.

Caffaro, Händel, Haydn, Clari, Caldara, Mozart, Paesiello, Cimarosa, Giordaniello, a két Gulielmi, Borroni, Casali, Cascioloni, Paër, Zingarelli, Terziani, Beethoven, Cherubini, és sok más mester annyi szép kompozíciója.⁷

Alfierihez hasonlóan gondolkodnak Itália északi tájain is: a régmúlt értékeire építve kell megtalálni a jelen hatékony kifejezését, zenei nyelvezetét. Giovanni Battista Candotti például így ír 1847. januárjában:

Ha esetleg valaki felhozná Palestrina iránt kifejezett hódolatommal szemben, hogy neki is voltak hibái, már elavult kifejezőeszközei, igaza van: ilyen előfordul Danténál, ugyanúgy Palestrinánál, és ebben a tekintetben valóban nem kell követni őket. De nem szeretném, ha ellepné a rozsdá az az zeneszerzői eljárást, ahogyan ő kezeli az egyes harmóniákat, a módot, amint a skála hangjait olyan harmóniákkal társítja, melyek egészen különböznek a közismert *regola dell'ottava* [diatónia] által szabályozott akkordmenetektől. Ez egy olyan eljárás, amely emelkedetten vallásos megtisztuláshoz vezet, és a műveknek rendkívül szent és áhítatos jelleget kölcsönöz. Bármennyire is modern harmóniára épülő dallamokkal társulnak ezek a modusok, az ily módon létrejött forma, vagy nevezzük harmadik fajta műfajnak, bizonyos fokig új: ilyen párosítást találtam ebben az évben egyik kiváló tanítványom művében, nagyon örvendetes kísérletként.⁸

Nagy valószínűséggel ez a tanítvány nem más, mint Jacopo Tomadini.

Raimondo Boucheron, a milánói dóm zeneigazgatója és a *Gazzetta Musicale di Milano* kritikusa szintén a *Missa Papae Marcelli* 1847-es kiadásához fűzött recenziójában fejti ki nézeteit Palestrina zenéjéről. Candottihoz hasonlóan ő is megengedhetőnek tartja az örökölt stílusra épülő, de saját korához közelebb álló zenei kifejezést is:

Általában ezekből a dolgokból, miként a folyó a forrásból, úgy táplálkoznak az egyházzene számára fontos tanítások, amelynek, hogy kiváló lehessen, kiemelkedőnek, ugyanakkor

⁷ „Che se taluno volesse pur dire, esistere composizioni organiche meno gravi e meno maestose delle antiche, risponderò francamente, che ciò è avvenuto per dappocaggine di molti maestri, e non già per l'arte, la quale non si diminuì, ma si accrebbe, come chiaramente il dimostrano tanti belli lavori di Pergolese, di Benedetto Marcello, di Francesco Durante, di Alessandro Scarlatti, del Jommelli, di Hasse, di Gluck, di Caffaro, di Händel, di Haydn, di Clari, di Caldara, di Mozart, di Paesiello, di Cimarosa, di Giordaniello, dei Gulielmi, di Borroni, di Casali, di Cascioloni, di Paër, di Zingarelli, di Terziani, di Beethoven, di Cherubini, e di molti altri.” in Alfieri *Raccolta* VII. Conclusione, 371.

⁸ „Potrebbe per avventura taluno opporre agli elogi da me tributati al Palestrina, che egli ha le sue mende, che ha la sua ruggine. Gli è vero: l'ha Dante, l'ha anche Palestrina, e in ciò egli non è certamente da imitarsi. Ma non vorrei che si prendesse per ruggine quel procedere che egli fa per armonie disgiunte, quel collegare le note della scala con accordi tutt'altri da quelli prescritti dalla conosciutissima *regola dell'ottava*. È un fare anzi questo che dà un risultato di una certa sublimità eminentemente religiosa, e dona alle composizioni un carattere sommamente divoto e sacro. E quantunque questi sieno modi colla melodia basata sulla tonalità moderna, forma, per così dire, un terzo genere, che riesce in certo modo affatto nuovo: e di tale accoppiamento ne ho veduto io qui quest'anno, in un bravo mio allievo, un felicissimo tentativo.” in Candotti, „Bibliografia. Scelte Composizioni di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Pubblicate per cura dell'... Monsignor Pietro Alfieri”. *Gazzetta Musicale di Milano* VI/5 (1847): 38.

egyszerűnek kell lennie, higgadt és áttetsző zenei folyamatba beágyazva, arra irányulva, hogy mérsékelje az érzelmek kavargását, és ne hozzon létre lázongó szenvedélyeket. Nem arról van szó, hogy ki kellene zárni az élénkséget és erőt, valamint (a zenei kifejezést) teljesen vissza kellene szorítani azok közé a szűk határok közé, amelyeket Palestrina használt, továbbá le kellene mondani azokról az ésszerű kifejezési eszközökről, amelyeket a zene későbbi fejlődése során lépésről lépésre kibontakoztatott. Amikor az Egyház ünnepelve ujjong, miért ne lehetne ugyanúgy (a zenében is) örüdeni?⁹

Olasz kortársaihoz hasonlóan gondolkodik Liszt is, mikor 1852-ben ekképp nyújt útmutatást Peter Corneliusnak saját zeneszerzői stílusa kialakításához:

Csak sajátítsa el minél jobban Palestrina és Bach zenéjét — majd hagyatkozzon szíve belső sugallatára ...¹⁰

A német cecilianizmus fő képviselői azonban Palestrina zenéjének más összetevőiből indultak ki, és stílusának örökségét is másképp kívánták életre kelteni saját korukban.

Haberl a *Missa Papae Marcelli* 1876-os, *Musica Divina*-beli kiadásának előszavában a polifonikus stílus reprezentáns műveként koronázza meg a kompozíciót:

Az a fontosság, amelyet ez a mise az egyházzene történetében elfoglal, — hiszen a polifonikus stílust nemcsak megmentette a liturgikus istentisztelet számára, hanem szentesítette is azt — klasszikus művé teszi, és ily módon különböző kiadásaira van szükség.¹¹

Szintén a német ízlés és gondolkodásmód jellemző kitétele, hogy számára nem annyira a kifejezés, hanem inkább a kompozíció felépítése, a szólamok szerkezetének kifinomult egymásra épülése az, ami csodálatát kiváltja. Még Bainit idézve is ezt a részletet emeli ki a mise jellemzésénél:

Pierluigi ebben a műben komoly, tartott, hatásos, de ugyanakkor egyszerű dallamokat alkotott, ezeket azonban a legtüzesebb harmóniák erejével ruházta fel, amelyek az utolsó ütemig lebilincselik a figyelmet. Néha a szólamokat két kórusra osztja, hogy aztán még hatásosabban egyesítse azokat. Hol háromszólamú, hol négyszólamú, és ötszólamú letétté fo-

⁹ „Dalle quali cose come rivo da fonte derivano utili insegnamenti per la musica ecclesiastica in genere, la quale, per essere eccellente, deve appunto essere grande e semplice, e procedere pacata e pura, mirando a dominare il tumulto degli affetti, non a suscitare le ribelli passioni. Nè con ciò si vuole escludere dalla medesima la vivacità o la forza e ristingerla totalmente negli angusti limiti nei quali usolla il Palestrina, e rinunziare a tutti quei mezzi ragionevoli che gli ulteriori perfezionamenti le vennero man mano somministrando. Quando la Chiesa esulta festosa, perchè mai non dovrebbe parimenti esultare?” in R. Boucheron, *Antologia Classica della Gazzetta Musicale . Anno VI.o Pubblicazione 1a. Messa di Pier Luigi detto il Palestrina intitolata a Papa Marcello in Gazzetta musicale di Milano* VI/27 (1847), 210.

¹⁰ „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.

¹¹ „Die Wichtigkeit, welche diese Messe in der Kirchenmusikgeschichte einnimmt, da durch sie der polyphone Styl für den liturgischen Gottesdienst nicht nur gerettet, sondern sanctionirt wurde, macht sie zu einem klassischen Werke, und solche benöthiget man in verschiedenen Ausgaben.”

nódnak össze vagy a felső, vagy az alsó szólamok, vagy vegyesen, egyesülve azonban nem egy hatszólamú, hanem inkább nyolc-, vagy tíz-, sőt, ezerszólamú kompozíció hatását keltik.¹²

Ugyanezt a zenei jelenséget Raimondo Boucheron az olasz zenei ízlésnek megfelelően ekképp jellemzi:

A Messa di Papae Marcello pedig egyszerű anélkül, hogy triviálissá válna, mesteri, ugyanakkor a szöveg bonyolultsága nem homályosítja el a gondolat áttetszőségét vagy nem vezet a szavak összerosódásához, ami a harmóniák szinte szüzi tisztaságát veszélyeztetné, vagyis épp olyan, hogy minden kívánságát kielégíti annak, aki a reformot elképzelte.

Valójában, ha valaki tud partitúrát olvasni, és felfogja, mit jelent az ellenpontos szerkesztésmód, csak csodálhatja a mű stílusának tisztaságát, a dallamok természetességét, ezek harmonikus egymásba fonódása és mindennek méltóságteljes hömpölygése hallatán. De ami a legnagyobb csodálatot váltja ki, az a kiemelkedően vallásos érzület, amelyet Palestrina mindenkinél jobban tudott zenéjébe önteni.¹³

A fenti idézetben ugyanazok a zenei tulajdonságok kerülnek előtérbe, amelyet Baini és Alfieri is kiemel: a stílus tisztasága, átláthatósága, a dallamok természetessége, a szólamok harmóniája, és mindezek összhatásaként az igazi vallásos érzület kifejezése. Alfieri ezt így fejezi ki:

Mindössze azt mondom, hogy e szerző [Palestrina] egyházzeneje emelkedett, áhítatos, ennek következtében a Szentélyhez méltó. (A madrigáljai is kiemelkedő értékűek, ez a zene a legrégebb himnuszokhoz mérhető.) Ez a zene mind dallamaiban, mind harmóniájában a lehető legegyszerűbb, és a hallgatóira mindig csodálatos hatást gyakorol.¹⁴

Majd D. Antonio Eximeno 1774-ben kiadott munkájából idézve összegzi Palestrina zenéjének azokat a tulajdonságait, amelyeket az olasz recepció századokon át örökölt tovább:

¹² „Pierluigi gestaltete hier ernste, getragene, wirksame und doch einfache Melodien, umkleidete sie aber mit einer Kraft der feurigsten Harmonien, welche die Aufmerksamkeit bis zum letzten Tacte fesseln. Manchmal theilt er die Stimmen in zwei Chöre, um sie desto wirksamer zu vereinigen. Bald sind es 3-stimmige, bald 4- und 5-stimmige Chöre von Ober- oder Unter- oder gemischten Stimmen, vereint aber machen sie nicht der Eindruck einer sechs- sondern einer acht- und zehn-ja tausendstimmigen Komposition.”

¹³ „E la *Messa di Papa Marcello*, semplice senza cadere nel triviale, dotta senza che la complicazione offuschi la chiarezza del concetto o induca confusion di parole e nuocia alla purezza, direi quasi verginale, dell'armonia, fu tale appunto da non lasciar cosa a desiderare a chi la riforma ideava. Infatti chi appena sa leggere una partizione, e intende che sia artificio contrappuntistico, non può non ammirare in questa la purezza dello stile, la naturalezza delle melodie, l'armonioso loro loro intreccio e l'andamento maestoso di tutto l'insieme. Ma ciò che merita maggiore ammirazione si è il carattere eminentemente religioso che il Palestrina forse più d'ogni altro compositore seppe infondere nella sua musica ...” in Boucheron, *Antologia...* 210.

¹⁴ „Dirò solamente che la musica sacra di questo autore è grande, divota, e per sonseguente degna del Santuario. (Anche quella de'Madrigali ha un grandissimo merito, e perciò è degna de' più alti elogi.) Ella è semplicissima si nelle melodie, che nell'armonia, ed ha prodotto sempre un mirabile effetto negli ascoltanti.” in Alfieri, *Raccolta VII., Conclusione.* 372–373.

A modulációk egyszerűsége és természetessége, a szólamok megfelelő és változatos távolságtartása, amely világos és sokszínű harmóniát hoz létre, azok az egyedülálló tulajdonságok, amelyek Palestrina műveit örökkévalóvá teszik. Eredeti mű, valóban méltó tanulmányozásra, és az *a cappella* stílus egyszerűségének, természetességének és eleganciájának elérése érdekében követendő mintát nyújt.¹⁵

Carl Proske előszavában a Palestrina-stílus tudományos megközelítését ajánlja, amely szigorúan és kizárólagosan a zenei források tanulmányozásán alapszik:

Következésképpen a régi egyházi zene alapvetően különbözik az újtól (amely nagyrészt világi jellegű templomi használatban), és az előző mélyreható tanulmányozását minden karnagy számára ha nem is kizárólagosan, de kiemelten kötelező feladattá kell tenni. Nem ajánlhatjuk eléggé a korábbi évszázadok teoretikusainak fokozatos elismerését és munkáik alkalmazását, mindenek előtt azonban a gyakorlatban használt művek folytonos tanulmányozását. Erre a könyvtárakban és a művészetekre szakosodott archívumokban található gazdag forrásanyag nyújt lehetőséget, és egyre könnyebben hozzáférhetővé válik az autentikus másolatok használata is, akár a nyomtatás közvetítése nélkül is.¹⁶

Haberl az ellenpontos szerkesztés tanulmányozásához ajánlja Palestrina műveit az oktatás számára:

Éppen Pierluigi zenekölteményei tűnnek ki világosságuk és énekelhetőségük által, és a tapasztalat arra tanít, hogy az éneket tanuló diákok akkor tudják leggyorsabban és legkönnyebben elsajátítani a polifonikus stílust, ha az oktatás Palestrina műveivel kezdődik.¹⁷

Az ellenponttal szembeni idegenkedés az olaszok részéről szintén Baini könyvétől kezdődően elsősorban a flamand mesterek műveire hivatkozva bukkan elő. A Sistina karnagya monográfiájában Palestrina műveit tíz különböző stíluskörbe sorolja. Az első stíluskörbe azokat a

¹⁵ „La semplicità e naturalezza della modulazione con la giusta e varia distanza delle voci per rendere chiara, e varia l'armonia, sono le proprietà singolari, che faranno eterne le opere del Palestrina. ... egli è l'originale più degno di studiarsi, ed imitarsi per acquistar la semplicità, naturalezza, et eleganza dello stile a cappella.” in D. Antonio Eximeno: *Dell'origine, e delle regole della musica* (Roma: 1774), 257.

¹⁶ „Somit ist die Basis der kirchlich ältern von der (meist auch in der Kirche profanen) neuern Musik von Grund aus verschieden, und das tiefeindringendete Studium der ersteren jedem Chordirigenten zwar nicht ausschliesslich, doch vorzugsweise zur Pflicht zu machen. Nicht genug zu empfehlen wäre auch die allmähliche Anerkennung und Benutzung der Theoretiker früherer Jahrhunderte, vor Allem aber ein ernstes, unausgesetztes Studium der praktischen Werke. Hierzu ist bei der Reichhaltigkeit der in Bibliotheken und Kunstarchiven befindlichen Quellenwerke Gelegenheit vorhanden, auch wird die Benutzung authentisch übertragener Partituren immer leichter und zugänglicher, selbst ohne Vermittelung des Druckes.” in Carl Proske, „Vorrede” in *Musica Divina sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni Juxta ritum sanctae ecclesiae catholicae inservientum Pulice offert Carolus Proske. Annus primus. Harmonias IV. vocum continens. Tomus I. Missarum.* (Ratisbonae: Fridericus Pustet, MDCCCLIII [1853]), XXIX.

¹⁷ „Gerade Pierluigi's Tondichtungen zeichnen sich durch ihre Klarheit und Sangbarkeit aus, und die Erfahrung lehrt, dass die Gesangschüler den polyphonen Styl am schnellsten und leichtesten erlernen, wenn der Unterricht mit den Compositionen Palestrina's beginnt.” in Haberl, Vorwort a *Missa ascendo ad Patrem* című Palestrina-mise közreadásához, 1874. (*Musica Divina*)

szigorú szerkesztésű műveket sorolja, amelyek még szorosan követik a flamand mesterek, elsősorban Josquin stílusát, és amelyeket ő kissé mesterkéltnek és erőltetettnek érez. Fő problémának azonban azt találja, hogy a hangszín egyöntetű, a szavak értelme nem jut el a hallgató tudatához.¹⁸

Alfieri-nél ez az ellenszenv már egy kicsit átlendül nemzeti kérdéssé is, természetesen az olasz mesterek javára:

Bármennyire is tisztelettel kell adóznunk egy időre az Alpokon túli, különösen a flamand mestereknek az ellenpont fejlesztéséért, azután mégis egyedül az olaszok voltak azok, akik megtalálták igazi formáját, és zenei összetevőit tökéletességre emelték.¹⁹

Candotti szintén szembeállítja Palestrina stílusát a flamand mesterek ellenpontos gondolkodásmódjával:

Valójában ő volt az, aki a flamand iskola tévelygése után elsőként tudott megalkotni egy nemes, emelkedett, higgadt, ünnepélyes stílust, amely mindenben megfelelt a templom szent fenségének; és a szellem erejével meg tudta menteni az egyházi zenét a száműzetés rendeletétől, amely kis híján megpecsételte sorsát.²⁰

Jellemző, hogy Liszttel, a francia és német közreadókkal ellentétben egyetlen olasz közreadó nem említi meg Lassus nevét Palestrináé mellett, Alfieri egyedül Victoria és Anerio művészetét tartja érdemesnek ahhoz, hogy műveikből néhányat közreadjon.

III.2 Palestrina műveinek olasz, francia és német kiadásai: a közreadók szemléletbeli különbségeiből adódó zenei eltérések

Palestrina műveinek 19. századi értelmezéséhez fontos forrást jelentenek a kiadványok kottaképei is, hiszen a kiadóknak zenei szempontból döntéseket kellett hozniuk a kompozíciók közlésekor. A Palestrina életében megjelent első kiadások, vagyis az eredeti források a szólamokat egymás mellett közlő kóruskönyveiben csak a legszükségesebb zenei információkat jegyezték le, az előadásmód az élő gyakorlatnak köszönhetően magától értetődő volt. Mi-

¹⁸ „La prima maniera, o primo stile di Giovanni Pierluigi è artificiosissimo, pieno di studio, di fatica, e di sforzo. ... Di tratto in tratto si trova imitato giudiziosamente Josquino nelle ripetizioni della stessa melodia in diverse corde, e negli andamenti d'incocciatura. ... L'insieme è una musica sommamente armonica, e risuonante di un perpetuo colore; e che non fa punto intendere agli uditori le parole, ed i sensi di ciò che si canta.” in Baini, *Memorie*, Vol. II. 423.

¹⁹ „E quantunque per alcun tempo debbansiagli oltramontani e specialmente a fiamminghi i progressi del contrappunto, pur gl'Italiani in appresso furono i soli a dare la vera forma, e il perfezionamento ai musicali componimenti.” in Alfieri, *Raccolta I. Prefazione V*.

²⁰ „Egli infatti fu quello, che, dopo le aberrazioni della scuola fiamminga, seppe formarsi per primo uno stile nobile, grave, posato, solenne, del tutto conveniente alla maestà del sacro tempio: e colla potenza dell'ingegno valse a salvare la musica sacra dal decreto di proscrizione che quasi le sovrastava.” in Candotti, „Bibliographia ...” *Gazzetta musicale di Milano* 37.

vel az előadói gyakorlat a *Cappella Sistina* kivételével mindenhol megszakadt,²¹ és magában a pápai kórusban is folyamatosan változott, a 19. század elején, amikor az egyházzenei reformmozgalmak egyre erőteljesebben hirdették a 16. századi *a cappella* kompozíciók, köztük elsősorban Palestrina műveinek újbóli felfedezését, komoly problémát jelentett a követendő zenei stílus reprezentatív példaképeinek hiteles közreadása és megszólaltatása. Az élő hagyomány által örökített előadásmód megszakadása valamint a zenei gondolkodás gyökeres megváltozása következtében Palestrina műveinek 19. századi kiadásai más-más arculatot kaptak, hiszen a 16. századi — illetve a 17. század elején napvilágot látott kiadványok után számottevő, teljes műveket közlő forrásértékű közreadásról nem beszélhetünk. A romantika felfogásbeli különbségeinek illusztrálására a *Missa Papae Marcelli* néhány kiadásáról esik majd szó, mivel a misének különleges történelmi jelentőséget tulajdonítva a mű a 19. században nemcsak gyűjteményekben, hanem több önálló kiadásban is hozzáférhetővé vált. A 19. századi kiadványok alapjául szolgáló eredeti kiadványokat és forrásokat, illetve azok zenei eltéréseit a C. függelék tartalmazza, itt csak az egyetlen ismert kézíratos forrást említjük meg.

III.2.a Az Mss. *Cappella Sistina* 22-es kézirat

A *Missa Papae Marcelli* eredeti kéziratának meglétéről nem tudunk, a 19. századi közreadók sem hivatkoztak rá. Ugyanakkor létezik egy korabeli másolat,²² amely a mise komponálásának évében keletkezett, 1565-ben, még az első kiadás megjelenése előtt, vagyis ez a legkorábbi forrás, amelyet a miséről ismerünk. Ez a másolói kézirat azért különösen fontos, mivel ez az egyetlen a 19. századi közreadók által is ismert forrás, amely egy hétszólamú, kánon szerkesztésű második Agnus Dei tételt is tartalmaz.²³ Az utolsó, hétszólamú tételt az első

²¹ J. Garratt Bécs esetében egy meglepő ellentmondásra mutat rá: bár a bécsi *Hofkapelle*-ben a 17. századtól kezdve bizonyíthatóan folyamatosan előadták Palestrina és kortársainak műveit, a 19. század elején a teoretikusok és a muzsikuskok mégis újra fel kívánták fedezni ezt a zenét az egyházzenei reform számára. GPG, 136. Rudolf főherceg kottatárának katalógusa, amelyet Barna Péter szívésségéből ismerhettem meg, 1806 és 1827 között készült, 1820-tól 1827-ig maga a főherceg katalogizálta a gyűjteményt. A felsorolt források és művek között megtalálható Burney 1771-ben megjelentetett, a római nagyheti szertartás repertoárját tartalmazó kiadványa (*La musica nelle Funzioni della Settimana Santa in Roma*), valamint számos kézíratos másolat. A *Missa Papae Marcelli* eredeti, hiteles változatát a főherceg 1826-ban kapta ajándékba G. Kandlertól saját lejegyzésében, de a gyűjteményben szerepel a mise négyszólamú, orgonakíséretes, Aneriától származó átdolgozott változata is. A híres Palestrina-mise mellett a katalógus több motettát és responzóriumot is említ a zeneszerzőtől, és – tévesen – az ő neve alatt szerepel a „vatikáni”, kétkórusos *Miserere* is. (A-Wgm, 1268/33).

²² Mss. Capp. Sist. 22. A kéziratban a No. 4-es (ff. 71v-93) mű a Marcellus-mise. Az Agnus Dei tételek számozása No. I. és No. III. (Agnus Dei II. vacat), az Agnus Dei III. cum 7 voc. 'canon in diapente et nona' meghatározással szerepel. Joseph Llorens a következő megjegyzést írja a kézirathoz: „Codicem exaravit Iohannes Parvus ut appareret ex cod. Capp. Sist. 17, 18, 19, 24 ab eodem scripsit, annis 1565 (f. 58v in littera initiali tertia) et 1568 (f. 37 in littera initiali secunda).” lásd Josephus M. Llorens. *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instrumenti sive manu scripti praelo excussi. Recensuit.* (Città del Vaticano: BAV, 1960.), 47.

²³ Oscar Mischiati tanulmányában megemlíti egy másik kéziratot is, amelyet szintén a Sistina másolója, Johannes Parvus készített a *Santa Maria Maggiore Basilika* számára. A kézirat (ms. JJ. III. 7, deposito di S. Maria Maggiore, no. 29) első darabja szintén a *Missa Papae Marcelli*, (1v-23), amely a Mss, Capp. Sist. ké-

nyomtatott kiadás, majd a további kiadványok is elhagyták. A Vatikán által őrzött híres kéziratban (ezután Capp. Sist. 22) található mise teljes zenei anyagát a Palestrina-összkiadások előtt először Franz Xaver Haberl közölte a *Musica Divina* sorozat keretében 1876-ban.

III.2.b Az összehasonlításához kiválasztott kiadványok

Az alábbi válogatás a *Missa Papae Marcelli* 19. századi közreadásaiból nem teljes,²⁴ de remélhetően így is hiteles képet ad a kor olasz, német és francia közreadóinak jellegzetes látásmódjáról és értékeléséről. A kiválasztás a kor két jelentős kiadás-sorozata (*Raccolta di Musica Sacra*, illetve *Musica Divina*) kivételével esetleges, nagy mértékben befolyásolta a kiadványok hozzáférhetősége.²⁵

Az összehasonlító elemzés a következő kották zenei anyagára épül (az időrendi áttekintést a táblázat mutatja):

évszám	olasz kiadványok	francia kiadványok	német kiadványok
1831–1850			S. Schinhamer, Augsburg
1841	P. Alfieri, Roma		
1843–1844		A. de La Fage, Paris	
1843–1845		Requeil..., Paris	
1847	Gazzetta Musicale, Milano		
1850			C. Proske, Regensburg
1876			F.X. Haberl: <i>Musica Divina</i> , Regensburg
1878	G. Amelli, Milano		
1881			F.X. Haberl: <i>Palestr. Összk.</i> Regensburg

olaszok:

Pietro Alfieri: *Raccolta di Musica Sacra* I.(1841)²⁶

Gazzetta Musicale di Milano (1847)²⁷ — önálló kiadvány

ziratban található miséhez hasonlóan tartalmazza a második Agnus Dei tételt is. Mivel azonban nincs adatunk arra, hogy a *S. Maria Maggiore*-beli másolatot a 19. században a közreadók ismerték volna, ezért a jelen tanulmányban nem vesszük a kiadások alapjául szolgáló források közé. Lásd Oscar Mischiati, „Ut verba intelligerentur” circostanze e connessioni a proposito della *Missa Papae Marcelli*”, in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani 28 Settembre – 2 Ottobre 1975* / a cura di --. (Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1977), 424–425. 27. lábjegyzet.

²⁴ Martina Janitzek *Palestrina műveinek 19. századi közreadásairól* szóló könyvében összesen 27 különböző kiadványt említ meg, amely a misét tartalmazza. Ezek közül néhány utánnyomás vagy csak egyes tételeket közöl a műből, és 20 egymástól különböző kiadást jelöl meg, amelyek a teljes misét tartalmazzák az 1841 és 1902 közti időszakban. JSEPW, 215., 382.

²⁵ Martina Janitzek tanulmányában részletesen foglalkozik még Ignaz Mitterer 1894-ben kiadott publikációjával, amely a mise négyyszólamú változatát tartalmazza, de Janitzek leírása szerint itt sokkal inkább átdolgozásról beszélhetünk, mint közreadásról. in Martina Janitzek, „Palestrina-Editionen im 19. Jahrhundert: Dargestellt an ausgewählten Beispielen” in Friedrich W. Riedel (Hrsg.), *Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (Sinzig: Studio, 1997), 120–122.

²⁶ *Raccolta di Musica Sacra in cui contengonsi i capi lavori de' più celebri compositori italiani consistente in messe, sequenze, offertorj, motetti, salmi, inni, responsorj. Opera di Pietro Alfieri sacerdote romano maestri di cappella, membro della Congregazione di S. Cecilia e consigliere della medesima. Vol. I.* (Roma: Pietro Pittarelli e C, MDCCCXXXI.)

Guerrino Amelli: *Musica Sacra* (1878)²⁸ — önálló kiadvány

franciák:

Adrien De La Fage: *Cinq Messes* [1843–1844]²⁹

Joseph Napoléon Ney, Prince de la Moskowa: *Recueil des Morceaux de Musique-Antienne* (1843–1845)³⁰

németek:

Simon Joh. Nep. Schinhamer (Augsburg) (1831 után, vsz. 1850 előtt)³¹ — önálló kiadvány

Carl Proske: (1850)³² — önálló kiadvány

Franz Xaver Haberl: *Musica Divina* (1876)³³

Franz Xaver Haberl: *Pierluigi da Palestrina's Werke*. (Összk.) Elfter Band (1881)³⁴

²⁷ *Messa detta di Papa Marcello composta da Giovanni Pierluigi di Palestrina*. Antologia Classica Musicale pubblicata dalla Gazzetta Musicale di Milano, Anno VI – 1847. (Milano: Giovanni Ricordi, 1847, p.n. H 19746 H)

²⁸ *Missa Papae Marcelli sex vocibus nunc primum pro executionis commoditate signis dynamicis exornata*. Auctore Joanne Petraloysio Praenestino. (Mediolani: Musica Sacra, MDCCCLXXVIII, p.n.139)

²⁹ *Cinq Messes tirées du répertoire de la Chapelle Sixtine à Rome, composées par Jean Pierluigi da Palestrina*. Édition revue et corrigée avec soin, par M. Adrien De Lafage. (Paris: Mme Ve Launer, V.L. 3430) Martina Janitzek könyvében (JSEPW) a 39. oldalon 1855-re datálja a kiadványt, de a lemezszám korábbi évre utal. Mivel Janitzek nem dokumentálja datálásának alapját, a lemezszám szerinti évet követjük.

³⁰ *Recueil des morceaux de musique-antienne, exécutés aux concerts de la Société de Musique vocale religieuse et classique, fondée à Paris en 1843, sous le patronage des Mesdames ... et sous la direction de M. le Prince de La Moskowa*. (Paris: Pacini Editeur des Oeuvres de la Société, é.n.)

³¹ *Missa celebrissima vulgo dicta Papae Marcelli 6 vocibus concinenda, S. Caroli Borromaei et ceterorum Cardinalium, quos Pius IV. Pont. Max. ad executionem Decretum SS. Concilii Tridentini congregavit, jussu composita eorumque applausu et auctoritate approbata ac veluti prototypum exhibita*. Auctore ohanne Petro Aloysio Praenestino. Editio Nova secundum editionem Romanam anni 1567 unacum paevia vita auctoris et historia hujusce Missae. / Die berühmte Messe Papae Marcelli von Palestrina für 6 Stimmen (Sopran, Alt, 2 Tenore und 2 Bässe) aus Auftrag des S. Karl Borromäus und der übrigen Cardinäle, welche Papst Pius IV. zur Vollstreckung der Decrete des hochheiligen Consils von Trient niedersetzte, componirt und von ihnen approbirt und als Muster aufgestellt. Nach der römischen Ausgabe vom Jahre 1567 neu herausgegeben mit vorausgehender Lebensgeschichte des Palestrina und der Geschichte dieser Messe. (von Simon Joh. Nep. Schinhamer, Sacerdos.) (Augsburg: Anton Böhm, p.n. 2380).

A kiadvány biztosan 1831 után keletkezett, mert Anton Böhm ekkor kezdte meg működését, és nagy valószínűséggel Proske 1850-es kiadása előtt, mivel az előszavában úgy emlegeti, mint az első német kiadványt.

Az is elképzelhető, hogy megelőzi Alfieri sorozatát is, mert Rómában élve ismernie kellene a római kiadványt, de semmi utalás nem található benne a *Raccolta di Musica Sacra* első kötetére. Ebben az esetben időrendileg Schinhamer kiadványa az első a fenti kiadványok között. Martina Janitzek 1850-re datálja a kiadást, bár megemlíti, hogy a CPM (*The Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980*) 10 évvel korábban jelöli a kiadást. JSEPW, 111. és ugyanazon az oldalon a 125. lábjegyzet.

³² *Missa Papae Marcelli triplici concentu distincta, videlicet: I. Joannis Petri Aloysii Praenestini (Giovanni Pierluigi da Palestrina) Missa Papae Marcelli genuina sex vocum. II. Missa eadem ad quatuor voces reducta, auctore Joanne Francisco Anerio. III. Eademque missa duplici choro octo vocibus concinenda, auctore Francisco Suriano*. Triplicem hanc Missam juxta editiones principes fidelissime in partitionem redegit eamque prima hac unione excusam pulicavit Carolus Proske. MDCCCL. Ex sumtibus vulgantium. Inscriptum tabulario unitorum Musices editorum, Maguntiae, Londinii et Bruxellarum ex taberna musices B. Schott filiorum

³³ *Missa Papae Marcelli Joannis Petraloysii Praenestini, sex vocum*. [Musica Divina Liber Missarum], Annus II., tom. I., Fasc. VII. [Regensburg: Pustet, 1876.]

³⁴ *Zweites Buch der Messen von Pierluigi da Palestrina Hrsg. von Franz Xaver Haberl. Pierluigi da Palestrina's Werke. Elfter Band*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.) A dátum az előszó végén: Regensburg, 12. März 1881.

A fenti közreadóknál közös vonás, hogy valamilyen módon kapcsolatba kerültek a *Cappella Sistina* hagyományával és repertoárjával, sőt, többen személyesen is ismerték a kórus karnagyát, Giuseppe Bainit, aki a 19. század első felében a legtekintélyesebb Palestrina-szakértőnek számított. La Fage egy évig (1828) Bains tanítványai közé tartozott, Pietro Alfieri Bains utolsó éveiben használhatta a mester magán könyv- és kottatárát. Carl Proske szintén Bains személyes ismeretségi körébe tartozott, amikor 1834–1838 között római tanulmányútjai alatt a pápai kórus előadásmódját és repertoárját kutatta. Schinhamer is hallotta előadásukat, ő a Német Kollégium tagjaként talált rá a saját archívumukban megőrzött *Missarum Liber Secundus* 1567-es első kiadására. A század második felében F. X. Haberl azon kívül, hogy 1867-től 1870-ig a németek nemzeti templomának (*Santa Maria dell'Anima*) orgonistája volt, IX. Pius pápa engedélyével kutatásokat végezhetett a pápai kottatárban, hogy még kiadatlan műveket lemásolhasson,³⁵ és ő készítette el a *Cappella Sistina* kottatárának első rendszeres katalógusát, amelyet még ma is használnak. Carl Proske a következőképp vall a Sistina hagyományának meghatározó voltáról:

... a pápai kórus, ennek az éneknek a tisztasága, amely összekapcsolódik a gregorián ének megőrzésével, és minden más eltérő zenei műfajt állhatatosan elkerül, ezáltal az egész egyház számára a mai napig előre mutató példa és alaptípus.³⁶

A fenti kiadványok szerzői nagyrészt ismerték egymás munkáját, akár van az előszókban ennek nyoma, akár nincs. Guerrino Amelli a *Missa Papae Marcelli* előszavában hivatkozik a mise a *Musica Divina* sorozat keretében két évvel korábban Haberl által megjelentetett közreadására, Haberl viszont Proske kiadványait emlegeti. Azt is tudjuk, hogy nemcsak Liszt tartozott a *Musica Divina* sorozat előfizetői közé, hanem La Fage is,³⁷ bár az ő fenti kiadása időben megelőzi a német sorozatot. Magukból a kiadványokból arra lehet következtetni, hogy Alfieri közreadása hatással lehetett La Fage munkájára. Martina Janitzek ezt a feltételezést megerősíti, amikor arról ír, hogy La Fage saját kiadványa részére Alfieri sorozatának

³⁵ „Im April 1875 erhielt der Unterzeichnete auf seine unmittelbare Bitte hin von Sr. Heiligkeit Papst Pius IX. die bisher stets verweigerte Erlaubniss, das geheimnisvolle Archiv der sixtinischen Kapelle zu betreten und dort alle bisher unedirten Werke Pierluigi's zu kopiren” in *Musica Divina*. (Vorbemerkungen, 15. August 1876, Franz Xaver Haberl)

³⁶ „die päpstliche Kapelle, die Reinheit dieses Gesanges in Verbindung mit dem Gregorianischen Choral aufrechthaltend, jede abweichende Musikgattung beharrlich ausschliesst, und darum als Grundtypus und Vorbild gesetzlicher Kirchenmusik bis auf den heutigen Tag der ganzen Kirche vorleuchtet.” in Carl Proske, „Vorrede” in *Musica Divina*.. XVIII.

³⁷ Bernhard Janz, „Das editorische Werk Carl Proskes und die Anfänge der kirchenmusikalischen Reformbewegung”, Winfried Kirsch – M. Jakob – M. Janitzek – P. Luettig (Hrgs.). *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert: Zur Geschichte eines Kirchemusikalischen Stilideals*. (Regensburg: Bosse, 1989).

(*Raccolta di musica sacra*) első kötetéből választott öt misét.³⁸ Az összehasonlító vizsgálatkor kiderült, hogy az 1847-es milánói kiadvány³⁹ nem más, mint La Fage közlésének átvétele. Az elemzéseknél csak az eredeti francia kottát vesszük figyelembe. Az pillanatnyilag nem dönthető el, hogy az azonos kulcshasználat a másik korai francia kiadványban és a valószínűleg szintén korai német kiadványban (Schinhamer) véletlen-e, vagy itt is hatott az egyik közreadói elv a másikra.

Az összes közreadó számára természetesen a legfontosabb feladatot a kottahűség maradéktalan megtartása képviselte, ami a különböző leírások szerint komoly előzetes kutatómunkát kívánt meg. A helyzet rendezetlenségéről Pietro Alfieri írt a *Raccolta di Musica Sacra* zárószavában:

Íly módon partitúrába rendeztem a nyomtatott és kéziratban lévő kompozíciókat, amelyekben szinte hemzsegték a hibák — vagy hangelírások, vagy harmóniai — tempóbeli tévedések, vagy szünethibák, vagy kulcsok helytelen használatában; és végül az ilyenformán előkészített műveket el kellett látni sokhelyütt alterációs jelekkel, amelyek nélkül kiábrándítóan szólnának.⁴⁰

Le prince de la Moskowa kiadásának előszavában szintén a felhasznált források tipográfiai elírásainak helyesbítésére utal, amelyet a régi zene közlésénél gyakorinak talált, de azokat az árnyalatokat is jelezni kívánja, amelyeket a tradíció őrzött meg.⁴¹

A 19. században előforduló gyakori elírások, amelyekre az előző két közreadó utal, igazolja Franz Xaver Haberlt is, aki a Palestrina-összkiadás előszavában 1880-ban még mindig fő célkitűzésének az eredeti, hiteles zenei szöveg közreadását tartja:

Eme életrajzi bevezető szavak után alulírott felhatalmazva érzi magát, hogy leszögezze azokat a fő elveket, amelyeket Pierluigi miséinek kiadásakor követett. A legfontosabb elv ez volt: az eredeti (szöveg) lehető legpontosabb visszaadása.⁴²

³⁸ JSEPW, 39.

³⁹ A kiadvány nem nevezi meg a közreadó nevét. A kotta a *Gazzetta Musicale di Milano* című újság mellékleteként jelent meg, az újság Raimondo Boucheron aláírással recenziót is közöl a kiadványhoz kapcsolódóan, de maga a recenzió esszé jellegű, és nem árul el semmi közelebbit sem a kiadvány forrásáról, sem közreadói elveiről. Boucheron, Raimondo: „Antologia classica della Gazzetta Musicale, Anno VI, Pubblicazione 1a. Messa di Pier Luigi detto il Palestrina intitolata a Papa Marcello”, *Gazzetta Musicale di Milano* Anno VI. No.27. (7 luglio 1847), 209–211.

⁴⁰ „Quindi ho messo in partitura le composizioni tanto stampate che manuscritte le quali ho trovate quasi tutte piene di sbagli or nelle note, or nell'armonia, or ne'tempi, or nelle pause, ed or nelle chiavi; e finalmente dovetti a siffatte composizioni collocare i segni di alterazione in moltissimi luoghi, senza i quali, formerebbero disgusto all'udito.” in Alfieri. *Raccolta VII. Conclusione* 367.

⁴¹ „Nous nous sommes efforcée de réaliser ce but en apportant le plus grand soin à éviter les fautes typographiques qui ne se glissent que trop souvent dans des publications de ce genre, et en indiquant les nuances qu'aucun ancien manuscrit de ces compositeurs ne fait connaître, mais qui ont été recueillies par la tradition.”

III.2.c A Baini-összkiadás terve

Általánosan kevésbé köztudott tény, hogy maga Baini is szándékozott egy Palestrina műveit tartalmazó összkiadást készíteni az 1828-ban megjelentetett kétkötetes nagy monográfiája előtt. Fortunato Santinivel együtt 1821-ben társaságot alapított *Società di musica sacra* néven. A társaság feladata lett volna, hogy megteremtse az anyagi hátteret Palestrina műveinek kiadásához. Baini 1821-ben már pontosan meghatározta a közreadás alapelveit és a megjelentetés ütemét.⁴³ Palestrina műveinek kiadását 36 kötetesre tervezte, amelyet 5–6 év alatt kellett volna megvalósítani. Mindegyik kötet tartalmazott volna egy rövid latin nyelvű előszót, amelyben Palestrina életére vonatkozó utalások kaptak volna helyet. (Elképzelését a 19. század első felében megjelentett kiadványok többsége, pl. Alfieri, Proske, Schinhamer is átvette, akik a bevezetésben rövid életrajzot adnak a zeneszerzőről.) Baini gondolkodásmódjára rávilágít, hogy az egyik kötet előtt a *cantus firmus* szabályát akarta megjelentetni, vagyis Palestrina műveinek megértéséhez elengedhetetlenül szükségesnek tartotta a gregorián ének és az ellenpont szabályainak ismeretét. Ezt az elvet hangsúlyozottan ismételte meg Pietro Alfieri és Carl Proske; Alfieri a *Raccolta di Musica Sacra* sorozat utolsó, hetedik (1846) kötetéhez fűzött tízoldalas zárószavában,⁴⁴ Proske a *Musica Divina* sorozat első kötetéhez (1853) készült előszóban.⁴⁵ A kiadványokban Baini meg kívánta őrizni az eredeti kulcsokat, de már ő is arra hajlott, hogy a Palestrina által nem jelölt, csak az előadói hagyomány által ismert szükséges alterációs jeleket helyezték a kottaszöveg fölé a megfelelő helyeken. Sajnos Baini összkiadása nem valósult meg, de még megérhette, hogy tervét Pietro Alfieri valóra váltotta a *Raccolta di Musica sacra* című sorozat elindításával. Ugyanakkor a *Cappella Sistina* kéziratai között — részben Baini, részben 19. századi másolók kézírásával — még megtalálhatóak azok a modern kottairással lejegyzett Palestrina-művek, amelyek a Baini által kiadandó összkiadásnak részét alkották volna. Nem érdektelen ezek zenei vizsgálata, ugyanis ez az egyetlen for-

⁴² „Nach diesen bibliographischen Vorbemerkungen obliegt es dem Unterzeichneten, Rechenschaft über die bei Redaction der Messen Pierluigi's beobachteten Grundsätze zu geben. Das Hauptprinzip war: so genau als möglich die Originalien wiederzugeben.” in Haberl, *Gesammelte Ausgabe*. Regensburg, 20 Oktober 1880, VII.

⁴³ Idézi: Bianca Maria Antolini – Annalisa Bini, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. (Roma: Editioni Torre d'Orfeo, 1988), / Cataloghi di Fondi Musicali Italiani 8. „Musica antica e musica sacra” 113.

⁴⁴ Pietro Alfieri: *Raccolta di Musica Sacra in cui contengono i capi lavori de' più celebri compositori italiani consistente in messe, sequenze, offertorj, motetti, salmi, inni, responsorj ec. Opera di Monsig. --*. Vol. VII. (Roma: Filippo Martelli, MDCCCXXXVI.). Conclusione 361–373, az ellenpontról G. Zarlino *Istituzione armoniche*, G. Paolucci *Arte pratica di Contrappunto*, illetve G. B. Martini, *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* című munkája alapján ad rövid téjakoztatást a 369–371. oldalán.

⁴⁵ Carl Proske, „Vorrede” in *Musica Divina*...

rás, amely kottaképben is megőrzött egy részt kizárólag a Sistina előadásmódjára jellemző zenei értelmezésből.

Az Ms. Capp. Sist. 453-as jelzetű kézirat nagy valószínűséggel Baini számára készült az összkiadás céljából. Llorens az ő munkájának tulajdonítja a kéziratot,⁴⁶ de feltehetőleg másolók is segítettek Baininak, mivel az egyes szólamok és a különböző misék kottaírása is jelentősen különbözik.

Baini a *Missa Papae Marcelli* szólamaiban megtartja az eredeti kulcsokat, *alla breve* metrumba helyezi a zenei anyagot. A záróhangok longa értékűek, és a záróhangok előtti hangoknál gyakran pontozott értékkel jelöli az utolsó előtti szótag kiejtését, amely az első kiadásban eredetileg egyetlen brevis értékű hang volt. Ezzel nem az eredeti ritmust változtatja meg, hanem notációban is jelöli a diftongus előadási gyakorlatban szokásos feloldását, amelyet az eredeti kottakép nem jelöl: **(1. kottapélda)**

(a) 
Chris - te e - - - le - - - - i - son

(b) 
(le) - - - - - i - son

1. kottapélda a) *Christe, Cantus, Baini lejegyzésében, BAV, Ms. Capp. Sist. 453. fol. 24V*
b) *a második Kyrie vége, ugyanott*

Ezt a notációs megoldást Alfieri sűrűn és Baininál sokkal szabadabban, azaz nemcsak a zárlatoknál alkalmazza saját kiadványában, a szöveg elhelyezésének megfelelően:

(2. kottapélda)

⁴⁶ Llorens *Capellae Sixtinae Codices musicis*. 416: „Saec. XIX, Fasciculi diversi et folia manu Iosephi Baini scripta.” A kézirat a *Missa Papae Marcelli* (24–55.) szólamaival kívül tartalmazza még a *Missa brevis*, *Missa Quem dicunt homines*, és a *Missa ut re mi fa* szólamaikat is.

2. kottapéllda A *Christe* részlete Pietro Alfieri kiadásában, Accademia di Santa Cecilia

A megfelelő szótagok a hangok vagy hangcsoportok alá való helyezése szintén tradíció, illetve egyéni döntés kérdése, mert az eredeti források, különösen a rövidebb szövegű tételeknél, csak a tétel elején adták meg a szöveget, a folytatást „ii” jelöléssel az előadóra bízta. Baini például az első kiadáshoz képest így oldotta meg a szótagok elhelyezését a második tenor szólamában a Gloria ’Jesu Christe’ dallamíve alatt: (3. kottapéllda)

3. kottapéllda Gloria, *Jesu Christe* a) BAV, Mss. Capp. Sist. 208. b) Baini, BAV, Ms. Capp. Sist. 453. fo. 42v.

Ebben a kéziratban Baini nem a kottaszöveg fölé, hanem magába a szólamba írta be a zárlatoknál az első kiadásban nem szereplő módosító jeleket is, mégpedig minden egyes hanghoz: (4. kottapéllda)

4. kottapéllda Credo, cantus. Baini, BAV, Ms. Capp. Sist. 453

Előadási utasítások tekintetében kivételes figyelmet érdemel ez a kézirat, mert az egyes hangok fölé helyezett súlyok egyedül a Sistina által használt dinamikai színezést jelölik.⁴⁷ Ezek a súlyok minden esetben egy *sforzato*hoz hasonló, egyetlen hangra eső hirtelen dinamikai erősítést és elhalást jelentenek — vagyis a *messa di voce* effektusát —, funkciójuk azonban különböző. Baini tisztán zenei szempontból használja például egy frázis utolsó előtti hangjánál, amikor a dallamív végig felfelé ível: ezzel elveszi a súlyt az utolsó hangról:

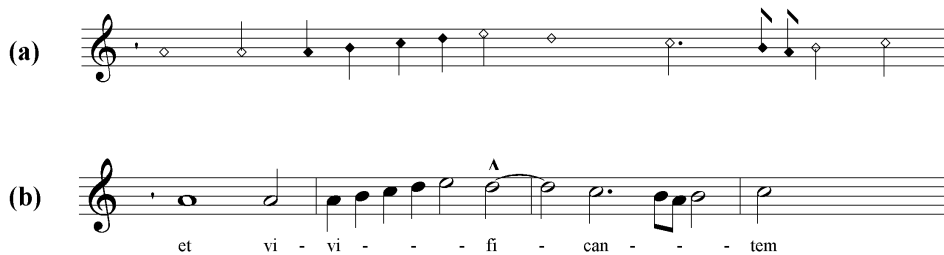
(5. kottapélda)



5. kottapélda Credo, cantus. Baini, BAV, Ms. Capp. Sist. 453.

A Sistina előadásmódjában általános zenei szabály volt, hogy a hosszú értékű hangoknál alkalmazták a *messa di voce*-t. Baini ott jelöli a hangsúlyt, ahol a modern kottairás ütemviszonyai szerint súlytalan lenne a hang. Palestrina korában az énekesek természetesen teljesen más kottaképet láttak, számukra azonnal szembetűnővé vált a hosszabb értékű hang.

(6. kottapélda)



6. kottapélda Credo. a) BAV Ms. Capp. Sist. 208. b) Baini, BAV, Ms. Capp. Sist. 453.

Ugyanilyen köztudott szabály volt, hogy a szöveg utolsó szótagja nem kaphat súlyt. Az Agnus Dei tétel következő részletében a cantus szólamában azonban a súly figyelmezteti az énekest, hogy az amúgy is lefelé hajló dallam utolsó, brevis értékű hangját ne ejtse el:

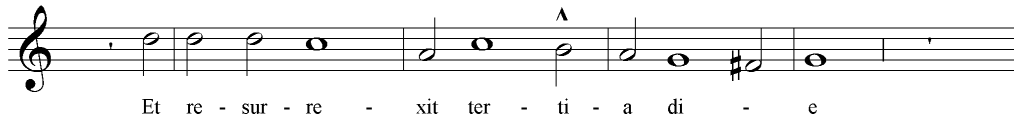
(7. kottapélda)



7. kottapélda Agnus Dei, cantus. BAV, Ms. Capp. Sist. 453.

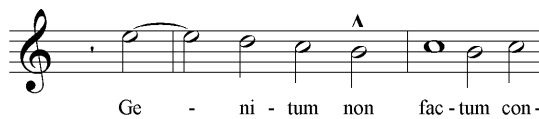
⁴⁷ Baini súlyokkal jelölt előadási utasításainak értelmét a következő, egymástól eltérő esetekben Maestro Renzo Cilia, a *Cappella Sistina* volt másodkarnagya magyarázata alapján közöljük.

Akkor is súlyt kaphatott egy hang, ha ez eszközül szolgálhatott a rá következő dallamlezárárs lágyabbá tételéhez: (8. kottapéllda)



8. kottapéllda *Credo, cantus. Bains, BAV Ms. Capp. Sist. 453.*

A Credo hittételénél: „Genitum, non factum...” a „nem” szóra eső hangsúly a szöveg teológiai értelmét emeli ki: (9. kottapéllda)



9. kottapéllda *Credo, cantus. Bains, BAV. Ms. Capp. Sist. 453.*

Az „Et incarnatus” szakasz kezdetén az első, a modern, ütemekbe rendezett kottairásban felütésre eső hangnál a súly azt jelenti, hogy minden hangnak hosszúnak kell lennie az előadásban, mindegyiknek impulzust kell kapnia. (10. kottapéllda)



10. kottapéllda *Credo, cantus. Bains. BAV, Ms. Capp. Sist. 453.*

Ezeket az előadási finomságokat sajnos egyik nyomtatott kotta sem közvetíti, de közreadóik nem is ismerhették, hiszen egyikük sem volt a Sistina tradíciójának örököse. Egy másik, sistinabeli kézirat⁴⁸ pedig azért érdekes, mert ebben Bains modern partitúraformába rendezte a *Marcellus-mise* különböző feldolgozásait: az Anerio által készített continuo-kíséretes négy-szólamú, a Suriano-féle kétkórusos, nyolcszólamú, és egy ismeretlen szerzőtől származó, három kórus felosztására készített, tizenkét szólamú változatot is, amelyet a *Santa Maria in Vallicella* templom archívuma őrzött.

A kézirat arra enged következtetni, hogy Bains feltehetőleg a *Missa Papae Marcelli* összes elérhető változatát közzé akarta tenni, talán azzal a szándékkal, hogy a 19. században legnépszerűbb Palestrina-misét bármilyen létszámú kórus saját igényének megfelelően elő tudja adni. Az Anerio-féle változatot *basso continuo* nélkül magában a Sistinában is előadták. Bainnak ezt az elképzelését 1850-ben Carl Proske valósította meg, aki kiadványában az eredeti hatszólamú változat mellett megjelentette az Anerio-féle és a Suriano-féle átdolgozást is.

⁴⁸ Ms, Capp. Sist. 469.

Proske előszavából kiderül, hogy bár Bainsi 1828-as Palestrina-életrajza nyomán tudott az összes feldolgozásról, de a Bainsi által előkészített zenei anyagot nem látta.⁴⁹ Anerio négyszólamú feldolgozását *basso continuo* nélkül közli az 1646-os kiadvány után, amely az első, 1619-es megjelentetés többszöri utánnyomása (1619, 1626, 1639), azzal a változtatással, hogy első alkalommal nem közöl *basso continuo* kíséretet. Proske az általános nézetnek megfelelően úgy gondolta, hogy a hangszeres kíséret megzavarja a mise *a cappella* eredeti hangzását, és a mű ezáltal veszít hitelességéből. Lewis Lockwood azonban rámutat, hogy Palestrina idejében műveit a *Cappella Sistina*n kívül előadták hangszeres kísérettel is, és önmagában egy diszkrét orgona, gamba, vagy fúvós szólam hozzáadásával a *Missa Papae Marcelli* történetileg semmit sem veszít el sajátos arculatából.⁵⁰

III.3 A *Missa Papae Marcelli* fenti kiadványainak zenei összehasonlítása

Amikor Pietro Alfieri hétkötetes sorozata megjelent, a kortársak benne egyértelműen Bainsi megkezdett munkájának folytatását látták.⁵¹ Alfieri a kiadványban egy terjedelmes közreadói tanulmányt is közöl, amelyben leírja a kiadvány célját és rendeltetését és közreadói elveit is. Gondolatai sokszor változtatás nélkül élnek tovább Proske és Haberl kiadói elveiben.

Az esetleges félreértések elkerülése végett a német kiadványoknál tisztáznunk kell egy történeti sorrendet: a *Musica Divina* sorozatot 1853-ban Carl Proske indította el, ugyanúgy, mint 1855-ben a *Selectus Novus Missarum* sorozatot, amelyből mindössze két kötet jelent meg. Mivel Proske 1850-ben külön kiadta a *Missa Papae Marcellit*, az ő életében ez a Palestrina-mise

⁴⁹ Proske megemlíti egy tulajdonában lévő miséket és zsoltárokat tartalmazó kiadványt 1610-ből, amely Stefano Nasimbeni név alatt közli a *Missa Papae Marcelli* háromkórusos változatát, de nem tudja azonosítani a Bainsi által említett 12 szólamú verzióval, amely egyébként Bainsi kéziratában szintén három kórus felelgetésére épül.

⁵⁰ „The Cappella Giulia, on the other hand, had a regular organist, as did the musical establishments of other Italian churches large and small. Despite the austere preferences of some Counter Reformation prelates, other instruments were probably also used in churches from time to time, certainly in northern Italy outside Milan. ... Although the *Pope Marcellus Mass* can be effectively sung *a cappella*, it loses nothing in historical authenticity if accompanied by organ, and the discreet addition of viols and winds would be entirely appropriate, as long as the text is fully clear and the voices predominate.” in Lewis Lockwood (Ed.). *Pope Marcellus Mass: an authoritative Score, Backgrounds and Sources, History and Analysis, Views and Comments* (New York: Norton, 1975) 79.

⁵¹ A kötetéről Pietro Alfieri tanára, P. Giovanbattista Candotti írt recenziót a *Gazzetta Musicale di Milano* 1847-es számába, amelyben Alfieri kiadványát Bainsi kezdeményezésének folytatásaként értékeli: „Quindi se è cosa da compiangersi che le circostanze non abbiano permesso al celebre biografo del Palestrina, Monsignor Bainsi, di eseguire il vasto suo progetto di dare una completa edizione delle opere tutte di lui, che egli con somma cura avea raccolte e trascritte in notazione moderna, è da commendarsi altamente monsignor Pietro Alfieri Romano, già noto per altre pregiate opere di musica sacra, sì teoretiche che pratiche, d’aver concepita, e con grave spesa eseguita l’idea di dare al Pubblico almeno le più elette fra le produzioni di quella penna immortale.” in P. Giovanbattista Candotti. *Bibliografia. Scelte composizioni di Giovanni Pierluigi da Palestrina pubblicate per cura dell’illustrissimo e reverendissimo Monsignor Pietro Alfieri*. in *Gazzetta Musicale di Milano* VI/5 (1847), 37.

nem jelent meg a *Musica Divina* sorozat keretében. Proske 1861-ben bekövetkezett halála után 1865-től a regensburgi dóm karnagya, Joseph Schrems folytatta a *Musica Divina* második évfolyamának kiadását füzetek formájában, amelyet később Franz Xaver Haberl vett át. A terv szerint ennek a sorozatnak a harmadik kiadványaként (fasc. 7) szerepel újból a *Marcellus-mise*,⁵² de immár nem az első kiadás alapján, mint Proske 1850-es kiadványának esetében, hanem a közreadás a Capp. Sist. 22-es kézirat anyagára épül. Ez a kiadás végül Haberl közreadásában látott napvilágot 1876-ban, amelyben Haberl arra hivatkozik, hogy kiadványában elsőként közli a misét a Capp. Sist. 22-es kézírata nyomán, két Agnus Dei tétellel. Ezeknek a tényeknek a felelevenítése annyiból fontos, mivel Proske közreadói elveit részletesen a *Musica Divina* 1853-as első kiadásának előszavában fejtette ki, amelyet párhuzamba állíthatunk Alfieri a *Raccolta di Musica Sacra* című sorozatban megjelentett tanulmányával, de ha magát a mise kiadását tekintjük, Proske közreadása önálló kiadvány, és a *Musica Divina* sorozatbeli közreadás pedig Haberl munkája.

A kiadványok összehasonlításánál alapvető szempont, hogy elsődlegesen milyen rendeltetésre szánták őket, mivel ez jelentősen befolyásolja a jellegüket is. Kimondottan instruktív kiadásnak szánta munkáját Guerrino Amelli⁵³ és a párizsi *Société de Musique*⁵⁴ (ettől kezdve: *Recueil*) közreadója olyan előadókra is gondolva, akik nem jártasak a 16. századi polifon zenei gyakorlatban. Pietro Alfieri szintén előadásra, az egyházi gyakorlat céljára szánta kiadványát, de emellett épp olyan fontos volt számára, hogy a művet hozzáférhetővé tegye tanulmányozásra korának egyházzeneszei részére, akiknek Palestrina művei kompozíciós modellként is szolgáltak.⁵⁵ Érdekes felfogásbeli különbség a németek és olaszok között, hogy bár Alfieri is ismerte a Capp. Sist. 22-es kézirat zenei anyagát, mégis úgy döntött, hogy a mise első kia-

⁵² Bernhard Janz „Das editorische Werk Carl Proskes”, 168.

⁵³ „Contuttocio questo capolavoro presso di noi è ben lungo d’essere familiare ai Maestri e cultori della musica sacra. A facilitare pertanto lo studio è diretta la presente novella edizione la quale venne modellata sopra un prezioso codice manoscritto esistente nell’Archivio della *Cappella Sistina*, consultato dal Chiarissimo Rev. Sig. Habert (sic) di Ratisbona nella sua edizione ivi pubblicata nel 1876. Quantunque siamo persuasi che l’interpretazione di queste opere classiche ben difficilmente si può esprimere coi segni convenzionali per il colorito musicale, pure abbiamo provato di farlo dietro i suggerimenti favoriti dall’Illustre Abate Witt di Landshut, in Baviera, al quale porgiamo i nostri sinceri ringraziamenti.”

⁵⁴ „L’intention de la Société des Concerts de musique vocale, religieuse et classique, en publiant ce recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages des anciens maîtres, est de faire connaître, et de répandre autant que possible dans le monde, dans les écoles de chant et dans les chapelles, le goût de la bonne et sévère harmonie et du style musical véritablement ecclésiastique.”

⁵⁵ Alfieri eredetileg 16–19. századi egyházzenei művek gyűjteményét kívánta közölni a sorozatban, végül első-sorban Palestrina kompozíciói kaptak benne helyet. Alfieri így ír a *Raccolta di Musica Sacra* első kötetének előszavában: „Cotal pensiero ravvolgendosi nella mia mente, fecemi concepire l’idea di formare una raccolta de’capo lavori de’più celebri compositori italiani di musica sacra dal secolo XVI fino a’nostri giorni, considerando che con siffatto operare avrei non solo recato onore all’Italia, ma avrei in pari tempo procurato un mezzo agli studiosi di musica sacra d’imitare tanti belli originali, che rimangonsi sconosciuti, e per conseguente avrei con tale fatica cooperato ad introdurre nuovamente nella casa di orazione quel genere di musica, che tanto piaque a’nostri antenati,…” (Prefazione, V.)

dásához hasonlóan elhagyja a második Agnus Dei tétel zenei anyagának közlését, ugyanakkor Haberl 1876-ban épp erre a tételre hivatkozik, mint kiadásának legfőbb értékére és jelentőségére, holott, amint írja, kiadványa 1843 óta már a nyolcadik megjelentetés, amely a miséből készült.⁵⁶ Talán már ez az egyetlen tény is rávilágít a német kiadások fő irányvonalára, amely a zenei anyag általuk leghitelesebbnek tartott formájának közlésére összpontosít. Simon Schinhamer arról ír, hogy egy „korrekt” közreadást kíván az érdeklődők kezébe adni,⁵⁷ Carl Proske a mise eredeti formájának és két feldolgozásának egy kiadványban való megjelentetésével egyrészt tisztázni akarja a mise hiteles zenei szövege körüli félreértéseket,⁵⁸ másrészt gyakorlati szempontból is igyekszik megfelelni a különböző létszámú kórusok igényeinek. Proske a *Musica Divina* 1853-as előszavában a kiadványoknál többszörös célkitűzést jelöl meg, a legfontosabbnak a liturgiai szolgálatot tekinti, ehhez társul a tudományos kutatásnak való megfelelés kívánalma és a gyakorlati előadás szolgálata. Haberl összkiadása pedig megközelítési módjában a modern Urtext-kiadások előképe.⁵⁹

Palestrina eredeti kulcselhelyezéseit a fenti kiadványokban Proske⁶⁰ és Haberl tartotta meg, de Haberl is csak a mise összkiadásbeli közlésekor. Haberl a *Musica Divina*-ban megjelentett változatban a misét egy nagyszekunddal lejjebb transzponálta, és 2 b előjegyzéssel látta el, ennek megfelelően megváltoztak a kulcsok is, de továbbra is C-kulcsokat alkalmazott. Az eredeti kulcsokat megadta a kiadvány előszavában. Döntésének hátterében az abszolút hangmagasság pontos meghatározásának ténye áll, amely természetesen Palestrina idejében még nem volt használatos, a kórus adottságainak megfelelően választotta ki a legalkalmasabb hangmagasságot.⁶¹ Ugyanezt a megoldást követte kiadványában Amelli is. Pietro Alfieri csak a tenorkulcsokat hagyta meg eredeti helyükön, a *cantus*-ban, *altus*-ban a ma is használatos C-kulcsokat alkalmazta, a basszusban a mai notáció szerinti F-kulcsot írta ki. La Fage szintén ezt a faj-

⁵⁶ „Seit dreiunddreissig Jahren ist die vorliegende Partiturausgabe von Giov. Pierluigi's Missa 'Papae Marcelli' bereits die achte, und es bedarf demnach, ohne jedoch auf eine Kritik der bisherigen Editionen einzugehen, einer Begründung, warum wir sie wieder ediren. ... Ein Hauptmotiv aber für den Unterzeichneten, die Messe einzeln und nochmal zu ediren, war die Auffindung und Erwerbung eines II. 'Agnus Dei', von dem bisher weder in Drucken noch in Abschriften etwas bekannt war.” (Vorbemerkungen)

⁵⁷ „Ueberhaupt will ich hier nur einmal eine ächte Ausgabe der berühmten Messe veranstalten und hoffe, daß sie meinen deutschen Landsleuten willkommen seyn wird.” (Geschichte der *Messe Papae Marcelli*)

⁵⁸ „Nicht minder ungewiss, als über die Entstehungsgeschichte dieser MISSA, war man auch über die ächte Beschaffenheit derselben, und selbst gründliche Geschichtsforscher und Litteratoren stellten hinüber bis in die neuere Zeit höchst widersprechende Behauptungen auf, indem sie kaum zu bestimmen vermochten, ob der Urheber sein vielgepriesenes Werk für 4, 6 oder 8 Stimmen gesetzt habe.” (Vorwort)

⁵⁹ „so genau als möglich die Originalien wiederzugeben” (Vorwort VII.)

⁶⁰ Proske annyi könnyítést tett az énekesek számára, hogy a kiadványhoz tartozó szólamkönyvekben modern kulcsokat használt.

⁶¹ „Die hypomixolydische Tonart (VIII. Ton), in der die Messe komponirt ist, verlangt in dieser Stimmenvertheilung bei 'hoher' Chorstimme die in vorliegender Partitur angewendete Transposition einen Ton abwärts. Bei moderner „Pariserstimmung” ist eine Transposition um einen Ton aufwärts angezeigt.” (Vorbemerkungen)

ta kulcselosztást választotta, feltehetőleg Alfieri kiadványát követve. Alfieri döntését egyértelműen gyakorlati okokra vezette vissza: korának kántorai nem ismerték már azt a sokféle C-kulcsot, mint a 16. századi énekesek.⁶² Alfieri a *Raccolta di Musica Sacra* sorozat zárószavában igazolja elhatározását, éppen La Fage 1844-es írására hivatkozva.⁶³ A gyakorlati megoldás mögött ismét különböző szemléletek ütköznek Proske felfogásával szemben, aki amellet áll ki, hogy saját kora karnagyának és énekeseinek is el kell sajátítaniuk ugyanazt a tudást és tapasztalatot, mint 16. századi elődeiknek, mivel a kulcshasználat összefügg a mű tonalitásával.⁶⁴ Ez utóbbi nézetet osztotta Haberl is, aki az Összkiadás előszavában írt az eredeti kulcshasználat megtartásának fontosságáról.⁶⁵ A két korai kiadvány (*Requeil* és Schinhamer) kulcselosztása megegyezik, és annyiban különböznek az Alfieri-féle kiadványétól, hogy a tenor C-kulcsokat is a ma szokásos 4. vonalra helyezik. Schinhamer kiadványának előszavában írja, hogy ő abból a megfontolásból indult ki a korábban ismert kulcsok kiválasztásánál, hogy a minden szólam, amennyire lehetséges, vonalrendszeren belül maradjon.⁶⁶

Az eredeti Palestrina-kottában nem jelölt szükséges módosítójelek kiírásánál a közreadók általában kétféle megoldás közül választanak: vagy beírják a hangok elé a jeleket, vagy a hang fölé teszik a jelet, miközben megtartják az eredeti írásmódot. Ez utóbbi eljárást alkalmazza Proske és Haberl (Haberl mindkét kiadványában). Schinhamer is igyekszik az első kiadáshoz közelítő kottaképet közölni, ő jóval kevesebb módosítójellel egészíti ki a zenei anyagot, mint a többiek. Proske a *Musica Divina* előszavában hivatkozik arra, hogy a korabeli énekesek

⁶² „La positione delle voci nelle chiavi di violino, di mezzo soprano, e di baritono, le quali anticamente erano in uso il più delle volte, quando il tessuto della composizione diveniva acuto pel trasporto di tono che si faceva, non sono al di d’oggi cognite a tutti i cantori (1), e nè anco le figure antiche.” (Conclusione, 367.)

⁶³ „(1) Il chiaro Signor Adriano De la fage [*sic!*] nell’opera *Miscellanées Musicales*, Paris 1844, parlando delle opere del Palestrina conviene con me nel sostituire alle chiavi antiche le moderne dicendo alla pag. 500: *Palestrina s’est toujours astreint à ne point sortir de la portée dont il adopte la clef, mais il emploie toutes le clefs: aussi trouve-t-on fréquemment dans ses ouvrages, la clef de Sol, celle d’ut-second ligne, et celle de F-troisième. Dans les éditions modernes tous les morceaux ont été ramenés aux clefs ordinaires des voix, l’inconvénient de sortir des portées étant moindre que celui d’offrir aux lecteurs des signes auxquels la plupart d’entre eux ne seraient pas habitués. Il n’y a donc aucune difficulté à cet égard.*” (Conclusione, 367. lábjegyzet)

⁶⁴ „Die von den Alten angewandten Schlüssel, welche stets in einem wohlberechneten, die Auffassung der Harmonie sehr erleichternden Verhältnisse zu einander stehen, (wie jedem Partiturverständigen beim Studium und Dirigiren nach einiger Uebung einleuchten muss,) wurden beibehalten.” (1850, Vorrede), „Die Anwendung der Tonschlüssel in dieser Ausdehnung lag nicht in der Willkür des Componisten, sondern war durch das System der Tonarten mit Inbegriff ihrer Versetzungen zur festen Norm geworden, die erst mit Einführung der neuen Tonarten ihre Bedeutung verlor. (Eine Aenderung der Schlüssel wäre schon darum ungesetzlich gewesen, weil sie ein *signum diagnosticum* der Tonart eines Stückes waren, deren nicht immer leichte Ermittlung durch Verrückung der Schlüssel verdunkelt worden wäre.)” (*Musica Divina*, Vorrede, XXXIV).

⁶⁵ „Die Wahl der Schlüssel war im 17. Jahrhundert nicht der Willkür und Laune überlassen, sondern richtete sich nach festen Regeln, und die Komponisten bezeichneten durch die Zusammenstellung derselben meistens auch die Tonart.” (Vorwort, VII.)

⁶⁶ „Warum man damals die Schlüssel verztzte, dafür gab es verschiedene Gründe; bei dieser Messe aber ist der einzige Grund der, damit die Noten so viel als möglich innerhalb der Linien stehen, höchstens eine Linie darüber hinaus, wie diess beim *Cantus Gregorianus* der Fall ist.” (Geschichte der Papae Marcelli)

pontosan ismerték a modális hangnemek harmóniai szabályait, amelyek a 19. században nagyrészt feledés homályába merültek, ezért négy pontban röviden összefoglalja azokat a törvényszerűségeket, amelyek minden esetben befolyásolták az egyes hangok módosítását. Ezek között elsőként sorolja fel a teljes zárlat létrehozásához szükséges vezetőhang jelenlétét, záraskor a kadenciának mindig tökéletesnek kellett lennie. Az esetek többségében a hangokhoz hozzáadott keresztek ennek a szabálynak felelnek meg. Azonban nem mindig ennyire egyértelmű az adott tetrachord színezete. Alfieri például arról ír, hogy az alaphang kvintjére épülő tercnek mindig nagynak kell lennie, mivel ez a finalis vezetőhangja, amely felfelé oldódik.⁶⁷ A nagyterc mellett dönt akkor is, ha ez az alaphangra épül egy frázis zárlataként. A nézetek különbségeire példa a Gloria „Quoniam tu solus sanctus” szakasza, amelynél Amelli és Haberl például Alfierivel szemben (Gisz hang) megtartja a kistercet (F hang a transzponált változatban), a cantus szólamban. (11. kottapélda)

The image shows two musical staves for the 'Gloria' section, specifically the 'Quoniam tu solus sanctus' part. The left staff (a) is from Alfieri's edition, and the right staff (b) is from Haberl's edition. Both staves show the cantus solo part with lyrics 'ni am tu so lus San ctus'. The notation includes notes, rests, and bar lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes.

11. kottapélda

a) Gloria részlete Alfieri kiadásában,
Conservatorio di Santa Cecilia

b) Gloria részlete Haberl kiadásában
(Haberl megcseréli a két basszus szólamot),
Liszt Ferenc Emlékmúzeum, Budapest

Proske a *Musica Divina* előszavában óva int a rosszul elhelyezett emelt félhangok hangnemi félrevezetésétől, amely torz képet ad az eredeti műről, ezért ő csak a legszükségesebb előírásokra szorítkozik.⁶⁸

Metrum tekintetében az összes kiadvány *brevis* értékű ütemekben gondolkodik, a *Requiel* kivételével, ahol C az előírás, mindenhol az *alla breve* a metrum. Az egyes hangok ritmusértékeinél azonban már több eltérő notációt találunk. Már szó esett Baini kézíratainak elemzésé-

⁶⁷ „E siccome la terza della quinta ascende quasi sempre, così è necessario che sia maggiore, perche la settima ascendente del tuono è sempre maggiore.” (Conclusioni 367.)

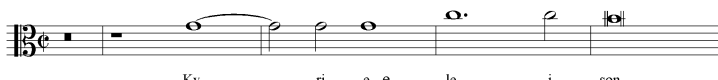
⁶⁸ „... aber aus Vorsicht nur der unbedingten Nothwendigkeit Folge gegeben, da nichts die Werke der Alten mehr entstellte, als falsch angewandte Halbtöne.” (Vorrede XLI.)

nél arról, hogy Bains a szótagok kiejtésének gyakran alárendelte a hangjegyértékeket, egy hosszabb értékű hangot például inkább felaprózott, amelyet notációban is jelölt, minthogy azonos szótagokat olvasztott volna egybe: (v.ö. 1. kottapéllda). Alfieri ezt a megoldást szabadon használta, (v.ö. 2. kottapéllda) és ugyanígy járt el La Fage, valamint a *Requeil* közreadója is. A német kiadványok azonban szigorúan követik az eredeti forrásban található hangjegyértékeket, inkább a szótagokat vonják egybe, és Haberlt követve ezt teszi Amelli is. Példaként álljon egymás mellett a mise kezdetének néhány üteme a különböző forrásokból; különös figyelmet érdemel az alt szólamában a ritmusértékek és szótagelhelyezések változatossága.

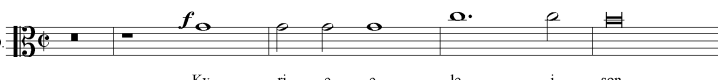
Az összehasonlítás egyértelműen jelzi a koncepciók különbségét: míg a német közreadók és őket követve Amelli az eredeti kottakép sérthetlensége mellett törnek pácát, Alfieri és a francia közreadók, akik a németekhez hasonlóan ismerték a Sistina előadási gyakorlatát, kiadásukba bevonták a hallott zenei gyakorlatot. Az egyes megoldások különbségei valószínűleg már egyéni ízlésük és eltérő nagyságrendű tapasztalatuk következtében alakultak ki.

(12. kottapéllda)

(a) 
[K]yrie eleyson

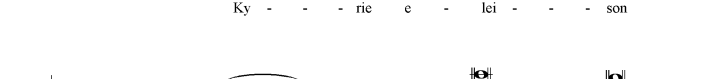
(b) 
Ky ri e e le i - son

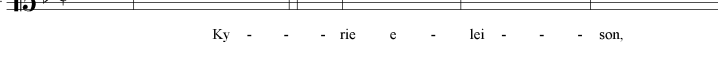
(c) ALTO. 
Ky - - ri - e e - le - i - son

(d) CONTRALTO. 
Ky - ri - e e - le - i - son

(e) 
Ky - - - ri - e elei - - - son

(f) ALTUS. 
Ky - - - rie e - lei - - - son

(g) Altus. 
Ky - - - rie e - lei - - - son,

(h) ALTUS. 
Ky - - - rie e - lei - - - son,

12. kottapéllda Az alt szólam a mise kezdetén a különböző kiadásokban

a) első kiadás, BAV Ms. Capp. Sist. 208; b) Alfieri kiadása (Raccolta) Conservatorio di Santa Cecilia;
c) La Fage kiadása, Conservatorio di Santa Cecilia G.11.B.4.; d) Requeil, Conservatorio di Santa Cecilia, 2E 9;
e) Schinhamer kiadása, BAV, RG Musica; f) Proske kiadása Bischöfliche Zentralbibliothek, Regensburg;
g) Haberl, Musica Divina, Liszt Múzeum, Budapest; h) Amelli kiadása, Conservatorio di Milano

A javasolt előadásmódok tekintetében még színesebb a kiadványok palettája. A német közreadók, Alfieri és La Fage is tartózkodnak a kottaszövegben az előadási utasítások hozzáadásától, ezt általában az előszóban összefoglalóan teszik meg. Simon Schinhamer és Haberl kiadványaiban azonban néhány helyen olyan kötőív-használat figyelhető meg, amelyeknél a hangok egy szótagra eső melizmáját az eredeti forrásban ligatúrák jelölték. Ezt a zenei információt a fenti közreadók teljes mértékben hitelesnek fogadták el annak ellenére, hogy a korabeli források írásmódja is különbözött egymástól: például a mise első kiadása ritkábban, és nem mindig ugyanazon a helyen jelöl ligatúrákat, mint a velencei kiadvány és az 1600-as római utánnyomás. Haberl a Capp. Sist. 22-es kézirat alapján többször jelöl kötőíveket a második Agnus Dei tétel végén a *Musica Divinában* és az *Összkiadásban* is,⁶⁹ Schinhamer a Credo-ban a „factus est” szövegnél, Bassus I., Bassus II szólamban. Haberl az *Összkiadás* előszavában le is rögzíti ezt a közreadói elvet.⁷⁰

Az instruktív kiadványokban (*Requiel*, Amelli) gyakran előfordulnak a hangok fölötti *marcato*-jelek. Ezeknek a jelentése azonban mások, mint amelyeket Baininál láthattunk. A *Requiel* közreadója például a téma belépéseit jelöli velük, és a szinkópákat emeli ki, amint ezt az előszóban is leszögezi.⁷¹ Amelli kiadványában hasonló módon helyezi el a *marcato*-jeleket, de jelen van a Sistina hagyományából öröklődő, a hosszú hangokat kiemelő dinamikai erősítés és halkítás is, mint például az egyes tételszakaszok végén, azzal a különbséggel, hogy itt nem egy hangra kerül a dinamikai színezés, hanem egy frázisra. (13. kottapélda)

The image shows a musical score for a Kyrie, likely from a Mass. It is a vocal score with lyrics in Latin. The score is written for a single voice part, with lyrics in Hungarian. The lyrics are: Ky - rei e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cres.', 'ritard.', 'son.', 'con tutta la forza', 'dim.', and 'ff'. The score is in G major, 4/4 time, and features a Kyrie eleison chant. The score is from the Amelli edition, Conservatorio di Milano.

13. kottapélda Kyrie részlete, Amelli kiadásában, Conservatorio di Milano

⁶⁹ Casimiri összkiadásában is jelen vannak a fent idézett kötőívek.

⁷⁰ „b) Die Ligaturen der alten Tonschrift sind durch Bindebogen angezeigt, welche über den aus der Auflösung derselben sich ergebenden Noten stehen, ...” (Vorwort VIII.)

⁷¹ „il faudra faire sentir la première note des attaques ou des réponses, mais cependant sans trop forcer; il en est de même pour les notes syncopées.”

Bár Proske nem írt a kottaszövegbe hasonló jeleket, a *Musica Divina* előszavában ugyan ezekre az előadásbeli manírookra hívta fel a figyelmet, amikor a régi notáció ütemnélküliségéről írt:

Mivel az énekesek figyelme az összefüggésekre irányult, a mechanikus ütemezéstől elrugaszkodva szabad ritmus felé fordult, az (egy ligatúra alá tartozó) hangcsoportokat határozottan kifejezte, a szinkópákat világosabban kiemelte, és a hosszabb, felfelé vagy lefelé pergő hangfigurációkat élénkebben hangsúlyozta.⁷²

Dinamikai jelöléseket csak a két instruktív kiadvány tartalmaz, amelyeknek előszavában a közreadók javaslatokat is tesznek a hangerő szabályozására. Amelli hat pontban foglalta össze a dinamikai árnyalások általános szabályszerűségeit, beleértve a levegővételt is, amelyet jelöl a kottaszövegben. A pontokba összeszedett szabályok, amelyek maguktól értetődnek egy ízléses zenei előadás esetében, elgondolkoztatnak, hogy a kórusok többsége 1878-ban még Olaszországban is mennyire távol érezhette magát Palestrina zenéjének stílusától.⁷³

A francia kiadványban a Sistina előadási gyakorlatára hivatkoznak dinamika terén is, de itt is figyelmeztet a közreadó a hirtelen dinamikai kitörések és nagy kontrasztok elkerülésére, ami arra enged következtetni, hogy Palestrina zenéjét Franciaországban is romantikus módon adhatták elő.⁷⁴ Proske a *Musica Divina* előszavában határozottan elutasít minden dinamikai javaslatot, Palestrinát a költőhöz hasonlítja, aki szintúgy nem írja elő versében a hangsúlyozás módját a színész számára.⁷⁵ Ez azonban nem jelenti azt, hogy a 19. századi német előadókhoz Palestrina zenéje közelebb állt volna, mint olasz vagy francia kortársaikhoz. Haberl 1874-ben a *Missa Ascendo ad Patrem* című mise kiadásának előszavában felsorolja azokat az előítélete-

⁷² „... indem die Aufmerksamkeit des Sängers auf den Zusammenhang gerichtet blieb, sich über den Mechanismus des Taktpendels zum freieren Rhythmus erhob, die unzerstückten Noten fester ausprägte, die Synkopen deutlicher markirte, und die ausgedehnteren Tonfiguren in ihrem Auf- und Abschwunge lebhafter betonte.” (Vorrede XXXV.)

⁷³ 1. Quando il canto ascende *crescere* la voce, quando discende *diminuire*. 2. Ogni chiusura di parole va fatta (pp) *Pianissimo*. 3. Ogni attacco dev’essere *Deciso*. 4. Avanti il respiro (pp). 5. Il respiro sempre dopo le parole. 6. Evitare i troppo eccessivi sbalzi dal pp al ff. Amelli az utolsó, 7. pontban a kórus létszámára tesz javaslatot szólamonként (szoprán: 4–5, alt: 4–5, tenor I: 2, tenor II: 2, basszus I: 3–4, basszus II: 3–4).

⁷⁴ „Le maître de chapelle exigera sévèrement que les *piano* soient dits à quart de voix; nous ne saurions trop insister sur la nécessité de les observer avec le plus grand soin, car le principal défaut des masses chorales est de chanter trop fort. Les *forte* ne devront donc pas être exagérés, ils sont d’ailleurs assez rares dans ces compositions. *Poco forte*, *quasi forte*, voilà presque toujours le maximum d’intensité de son auquel on atteint dans la chapelle Sixtine.

Il ne faut donc jamais crier les *forte*; les voix d’hommes et d’enfants surtout, quand elles forcent, ont généralement un son guttural et vulgaire qu’il est à propos d’éviter. Cette musique sera donc rendue avec un sentiment en quelque sorte respectueux qui exclue les éclats de voix et les effets bruyants ...”

⁷⁵ „Nicht entfernt liegt eine Vergleichung der musikalischen Betonung mit dem recitirenden Accent, und doch wird niemand vom Dichter verlangen, seine Poesien mit Declamationsaccenten zu versehen, oder den dramatischen Dialog mit *forte*, *piano* zu illustriren.” (Vorrede XLII.)

ket, amelyek honfitársaiban Palestrina stílusával szemben éltek: a dallam hiánya, a megértés nehézsége, az előadás lehetetlensége.⁷⁶

James Garratt a reneszánsz zene 19. századi előadásmódjáról szóló nagyszabású tanulmányában írja, hogy a század első felében a német közreadások nagy részében nem szerepelt semmilyen dinamikai utasítás, amelynek háttérében esztétikai nézőpont állt:

A 19. század első felében a reneszánsz zenét közreadó német kiadványoknak csak egy kis hányada tartalmaz dinamikai utasításokat. Ezek hiányát néha úgy értelmezték, mintha ez szentesítené a folyamatos forte vagy mezzoforte egyszínű alkalmazását. 1892-ben Franz Xaver Haberl fájalta, hogy Palestrina műveinek előadásánál korának legkiválóbb kórusait is beleértve még mindig ez a fajta előadói megközelítés volt általános. Ezt a felfogást erősítette a koruk művészi szélsőségeivel szembehelyezkedő Palestrina-kép felmagasztalása. Továbbá arra is szolgált, hogy távol tartsa ezt a zenét a modern zenei gyakorlatban tapasztalt bombasztikus kontrasztokra és színes effektusokra irányuló túlzott törekvésektől.⁷⁷

Tekintsük át táblázat formájában is a különböző kiadványok zenei jellemzőit:

Kiadó	Kulcsok	Előjegyzés kiírása	Hangjegy értékek	Előadási utasítás a kottaszövegben
S. Schinhamer	C- és F-kulcsok, tenor kulcs mai használat szerint	Kottaszövegben	Eredeti kottakép szerint	Néhány kötőív egyes ligatúráknál
P. Alfieri	C- és F-kulcsok, tenor kulcs az eredeti helyén	Kottaszövegben	Változtat	Nincs
A. de La Fage	mint Alfieri	Kottaszövegben	Változtat	Nincs
Requeil	C- és F-kulcsok, tenor kulcs mai használat szerint	Kottaszövegben	Változtat	Számos
C. Proske	Eredeti szerint	Kottaszöveg fölött	Eredeti kottakép szerint	Nincs
Haberl: Musica Divina	Transzpozíció	Kottaszöveg fölött	Eredeti kottakép szerint	Néhány kötőív egyes ligatúráknál
G. Amelli	Transzpozíció (mint Haberl, Mus.Div.)	Kottaszövegben	Eredeti kottakép szerint	Számos
Haberl: Összk.	Eredeti szerint	Kottaszöveg fölött	Eredeti kottakép szerint	Néhány kötőív egyes ligatúráknál

⁷⁶ „Bisher stehen der praktischen Aufführung der Werke Pierluigi's noch viele Vorurtheile entgegen. Mangel an Melodie!... — Schwierigkeit der Auffassung!... — Unmöglichkeit der Ausführung!”... in *Musica Divina Liber Missarum*, Annus II. Tomus I. Missa Ascendo Ad Patrem. Vorwort, 15. Juli 1874. (Ratisbonae: Pustet, 1874.)

⁷⁷ „Only a small minority of the German editions of Renaissance church music published in the first half of the nineteenth century contain dynamic markings, and their absence was sometimes considered to sanction the monochrome approach of a constant *forte* or *mezzo forte*; in 1892, Franz Xaver Haberl ... lamented that this manner of performing Palestrina was still prevalent, even among the best choirs of the day. This approach was encouraged by the polemical elevation of Palestrina as an antithesis to the extravagances of contemporary culture: it served further to distance this music from the excessive concern for colouristic effect and superficial contrasts perceived in modern musical practice.” in James Garratt, „Performing Renaissance Church Music in Nineteenth-century Germany: Issues and Challenges in the Study of Performative Reception”, *Music & Letters* 83 (2003): 204.

Tempó kérdésében Schinhamer ír részletesebben kiadványa előszavában, Amelli metronóm számokat ad meg a kottában, amelyek tételeken belül is változnak, és a *Requeil* közreadója szintén metronóm értékben határozza meg a mise tempóját, amelyet az előszóban ad meg. Amelli is, és a francia közreadó is *semibrevis* értékű alapegység mellett 92-es metronómszámot határoz meg alaptempónak, illetve a mű elején. Valószínűleg Amelli tempóbeli váltásai követik a sistinabeli gyakorlatot, mivel Schinhamer is a pápai kórusra utal, mikor a tempóváltásokat ajánlja, mégpedig hasonló módon, mint ahogyan ezt Amelli teszi.⁷⁸

Áttekintő táblázatban:

	Kyrie	Christe	Kyrie	Gloria	Qui tollis	Cum sancto
Amelli	W = 92	W = 100 ? 120	W = 130 (140) (con brio)	W = 110	W = 88 (Andante)	W = 130 (Allegro) Amen: 150
Requeil	W = 92	—	—	—	—	—
Schinhamer	Moderato	—	—	Allegro	—	—
	Credo	Et incarnatus	Crucifixus	Et ascendit	Et in spiritum	Amen
Amelli	W = 110	W = 72 (Adagio)	W = 84 (Andante)	W = 110	W = 120	W = 140–160 string.
Requeil	—	Adagio	—	—	—	—
Schinhamer	Moderato	—	—	—	—	Allegro
Tempo jelölések a Kyrie, Gloria és Credo tételekben (a Sanctus és Agnus tételekben nincs összehasonlítási alap).						

A *Requeil* közreadójának javaslata szerint legato, a legnagyobb gyöngédséggel, szelídséggel kell előadni Palestrina dallamait, a szólamok folyamatos áramlása érdekében még arra is kell ügyelni, hogy az énekesek fele máskor vegyen levegőt, mint a szólam többi tagja.⁷⁹ A dinamikai árnyalás és a levegővétel bejegyzésének fontosságáról ír Franz Xaver Witt is az általa kiadott Palestrina-mise: *Missa „Hodie Christus natus est”* előszavában 1871-ben, amelyből egyértelműen kiviláglik, hogy Witt saját előadói gyakorlat tapasztalatait kívánta rögzíteni a kottaképben.⁸⁰ Witt közreadása Proske, Haberl és az instruktív kiadványok között foglal he-

⁷⁸ „Von dem langen Notenmaaß darf man sich aber nicht verführen lassen, das Tempo langsam oder gar übermäßig langsam zu nehmen, sondern nach der Praxis der Sixtiner ist es für gewöhnlich Moderato; im Gloria nehme man Allegro und am Ende des Credo gehe man vom Moderato zum Allegro über. Das Christe lasse man als Solo singen, so auch das Et incarnatus est und das vierstimmige Crucifixus und Benedictus.” (Schinhamer: Geschichte der Messe)

⁷⁹ „Ces chœurs doivent être chantés avec la plus grande douceur, et aussi *legato* que possible. Pour cela il sera utile que la moitié des personnes exécutant la même partie s’arrange de manière à respirer un peu avant l’autre, afin qu’il n’y ait jamais de solution de continuité entre les sons, si ce n’est aux endroits indiqués par des pauses; et cela sans faire attention aux paroles: les choristes ne doivent avoir égard qu’à l’effet général.” (*Requeil*)

⁸⁰ „Was die beigegefügt dynamischen Zeichen und Tempobestimmungen angeht, so machen sie nicht mehr Anspruch auf Berechtigung als sie Gründe für sich haben, deren Darlegung hier zu sehr ins Einzelne führen

lyet, például Haberl a *Musica Divinában* alkalmazott gyakorlatát követi az egy hanggal való transzpozícióban és az eredeti C-kulcsok az előszóban való közlésével. A saját korában is ismert C-kulcsokat az alt- és tenorszólamokban használja.

Proske és a *Requiel* közreadója is abban találja a stílusos előadás lényegét, hogy az énekek a mű egységes hangulati összhatására törekedjenek, és ne a részletek visszaadását tekintés fő célnak⁸¹. Ez a fajta megközelítés ugyan magában rejti a monotónia veszélyét, de az előadás árnyalataival ezt ki lehet küszöbölni.

Liszt ugyanezt az egységes kifejezést említi általánosan a szigorúan ellenpontos szerkesztésű művek előadásánál. Joachim Raff *Dornröschen* című művéről 1856-ban tanulmányában 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 tömörítették, és a szólamokat együtt játszották, az egész mű felépítésének elvét követték, és nem kívántak az egyes szólamoknak — beleértve a vezetőszólamot vagy akár a többi — 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.⁸²

A fenti elemzések tanulságait levonva körvonalazni tudjuk a német, francia és olasz megközelítések sajátos arculatát. Legvilágosabban a német koncepció irányvonala mutatható ki: a német közreadók az eredeti források kottaképehez ragaszkodtak, azt az általuk ismert 16–17. századi teoretikus művek háttérével értelmezték, és a zenei anyagot a tőlük telhető legnagyobb hűséggel írták át modern partitúra-formába. James Garratt ezt a tendenciát általánosan nevezi a forradalmak előtti évtizedben:

müsste; sie sind übrigens auch praktisch erprobt, da ich die Messe bereits mehrmals mit Erfolg aufführte. Ein Hauptgewicht ist auf die Einhaltung der Athmungszeichen zu legen.” Vorwort, Eichstatt 7. August 1871, *Missa „Hodie Christus natus est.”* (Ratisbonae: Pustet, 1871.) in LFH II. 391.

⁸¹ „den Ausdruck mehr auf das Ganze als auf das Einzelne zu richten” in Carl Proske, „Vorrede”, *Musica Divina*, XLV.

⁸² „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 dramatisiren.” 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.

Nevezetesen magyarázatra szorulnak a reneszánsz zene előadásainak háttéréül szolgáló általános előadói elvek, amelyekben az a kérdés a legdöntőbb, hogy a zenészek miként viszonyultak a forradalmak előtti időszakban a művek hű tolmácsolásának hirtelen feltörekvő elmélete iránt.⁸³

Ennek a megközelítésnek az az előnye, hogy semmi olyan változtatást nem tesz az eredeti kottaszöveghez, amely nem származik Palestrinától. Azonban, amint láttuk, az eredeti források Palestrina zenéjének csak a vázát örökítették meg, a gyakorlat tette hozzá azt a másik részt, amely nélkül a kompozíciók élettelenek maradnak. Proske javaslata, amelyet a *Musica Divina* előszavában ír, miszerint a 19. századi előadóknak is azzal az ismerettel kell rendelkezniük, mint a 16. századi társaiknak, a gyakorlatban szinte kivihetetlen, hiszen a könyvekből nem lehet azt az értelmezést elsajátítani, amit egy kor élő zenei köznyelve beszél.

A kiadványok azt is jól dokumentálták, hogy Palestrina zenéjének tradíciója mindegyik országban megszakadt, egyedül a *Cappella Sistina* hagyománya volt folytonos. Biztos, hogy ez az előadásmód is változott az évszázadok folyamán, de azt joggal feltételezhetjük, hogy alapvető interpretációs kérdésekben megőrizték a hagyományt. Alfieri és La Fage kiadványai, de az instruktív kiadások is részben tükrözik ezeket, többek között ebben rejlik fő értékük. Nem lenne érdektelen részletesebben vizsgálni Baini kéziratban maradt összkiadás-anyagát sem, talán napjaink Palestrina-kutatása is hasznos információkhoz jutna belőle.

Az olasz és francia megközelítésmódnál alapvető különbségekre a fenti kiadványok nem mutattak. Egyedül a *Requiem* előszavában idéz a közreadó Chorontól, amely transzcendens színezetével elűt Palestrina zenéjének a valóságban maradó olasz értelmezésétől:

Ez a zene, ha a megfelelő műgonddal adják elő — mondja Choron — olyan rendkívüli hatást kelt, amely valóban valami természetfölöttit rejt magában, és amely igazolja azt az emelkedett műfaji minőséget, amelyet a nagy zeneszerzők minden korban kizárólagosan és egyhangúan Palestrina stílusának tulajdonítottak.⁸⁴

III.4 Liszt véleménye a Palestrina-közreadásokról

Miként viszonyult a Palestrina-kiadásokhoz Liszt? Két Palestrina-közreadásról írt részletes véleményt, a Guerrino Amelli által készített, a *Missa Papae Marcelli* Milánóban, 1878-ban a *Musica Sacra* által kiadott kottájáról, és Wagner *Stabat mater* közreadásáról.

⁸³ „In particular, the general principles underpinning performances of Renaissance music require clarification: most crucially, the question of how musicians in the *Vormärz* period responded to the emergent doctrine of *Werktreue*.” in GPG, 202.

⁸⁴ „Exécutée avec le soin nécessaire, cette musique, dit Choron, produit un effet extraordinaire qui a réellement quelque chose de surnaturel, et qui justifie la qualification de genre sublime que les maîtres de tous les temps ont exclusivement et unanimement décernée au style de Palestrina.”

Liszt mind Wagner, mind Amelli kiadványában az előadói utasítások és a tempójelölések által biztosított árnyalások jelenlétét emeli ki. Amellinek így ír:

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 lélegzetvétel helyeit, sőt, még a metronom számokat is bevette közreadásába, nagyszerű szolgálatot tett a művészet intelligens gyakorlásának.⁸⁵

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

Wagner *Stabat mater* közreadásának méltatásában még részletesebben fejtette ki álláspontját: egy életteli, a mű szellemiségét visszaadó előadáshoz a közreadónak segítséget kell nyújtani a karnagyoknak és énekeseknek.

Palestrina *Stabat mater*e megragadja és fölemeli az emberi lelket. A fájdalmairól írt Éneket már sokszor és sokféleképpen dicsérték, magyarázták, másolták le s nyomtatták ki — ám előadni csak nagyon ritkán adták elő méltóképpen. ... A zeneművészet alkotásai, a képzőművészet remekeitől eltérően, önmagukban még nem készek: hatásukhoz szükség van az előadók értő tolmácsolására, ez a karmesterek megértésén múlik. E két dolog elősegítése és megkönnyítése a kiadások feladata.

A közismert Palestrina-, Lassus- és a többi kiadásokkal a legtöbb karmester nem tud mit kezdeni, mivel hiányoznak a tempó-jelzések, a kifejezésre vonatkozó utasítások. Ezekre azonban mindenütt szükség van, ha az ember nem akar megmaradni az összezsapott kézművesmunkánál.

Harminc évvel ezelőtt Richard Wagner ezen a téren is kiváló példával szolgált, amikor a drezdai Hofkirche számára átírta Palestrina *Stabat mater*ét, úgy, hogy pontosan felosztotta a teljes és a fél kórus, valamint szólók között, és megjelölte az odaillő dinamikai árnyalásokat, mint a crescendo-t, diminuendo-t, stb. Bárcsak ettől kezdve megszívlelnék és követnék e példát a múlt egyházzenei komponistáinak kiadói!⁸⁶

— írta 1878. május 30-án Christian Friedrich Kahntnak, a *Neue Zeitschrift für Musik* szerkesztőjének, aki valószínűleg Liszt fenti méltatása nyomán még ez év augusztusában megjelentette Palestrina *Stabat mater*ének Wagner által készített közreadását. A *Stabat mater* köz-

⁸⁵ „Très révérend Abbé, Agréez 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.

⁸⁶ 1878. május 30. Br. VIII, 329–330.

readása alkalmából kifejtett vélemény tulajdonképpen ugyanannak a gondolatnak a folytatása, amelyet Liszt 1859-ben, Wagner *A bolygó hollandi* című operájával kapcsolatban fejtett ki:

Egy partitúra vázát jól elő lehet adni, de hiányzik belőle a lélek, a lüktető élet, az indulat megértése. Ha az ember arra a sok műre gondol — akár olyanokra is, amelyek a jelenkor modern stílusában fogantak —, melyeknek teljes megértése, költői tartalma csak olyan előadás segítségével érhető el és adható vissza, amely érvényre juttatja elemeiből azt is, ami *megragadhatatlan*, mondhatni *lebegő*, akkor a virtuozitásnak tulajdonított fontosságot lehetetlen jogtalannak nevezni, mint ahogy ezt néha szeretnék tenni...⁸⁷

Liszt 1882-ben a „mesterek mesterének” nevezte Wagnert Beethoven- és Palestrina-átiratai nyomán,⁸⁸ és még 1885-ben is egyértelműen Wagner munkáját tartotta példaadónak Palestrina műveinek közreadásai közül. A Lina Ramannhoz szóló levélből az is kiderül, hogy Amelli kiadványához is adott annak idején tanácsot:

Kedves Barátnőm, azonnal küldöm Önnek azokat a (Palestrina) partitúra köteteket, amelyek itt vannak nálam Weimarban. A híres *Missa Papae Marcelli* (kottája) nincs köztük, de könnyen meg tudja találni: legutóbbi kiadását Milánóban Amelli, az ottani egyházzenei folyóirat főszerkesztője készítette el. Rábeszéltem, hogy adjon hozzá (a kiadványához) néhány előadási utasítást, mivel a 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: azonban 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.

⁸⁷ „Das Skelett einer Partitur lässt sich wohl wiederherstellen, aber es fehlt die Seele, das pulsierende Leben, das Verständnis der Bewegung. Gedenkt man der beträchtlichen Anzahl von Werken – selbst solcher, die dem modernen Stil der Gegenwart angehören –, deren volles Verständnis, deren poetischer Inhalt sich nur durch eine Aufführung erreichen und wiedergeben lässt, welche auch die *ungreifbaren*, wir möchten sagen *die schwebenden* ihrer Elemente zur Geltung bringt, so kann man die der Virtuosität beigelegte Wichtigkeit unmöglich als so usurpiert bezeichnen, wie man manchmal es zu tun beliebt ...” in *Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Vol. 2. Essays und Reisebriefe*. Hrsg. von Lina Ramann, (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1881), Bd. 3/2, 236–237.

⁸⁸ „Tout autre restent les admirables variantes de Wagner de l’orchestration de la Neuvièmes Symphonie, et son adaptation, non moins admirable, du *Stabat mater* de Palestrina. M’étant occupé longtemps de ces choses je me permets de reconnaître là aussi en Wagner le Maître des Maîtres.” Levél Daniela von Bülow-nak, Budapest, 1882. április 14, in Klára Hamburger (Ed.), *Franz Liszt. Lettres à Cosima et à Daniela. Présentées et annotées par Klára Hamburger*. (Sprimont: Mardaga, 1996), 201.

Wagner ezt a *példaadó* feldolgozást akkor készítette, amikor Drezdában karnagy volt. 15 évvel később jelent meg Kahnt kiadónál. Remélhetőleg nemsokára fokozatosan megértésre, követésre talál.⁸⁹

A fenti levélidézetek azt példázzák, hogy Liszt az instruktív kiadások létjogosultságát hangsúlyozza. Azonban a zeneszerzőnek a korabeli közreadásokhoz fűződő hozzáállását nem lehet kizárólagosan ekképp meghatározni. Liszt megrendelte kottatárába többek között a *Musica Divina* köteteit, valamint pártolta a 19. századi értelemben vett Urtext-kiadásokat is. A Breitkopf und Härtel cégnek 1864-ben meleg szavakkal ajánlotta a *Wohltemperiertes Klavier* közreadását Franz Kroll közreadásában, aki kutatásokra támaszkodva, variánsforrások figyelembevételével tudományos szövegközlésre törekszik. Liszt így ír a kiadóhoz szóló levélben:

Egy igen kiváló és komoly képzettségű muzsikussal, kivel évek óta barátságban állok, Kroll úr (Berlinből), arra vállalkozott, hogy a „Wohltemperiertes Clavier” Bach-féle kézírataiból a fontos variánsokat a legállhatatosabb szorgalommal összegyűjti, kiírja s kiadásra előkészíti. Amikor az elmúlt héten többet is tudomásomra hozott erről, meggyőződtem arról, hogy e gyűjtemény milyen érdekes és tartalmas, és bátorítottam Kroll barátomat, hogy Önnek, mélyen tisztelt uram, közelebbi tájékoztatást adjon ezzel kapcsolatban.⁹⁰

Ugyanakkor Lina Ramann könyvéből tudjuk, hogy bár Liszt ezt a közreadást tartotta a legjobbnak, saját maga mégis Czerny instruktív kiadványát használta.⁹¹

Vikárius László *Liszt és a régi zene kapcsolatáról* szóló tanulmányában a zeneszerző különféle megnyilatkozásainak összevetése nyomán arra a következtetésre jut, hogy Liszt, és ta-

⁸⁹ „Sogleich sende ich Ihnen, verehrte, liebste Freundin, die bei mir in Weimar vorhandenen Partiturbände. Die hochberühmte *Missa 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.

⁹⁰ „Ein sehr fein und ernstlich gebildeter Musiker, mit welchem ich seit vielen Jahren befreundet bin Herr Kroll (in Berlin), hat es sich angelegen lassen die seit vielen Jahren werthen Varianten der Bach'schen Manuscripte des 'Wohltemperierten Klaviers' in strebsam fortgesetzter Ausdauer zu sammeln, auszuschreiben und zur Herausgabe einzurichten. Als er mir vorige Woche mehrere davon mittheilte, überzeugte ich mich von dem gehaltvollen Interesse dieser Sammlung und ermunterte Freund Kroll, Ihnen, hochgeehrter Herr, näher darüber zu berichten.” 1864. október 1. in Br. II. 77.

⁹¹ Lina Ramann, *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*. Hrsg. Arthur Seidl. (Mainz–London–New York–Tokyo: B. Schott's Söhne, 1983), 223.

lán a korszak szemléletében is a fő elválasztó vonal a pedagógiai magyarázatokkal ellátott és a tudományos jellegű publikáció között húzódott meg.

A 'hiteles' interpretáció támogatója, és terjesztésének egyik fő eszköze Liszt számára nyilvánvalóan a kotta, 'hozzaértő' közreadói (és művészi?) kommentárral, melyet megkülönböztet a zeneműkiadásban kialakulóban lévő filológiai jellegű publikációtól. Olyan korban gondolkodik így, amikor a történeti érdeklődés vezetője nem a specializált történeti kutatósokon alapuló megismerés igénye, hanem a hit a romantikus-művészi beleérzés lehetőségében, vagyis tulajdonképpen nem más, mint a vágy az azonosulás élményének átélésére.⁹²

Azt azonban, hogy Liszt Palestrina műveinek közreadásában konkrétan milyen zenei döntések mellett tört pácát, maga a *Stabat mater* Wagner által készített közreadása árulja el, hiszen ennek elkészítésében Lisztnek is jutott alkotói szerep.

III.5 Palestrina Stabat matere Wagner közreadásában

Richard Wagner 1848. március 8-án vezényelte el Palestrina *Stabat mater*-ét a *Hofkapelle* harmadik bérleti koncertjén a *Drezdai Udvari Színház*ban. A művet egy anonim másoló kéziratában ismerte meg, amelyet a drezdai *Hofkirche* kottái között talált. Az előadás és a kotta megjelentetésének dátuma közti harminc év alatt számos, a régi zene mestereinek alkotásait tartalmazó kiadvány került forgalomba szerte Európában. Az elsősorban az előadói gyakorlat számára készült, modern kottairással és előadási utasítással ellátott közreadások mellett előtérbe kerültek a szigorúan az eredeti kottakép megőrzésére összpontosító kiadások is. Ez utóbbiak közül 1853-tól Carl Proske *Musica Divina* című sorozata és a Franz Xaver Haberl nevével fémjelzett, 1862-ben elindított *Palestrina-összkiadás* vált döntő jelentőségűvé, mindkettő Regensburghoz, a német cecilianizmus fellelegvárához kötődik. Nemcsak Liszt, hanem Wagner is ismerte ezeket a 19. századi, urtext igényű kiadványokat, és nagyra is becsülte értéküket. Mind Wagner drezdai⁹³, mind Liszt jelenleg Budapesten őrzött könyvtárában megtalálhatóak a *Musica Divina* első kötetei. Épp ennek a ténynek a fényében izgalmas kérdés a mai kutató számára, miért tartotta Liszt még halála előtti évében is Wagner közreadását az általa ismert legjobbnak, miközben messzemenően tisztelte és értékelte a regensburgi egyházzeneészek törekvéseit és eredményeit.

⁹² Vikárius László, *Liszt és a „régizene”: egy romantikus megközelítésmód.* in *Magyar Zene* XXX/1 (1989. márc.), 64.

⁹³ Martin Geck, *Richard Wagner und die ältere Musik* in Walter Wiora (Hrsg.). *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen.* Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 14. (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969.), 133.

Wagner koncertje előtt Palestrina *Stabat mater*éből több kiadvány is megjelent. Időrendben az első Charles Burney 1771-ben, Londonban megjelentetett gyűjteménye,⁹⁴ amelyben a *Cappella Sistina* nagyheti repertoárját közli. Burney az akkori karnagy, Giuseppe Santarelli jóvoltából másolatokat kapott a Sistina archívumából, és betekintést nyert a pápai kórus előadásmódjába, bár ez utóbbi nem tükröződik kiadványában. Martina Janitzek szerint Burney munkája több későbbi kiadvány mintájául szolgált.⁹⁵ Meglepő, hogy a 19. században 1848-ig már hat különböző gyűjtemény jelent meg Németországban, Itáliában és főleg Franciaországban, amelyek a teljes művet tartalmazzák.⁹⁶ E kiadványok közül egyedül Joseph Napoléon Ney, Prince de la Moskowa 1843–1845 között Párizsban kiadott sorozata instruktív jellegű, amely esetleg támpontot nyújthatott Wagner részére a historikus koncerteken felhangzó *a cappella* művek 19. század eleji értelmezéséhez, amennyiben Wagner ismerte ezt a kiadványt. A többi kotta csak a zenei anyag közlésére szorítkozik.

Wagner feldolgozásának forrásait kutatva pillanatnyilag túl kevés adat áll rendelkezésünkre ahhoz, hogy egy forrásláncot felállítva érdemben lehetne beszélni interpretációjának hitelességéről. A *Stabat mater*t Palestrina életében nem adták ki, csak kéziratos másolatokban terjedt Itáliában és külföldön egyaránt. Első nyomtatott kottája Burney fent említett kiadványában jelent meg. Knud Jeppesen az MGG-ben közölt máig is legteljesebbnek tartott műjegyzékében öt korabeli kéziratot sorol fel, amelyek ma is fellelhetőek olasz, főleg római közgyűjteményekben. A mű autográfja valószínűleg elveszett. A meglévő másolatokon kívül egészen biztos, hogy sokkal több kézirat létezett Palestrina motettájáról. Tudjuk például, hogy III. Frigyes porosz király 1822 telén a Quirinale palotában hallgatta a Sistina énekeseit, és különösen a *Stabat mater* előadása ejtette rabul.⁹⁷ Szinte biztosra vehetjük, hogy vitt magával a porosz királyi udvarba másolatot róla, vagy esetleg egy kiadványt. Az is ismeretes, hogy a 19. század első felétől kezdve sok kéziratos másolat került külföldre Fortunato Santini magángyűjteményéből. Bár Wilhelm Kleefeld Wagner feldolgozásairól szóló tanulmányában azt állítja, hogy a német zeneszerző Burney kiadásáról készült kéziratos másolat alapján dolgozott,⁹⁸ míg nem kerül elő az említett másolat, csak feltételezésekbe bocsátkozhatunk. Kleefeld Wagner *Stabat mater* közreadásának vizsgálatakor Burney kiadványát hasonlította össze az 1876-ban megjelentetett német Palestrina-összkiadás hatodik kötetével, és megállapította,

⁹⁴ Charles Burney, *La Musica che si canta annualmente nelle funzioni della settimana santa, nella cappella pontificia*. (London: 1771.)

⁹⁵ JSEPW, 240.

⁹⁶ Peters 1808, Choron 1810, 1830, Zulehner 1826, Alfieri 1841–46, Prince de la Moskowa 1843–45.

⁹⁷ JSEPW, 239.

⁹⁸ Wilhelm Kleefeld, „Richard Wagner als Bearbeiter fremder Werke” *Die Musik* IV/10 (1904–1905., Zweites Februarheft): 236.

hogy a motetta zenei anyagában Wagner az összkiadás közléséhez képest néhány olyan apró ritmikai részletben tér el, amely megfelel a Burney-féle változatnak. Azt nem tudjuk, hogy Kleefeld Burney kiadásán kívül még milyen más forráshoz jutott hozzá. A fenti eltérések okát csak sejthetjük, mivel mind Burney, mind Franz Espagne, az összkiadás-kötet közreadója a Sistina anyagát vették alapul. A kiindulási forrásként használt, a pápai archívumban ma is két jelzeten lévő, a 16. illetve a 18. századból származó másolatok zenei anyaga megegyezik. Ebből következik, hogy az ezekből a kéziratokból dolgozó másolók elírásából származhatnak az eltérések.⁹⁹ Az sem kizárt, hogy Burney idejében a Sistina anyagában további másolat, vagy másolatok is léteztek a műről. A helyzetet bonyolítja, hogy pillanatnyilag Wagner átiratának szerzői kéziratát sem ismerjük, pedig a kézirat sok megválaszolatlan kérdésre adna feleletet. A legfontosabb az lenne, hogy kiderítsük, mennyiben változott az eredeti, 1848-as koncepció az 1878-as megjelentetésig. Tudjuk, hogy Wagner megmutatta kéziratát Lisztnek Zürichben, később Wilhelm Fischer, a drezdai Udvari Színház rendezője és karigazgatója őrizte. Wagner 1854-ben, majd 1856-ban már nyomtatékkal kérte vissza a kéziratot Fischertől, hogy ismét eljuttathassa azt Liszthez, egy tervezett Breitkopf-féle kiadás előtt, amely azonban megghiúsult.¹⁰⁰ Liszt 1873-ban kelt, Franz Xaver Wittnek szóló levele arról tanúskodik, hogy ő is javított a kézirat „pontatlanságain”, ahogyan az eltéréseket nevezte.¹⁰¹ Liszt leveléből az is kiderül, hogy egy általa javított változatot elküldött Wittnek, feltehetően arra számítva, hogy Wagner közreadását Regensburgban meg fogják jelentetni. A levél keletkezésének idején, 1873 januárjában Wagner eredeti kézírata még Lisztnél volt, mivel Liszt felajánlja, hogy a kéziratot visszaküldi eredeti tulajdonosának, amennyiben erre igényt tart. A fentiekből jogosan feltételezhetjük, hogy a végleges, nyomtatott változat, — vagyis az egyetlen forrás, amely ma rendelkezésünkre áll —, nemcsak Wagner, hanem Liszt koncepcióját is tükrözi. Martina Janitzek további részleteket is közöl a kézirat sorsáról, amelyek szerint Witt továbbadta a Liszttől kapott másolatot Franz Xaver Haberlnek, aki pápai engedéllyel személyesen is dolgozhatott a Sistina kottatárában. Haberl a kézirat zenei anyagát Giuseppe Baini másolatával hasonlította össze, és a hanganyag közlését hitelesnek állapította meg.¹⁰²

⁹⁹ Capp. Sist. 29: Lucas Fanensis, c. 1590, Capp. Sist. 293: Biondi, 1748. A helyszíni kutatások érdekes eredményre vezettek: a Kleefeld által kiemelt eltéréseknél a 4. és 7. ütemben a tenor szólamban az Összkiadás és Wagner közlése egyezik meg a sistinabeli énekeskönyvek notációjával, míg a 167–168. ütemben az alt és tenor szólamokban Wagner és Burney megoldása rímelt a Sistina nyomtatványaira. Ebben az esetben az Összkiadás ad másféle ritmusértékeket. Ugyanebben a részletben a tenor szólamban hangbeli eltérés is mutatkozik: a „ju-” szótagra a 29-es kódexben Wagner közlésével szemben nem C, hanem A hang kerül.

¹⁰⁰ Wagner levelei Wilhelm Fischernek, 1854 augusztus 8, 1856 november 7. in Hans-Joachim Bauer – Johannes Forner Richard (Hrsg.). *Richard Wagner – Sämtliche Briefe* Band I–VIII. (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik), Band VI. (1986), 198, Band VIII. (1991) 198.

¹⁰¹ Liszt levele Fr. X. Wittnek, 1873 január 20, Br. II. 181.

¹⁰² JSEPW, 168.

Witt Wagner közreadásának zenei anyagát Carl Proske kéziratos másolatával vetette össze, és ő is a közreadás korrektsége mellett állt ki. Az, hogy Wagner munkája végül nyomtatásban úgy jelent meg, miszerint Palestrina eredeti motettáját átírta (*eingesetzt*), nem a zenei anyag átkomponálására, hanem az eredeti letét helyenkénti megduplázására vonatkozik. Wagner szavakban is megfogalmazta esztétikai célját Palestrina motettájával kapcsolatban, amikor 1859 januárjában felajánlotta közreadását Breitkopf & Härtelnek.

Nevezetesen felajánlom Önöknek Palestrina híres *Stabat mater*ének általam elkészített feldolgozását, amelyben arra törekedtem, mivel az eredeti kézirat mindenféle előadási utasítást nélkülözött, hogy ezeket legjobb belátásom szerint pótoljam. Ismeretes, hogy ezek a régről öröklődött előadási módok, amelyek oly megrázó hatást kelthettek egykor Rómában e csodálatos mű nagyheti előadásakor, az egyre inkább elhaló tradíció következtében mostanra eltűntek az énekesek eszköztárából.¹⁰³

Az még további kutatás tárgya, vajon honnan és milyen mértékben ismerhette Wagner a Sistina egykori hagyományát 1848 előtt, amennyiben az elhaló tradíció tényét magára a Sistina gyakorlatára érti. Lisztől, Spontinótól személyesen is hallhatott a Sistina előadásmódjáról, a kortársak és elődök leírásai, egyes kiadványok, a historikus koncertek szintén nyújthattak számára információt, de arról nem tudunk, hogy a fenti levél keletkezése előtt Rómában járt volna. Előadási utasításaiban következetesség szempontjából nagyon nehéz elválasztani a Sistina 19. századi tradíciójának jellegzetes előadói stílusjegyeit az egyéni beleérző képesség zenei megoldásaitól.

Baini Palestrina-összkiadásának elemzésénél már szó esett arról, hogy a Sistina előadói hagyományára jellemző volt, hogy a szöveg kiejtésének megfelelően az eredetileg *brevis* vagy *longa* értékű hangot kisebb értékekre osztották a 19. századi kottairásban. Ez elsősorban a diftongusok kiejtésénél volt gyakori, mint például a *Kyrie eleison* szövegrésznél. Wagnernél hasonló megoldást találunk a „gladius” szónál (19. ütem). Az eredeti forrásokban a basszus-, a tenor- és az altszólamban sem szerepelt nyújtott ritmus, amely valószínűleg a szó kiejtésének ritmusából következik. Ez a ritmusbeli eltérés nem tartozik azok közé, amelyeket Kleefeld említ a Burney-kiadással kapcsolatban. Wagner a legtöbb 19. századi instruktív kiadványhoz hasonlóan a korabeli notáció hangjegyértékeit felére csökkentti. A 99. ütemben a

¹⁰³ „Ich offriere Ihnen nämlich meine Bearbeitung des berühmten Stabat mater von Palestrina, in welcher ich, da das Original gänzlich ohne alle Bezeichnung des Vortrags ist, mich bemüht habe, die alte Vortragsweise, durch welche bekanntlich auch dies wundervolle Werk in der Karwoche zu Rom dereinst so wunderbar ergreifende Wirkung hervorgebracht haben soll, die nun aber mit der verloschenen Tradition unter den Sängern gänzlich verschwunden ist, nach meinem besten Ermessen nachzuholen.” in Otto von Hase, *Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, 2. Band: 1828 bis 1918, Teil I, (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968.), 269. idézi JSEPW, 167.

„plagas” szó fölé emelt *mesa di voce* jelölés az a jellegzetes dinamikai effektus, amelyet a Sistina énekesei a hosszabb értékű hangoknál általánosan alkalmaztak. Ezt a dinamikai hullámzást egyébként Wagner legtöbbször a *crescendo* és *decrescendo* jelölésekkel juttatja az énekesek eszébe. A „crucifixi” szót például Wagner minden egyes szótagra eső hangsúllyal emeli ki. Valószínűleg ez a szókiemelés az ő egyéni szándékát tükrözi, bár — mint láttuk — Baini is alkalmaz hasonló súlyokat, ha azt akarja kifejezni, hogy egyetlen szótagot sem szabad elejteni. A motetta során sok hasonló helyet találhatunk Wagner partitúrájában. A következő verssornál az imitációs belépések kezdőhangjainak hangsúlyai éppúgy a 19. század instruktív kiadásainak kötelező szabályai közé tartoztak, mint a szinkópák kiemelései.

A Kahnt-féle kiadásban az eredeti latin szöveg alatt egy, a zenéhez többé-kevésbé illeszkedő német fordítás is található. Ezt a megoldást a kiadvány eddigi recenzensei közül senki sem üdvözölte, a németek a fordítás prozódiai buktatóira mutattak rá. A német szöveg valószínűleg nem Wagner saját ötlete. Az ősbemutató kritikusa szerint a latin szövegek német fordítása a korabeli német közönség igénye volt.¹⁰⁴ A kritika azt sejteti, hogy latinul énekelték a művet, és a szöveg német fordítását kiosztották a hallgatóság körében. Wagner közreadásának későbbi, bécsi utánnomása már csak a latin szöveget tartalmazza.

A Wagner-kiadvány 1878-as megjelentetése után egy évvel három recenzió is megjelent a regensburgi *Cäcilien Vereins-Catalog*-ban, a 437-es szám alatt.¹⁰⁵ Haberl nagyon rövid hozzászólásában elutasítja a kiadványt azzal az indokkal, hogy nem tudományos igényű a közlés. Egyes részletekben úgy érzi, Wagner meghamisította Palestrinát, amikor a szólamokat megkettőzte, vagy annál a verssornál, amikor a tenor szólamot áthelyezte az altba. Koenen kar-nagy kevésbé zárkózik el Wagner munkájától, egyedül a német változat előadásától óvja a kórusokat. Úgy tűnik, Liszt mellett a kortársak közül egyedül Witt ismerte fel Wagner munkájában azt a rendkívül kifinomult zeneiséget, amely nemhogy ellentmond Palestrina szerzői szándékának, hanem inkább kiemeli azt, természetesen a 19. század zenei eszközeivel. Az alábbiakban Franz Xaver Witt recenzióját követve emelünk ki néhány részletet.

Az értékelés elején Witt a kezdő harmóniák mennyei hangzását részletezi. Erről a harmóniasorról annak idején Burney is elragadtatottan írt. Witt kottapéldával idéz Uljibisev

¹⁰⁴ „Wir hatten um Beifügung deutscher Uebersetzung zu lateinischen Gesangstexten gebeten, ...die deutsche Uebersetzung fand sich heute bei Palestrina's Stabat mater ...” in Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland dargestellt vom Ausgang des 18. bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts IV. Teil. Das zeitgenössische Wagner-Bild. Dritter Band: Dokumente 1846–1850.* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1968), 403.

¹⁰⁵ Fr. Koenen – Fr. Xav. Haberl – Fr. Witt, *Palestrina: Stabat mater, zweichörig (8 Stimmen) mit Vortragsbezeichnungen für Kirchen- und Concert-Aufführungen eingerichtet von Richard Wagner in Vereins-Catalog. Eine selbständige Beilage zu den „Fliegenden Blättern für katholische Kirchen-Musik von Fr. Witt”.* (Regensburg: Pustet, 1873.), 182–184.

(Oulibicheff) 1843-ban, Moszkvában megjelentetett Mozart-könyvéből egy rövid zenei részletet, amely azt mutatja be, miként szólt volna a kezdő sor saját korának megharmonizálásában. E mellé állítja kontrasztként Palestrina harmóniamenetét, amely Lisztet is megihlette, több művében felhasználta. Erre a harmóniai jelenségre a dolgozat negyedik fejezetében részletesebben visszatérünk.

Előadási utasítások, dinamikai jelölések tekintetében Witt helyesli Wagner elgondolását, hiszen a *Stabat mater* többnyire homofon letétjében a szöveg karakterisztikus kifejezésére irányul a figyelem. Az előadói apparátusnak az énekesek különböző csoportjaira való felosztása, ugyanúgy, mint egyes verssorok kiemelése azáltal, hogy a szólamok száma megkétszereződik, inkább bámulatba ejti, mint taszítja. Tudjuk, hogy ez a fajta dinamikai árnyalás a Sistina gyakorlatában régóta élt: a *crescendót* és a *decrescendót* az énekesek létszámának növelésével, illetve csökkentésével hozták létre.¹⁰⁶ Wittnek teljesen igaza van, amikor arról ír, hogy Wagner a legkisebb részletekig menően, érzékenyen emeli ki Palestrina eredeti hangszín kombinációit. Matthias Buschkühl Wilhelm Kleefeld említett tanulmányából kiindulva újragondolja Wagner változtatásainak értelmezését.¹⁰⁷ A kóruszólamok kettőzéseivel kapcsolatban már Kleefeld is úgy véli, hogy Wagner zenekari technikát alkalmaz az *a cappella* kórusletét esetében. A zenekari hangszerelésnél ugyanis bizonyos szólamokat imitációs szerkesztéskor is meg lehet kettőzni anélkül, hogy a mű egészének hangzása sérülne, miközben a hangsúlyozandó motívum előtérbe kerül. Buschkühl szerint Wagner ezt a technikát ülteti vissza kórusra. Mivel korának hallgatósága nem polifon, hanem elsősorban homofon, harmóniai történésekre épülő zenei hallással rendelkezett, ahol a figyelem elsősorban felső és az alsó szólamra irányult, a középszólam kiemelését általában kettőzéssel érték el. Buschkühl azt állítja, hogy Wagner éppen ennek a zeneszerzői technikának alkalmazásával szolgálta jobban Palestrina eredeti szándékát, hiszen ugyanazt a hatást kívánta elérni saját hallgatóságánál, mint Palestrina egykori kortársainál. Buschkühl megközelítésében a mai értelemben vett historikus szemlélet nem az eredeti mű felé irányul, hanem a 19. századi Palestrina-recepció mélyebb megértését szolgálja.

A szöveg tartalma szerint Palestrina kompozíciójában két különböző kifejezésű zenei anyagot figyelhetünk meg. Az egyikben a drámai ábrázolás kerül eltérbe, amikor az édesanya fáj-

¹⁰⁶ Giancarlo Rostirolla, „Alcune note storico-istituzionali sulla Cappella Pontificia in relazione alla formazione e all'impiego dei repertori polifonici nel periodo post-palestriniano, fino a tutto il Settecento”, in Bernhard Janz (Hrsg.). *Collectanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle*. Tagungsbericht (Heidelberg: 1989, Rome: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994.)

¹⁰⁷ „Richard Wagners Bearbeitung von Palestrinas „Stabat mater”. in Matthias Buschkühl (Hrsg.). *Wagneriana. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Eichstätt zum 75. Geburtstag von Wolfgang Wagner*. (Tutzing: Hans Schneider, 1994, *Schriften der Universitätsbibliothek Eichstätt*) 28.

dalmáról, szenvedéséről, illetve Krisztus kínzásáról és kereszthaláláról esik szó. A másik a könyörgő hangvétel, a hívő sóvárgása az után, hogy a Krisztus kereszthalála által elnyert megváltásban részesülhessen. Ez utóbbit a vers költője azokban a sorokban fejezi ki, amikor Máriához könyörög, hogy osztozhasson fájdalmában és Krisztus szenvedésében. Ezeknél a gondolatoknál a Megváltó szenvedése mögötti végtelen szeretetre irányul a mondanivaló lényege, hiszen ez a záloga annak a reménynek, hogy minden hívő lelkét a halál után a pálmás paradicsom várja. A „Juxta crucem tecum stare”, vagy „Fac me plagis vulnerari” kezdetű soroknál Palestrina is feloldja a két kórus váltakozására épülő szerkezetet, és csak a felső, világos hangszínű szolamok énekelnek. A második esetben Wagner az eredetileg tenor szólamba kottázott zenei anyagot az altba helyezi át. (14. kottapélda)

The image shows two systems of musical notation for the Latin phrase "Fac me plagis vulnerari". Each system consists of four staves: a soprano staff (treble clef), an alto staff (treble clef), a tenor staff (bass clef), and a bass staff (bass clef). The lyrics are written below the staves. The first system shows the beginning of the phrase, and the second system shows the continuation. The notation is in a traditional style with various note values and rests.

14.a kottapélda A „Fac me plagis” szövegkezdetű sor a német összkiadásban

The image shows two systems of musical notation for the Latin phrase "Fac me plagis vulnerari". Each system consists of four staves: a soprano staff (treble clef), an alto staff (treble clef), a tenor staff (bass clef), and a bass staff (bass clef). The lyrics are written below the staves. The notation includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The first system shows the beginning of the phrase, and the second system shows the continuation. The notation is in a more modern style with various note values and rests.

14.b kottapélda A „Fac me plagis” szövegkezdetű sor Wagner közreadásában

Visszatérve Witt recenziójához, ő ebben is Wagner kivételes színérzékenységét csodálja: Palestrina korában a három felső szólamot előadó kasztrált és falzett énekesek hangszíne egymásba olvadt. Witt utal arra, hogy a Sistina gyakorlatában a tenor- és a második altszólamnak ugyanaz volt a hangszíne. Wagner korában a női szólamok mellé állított tenorszólam hangszínében sokkal inkább elüt, mintha ezt egy altszólam éneкли, és Witt éppen az egyöntetű hangszín megtartása miatt helyesli Wagner döntését. Witt végül a darab befejezésének dinamikai bravúráját emeli ki, amely szerinte minden értőt meglep és megráz. Ha ez a szakasz érzékeny zenészek előadásában szólal meg, valóban különleges hatást kelthet: míg a kiírt dinamika folyamatosan csökken, az énekesek száma folyamatosan növekszik, a motetta vége az egyetlen hely, ahol Wagnernél mindenki énekel. Talán ez a hely illusztrálja leginkább, amiről Wagner 1870-ben, Beethoven-tanulmányában Palestrina zenéjének lényegéről ír:

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 időrend itt tehát még közvetlenül a harmónia tulajdonképpen idő- és térnélküli lényegéhez van kötve, olyannyira, hogy az idő törvényei az ilyen zene megértésére nem is használhatók fel. 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. Mivel azonban maga a szín nem jelentkezik a térben, úgy majdnem egy idő- és térnélküli képet kapunk, csupán szellemi megnyilvánulást, mely azért tölt el kimondhatatlan meghatottsággal, mert mindennél világosabban hozza tudunkra a vallás dogmatikus fogalom-meghatározásoktól mentes benső lényegét.¹⁰⁸

A 19. századi Palestrina kiadványok esztétikai nézetkülönbségeinek hátterében Wagner és Liszt megnyilatkozásaiból többféle tanulságot vonhatunk le: Palestrina harmóniavilágára összpontosító értékelés inkább az olasz recepcióra volt jellemző, de mint Wagner és Witt esetében bebizonyosodott, ez egyáltalán nem jelentette azt, hogy a németeknél egyáltalán nem volt erre irányuló nyitottság. A másik tanulság az, hogy épp ez, az elsősorban érzelmi és transzcendens színre érzékeny megközelítés, amely nem csupán az eredeti lejegyzés megtartására, hanem inkább a hitelesnek vélt hangzás és a hatás újraélesztésére helyezte a hangsúlyt, ugyanúgy negatív fogadtatásra talált a cecilianizmus konzervatívabb szemléletű és ízlésű képviselőinél (legyenek azok bármilyen nemzetiségűek), akár Lisztről, akár Wagnerről, akár az olasz zeneszerzőkről volt szó. Wagner *Stabat mater* átdolgozása — talán szakmai

¹⁰⁸ Richard Wagner. *Beethoven*. in *Művészet és forradalom* (Budapest: Seneca, 1995.), 129.

féltékenységből, talán a saját zenei tradíció védelme érdekében — negatív fogadtatásra a *Cappella Sistina* karnagya, Domenico Mustafà értékítéletében. 1880-ban a *Società Musicale Romana* nagyszabású koncertet rendezett Palestrina szobrának felavatása alkalmából a Doria Pamphily palotában, amelyre a leghíresebb hazai és külföldi zeneszerzőket kérték fel az ünnephez méltó kompozíciók írására. A Társaság zenei elnöke Domenico Mustafà volt, ő volt hivatott arra, hogy a benyújtott műveket elfogadja vagy elutasítsa. A műsort Palestrina motettáiból és olasz, illetve külföldi kortárs egyházzenei alkotásokból állították össze. Liszt erre az alkalomra komponálta *Cantantibus organis* című, Szent Cecília tiszteletére szánt ódáját, amelyet az ünnepség során előadtak. Wagner *Stabat mater*-átiratát küldte be a felkérésre, amely viszont felháborodást keltett: az *Osservatore Romano*, a Vatikán hivatalos újságja szerint a Társaság nem fogadhatta el Wagner munkáját, amely modern ízlés szerint dolgozza fel Palestrina kompozícióját. Meglepő, hogy épp a Sistina hagyományát tiszteletben tartó feldolgozás váltotta ki a kórus karnagyából a heves ellenkezést és bírálata önkényesnek nevezte Wagner munkáját, arra hivatkozva, hogy a kórus saját tradícióval rendelkezik, és aszerint énekli Palestina motettáját.¹⁰⁹ Utólag már nem lehet igazságot tenni, sajnos, már nem ismerhetjük meg azt a hangzó élményt, amelyet Mustafà irányítása alatt a Sistina kórusa a *Stabat mater* előadása közben nyújtott.

¹⁰⁹ „Il prof. Giulio Bas mi ha precisato che Wagner presentò una revisione dello *Stabat* ad otto voci e due cori, indicandovi minuziosamente la interpretazione secondo che egli Wagner la concepiva. Tale revisione (stampata presso i Successori di Kahnt di Lipsia) spiacque molto al Mustafà, cui il Wagner la mandò, considerando il Direttore della Sistina che essa suonasse biasimo alla sua propria maniera di eseguire il Palestrina. Questa informazione di Bas mi è confermata da mons. Cesarini. Secondo quest'ultimo il Mustafà ritornò a Wagner la revisione avvertendolo che a Roma si aveva una tradizione della interpretazione palestriniana, e che non si poteva perciò accettare quella wagneriana, 'evidentemente arbitraria' ...” in ADM, 134. 2. lábjegyzet

IV. FEJEZET

A *CAPPELLA SISTINA* TRADÍCIÓJÁNAK HATÁSA LISZT EGYHÁZZENEI MŰVEIRE

IV.1 A Sistina repertoárja és Liszt korabeli egyházzenei kompozíciói

Liszt Palestrina-képének megformálásában különös hangsúlyt kapott a *Cappella Sistina* előadásmódja, amely folyamatos Palestrina-tradíciója folytán minden korban megkülönböztetett figyelmet vívott ki az olasz és a külföldi zenészek, műkedvelők érdeklődésében. Lisztre már 1839-ben olyan mély benyomást keltett az olasz előadói hagyomány, hogy tizenegy évvel később, 1850-ben a Férfikari mise¹ komponálásával kapcsolatban még mindig ezt a hatást emlegeti, holott a közbenső időszakban Németországban is volt alkalma hallani Palestrina-előadást.²

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:

Ezidáig nem hallottam semmit, aminek meghallgatása arra készítetett volna, hogy különösebb figyelmet szenteljek neki, — kivéve azonban Palestrinának és iskolájának miséit, amelyek fenséges és maradandó művészi értéke teljes mértékben érvényesül a Vatikán kápolnijában.³

1862. január 3-án kelt levelében pedig Liszt a Sistina fontosságát hangsúlyozva így írt Xavier Boisselot-nak:

Ami Róma zenei életét illeti, a Sixtus-kápolna előadása köti le minden figyelmemet. Ott minden egyszerű, emelkedett és fenséges, egészében véve és kisugárzásában is fennkölt. Minden vasárnap úgy hallgatom ezeket az énekeket, mint ahogyan az embernek breviáriumát kell olvasnia.⁴

¹ „Missa quattuor vocum ad aequales concinente organo.” R. 485., S. 181.

² Lásd I. fejezet 28. lábjegyzet

³ „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 Costantin, Hohenzollern-Hechingen hercegnek, Róma, 1862 január 26. in FLC, 448.

⁴ „En fait de musique à Rome, c’est celle de la chapelle Sixtine qui captive tout mon entendement. Là tout est dans le grand, le majestueux, le permanent et dans son ensemble et dans son rayonnement sublime. Chaque Dimanche j’écoute ces chants comme on doit dire son bréviaire.” in Br. VIII, 153.

Az érdeklődés háttéréül szolgált az a körülmény is, hogy Lisztben ekkor még élt a remény, hogy a Cappella vezetője és zeneszerzője lehet. A zeneszerző ilyen szándékáról csak néhány közvetett bizonyíték árulkodik, mégis ezek egybecsengése felfedi Liszt ki nem mondott vágyát. A kor zenei köztudatában is az élt, hogy Liszt hamarosan karnagyi állást kap a Vatikán valamelyik vezető kórusában, amelyek közül leginkább a *Cappella Sistina* jöhetett számításba. Adelheid von Schorn úgy véli, hogy elsősorban Sayn–Wittgeinstein hercegné vágya volt az, hogy Liszt a pápai énekkar karnagya legyen.⁵ A hercegné még 1865. november 12-én kelt, Adelheid von Schorn édesanyjához írt levelében is azt a reményét fejezi ki, miszerint az egyház intézményei fennmaradnak még addig, hogy egy századra szóló feladatot nyújtsanak Lisztnek, aki ezáltal saját zsenialitását Palestrináéval tudja egyesíteni.⁶ Kurt Schlözer Római levelében 1865. május 5-én arról ír, hogy Lisztnek az a döntése, hogy az egyház szolgálatába áll, részben vallásos érzületéből fakad, részben pedig művészi elhatározása; tudását és tehetségét az egyháznak kívánja szentelni.⁷

Az a hír, hogy Lisztet ki akarják nevezni a Capella vezetőjévé, egész Európában elterjedt, bár a különböző híradásokban keveredik a *Cappella Sistina* és a *Szent Péter Székesegyház* kórusának, a *Cappella Giulia*nak lehetséges karnagyi posztja — ez utóbbit nem nevezik meg nevén —, ami feltehetőleg a helyi adottságok pontatlan ismeretéből származik. Az adott időszakban a *Szent Péter Székesegyház* kórusának volt állandó karnagya Salvatore Meluzzi személyében, a kizárólag a pápai szertartásokon a *cappella* éneklő Sistina kórusában viszont évről évre választottak karnagyot a kórus énekesei közül. A *Le Monde* arról ír 1865. május 17-én, hogy a négy alsó papi rend felvétele után Lisztet hamarosan kinevezik pápai karnaggyá, ami a Sistinára utal.⁸ Ugyanakkor a *Pesti Napló* 1865. július 29-i száma híradása szerint Liszt a *Szent Péter Székesegyház* zenei vezetője lesz.

⁵ „La princesse s'efforçait de lui obtenir le titre de Directeur de la Chapelle papale, et le premier pas qu'elle lui avait fait faire dans cette vue, avait été de lui faire porter la soutane.” in Adelheid von Schorn: *Franz Liszt et la Princesse de Sayn Wittgeinstein* (Paris: Dujarric, 1905) 229–230. „Elle influença beaucoup Liszt pour l'engager dans la voie où il entra alors, c'est à dire ne plus composer que pour la gloire de Dieu, devenir le régénérateur et directeur de la Chapelle pontificale, et se faire abbé.” in i.m. 69.

⁶ „je crois, il est probable que ses institutions dureront encore assez pour offrir une belle tâche séculaire à un Artiste appelé à unir son génie à celui de Palestrina” Adelheid von Schorn (Hrsg), *Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe*. (Berlin: S. Fischer, 1901), 114.

⁷ „Wenn er sich jetzt der Kirche widmet, so hat er den Schritt teils aus religiösem Antrieb, teils aus hohem künstlerischen Grund getan. Liszt will sich ganz in die Religion vertiefen, um der Kirche seine Kunst zu weihen”. Idézi Joseph Heinrichs, „Franz Liszt's Kirchenmusikalischer Reformplan”, *Musica Sacra* 76 (1956), 44.

⁸ „A *Monde* sejtetni engedi, hogy az új abbé nemsokára szt. Péter-kanonokká és pápai karnaggyá fog kineveztetni.” (1865. május 17.) in Legány Dezső, „Liszt Rómában – a sajtó szerint.” *Magyar Zene* 36/1 (1996. márc.): 39.

Nemsokára Pesten is felülkerekedik a nézet, hogy (Liszt) nem marad távol a jubileumtól, de az ünnepségek után visszatér Rómába, hogy a pápa által felajánlott karnagyi állást a Szt. Péter templomban átvegye.⁹

A *Revue et Gazette musicale de Paris* 1865. július 30-i száma ugyanezt a hírt erősíti meg.¹⁰ Liszt 1864-ben személyesen is közeledett a *Cappella Sistina* énekeseihez, amint ezt a kórus évkönyve elárulja.¹¹ Liszt meghívta a Cappella tagjait egy jótékonysági hangversenyen való szereplésre a nagyhét hétfő délutánjára. A Maggiorduomo visszautasította a meghívást azzal az indokkal, hogy a kórust teljesen lekötik a nagyheti szertartások kötelezettségei. Az évkönyv feljegyzése szerint azonban a kórus mind hétfőn, mind kedden szabadnapot kapott. Ugyanezt a közeledést támasztja alá a *Missa choralis* keletkezéstörténete: a misét Liszt eredetileg „jubileumi misének” szánta,¹² a terv szerint a művet a *Sixtus-kápolnában* vagy a *Szent Péter Bazilikában* kellett volna előadni. A mű ajánlása IX. Piusnak szólt volna, az 1869-ben megjelent kotta azonban már nem tartalmaz semmilyen ajánlást, és Liszt sem tesz erről többet említést leveleiben.

Liszt tudatában volt annak, hogy az intézmény egyházi jellege megkívánta tagjaitól a szorosabban vett egyházi kötődést, minimálisan az alsó papi rendek felvételét, és a cölibátust, ez utóbbitól azonban a pápa esetenként eltekinthetett.¹³ Már szó esett arról, hogy Liszt budapesti könyvtárában német fordításban megtalálható Baini Palestrina-életrajza,¹⁴ és Liszt kijelölte benne azt a kitétel is, hogy a pápai kórus tagjai nem lehetnek nős férfiak, magát Palestrinát is elküldték emiatt a testületből. Az olasz nyelvű irodalom¹⁵ nem alaptalanul állítja, hogy 1865-ben a négy alsó papi rend felvétele¹⁶ egyben feltétele is volt annak, hogy Liszt a *Cappella Sistina* vezetői állását valaha betölthesse. Az énekesek hivatalos elnevezése (cappellani cantori pontifici) az alsó papi rendekbe tartozó egyházi személyek státuszának felel meg,

⁹ Legány, „Liszt Rómában... 39.

¹⁰ „Vienne. On attend l'abbé Liszt, qui doit se rendre d'ici à l'exécution de son oratorio Sainte-Elisabeth. Il retournera ensuite à Rome où il entrera en fonctions de maître de chapelle à l'église de Saint-Pierre.” in Pierre-Antoine Huré – Claude Knepper, *Liszt en son temps* (Paris: Hachette 1987), 545

¹¹ Diario della Cappella Sistina, 1864. február 25.

¹² A témával foglalkozó Liszt-irodalom legfrissebb kutatása hivatkozik arra, hogy az 1865-ös jubileumi évet IX. Pius pápa Szűz Máriának ajánlotta. DPR, 185.

¹³ Eduard Schelle, *Schelle in Rom genannt Die Sixtinische Capelle*. (Wien: 1872.), 210.

¹⁴ KPB.

¹⁵ Alberto De Angelis, „Domenico Mustafà e la Cappella Sistina”: *Rivista Musicale Italiana*, XXIX/4, (1922) 598.

¹⁶ A tonzúra és négy alsó papi rend felvételéhez kapcsolódó eredeti dokumentumokat Hamburger Klára közli elsőként tanulmányában: Hamburger Klára, „Documents-Liszt à Rome”, *Studia Musicologica* 21 (1979): 331–338.

maga a kórus *Cappella Sistina*ként való említése csak a 19. századtól kezdve lépett gyakorlatba.¹⁷

A kórus Liszttel szembeni idegenkedő magatartásának legnyomósabb okát szintén az olasz kutatók fedik fel: a tradíció megóvása érdekében a *Cappella Sistina* karnagyait és zeneszerzőit a tagok rendszerint maguk közül választották, idegent nem engedtek be zenei gyakorlatukba. Paul Merrick a *Missa choralis* keletkezéstörténetében zenei oldalról világít rá a zeneszerzőt ért hatások reakciójára: Liszt eredetileg arra gondolt, hogy a misét a *cappella* adják elő, ami a *Sixtus-kápolna* előadási gyakorlatának felelt volna meg. A harmóniákat alátámasztó orgonaszólamot csak később írta az énekszólamok alá, feltehetőleg ekkor már feladta a reményt, hogy a mű a pápai kápolnában szólaljon meg.¹⁸

Nagy valószínűség szerint a pápa biztatása jelentette eleinte Liszt számára a reményt, hogy reformtörekvéseihez intézményi háttérrel kap. Ez egy későbbi leveléből egyértelműen kiderül. Liszt saját bevallása szerint amennyiben a Szentatya megbízta volna a *Cappella Sistina* vezetésének feladatával, alázattal elfogadta volna abban a reményben, hogy az egyházi művészetnek fontos szolgálatot tesz, de tisztában lett volna a megbízatás nehézségeivel.¹⁹

Mindenesetre a *Cappella Sistina* zenei gyakorlatának ismerete Lisztnél egyben a tudatos helyzetfelmérést is jelentette mind a tradíció továbbvitele, mind az olasz kortárs művek jelleében való tájékozódás tekintetében. Ez indokolja, hogy a *Cappella Sistina* által közvetített hagyományt szembesítsük Liszt ez idő tájt született egyházi műveinek stílusával.

Lisztet a *Cappella Sistina* hagyománya legintenzívebben második római tartózkodása elején, körülbelül az 1861-től -65-ig tartó időszakban érdekelte. Mivel azonban az irodalom Liszt 1839-es Sistina-beli élményeit sem térképezte fel, közelebb jutunk az igazsághoz, ha a két szálát egymás mellé helyezve követjük. Liszt 1839 tavaszán tartózkodott az Örök Városban, amikor is rész tudott venni a húsvéti ünnepeken. A nagyhét ebben az évben március utolsó hetére esett. A nagyheti szertartásokról Marie d'Agoult számolt be Ferdinand Hillernek, amelyek színvonala csalódást okozott, egyedül a húsvéti *Urbi et Orbi* áldás felemelő, ünnepi hangulata ragadta meg.²⁰ Azt szinte lehetetlen elképzelni, hogy várandósságának utolsó szakasza-

¹⁷ Nicholas Clapton, *Alessandro Moreschi, „The Angel of Roma”, his Life, his Times, the Phenomenon of his Voice*, DLA Diss. 2004. 41–42.

¹⁸ MRRL, 123.

¹⁹ Br. VII, 73

²⁰ „Inutile de v[ou]s dire que la réputation des cérémonies de la Semaine sainte est fort exagérée. On va là avec des billets comme au spectacle; on se bat, on fait le coup de poing avec de vieilles Anglaises; rien n'est moins religieux; la musique est horriblement mal exécutée. ... Une seule chose malgré tout mon scepticisme m'a paru admirablement belle, imposante et solennelle [*sic!*]: c'est la bénédiction du jour de Pâques *Urbi et Orbi*.” Levél Ferdinand Hillernek, 1839. április 6-án, Marie de Flavigny, comtesse D'Agoult *Correspondance Générale* Tom II. 1837-octobre 1839. Édition établie et annotée par Charles F. Dupêchez. Paris: Honoré Champion, 2004. 303.

ban Marie Liszt kísérete nélkül vett volna részt a szertartásokon, aki ugyanolyan érdeklődéssel és várakozással tekinthetett az előadások elé, mint általában a húsvéti ünnepekere Rómába érkező összes külföldi művész. A *Cappella Sistina* évkönyve részletesen leírja az ünnepek szertartásrendjét, de a miséknél nem jelöli meg pontosan a műveket, kivéve, ha azok eltértek a szokásos repertoártól.²¹ Az előadott művek közül konkrétan csak annyit jelöl meg, hogy március 27-én Giuseppe Baini, 28-án, nagycsütörtökön Tomasso Bai, míg nagypénteken Gregorio Allegri *Misereréjét* adták elő, ez utóbbi szertartáson az *Impropériákat* is énekelték. Mivel az évkönyv írója zeneszerzőt nem említ, magától értetődik, hogy Palestrina műve hangzott el. Május 26-án a *Szent Péter Bazilikában* öt boldogot avattak szentté. Az évkönyv tanúsága szerint az ünnepségen több Palestrina-motetta is elhangzott, köztük a *Tu es Pastor ovium* és az ötszólamú *O Beata et Benedicta sit*.

Lisztre már 1839-ben nagy hatással volt a Sistina előadásmódja és repertoárja. Berlioznak, aki néhány évvel korábban hallotta a Sistina énekeseit, így számol be élményéről római tartózkodása után, október 2-án:

A Sixtus-kápolna zenéje, ez a zene, amely Raffaello és Michelangelo freskóihoz hasonlóan napról napra veszít eredetiségéből és halványabbá válik, rendkívül érdekes kutatásokhoz vezetett. Miután egyszer erre az útra léptem, nem tudtam többé magam visszafogni és megállítani. Nem akartam önnek erről az általunk alig ismert egyházzenei iskoláról elharmkodott véleményt nyilvánítani, így tehát vártam. Túl sok dolog vett igénybe egyidejűleg, az idő túl rövid volt, a munka pedig tömérdek. Az embernek először látnia, hallania kell, és elgondolkodnia, mielőtt írni tud.²²

Otto Nicolai, aki 1834-től kezdve tartózkodott Rómában, lelkesedett a Sistina tradíciójáért: „A Sistina önmagában is megéri, hogy az ember Rómába utazzék! Milyen mennyei kompozíciókat adnak itt elő, és miként!” — írja 1834 március elején édesapjának, majd így folytatja következő levelében:

Az a szándék, hogy tökéletesen megtanuljam azt a stílust, amellyel a Sistina kórusa énekel, valamint a régi, fenséges Palestrina-művek hiteles megismerése az egyedüli, amely teljesen

²¹ *Diario per l'anno 1839. Regnando la Santità di Nostro Signore Gregorio Papa XVI. Anno VIII, IX. Compilato dal Sacerdote Don Bruno Milani, Canonico della Cattedrale di Segni. Segretario Puntatore della lodatà Cappella.* Ms, Capp, Sist. 255.

²² „La musique de la chapelle Sixtine, cette musique qui va s'altérant, s'effaçant de jour en jour avec les fresques de Raphaël et de Michel-Ange, m'a conduit à des recherches du plus haut intérêt. Une fois engagé dans cette voie, il m'a été impossible de me borner, de m'arrêter; je n'ai point voulu vous envoyer quelques jugements fragmentaires sur toute cette grande école de de musique sacrée qui nous est trop peu connue; j'ai attendu. Trop les choses me sollicitaient en même temps, les heures étaient trop courtes, l'étude trop vaste. Il fallait voir, entendre, méditer avant d'écrire.” San Rossore, 1939. október 2. in *Lettres d'un bachelier ès musique.* FLFS. 304.

Rómához láncol, hiszen ez lenne a legfőbb cél, amelyért egy német zenésznek Itáliába kell utaznia.²³

Naplójegyzetei szintén megőrizték a Sistina repertoárján szereplő műveket, sőt, konkrétan, mint az évkönyvek, mivel ez utóbbiak írói számára az előadott művek a mindennapok gyakorlatában magától értetődőek voltak. Nicolai is főként a nagyheti szertartások zenéjéről ír, amelyek során általában előadták Palestrina négyszólamú *Lamentatio*-it, az *Improperiákat*, a nyolcszólamú *Stabat matert*, a *Missa Papae Marcelli* egyes tételeit és számos motettáját. Ezeket a műveket Liszt is hallhatta 1839-ben.

A *Cappella Sistina* zenei előadói gyakorlatában több kor zenei műfaja és éneklésmódja élt egymás mellett. A korabeli források szerint fontos szerepet kapott a gregorián ének, valamint ennek megharmonizált változata, az un. *falsobordone*, illetve a *cantus figuratus*. A 16. századbeli polifonikus miséket és motettákat elsősorban Palestrina művei képviselték, de elhangzottak Anerio és Victoria kompozíciói is, az 1862-es évkönyv feljegyzése szerint ők voltak a legtekintélyesebb mesterek. A 18. és 19. századbeli zeneszerzők közül elsősorban azoknak a műveit adták elő, akik egykor maguk is a *Cappella Sistina* énekesei, karnagyai voltak. Bár az előadói gyakorlatban és az új kompozíciók stílusában is a Palestrina-művek szellemének töretlen megtartása volt az esztétikai cél, a dokumentumokból úgy tűnik, hogy a meghirdetett stílusideál egy kicsit eltávolodott a mindennapi gyakorlattól. Ez különösen az új kompozíciók jellegében mutatkozik meg. A 16. századi polifonikus ideál inkább azokban a művekben valósult meg, amelyek a mesterségbeli tudást, illetve a felvállalt stílusban való otthonosságot kívánták hangsúlyozni, és amelyeket általában valamilyen nevezetes ünnep alkalmából írtak. A mindennapi előadói gyakorlat azonban már a 18. századtól kezdve egyszerűsítésre, a zenei előadásmód megkönnyítésére készítette a karnagyokat, a hangsúly kezdett eltolódni a polifóniáról a homofónia felé.

Giancarlo Rostirolla nagyszabású tanulmányában összefoglalja, hogy adott körülmények között a karnagy milyen változtatásokat eszközölhetett a hagyományos repertoárban, különösen olyan szertartások számára, ahol mozgás is volt, mint például körmenetek esetében: a régi műveket kiegészíthette vagy kicserélhette újakkal, amelyek jobban megfeleltek az új szükség-

²³ „Allein die Sistina ist wert nach Rom zu reisen! Welche göttlichen Kompositionen exekutiert man hier und wie!” — levél édesapjához, 1834. március 5.

„Die Absicht, die Manier, mit welcher die Sixtina ihre Chöre singt, recht genau zu studieren und ebenso die alten herrlichen Palestrina-Werke recht kennen zu lernen, ist das Einzige, was mich hier in Rom wohl festhalten wird, da es das Einzige sein möchte, weshalb ein deutscher Musiker nach Italien reisen muß” — levél édesapjának, 1834. március 7. Idézi: Ulrich Konrad, *Otto Nicolai und die Palestrina-Renaissance in Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert*. (Frankfurt, 1987), 120.

leteknek.²⁴ Nagyobb szertartások alkalmával, mint például szenttéavatásokkor, szintén előnyben részesítették a homofonabb letétű műveket, amelyeket természetesen könnyebb is volt előadni, és a szöveg is jobban érthetővé vált. A 17. századtól kezdődően Palestrina miséinek integritását megtörte az a gyakorlat, hogy egy-egy tételt — elsősorban a Credo-t —, egy másik miséből kölcsönzött rövidebb, könnyebb tétellel helyettesítették. A kápolna gyakorlata Liszt *Koronázási miséjében*, a Credo tételben ebből a szempontból is továbbélt.

A 19. században még szabadabban kezelték a Palestrina-misék tételenkénti felhasználását. Többször csak a Sanctus és az Agnus tételt énekelték Palestrinától, ezen kívül még egy motetta képviselte az Offertorium után a polifonikus stílust, a többi tételt vagy gregoriánként, (különösen a Kyriét) vagy más megzenésítésben énekelték.²⁵ A kétrészes Palestrina-motetták előadásánál a 19. században általában elhagyták a motetta második felét. Érdekes az is, hogy a leggyakrabban előadott Palestrina-motetta, a *Fratres ego enim* nagyobbik része homofon letétű, az *Improperiák*, amely a repertoár törzsanyaga volt, szintén homofon. Természetesen a kápolnában előadtak polifon motettákat és miséket is. Ugyanakkor Baini Palestrina-életrajzában többek között a négyszólamú *Missa brevist* emelte ki, és Liszt megjelölte magának ezt a szakaszt a könyvében. Baini szerint Palestrina e műve nagyon könnyű és teli van változatos fordulatokkal. Előtte ezt a stílust még nem ismerték, Victoria is nagy tetszéssel és dicsérettel fogadta ezt az újítást. Baini szerint a mise annyira új és életszerű, mintha csak az ő korában írták volna, ennek köszönhetően állandóan szerepel a kórus műsorán.

Palestrina zenéjének rendszerezésében Baini a *Missa brevist* az ötödik stílushoz sorolja, amelynek jellemzői a rövidség, a kifejező karakter, a gördülékenység és a könnyű előadhatóság, valamint a szavak különösen jó érthetősége. Talán nem véletlen, hogy a 19. század ezt a típust érezte legközelebb magához.

A fenti jelenségek elég egyértelműen körvonalazzák a 19. században az új művekkel szemben támasztott követelményeket a *Cappella Sistinában*: ne legyenek túl hosszúak, túl nehezen előadhatóak, inkább homofon, mint polifon letétben készüljenek. Liszt *Missa choralisát* és motettáit is ezzel az igénnyel kell szembesítenünk, hiszen a kápolnán belüli előadhatóságuk esélye ettől is függött. A konkrét művek zenei elemzésére a következő fejezetben térünk vissza részletesebben.

²⁴ Giancarlo Rostirolla, *Alcune note storico-istituzionali sulla Cappella Pontificia in relazione alla formazione e all'impiego dei repertori polifonici nel periodo post-palestriniano, fino a tutto il Settecento*. in Bernhard Janz (Hrsg.), *Collectanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle*. Tagungsbericht Heidelberg 1989. (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994.), 649.

²⁵ Perfetti, D. Giuseppe. *Elenco de'libri che si estraggono dalla Custodia si nelle Cappelle Papali come ancora nelle Cardinalizie fatto nell'Anno 1856 dallo scrittore – per cura del Custode*. in Ms, Capp. Sist. 631.

A *Cappella Sistina* előadói gyakorlatában a két kórus válaszolgatásai mellett gyakori volt a gregorián ének és a többszólamú kórus felelgetésére épülő responzorikus előadásmód, sőt, a liturgia keretében gyakran helyet kapott a *cantus firmus*, illetve a *cantus figuratus* párosítás is.

Liszt 1865-ben *Crux* címmel megzenésítette Guichon de Grandpont tengerész-himnuszát, amelyet a pápai áldás szövege követ. A férfikari változatban Liszt a vers két szakaszát különbözőképpen komponálta meg: az első versszakot egyszólamú letétben, fríg dallammal, a második versszakot *falso bordone* technikával, dúrban. Ezt követi szintén *falso bordone*-ban a pápai áldás. A kétféle letét egymásmellettiése a *Cappella Sistina* gyakorlatára vezethető vissza. (15. kottapélda)

CRUX,
HYMNE DES MARINS,
Paroles de M^r GUICHON DE GRANDPONT,
Commissaire Général de la Marine;
Musique de **FR. LISZT.**

1^{re} POUR CHŒUR DE VOIX D'HOMMES.

1^{re} Strophe. (1)

Animé
A nau-tis du-bi-um qu'um mare scin-di-tur,
E-ri-gi-tur ci-lò ma-lus ab ip-sis;
Cornu ve-li-ferum dat Do-mi-ni Cru-com.
Quà po-te-ant ma-ris æ-quo ra-rupta. *Lunga pausa*

(1) Dans la 1^{re} Strophe, il faut bien intoner Fa et Sol naturels, et non pas Fa et Sol dièses, lesquels ne sont requis qu'à la 2^e Strophe, en La majeur. — Nonobstant le changement de 3/4 en C, le mouvement reste toujours le même.

N.B. — Ce Chœur peut être exécuté à l'unisson par les voix de femmes, d'enfants et d'hommes.

2^{me} Strophe.

Sab-as-jas Do-mi-ni tu ta pe-ri-cu-lis
Al-le-ra lunc pe-til os-tia ^pnavis;
Sa-cremen-ti e-qui de-in to-t si-mu-la-cra sul Per-ma-re
pen-du-is in ar-bo-re ve-la.
Sa-cremen-ti e-qui de-in to-t si-mu-la-cra sul Per-ma-re
pen-du-is in ar-bo-re ve-la.

Antienne approbative du Saint-Père.
Moderato sostenuto
Ve-ne-di-ci-te u-quæ-nam Da-mi-no; et Om-nes qui per-
am-be-lan-tin-mari be-nè-di-cant Do-mi-no

15. kottapélda Liszt Ferenc *Crux. Hymne des marins*, Brest: k.n. 1865.

Két ponton azonban gyökeresen eltér egymástól Liszt és az olasz mesterek stílusérzéke. Az egyik eltérést a kápolna kórusa által szívesen alkalmazott improvizált díszítések jelzik, amelyeket a barokk és a klasszikus zene eszköztárából kölcsönöztek. Ezeket a díszítéseket már Mendelssohn és Spontini is kifogásolta az 1830-as években, az olasz zeneszerzők azonban

kedvelték őket saját kompozícióikban is: Mustafâ *Dies irae*-jében előkéket alkalmaz, Baini Doppelschlagot ír ki hangjegyekkel. Ezt a fajta zeneszerzői eszközt természetesen hiába is keresnénk Lisztnél. Liszt zenei nyelve ugyanakkor sokkal szélesebb stíluskörből tevődik össze, mint a Cappella tradíciójának zenei öröksége. Az expresszív hangközhasználat — köztük a kifejezés szolgálatában álló tritonus is —, az erős harmóniaváltások, az unisono-menetek, amelyek Liszt zeneszerzői stílusának gyakran használt eszközei, nem jellemzőek a fent említett olasz művekre. Liszt még a *Missa choralis Cappella Sistina*beli előadását latolgatva kétségét fejezi ki, hogy a kórus legyőzi-e a mű szokatlan harmóniaváltásaiban rejlő nehézségeket:

Ami a Sixtus-kápolnát illeti, kétlem, hogy képesek lennének megfelelő számú próbát tartani ahhoz, hogy ne tévesszenek el néhány modulációt — amelyeket nem tudnék elhagyni az archaizálás esetleges veszélye nélkül, ami pedig teljesen eltér attól az érzéstől, amelyet ki óhajtok fejezni!²⁶

Úgy tűnik, hogy a *Cappella Sistina* előadásmódja és az általa közvetített stílusideál szerkesztésen beleolvadt Liszt zeneszerzői nyelvébe anélkül, hogy azt korlátok közé szorította volna.

IV.2 A Cappella Sistina előadói gyakorlatának hatása Liszt egyházzenei műveire

Baini 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:

Mindkét utóbb említett kompozíciós eljárásban Pierluigi olyannyira tökélyre emelte nagyszerű és bámulatba ejtő stílusát, hogy képessé vált a hallgató lelkében a legnemesebb érzések felébresztésére.²⁷

Ez, az utolsó mondat adja meg a kulcsot a 19. 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. A *Cappella Sistina* freskói és a kórus előadásmódja Lisztben is áhítatot keltett:

²⁶ „Quant à la Sixtine, je doute qu'elle veuille prendre la peine de faire des répétitions suffisantes pour ne pas fausser certaines modulations — dont je ne pouvais m'abstenir, sous peine de tomber dans un archaïsme dénué du sentiment auquel j'aspire!” in: levél Carolyné Sayn-Wittgensteinnek, 1865. Br. VI, 80.

²⁷ „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.” KPB, 171.

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.²⁸

Liszt saját műveiben is elsősorban ezt a hatást kívánta elérni és kiváltani. A *Septem Sacramenta* responzóriumainak előszavában 1878-ban ugyanezt a zeneszerzői szándékot fejezi ki a szentségekkel kapcsolatban:

Arra törekedtem, hogy visszaadjam azt az *érzést*, amellyel a keresztény ember részesül ama kegyelmekben, amelyek felemelik a földi élet síkja fölé, és megízleltetik vele a mennyek országának isteni légkörét.²⁹

Paul Merrick végigvezeti Liszt íásaiban ezt, az egyházzene missziós hatására irányuló törekvést, Lisztet idézve:

Egyházi műveimnek legnagyobb értéke az az érzelem, amelyet kompozícióim néhány finom lélekben kiváltak.³⁰

Az egyházzene érzelmi töltésére és az általa kiváltott hatásra való orientáltság korjelenség a 19. században, ahogy erre Carl Dahlhaus — többek között Anton Friedrich Justus Thibaut *Über Reinheit der Tonkunst* című alapvető művére támaszkodva — rámutat:

A 19. században a polgári vallásosság a belső hitélet vallásossága volt: így a zenének ahhoz, hogy egyházzene minősüljön, 'megnyugtatónak és önmagába forduló' kellett lennie ... Hiszen a Palestrina-renaissance, az egyházzeneben a 'szeráfi hangvétel' iránti lelkesedés szorosan összefügg a felvilágosodás korszakának a 'nemes egyszerűség' és a 'morális fejlődés' ideáljai iránti törekvésével.³¹

A *Cappella Sistina* előadásmódjának sajátos jellege és a hatás varázsa sok zeneszerző, köztük Liszt Palestrina-felfogását is differenciáltabbá tette a kor általános Palestrina-megközelítéséhez képest. A kórus előadásmódjának pontos zenei leírását elsősorban a szertartásokon résztvevő külföldi zeneszerzők visszaemlékezései örökítik meg. Carl Proske több évet töltött Rómában, ahol Baini tanítványa volt. 1834-ben Palestrina *Missa Brevis*-ét hallotta Baini vezényletével. Az előadás átütő erejét abban találta, hogy az interpretáció legmagasabb szintű

²⁸ „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, Róma, 1862. január 26. in FLC 448.

²⁹ „Je devais m'attacher à rendre le *sentiment* avec lequel le chrétien participe à des grâces qui le surélèvent au dessus de la vie terrestre et lui font aspirer la divine atmosphère des cieux.”

³⁰ „The best part of my religious compositions is the emotion evoked by them in a few fine souls.” Liszt Marie Sayn–Wittgensteinnek szóló levele. in MRRL, 87.

³¹ „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.” in Carl Dahlhaus. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. (Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980), Band 6., 150.

egyszerűsége egy olyan előadói intenzitással párosult, amelyben a karnagy minden pillantására és ujjmozdulatára a kórus a legnagyobb érzékenységgel reagált. A kórus előadasmódjának fontos összetevője volt a dinamika hullámlása, 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 hatásos kifejezőerejét. A dinamikai szabadság mellett a kápolna kórusának előadasmódját a tempo rugalmassága is jellemezte.³² Otto Nicolai hasonlóképp számol be zenei élményeiről:

A karmester gyakran változtatja a tempót a szó értelme, saját érzése és az örökölt tradíció szerint, és rallentandót, stringendót, crescendót és diminuendót alkalmaz.³³

A *Cappella Sistina* előadási gyakorlatát főleg ez az árnyalt, érzelemgazdag megközelítésmód jellemezte, amelyet a karnagyok tovább örökölttek egészen napjainkig. A *Cappella Sistina* dinamikai árnyalatokban gazdag előadasmódját illusztrálja Palestrina *Peccavimus* című motettájának Domenico Mustafà, a kápolna karnagya által gondozott instruktív kiadása is 1878-ból. (**16. kottapéllda**)

³² „Unvergesslich bleibt mir die Aufführung der *Missa Brevis* von Palestrina in der Sixtinischen Kapelle am Allerheiligenfest 1834, von Baini mit höchster Einfachkeit und mit solcher Geistesspannung geleitet, dass jeder Blick und die leiseste Fingerbewegung den ganzen Chor elektrisirte.” idézi CMP, 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.” in CMP, 68.

³³ „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.” in CMP, 72.

PECCAVIMUS
MOTTETTO A CINQUE VOCI

*Copiti e effetti, secondo l'armonia tradizionale della Cappella Sistina, attenti ac-
curatamente dal Ch. Maestro Cav. Domenico Mustafà. Divisura perpetua dei suoni;
ti della Cappella medievale, e Praxidiana alla sinistra nella Società Musicale Romana.*

Anno I — Foglio 1°

P. 357. M.

1° Gennaio 1878 5

SECONDA EDIZIONE

P. 357. M.

16. kottapélda Mustafà által közreadott Peccavimus című Palestrina-motetta, Róma: Manganelli, 1878
in: *Storia della Cappella Musicale Pontificia, L'Ottocento*, 70.

A kottaképben jelenlevő előkék a Sistine kórusa által szívesen alkalmazott improvizált díszítések lejegyzett változatai. Ha a Mustafà által gondozott Palestrina-kiadás mellé helyezzük az előző fejezetben már említett, Richard Wagner és Guerrino Amelli által készített két, szintén instruktív kiadást, amelyeket Liszt ismert és sokra becsült, láthatjuk, hogy a dinamikai árnyalások nagyon hasonlóak. Liszt mind Wagner, mind Amelli kiadványában az előadói utasítások és a tempójelölések által biztosított árnyalások jelenlétét emeli ki. Nagyon is elképzelhető, hogy Liszt számára ez a dinamikai árnyalatokban gazdag kottakép az egykor a Sistine-ban hallott zenei élményeket elevenítette meg.

Palestrina zenéjének a szöveg kifejezésére irányuló rendkívül árnyalt előadásmódja fontos stílusjegy maradt a *Cappella Sistina* 19. századi zeneszerzőinek műveiben is. Ez a fajta előadásmód tükröződik Liszt *Missa Choralis*ának több tételében is, különös tekintettel arra, hogy a művet eredetileg a kápolna kórusának előadására szánta. (17. kottapélda)

17. kottapélda Liszt: Missa Choralis Agnus Dei GA V/3

Ez a kifinomult dinamikai árnyalás adja meg Liszt legtöbb imaszerű, homofon letétű motettájának is az igazi hangvételt. *(18–19. kottapélda)*

Lento. M.M. $\text{♩} = 88$.

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

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

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

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

Orgel.

Ad - ve - ni at re - gnum tu - um. Fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in

Ad - ve - ni at re - gnum tu - um. Fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in

Ad - ve - ni at re - gnum tu - um. Fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in

Ad - ve - ni at re - gnum tu - um. Fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in

coe - lo et in ter - ra. Pa - nem nostrum quo - ti - di - a - num da - no - bis

coe - lo et in ter - ra. Pa - nem nostrum quo - ti - di - a - num da - no - bis

coe - lo et in ter - ra. Pa - nem nostrum quo - ti - di - a - num da - no - bis

coe - lo et in ter - ra. Pa - nem nostrum quo - ti - di - a - num da - no - bis

19. kottapélda Liszt: Rosario, I. *Mysteria gaudiosa* 1879, (R 527) GA V/7

Egy másik összefüggésben szintén a Sistina előadói gyakorlata öröklődik tovább Liszt műveiben. Az un. „contrappunto alla mente” gyakorlata a gregorián ének egyik improvizált előadásmódja, amelyet a kórus szívesen használt. A 17. 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 énekelte.³⁴

Ez az előadói gyakorlat Liszt több művében is felismerhető, azzal a különbséggel, hogy Lisztnél a gregorián dallam a felső szólamban helyezkedik el, amelyet alsó terceléssel követ a másik szólam, mint például a „Stabat mater” sequentia a *Via Crucis* kórusra írt változatának 3. és 7. állomásánál. (20. kottapélda)

The image displays a musical score for a vocal and piano setting. The top section is for three voices: Soprano I, Soprano II, and Alto. They sing in unison, with lyrics in Latin. The piano accompaniment is shown below the vocal parts, featuring a prominent bass line. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'perlando' (perlando). The lyrics are in Latin, and the score includes various musical notations like notes, rests, and bar lines.

20. kottapélda Liszt: *Via crucis* 1878, (R 534) VII. stáció GA V/7

³⁴ CMP, 67.

Az unisono éneklés és a tercelés váltakozik a *Te Deum laudamus* himnusz „Tu ad liberandum”, „Tu, de victo” és „Tu ad dexteram Dei” szövegsoraiban. (21. kottapélda)

The image displays two systems of musical notation for a vocal and piano setting. Each system consists of three staves: a vocal line (soprano, alto, and tenor/bass parts), a piano accompaniment (right and left hand), and a basso continuo line. The first system contains the lyrics: "Tu, de-vi-cto mor-tis a-cu-le-o, a-pe-tu-i-sti cre-den-ti-bus re-gna coe-lo-rum. Tu ad dex-te-ram". The second system contains: "De-i se-des, in glo-ri-a Pa-tris, ju-dex cre-de-ris es-se ven-tu-rus." The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'a 2' (second ending).

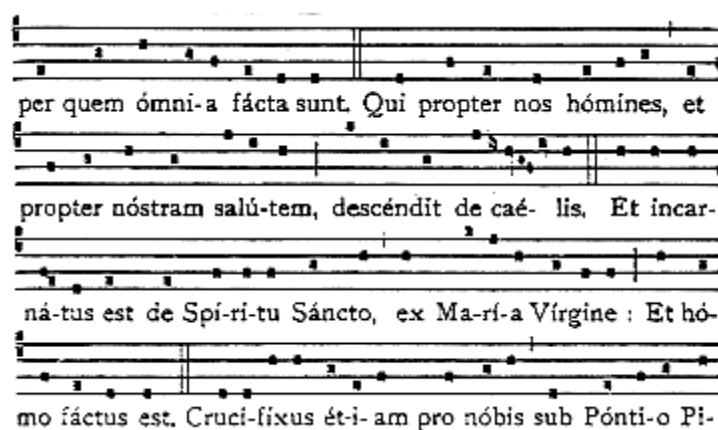
21. kottapélda Liszt: *Te Deum I*, 1859 (R 533) GA V/7

Ebben a megzenésítésben Lisztnél a régi gregorián éneknek az a középkori előadási gyakorlat tükröződik vissza, amely szerint az egyszólamú dallamokat hétköznapiokon gyorsabban, ünnepnapokon lassabban és kitarva énekelték. A 18. századtól kezdve ezt az ünnepélyességet hangsúlyozó tartott hangvételt a végletekig feszítették; olyannyira, hogy a lassítás következtében már nem lehetett többé felismerni a dallammeneteket, amelyeket gyakran szünetekkel is tagoltak.³⁵ Liszt *Te Deum*-ában ennek az előadásmódnak öröksége tükröződik, a dallamközi szünetekben megszólaló harsona szintén az ünnepi hangulatot fokozza.

³⁵ „So sehr in der Choraltheorie des 18. Jahrhunderts die Eigengesetzlichkeit in Fortführung der mitteralterlichen Chorallehre betont wird, so wenig hat die Kirchenmusik-Praxis eine dem Choral entsprechende künst-

Liszt 1859-ben komponált *Te Deum*-jával kapcsolatban hívja fel a figyelmet Serge Gut, hogy ez Lisztnek az első olyan kompozíciója, amelynek hangneme elejétől végéig modális marad (a-eol – e-eol – e-fríg).³⁶ Gut ezt az erőteljes modális harmonizálást egy akkor frissen megjelent, a gregorián ének harmonizálásával foglalkozó tanulmány Lisztre gyakorolt közvetlen hatásának tudja be: d’Ortigue és Niedermeyer 1856-ban megjelent *Traité théorique et pratique d’accompagnement du plain-chant* című munkájának, amelyet Liszt azonnal nagy érdeklődéssel olvasott, amint több levelében is utal rá.³⁷ Liszt budapesti könyvtárában a könyv második, 1859-ben megjelentetett kiadása található meg, amelyben a zeneszerző sűrűn jegyzetelt.³⁸

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 szöveghiemeléseknél nagyobb hangjegyértékekkel lassította a tempót (22–23. *kottapéllda*). Szintén Gustav Fellerer hívja fel a figyelmet arra, hogy Henry Du Mont és társai arra törekedtek, hogy pszeudo gregorián kompozícióikban még a középkori szabályokhoz igazodjanak, még akkor is, ha ezeket saját korukhoz kötött zenei felfogáshoz alakították át.³⁹



22. kottapéllda Henry du Mont: *Messe Royale*. Credo (Société S. Jean Evangéliste. Deslée & Cie, Tournai)

lerische Vortragsweise geschaffen. ... Die mittelalterliche Vortragsregel, an Festtagen den Choral langsam und getragen, an Ferialtagen schneller zu singen, wird ins Extrem verzerrt, so dass durch die übertriebene Langsamkeit der Melodieverlauf unkenntlich und durch häufige Pausen unterbrochen wird.” (Cacemoniale 1713, S. 76 f., Poisson 1750 S. 400 ff., II, cap. 4.), in Fellerer, *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*. 21.

³⁶ Serge Gut, „Die historische Position der Modalität bei Franz Liszt”, in *Liszt Studien I*. Kongress-Bericht Eisenstadt 1975, (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1977), 97.

³⁷ Serge Gut, *Franz Liszt*. (Paris: Editions de Fallois, 1989), 406.

³⁸ LFH I., 103.

³⁹ „Henry Dumont und sein Kreis haben in ihren Neukompositionen sich noch den mittelalterlichen Gesetzmäßigkeiten anzuschliessen und sie nachzugestalten gesucht, wenn auch durch zeitbedingte Auffassungen umgestaltet.”, Fellerer i.m. 25.

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-cae-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ae
 T. B. *pp* Et in-cae-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne
 60
 S. A. ei ho-mo fa-ctus est
 T. B. ei 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 in
 T. B. Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis sub Pon-ti-o Pi-la-to
 74

23. kottapélda Liszt: *Missa Coronationalis*, 1867 (R 487), *Credo*, Editio Musica, Budapest 1968.

Du Mont gregorián dallamának Liszt általi feldolgozásában a hangbeli eltéréseket és a falsobordone használatát Heinrich Sambeth is egyértelműen a Sestina gyakorlatára vezeti vissza. Sambeth szerint Liszt már Franciaországban hallhatta Du Mont miséjét, amely a korban nagy népszerűségnek örvendett, de római templomokban is előadták, mivel több Rómában használt énekeskönyvekben is megtalálható.⁴⁰

⁴⁰ Heinrich Sambeth, *Die gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszt's und ihre Bedeutung für die Entwicklung seiner Religiosität und Kunstanschauung*. Diss. Münster, 1923., 105, 107.

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” tételének kezdetén. (24. kottapéllda), vagy a *Septem Sacramenta* Baptisma tételében a „Caritas” kezdetű szakasz, ahol szintén tercmeneteket találunk, hasonlóan az Oltáriszentséghez szóló motettához (*O salutaris hostia*), ahol *unisono*- és tercmenetek váltakoznak többszólamú motettaszakaszokkal.



24.a kottapéllda Liszt *Requiem für die Orgel*, 1883 (R 385) „Recordare”



24.b kottapéllda Liszt *Requiem für die Orgel*, 1883 (R 385) „Benedictus”, *Sämtliche Orgelwerke Bd. V. Hrsg. Martin Haselböck, Universal Edition, Wien, 1984.*

Visszaemlékezve Carl Proske leírására, amelyben Baini Palestrina-előadásában a kifejező-erő 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 szikársáig leegyszerűsödött, ugyanakkor rendkívül szuggesztív kifejezéssel párosuló stílusának kialakításához.

IV.3 A Cappella Sistina Miserere-tradíciójának hatása Liszt műveire

„Számomra tulajdonképpen ez az egész legszebb pillanata” — írta Mendelssohn családjának 1831 húsvétja után a nagyszerdai szertartás Miserere előadásáról.⁴¹ Mendelssohn véleménye nem egyedülálló: akár Goethe, akár számos 19. századi német– francia zeneszerző emlékiratait olvassuk, akik a *Cappella Sistina* híres nagyheti szertartásai kedvéért érkeztek Rómába a húsvéti ünnepekre, a Miserere-élmény mindenkinél kiemelt hangsúlyt kap.

A Miserere, az 50. zsoltár szövege megkülönböztetett helyet foglalt el az *Officium Tenebrarum* liturgiában nagyszerdán, nagycsütörtökön és nagypénteken. A források a nagyszerdai szertartást írják le részletesen. A megzenésített bűnbánati zsoltár a szertartás befejezése előtt hangzott el. A jelenlevők számára nemcsak a kórus féltve őrzött sajátos előadásmódjának zenei élménye maradt meg kitörölhetetlen emlékként, hanem ez részévé vált annak a művészeti-liturgiai összhatásnak, amelyet az események dramaturgiája hozott létre.⁴² Az oltár Michelangelo *Utolsó ítélete* előtt állt, körülötte 15, rajta 6 sárga viaszgyertya égett. A kápolnát ezenkívül még másik hat gyertya fénye világította meg, amelyeket a bejárat fölé helyeztek. A kórus az oltárral szemben állva a jobboldali hosszanti falon kialakított, oszlopokkal elkerített erkélyen foglalt helyet, a laikusok kevésbé láthatták tagjait. A szertartás zsoltárok és a siralmak recitálásával kezdődött, minden egyes zsoltár után eloltottak egy gyertyát az oltár körüli tizenötből, ami a tanítványok állhatatosságának lankadását, Jézus magára maradását szimbolizálta. A Szűz Máriát jelképező utolsó gyertyát azonban égve hagyták, és az oltár alá helyezték. A többi hat-hat gyertyát a Benedictus „Ut sine timore” kezdetű szakaszánál kezdték eloltani, az utolsó versszak végén az oltáron és a bejárat fölött égő összes gyertya kihúnyt. Ezzel fejezték ki azt a teljes sötétséget, amely a Földet elborította a Megváltó halála után. Ha a leírások nyomán elképzeljük a jelenlevők vizuális élményét, akkor a Benedictus után az egész kápolnában már csak az oltár alatti egyetlen gyertya adott némi fényt a félhomályban, az is a Michelangelo-festmény alsó részét, a pokolban szenvedő lelkeket sejtethette a résztvevők számára. A borzongató érzést növelhette az a teljes csend, amikor a pápa trónusáról lejöve az oltár elé borult, és a térdeplőn magában imádkozta a Miatyánkot. A kórus csak ezután kezdte el halkán énekelni a Miserere-t. A Miserere után egy rövid ima következett, majd halk zaj

⁴¹ „Das ist für mich eigentlich der schönste Moment des Ganzen”, levél családjának, Róma, 1831. április 4. in Paul Mendelssohn Bartholdy – Prof. Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy (Hrsg.). *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847* (Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1899), 103.

⁴² A szertartás leírása három forrás összevetése nyomán készült.

Gaetano Moroni. *Le Cappelle pontificie, cardinalizie e prelatizie*. (Venezia: 1841.)

SSSC

Franz Xaver Haberl, „Das traditionelle Musikprogramm der sixtinischen Kapelle nach den Aufzeichnungen von Andrea Adami da Bolsena”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* XII, (1897): 36–58.

hallatszott, ez jelképezte a Krisztus halála utáni földrengést, végül az egyetlen gyertya felmutatása után némán távoztak. Akár hívő, akár nem hívő érdeklődő vett részt a szertartáson, megrázó lelki élményben lehetett része.

„Az előadás egyformán csodálatos a szemnek és a fülnek” — írta Juste Adrien Lenoir De La Fage.

Mivel a Miserere három egymást követő nap szertartásában felhangzott, a *Cappella Sistina* repertoárjában több megzenésítés élt egymás mellett. A 19. században leggyakrabban Gregorio Allegri, Tommaso Bai és Giuseppe Baini *Miserere*-jét adták elő, a század második felében a törzsrepertoárba került Domenico Mustafà műve is. Ma azonban nem tudjuk pontosan felidézni, milyen zene is hangzott fel tulajdonképpen például Allegri *Miserere*-jének előadásakor. A leírásokból tudomásunk van arról, hogy Allegri és Bai művét összevonták, egyes versszakokat az egyik zeneszerző művéből, a többit a másik megzenésítésében énekelték. Ez azért nem jelenthetett nagyobb stílustörést, mivel Bai műve szerkezetében és stílusában is szorosan követi Allegriét. Liszt is így hallhatta életében először Allegri *Miserere*-jét a *Cappella Sistina*-ban 1839 márciusában: Otto Nicolai feljegyezte naplójában, hogy nagycsüdtörtökön a *Miserere* fele Allegri, másik fele Bai megzenésítése volt.⁴³ Különös szerencse, hogy éppen az 1839-es szertartást vette alapul Pietro Alfieri is 1840-ben, Alessandro Geminiani álnéven megjelentetett kiadványában, amelyben Allegri és Bai *Miserere*-jét teszi közzé az 1839-es előadások alapján.⁴⁴ Alfieri az előszóban írja, hogy az ötszólamú verseket Bai-tól énekelték, a négyszólamú versszakokból az „Amplius” kezdetűt Allegritől vették, és az utolsó versszakot „Tunc imponent” Allegritől megismételték. A helyzetet bonyolítja, hogy Allegri művét a 19. századig már többször átírták, és az új formában másolták tovább, ahogy ezt a kutatás felszínre hozta a fennmaradt kódexek összehasonlítása nyomán. Magda Marx-Weber a *Cappella Sistina* kéziratos kottatárában a legrégebbi forrás mellett még öt kéziratot említ meg, amelyek Allegri *Miserere*-jét tartalmazzák az eredetihez képest megváltoztatott formában.⁴⁵ A legrégebbi kézirat is már a zeneszerző halála után, 1655–1667 között keletkezett. A legjelentősebb átalakítást valószínűleg Giovanni Biordi, a kórus tagja készítette a 18. század első felében. Az ő kézírásával fennmaradt forrás csak az ötszólamú verseket tartalmazza, a felső szólamban néhány díszítés található. A négyszólamú szakaszokat változatlanul

⁴³ B. Schröder (Hrsg.), *Otto Nicolais Tagebücher nebst Biographischen Ergänzungen*. (Leipzig: 1892.), 113.

⁴⁴ *Il Salmo Miserere. Posto in musica da Gregorio Allegri a da Tommaso Bai. Pubblicato cogli Abbellimenti per la prima volta dal Nobile uomo Sig. Alessandro Geminiani, Filarmonico e Mattematico*. „Agl’Intendenti di Musica sagra” (Lugano, MDCCCXXXX [1840], 4.

⁴⁵ Magda Marx-Weber, „Die Tradition der Miserere-Vertonungen in der Cappella Pontificia”, in Bernhard Janz (Hrsg.), *Collectanea II. Studien zur Geschichte der papstlichen Kapelle*. Tagungsbericht Heidelberg (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994), 272.

hagyta. Ezt a változatot a 18. század első felében még kétszer átmásolták, csekély változtatásokkal, amelyet végül véglegesnek tekintettek. A későbbi változatban lép a recitáló hang, a *tuba* a *d* hangról a *c*-re a második sorban, és a korábbi két tenor helyett két szoprán énekel az ötszólamú szakaszban. Ezek után joggal állapítja meg Magda Marx–Weber, hogy a *Cappella Sistina* repertoárjában szereplő *Miserere* már nem egy zeneszerző műve, hanem egy fejlődési folyamat végeredménye, amelyen sokan otthagyták kézjegyüket. A változtatások lehetőségeit a zenei alapanyag *falsobordone* jellegében látja, amely szerinte különösen alkalmas, hogy a különböző ízlésbeli áramlatoknak teret nyisson, miközben megőrzi az alapszerkezetet.

Az előadott Misererék végső formáját nagymértékben meghatározták az „improvizált” díszítések is, amelyeket azonban valószínűleg előre kidolgoztak, mivel Mendelssohn azt írja levelében, hogy ezek a díszítések ugyanazoknak az akkordoknak visszatéréseikor változtatás nélkül ismétlődtek.⁴⁶ Az 1840-es kiadványban Alfieri lejegyzett néhány karakterisztikus díszítést. (25. kottapélda).

⁴⁶ Mendelssohn-Briefe 104.

ABBELLIMENTI

A.

me - e - - - - - a

B.

o mun - da me.

C.

fa fe me - - - - - a

25. kottapéllda A Cappella Sistina által énekelt díszítések Allegri Misereréjében, Alfieri kiadványából

Mindehhez járult a kórus előadásmódjának számos egyéni jellegzetessége, amelyet a hallgatóságban lévő hivatásos zenészek néhol konkrétan meg tudtak határozni, máshol pedig metaforák segítségével fejezték ki az összhatást. Spohr például 1817-ben kiemelte a *crescendo*-effektust, amelyet nem az énekhang erősödésével, hanem az énekesek számának állandó növelésével értek el, például a letét négy szólóhangtól 35–40 fős kórusig is sűrűsödhetett. Több leírás is említi, hogy a *Miserere*t halkan kezdték énekelni, csak fokozatosan jutottak a fortéhoz. A *Miserere*-előadás varázsát Spohr így határozza meg:

Ezek az egyszerű harmóniamenetek, amelyek szinte csak hármashangzatból állnak, amelyet az ember az újabbkori zenében már egyáltalán nem szokott hallani, a szólamoknak ez a fajta váltakozása és keveredése, egyszer a legviharosabb fortéig erősödve, máskor a leghalibb pianissimóig elhalva, az egyes hangok véget nem érő hosszan kitartása, amelyre csak

egy kasztrált tüdeje képes, és főleg egy akkord finom megszólaltatása, miközben az előzőt az énekesek egy része még halkán kicsendítve tartja — mindezek ennek a zenének olyan sajátos varázst kölcsönöznek, hogy az ember úgy érzi, ellenállhatatlan vonzerőt gyakorol rá.⁴⁷

De la Fage is a harmóniák összemosódásából adódó effektust említi, a szólamok oly mértékben felduzzadnak, hogy ugyanaz az akkord három-négy konszonanciát tartalmazhat két-három diszszonanciával, és ez a telített hangzás oly módon szóródik szét, hogy az egész harmóniája a pillanat hatásának tűnik. A *Miserere*-ről így ír:

(Nincs benne) sem áttetsző ének, sem ritmikus dallam; keveredések és kereszteződések, hosszan kitartott hangok (jellemzik), kecses és síró hangok, amelyek egy eolhárfa légyságához hasonlítanak, (vagy) a szél éles süvítésére a fák között, a vidék számtalan fájdalmas és hívogató hangjára.⁴⁸

A *Miserere* mélyreható emléket hagyott Liszt sistinabeli élményei között, amint ezt 1862 őszén kelt levele bizonyítja. Ekkor fejezte be azt a művét, amelyben feldolgozta Allegri *Miserere*-jét, a kompozíciónak a levélben *Vision à la Chapelle Sixtine* címet adta. Liszt tudatában a *Cappella Sistina* két személyiséget idézett fel: Allegrit és Mozartot. Az utóbbiról Liszt tudta, hogy egyszeri hallás után emlékezetből lejegyezte a *Miserere*-t. Így kerül Liszt művébe Mozart *Ave verum corpus*-a Allegri *Miserere*-je mellé hangulatbeli kontrasztként, holott a *Cappella Sistina*-ban Mozart kompozíciója nem csendülhetett fel. Liszt maga önti szavakba az *À la Chapelle Sixtine* programját:

Az ember nyomorúsága és aggodalmai sírnak a *Miserere*-ben, Isten végtelen irgalma és kegyelme felel rá és énekel az *Ave verum Corpus*-ban. Ez a legmagasztosabb misztériumra vonatkozik, arra, amely a Gonosz és a Halál fölött diadalmaskodó Szeretetet tárja fel előttünk.⁴⁹

⁴⁷ „Diese einfachen Harmoniefolgen, fast nur in Dreiklängen bestehend, die man in neuerer Musik gar nicht mehr zu hören gewohnt ist, dieses Wechseln und Mischen der Stimmen, bald bis zum brausendsten Forte anwachsend, bald im leisesten Pianissimo verhallend, dieses ewig lange Aushalten einzelner Töne, welches nur einer Castratenbrust möglich ist, und dann hauptsächlich das zarte Einsetzen eines Accordes, während der vorhergehende von einem Teil der Sänger noch schwach und verklingend ausgehalten wird — geben dieser Musik einen so eigentümlichen Reiz, dass man sich unwiderstehlich davon angezogen fühlt.” in Haberl i.m. 38–39. Eredetileg: AMZ 1817. III. 25

⁴⁸ „Non canto netto e melodia ritmata, sono mescolanze ed incroci, lunghe tenute, voci vaghe e piangenti che rassomigliano alle dolcezze di un’arpa eolia, alle lamentazioni acute del vento negli alberi, agli innumerevoli rumori dolorosi e seducenti della campagna.” in ADM, 604.

⁴⁹ „La misère et les angoisses de l’homme gémissent dans le Miserere, l’infinie miséricorde et l’exaucement de Dieu y répondent et chantent dans l’Ave verum corpus. Ceci touche au plus sublime des mystères, à celui qui nous révèle l’amour victorieux du Mal et de la Mort.” Róma, 1. November 1862. La Mara (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909), 115–116.

Jellemző Liszt gondolat- és érzelmvilágára az a zenei asszociáció, amelyet Allegri *Miserere*jéhez fűz a levélben: számára Michelangelo *Utolsó ítélete* mellett megjelenik Beethoven alakja is, aki Liszt szerint szintén „elzokogta saját Misereréjét mély és erős fájdalommal” az op. 26-os zongoraszonáta gyászindulójában, az *op. 27-es cisz-moll szonáta* nyitótételében és a *hetedik szimfónia* lassú tételében. A szimfónia-tételt Liszt az angyalok és szellemek misztikus társaságához köti, ezzel nyilván a tétel 19. századbeli értelmezésére, a gyászindulóra utal. Liszt mindhárom műben a felső szólam *domináns ostinató*ját hozza kapcsolatba Allegri *Miserere*jével.

Ez Allegri módszeréhez hasonló, és ugyanaz a hangköz — egy domináns ostinato — amelyet Beethoven zsenije háromszor alkalmazott ... Hallgassa csak meg az egy hős halálára írt gyászindulót, a Sonata quasi Fantasia Adagio tételét és a szellemek és angyalok misztikus társaságát a hetedik szimfónia Andante tételében. Nem szembeszökő-e e három motívum hasonlósága Allegri *Miserere*jével?⁵⁰

A Miserere-élmény Liszt számára tehát általános síkon az emberi szenvedés és gyász markáns zenei kifejezésének eszközévé válik. Rendkívül jellemző Liszt hangszíntestítésében a *tenuto* és *marcato* előadási utasítással, mély regiszterben megszólaltatott Miserere-téma, és bár Liszt az *À la Chapelle Sixtine* című művében *sotto voce* kéri a dinamikát, ez nem az énekesek halk indítása, itt a szinte színpadiasan drámai karakter válik meghatározóvá. A téma variációiba beépülő kromatika, a síró-motívumok a *Trisztán* zenéjére emlékeztetnek. **(26. kottapélda)** A műben a *Miserere* végig megtartja komor, drámai hangvételt, az ellentétet a magas regiszterben megszólaló Mozart-idézet hozza létre, amely éteri színezetével úgy hangzik, mintha más világból szólna. Liszt elkészítette az *À la Chapelle Sixtine* zenekari- és orgonaváltozatát is, az utóbbit *Évocation à la Chapelle Sixtine*-nek nevezte.

⁵⁰ „C’est sur le mode d’Allegri, et le même intervalle — une dominante obstinée — que trois fois le génie de Beethoven s’est posé ... Ecouter la Marche funèbre sur la mort d’un héros, l’Adagio de la Sonate quasi Fantasia et le mystérieux Convito de spectres et d’anges de l’Andante de la 7me Symphonie. L’analogie de ces trois motifs avec le Miserere d’Allegri n’est-elle pas frappante?”



26. kottapéllda Liszt: *À la Chapelle Sixtine* R 114 — *Miserere*-téma, NLA II/12

Feltehető, hogy a zenei anyag ennyire éles kontrasztra épülő, szinte színpadias feldolgozáshoz mintául szolgált Verdi *Miserere*-je *A trubadúr*-ban, amelyből Liszt zongoraátíratot készített 1859-ben. Verdi szintén több, ellentétes lelkiállapotot és szituációt képviselő zenei anyag ismétlődéseiben használja fel egyik összetevőként a *Miserere*-tematikát. Liszt ismét mély regiszterben, *sotto voce ma marcato e pesante* előadási utasítással szólaltatja meg a *Miserere*-témát, Verdinél a dinamika *mezza voce*-ról *pianissimó*-ra halkul le.

(27. kottapéllda)



27. kottapéllda Liszt: *Miserere du Trovatore* R 266 — *Miserere*-téma NLA II/11

Liszt első *Miserere*-feldolgozása azonban még korábbra vezet vissza a *Miserere d'après Palestrina* című műhöz, az *Harmonies poétiques et religieuses* sorozat 8. darabjához, amelynek végleges formája 1853-ban jelent meg. Erről a műről, valamint címének eddig magyarázatra váró értelmezéséről külön esik majd szó.

Liszt Miserere-feldolgozásait hallgatva önkéntelenül eszünkbe jut a Michelangelo-síremlék és epigramma által ihletett *Il Penseroso* című zongoramű az *Années de Pèlerinage* második évéből. A mű komponálását Rena Mueller a vázlatok alapján 1849–50-re datálja.⁵¹ A Miserere-feldolgozások jellegéhez rendkívül hasonlít a kompozícióban az egy hangon recitáló téma drámai hangvétele, amelyet a mély regiszter használata és a *marcató*val ellátott akkordok támasztanak alá. (28. kottapélda) A zongoramű második felében a téma ismételt bemutatásánál Liszt ugyanazokat az előadói utasításokat kéri, mint a Miserere-megszólaltatásoknál: *sotto vocét* és *pesantét*.



28. kottapélda Liszt: *Il Penseroso* NLA I/7

A darab rokonsága az *À la Chapelle Sixtine*-nel még jobban megmutatkozik az 1866-ban komponált, gyászódává bővített változatban, a *La Notte*-ban, amelyet Liszt saját temetésére szánt. Ebben Liszt az *Il Penseroso* zenei anyagához egy ellentétes karakterű középrészt komponált, de a művet a drámai gyászzene csendíti ki. A gyászzene visszatérésénél a *La Notte*-ban, illetve a Miserere-téma visszatérésénél az *À la Chapelle Sixtine*-ben ugyanaz a zeneszerzői gondolat nyilvánul meg.

A Misere-élmény tehát Lisztet egy konkrétan meghatározható, halált kifejező intonációkör kialakításához vezette, amelynek jellemzői a repetícióra épülő, mély regiszterben megszólaltatott téma, a gyászinduló-karakter, a drámai hangvételt szolgáló visszafojtott, tömör zenei kifejezés.

A Miserere-megzenésítések másik általános stílusjegye a *falsobordone*-letét. Eduard Schelle a *Cappella Sistina* kórusáról szóló, 1872-ben kiadott könyvében részletesen foglalko-

⁵¹ Rena Charnin Mueller. *Liszt's „Tasso” Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*. Ph. D. Diss., Ann Arbor, University of Michigan, 1986., 219. (Ms.U. 24. alapján)

zik a kápolna gyakorlatában élő falsobordone-technikával,⁵² munkája megtalálható Liszt budapesti könyvtárában. Schelle állítását, miszerint a *falsobordone*-éneklésmód, vagyis a megharmonizált zsoltáréneklés a *Cappella Sistinában* még a 19. században is az ünnepi szertartás egyik fő összetevője volt, alátámasztják a kórus évkönyvei. Ezekben a gregorián ének háromféle előadásmódjáról esik szó: a *cantus firmus*ról, a *cantus figuratus*ról, és a *falsobordone*-ről. Schelle a *falsobordone*-éneklés két fajtáját különbözteti meg: a korábbi gyakorlatban a zsoltárdallam a felső szólamban halad, és alatta kvart és szext távolságra, párhuzamosan recitál a középső és az alsó szólam a kadenciáig, ahol oktáv és kvint konszonancián nyugszik meg a harmonizálás. A *falsobordone*-éneklés másik fajtáját a pápai énekesek azonban Avignonból hozták magukkal a *cantus figuratus* technikával együtt. Ez a fajta *falsobordone*-éneklés több virtuozitást és improvizációt kívánt az előadótól. Itt a *cantus firmus* nem mindig a felső szólamban kapott helyet, és a négyszólamú konszonanciában recitáló letét a kadenciánál ellenpontozott, polifon letétbe ment át, úgy, ahogy ezt Allegri *Miserere*-je is mutatja. Ez utóbbi éneklésmód tehát francia eredetű.

Liszt is Franciaországban ismerte meg, még itáliai (*Miserere*-)élményei előtt. Ennek legkézenfekvőbb bizonyítéka a *De Profundis* zongora-zenekari mű, Liszt meghatározásában hangszeres zsoltár, amely a Félécité de Lamennais-nél 1834-ben töltött hónapok emlékére keletkezett, feltehetően még ugyanabban az évben.⁵³ Liszt a hozzá szóló 1835 januárjában kelt levelében az ajánlás mellett kiemeli, hogy az abbé által annyira kedvelt 129. zsoltár szövegét *faux-bourdon* letétben őrizte meg.⁵⁴ Ez a fajta *faux-bourdon* négyszólamú, megharmonizált recitálásra épül polifon kadencia nélkül, úgy, ahogyan Liszt vázlatkönyve⁵⁵ tartalmazza a *Dies irae*-feldolgozással együtt.⁵⁶ A jelen elemzés szempontjából most elsősorban az érdekes, hogy Liszt a zsoltárt milyen zenei környezetben, milyen kifejezésbeli tartalommal mutatja be először.

A zsoltár zenei anyaga a műben elsőként egy zenekari fokozás tetőpontján, diadalmas hangvételnél, a teljes zenekar *fortissimo*-akkordjaiban szólal meg, majd a zene fokozatosan lecsendesül, a teljes zenekar a szólamok szünetekkel tagolt válaszolgatására fog, amelyek tematikailag megelőlegezik a zongorán megszólaltatott zsoltár recitálását. A *De profundis* a zongorán tehát zenei nyugvóponton lép be, az azt megelőző zenekari részhez képest egy ütem

⁵² SSSC 220.

⁵³ *De Profundis*, zsoltár zongorára és zenekarra (befejezetlen), 1834–1835., R 668.

⁵⁴ „Avant cela, j'aurai l'honneur de vous ennuyer avec une petite oeuvre, à laquelle j'ai en l'audace d'attacher un grand nom – le vôtre. – C'est un De profundis – instrumentale. Le plain-chant que vous aimez tant y est conservé avec le faux bourdon.” Liszt Lamennais-hez, 1835 január 14. in Br.I, 12.

⁵⁵ D-WRgs, 60/N 5.

⁵⁶ Lásd 34. kottapélda.

szünettel elválasztva, hangnemváltással.⁵⁷ Liszt a zongora által megszólaltatott *faux-bourdon* fölé írja a zsoltárszöveget. A kéziratban a zsoltárt megszólaltató zongora szólamában nincs sem előadói, sem dinamikai utasítás, de a zene folyamatából következtetve nem képviselheti azt a sötét tónusú drámai karaktert, amely öt évvel később, az 1839-es Sistina-élmény után a Miserere-témákhoz kapcsolódott. A zsoltár zenéje a zongoraversenyben a zenei anyag átlényegítésével önálló programot kap, amint ezt Kaczmarczyk Adrienne tanulmányában kifejti, Liszt Lamennais *Les Morts* című költői prózáját követve a *De Profundis* zsoltárban a megsemmisüléstől való félelem panaszát, a mű későbbi folyamatában a himnusszá való átlényegülésében a *Te Deumot*, a halál feletti győzelem diadalénekét jeleníti meg.⁵⁸ Ugyanakkor a zenei anyag újbóli, bő évtizeddel későbbi feldolgozásában, már az 1839-es Sistina-élmény után, a *Harmonies poétiques et religieuses* című sorozat *Pensée des Morts* zongoraművének végleges formájában a zsoltár első bemutatása — a program megtartása mellett — már teljesen a Miserere-hangvételnél felel meg: a *De Profundis* egy nagy fokozás csúcspontján, mély regiszterben, *fortissimo* dinamikával, komor drámaisággal tör fel. (29. kottapélda)

The image shows a musical score for Liszt's *Pensée des Morts – De profundis*. It consists of three systems of music. The first system (measures 57-58) is a piano introduction in G major, marked *ff* and *rinforz. assai*. The second system (measures 58-59) is a vocal part in G major, marked *ff*, with the lyrics: "De profundis clama-vi ad te Do-mi-ne: Do-mi-ne e-xau-di vocem me-am." The third system (measures 60-61) is a vocal part in G major, marked *ff*, with the lyrics: "Fi-ant aures tuae in-ten-den-tes in vo-cem de-pre-ca-tio-nis me-ae." The score is written for piano and voice, with the piano part in the upper staves and the vocal part in the lower staves.

29. kottapélda Liszt: *Pensée des Morts – De profundis* NLA I/9

⁵⁷ 188. ütem. in. Liszt, *De Profundis*, ed. Jay Rosenblatt, Chicago: 1989/90.

⁵⁸ Kaczmarczyk Adrienne, „Az *Harmonies Poétiques et religieuses*-től (1835) a *Pensée des Morts*-ig. III. *De Profundis – Psaume instrumental* (1834–1835)”, *Magyar Zene* XXXVI/3–4. (1996. dec.) 211.

Ehhez hasonló drámai hangvételt találunk a *Haláltánc* korai, 1849-es verziójának „De Profundis”-szakaszában is, ahol az autográf szerint a zsoltáridézet a *Dies irae*-variációk csúcspontja után, *fortéban* szólal meg három harsonán és egy tubán.⁵⁹

A zsoltártéma korai, 1834-es bemutatásának és az 1840-es évek végén ismételt felhasználásának karakterváltása mögött részben a Miserere-élmény átütő erejét is sejthetjük, amelynek következtében Liszt mind a *Miserere*, mind a *De Profundis* zsoltár feldolgozásakor a sötéten tragikus hangvételt alkalmazza — egészen a késői alkotókorszakig. Érdekes módon az 1881-ben önállóan megzenésített 129. zsoltárban sem a kórus, sem a szóló verzióban nincs nyoma a zsoltár drámai hangvételű bemutatásának, és Liszt nem alkalmaz *falsobordone*-t. Liszt kései, letisztult, leegyszerűsödött stílusa más megvilágításban tükrözi a zsoltárszöveget.

„A kórus egyszólamú deklamációja monoton hangon a közös ima személytelenségét szimbolizálja” — írja Eckhardt Mária a zsoltárról szóló tanulmányában.⁶⁰

A Miserere-élmény hatását így módon az 1840-es évektől az 1860-as évekig tartó alkotói periódusra szabad vonatkoztatnunk. A fenti zenei példák afelé mutatnak, hogy Liszt művészetében a Miserere-élmény az életműben már korábban is jelenlévő gregorián-feldolgozásra épülve fejlődött ki, és egy sajátos intonációkörhöz, markáns, a halál drámaiságát tükröző stílushoz kapcsolódott.

IV.4 Miserere d’après Palestrina

Mielőtt folytatnánk a sistinabeli Miserere-élmény feldolgozásának vizsgálatát, egy rövid kitérőt kell tennünk egy konkrét zongoramű Palestrina-kapcsolatának tisztázásához. Az *Harmonies Poétiques et Religieuses* című zongoraciklus 8. darabja, a *Miserere d’après Palestrina* zenei ihlető forrását tekintve ez idáig talányos mű volt a kutatók számára. Mindössze annyit tudtunk róla, hogy a kompozíció témáját Liszt a Rena Mueller által 1845 és 1848 közé datált N5-ös jelzetű vázlatkönyvében található,⁶¹ idegen kéztől származó másolatból vette, melynek címe: *Miserere von Palästrina (wie es in der Sixtinischen Capelle gesungen)*. **(30. kottapéllda)**

⁵⁹ Autográf: Pierpont Morgan Library, The Robert O. Lehmann Collection.

⁶⁰ Mária Eckhardt. „Ein Spätwerk von Liszt – der 129. Psalm” *Studia Musicologica*. XVIII (1976): 319.

⁶¹ Rena Mueller, „Liszt’s ’Tasso’ Sketchbook. Studies in Sources and Chronology”. *Studia Musicologica* XXVIII/1–4. (1986), 273.

Musical score for "Miserere von Palestrina" by Liszt. The score is in G major, 3/4 time, and features Latin lyrics. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment are shown. The lyrics are: "Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum iniquitatem meam dele iniquitatem meam." The score is in G major, 3/4 time, and features Latin lyrics.

30. kottapélda „Miserere von Palestrina” Liszt 60/N5-ös vázlatkönyvében. 114. D-WRgs

A téma azonban nem hasonlít a Palestrina-összkiadásokban található Miserere-feldolgozásokhoz. A Palestrinával foglalkozó frissebb szakirodalmak, köztük James Garratt könyve⁶² azt is tudatja az érdeklődőkkel, hogy az adott zenei idézet forrását az *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1824. No. 28-as júliusi száma közli a 459. oldalon, tehát joggal feltételezhetjük, hogy Liszt számára innen másolták ki címmel együtt a Miserere-témát. Martina Janitzek mindezt még azzal az információval is kibővíti, hogy a zenei idézetet a német újság már 1810-ben és 1818-ban is közölte.⁶³ (31. kottapélda)

Musical score for "Miserere d'après Palestrina" from the *Allgemeine Musikalische Zeitung*. The score is in G major, 3/4 time, and features Latin lyrics. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment are shown. The lyrics are: "Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum iniquitatem meam dele iniquitatem meam." The score is in G major, 3/4 time, and features Latin lyrics.

31.a kottapélda Miserere d'après Palestrina,
A Miserere-kottapélda az *Allgemeine Musikalische Zeitung* közlésében: 1810 június

⁶² JSEPW, GPG.

⁶³ JSEPW, 72.



31.b kottapéllda *Miserere d'après Palestrina*,
A *Miserere*-kottapéllda az *Allgemeine Musikalische Zeitung* közlésében: 1818 június



31.c kottapéllda *Miserere d'après Palestrina*,
A *Miserere*-kottapéllda az *Allgemeine Musikalische Zeitung* közlésében: 1824 július

Mivel a fenti irodalmak elsősorban Palestrina 19. századi recepciótörténetével foglalkoztak, érdeklődési területük nem terjedt ki arra, hogy az újságban közölt idézeteket összehasonlítsák, és Liszt zongoraművének vonatkozásában tovább haladjanak annak kiderítésében, hogy mi is lehetett az a *Miserere*, amelyet a cím szerint a *Sixtus-kápolnában* énekeltek.

Ha a három zenei idézetet egymás mellé helyezzük, amelyek az *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1810-es, 1818-as, illetve 1824-es számában jelentek meg, 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 zsoltármegzenésítés sajátos, egyedi formája mindhárom idézetben azonos, és eltér a szokásos gyakorlattól. Az „Et secundum multitudinem” szövegkezdetű sort a *Miserere*-feldolgozásokban általában a kórus gregorián énekként recitálja, itt pedig falsobordone letétben szólal meg, ugyanúgy, mint

az első sor. A lejegyzés másik furcsasága a szabályos háromütemes szakaszokba sűrített el-lenezés, amelyek harmóniai válaszok nyomán egy nagy periódust hoznak létre. A dallam megaronizálása a funkciós zene akkordjait használja, különösen az 1818-as és az 1824-es közléseken. Az 1818-as idézet például épp abban tér el az 1810-estől, hogy a harmadik zenei frázis a szoprán szólam megváltoztatása nyomán V. fok helyett domináns szeptim akkorddal nyit. Az 1824-es változat még messzebb merészkedik az első megfogalmazástól: a dallam kezdetén a szoprán szólam váltóhangos lépések helyett tritonus hangközöket ugrik, amely a darab stílusát még távolabb viszi Palestrina korától.

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 Sistinában előadott *Miserere*-megzenésítéseket, csak arról volt tudomása, hogy a művet két kórus alternatív váltakozásával 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. Az idézetet egy olyan sorozat első darabjaként adta közre, amelynek fő célkitűzése volt, hogy a ritkaságok iránt érdeklődő olvasói igényét itt, az újság hasábjain első zenei közlésekkel elégítse ki.⁶⁴ 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, és aki az ott hallott rövid *Misererét* lejegyezte, majd átadta neki közlésre. Rochlitz itt is egyértelműen Palestrinának tulajdonítja a darab eredetét, és melegen ajánlja kórusaiknak előadásra, azzal az útmutatással, hogy a zsoltár többi sorát is hozzáilleszthetik az adott zenei sémához, ily módon a teljes *Misererét* elő tudják adni a két kórus váltakozásával.⁶⁵ 1824-ben már nem Rochlitz,

⁶⁴ „Da die Aufmerksamkeit der Freunde der Tonkunst jetzt wieder mehr, als seit langer Zeit, auf die ältesten, herrlichen Werke italienischer und deutscher Meister gerichtet ist, werden wir von Zeit zu Zeit ein kleines Stück dieser Art, das noch nie im Druck erschienen oder sehr selten geworden ist, hier mittheilen. Wir machen den Anfang mit dem kleinen, aber wahrhaft bedeutenden *Miserere* des Palestrina, (oder, wie er auch heisst, Pränestino,) wie dies seit drey Jahrhunderten — wenigstens bis vor einigen Jahren, in der päpstlichen Kapelle zu Rom gesungen wurde. Dort trug die ersten sechs Takte der erste, die andern der zweyte Chor, ohne alle Begleitung, vor. Das Ganze ist äusserst langsam getragen, und nicht strenger im Takte zu singen, wie ein Choral.” in AMZ 37 (13. Juni 1810): 591–592.

⁶⁵ „Ein geehrter Kenner und Freund der Tonkunst, der mit dem Gesange in der sixtinischen Kapelle in Rom wohl bekannt ist, hat folgendes kurze (nicht solenne) *Miserere* weggehört, aufgezeichnet und uns mitgetheilt. So höchst einfach es ist, so macht es doch, gehörig vorgetragen, einen feyerlichen und rührenden Eindruck, und wir glauben daher nicht nur den Sammlern von Seltenheiten, sondern auch den Singanstalten, die es, wie es seyn soll, und mit stark besetztem Chor, ausführen können, ein kleines, nicht unangenehmes Geschenk damit zu machen. Es rührt her von dem grossen Wiederhersteller aller christlichen Kirchenmusik, von Palästrina, und wird eigentlich, wie diese Gesänge meistens, von zwey wechselnden Chören vorgetragen. Kunstverständige werden sich leicht in die alte Bezeichnungsart finden, und die andern Hauptstrophen des Psalms unterlegen; weshalb wir jene beybehalten, und dies unterlassen, den Raum zu schonen.” AMZ 40 (Juni 1818.): 448.

hanem Gottfried Härtel volt az *Allgemeine Musikalische Zeitung* főszerkesztője, aki nem fűzött semmilyen kísérő szöveget a kottapélda mellé, hanem Rochlitz előző magyarázatai nyomán a *Miserere d'après Palestrina* címet adta neki. Ezáltal a *Misererét* besorolta Palestrina állítólagos művei közé, és a *Sistina* előadói hagyományára hivatkozott, mint forrásra. Liszt ezzel a végső közléssel találkozott, amit felhasznált zongoraművében. Az pillanatnyilag még nyitott kérdés, hogy vajon az összes változat ugyanattól a személytől származhat-e, és ha igen, akkor mi indokolja a hangbeli eltéréseket?

Annyi bizonyos, hogy a zenei idézetnek semmi köze sincs Palestrina műveihez, 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 *Sistinában*, a nagyheti szertartások keretében előadott *Miserere*-kompozíciókról. 1817 szeptemberében Louis Spohr számolt be részletesen épp az az évi *Miserere*-előadásról, és meg is nevezi a *Miserere*-kompozíciók zeneszerzőit: Gregorio Allegri és Tomasso Bait.⁶⁶ 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 *Misereréről* is.⁶⁷ Itt Sievers felsorolja szinte az összes zeneszerzőt, akiknek a megzenésítésében a 18. századtól kezdve előadták a zsoltárt. Allegri és Bai neve mellett megemlíti Aneriót, Scarlattit, Baint, de Palestrináról ebben az összefüggésben nem esik szó.

A kutatás számára elsődleges forrást jelentenek a pápai kórus évkönyvei, amelyekről már esett szó. 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 nagyszerdán Allegriét, és a másik két napon Bai *Misereréjét*, 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 *Sistinában*, a megszokott rend szerint, legfeljebb a két *Miserere* sorrendje cserélődött fel.

Mint már említettük, a külföldi muzsikusként vendégek, köztük Otto Nicolai vagy Louis Spohr zenei beszámolóiból is tudjuk, hogy az énekesek szívesen ötvözték a két hasonló felépítésű kompozíció egyes versszakait, ezáltal a két zeneszerző kompozíciójából létrehozott potpourri alkotást adták elő. A feljegyzések szerint például 1821-ben nagyszerdán az első, harmadik, és

⁶⁶ Louis Spohr, „Ueber die diesjährige Aufführung des Miserere in der sixtinischen Kapelle zu Rom” AMZ 39 (24 September 1817: 674–678.

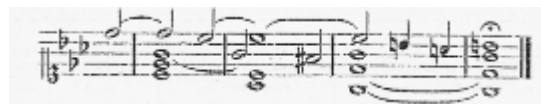
⁶⁷ G.L.P. Sievers. *Die päpstliche Kapelle zu Rom* in AMZ 23–25 (8–22 Juni 1825.): 394–400., 418–423.

ötödik versszakot Allegritól, a másodikat, negyediket és hatodikat Baitól énekelték.⁶⁸ Mind Allegri, mind Bai *Misereréjében* a páratlan versszakok ötszólamú megzenésítésűek, Allegrinél két szoprán szólammal, Bainál két tenorral. A páros versszakok négyszólamúak, mindkét zeneszerzőnél két szoprán szólammal, tenor nélkül. Mind Allegri, mind Bai műve *faux-bourdon*-technikára épül, a szakaszok vége felé rövid imitációs lezárásokkal.

1821-ben a *Cappella Sistina* karnagya, Giuseppe Baini a pápa kívánságára új *Misererét* komponált a kórus számára, amelyet először ebben az évben, nagypénteken adtak elő, majd az ezt követő években ismét rendszeresen énekelték. Baini kompozíciója azonban tízszólamú, pontozott ritmusú, imitációs felépítésű, vagyis teljesen más karakterű, mint a Liszt által feldolgozott zenei részlet, így módon nem is lehet annak ihlető forrása. Amennyiben tehát az adott zenei idézet a *Cappella Sistinában* 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 *Misereréit* szólisták adták elő, a pápai kórus leggyakorlottabb énekesei, hiszen ez volt a nagyheti szertartások leghíresebb zenei produkciója. Ennek annyiban lehet vagy lehetne az adott idézet szempontjából jelentősége, hogy az énekes szólisták előjogai közé tartozott az egyéni ízlés szerinti improvizált díszítés, kisebb átalakítás, és ezt valamennyi szólamban meg lehetett valósítani.⁶⁹ Számos leírás szerint a *Miserere*-kompozíciók igazi varázsát, végleges formáját maguk az énekesek hozták létre az adott előadás során.⁷⁰ Ugyanakkor több külföldi muzsikusi 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, sőt, talán a triton hangközű lépés is adódhatott különböző szólamok díszítéseinek, váltóhangjainak egymásutániságából, bár ezt utólag nem lehet bizonyítani. Otto Nicolai például feljegyzett egy olyan díszítés-formulát, amelyet az énekesek mindkét *Misererében* előszeretettel alkalmaztak, és amelynek harmóniai vázlatában a két felső szólam között triton a távolság.

(32. kottapélda)



32. kottapélda a *Cappella Sistina* által előadott *Miserere* egyik kadenciájának harmóniai vázlata és díszítése Otto Nicolai feljegyzésében⁷¹

⁶⁸ AAM 30.

⁶⁹ AAM 44.

⁷⁰ AAM 42., 26.

⁷¹ Idézi AAM 71.

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 19. század folyamán több kotta is megörökítette a Sistina által énekelt *Miserere*-művek interpretációs gyakorlatát. Ezek közé tartozik például az ún. *Boroszlói kézirat*, amely egy 19. század elejéről származó másolat, kezdetét Julius Amann közli könyvében⁷². Pietro Alfieri 1840-es kiadványa⁷³ szintén tartalmazza mindkét *Miserere*t a *Sistinában* használatos díszítésekkel, és a harmadik példa a század végéről, 1892-ből maradt ránk, Domenico Mustafà kézírásával, amelyben a *Cappella Sistina* híres karnagya előadási utasításokkal és magyarázatokkal jegyezte le Bai *Miserere*-jét, ahogyan ezt a kórus évtizedek óta előadta.⁷⁴ (33. kottapélda, a 33/b kottapéldát ld. a 25. kottapéldánál)

Fünfstimmiger Satz

Soprano 1
Soprano 2
Alto
Tenore
Basso

Miserere mei Deum

Soprano 1
Soprano 2
Alto
Tenore
Basso

tu am tu cor di am tu di am tu am

Soprano 1
Soprano 2
Alto
Tenore
Basso

secundum mag nam mi se ri cor di am mi se ri cor di am mi se ri cor di am

Vierstimmiger Satz

Soprano 1
Soprano 2
C. Alto
Basso

Amplius lava me ab iniqui ta te me

33.a kottapélda A *Miserere* kezdete a „Boroszlói kéziratból”, 19. sz. eleje (in Amann)

⁷² AAM kottapélda: 50., leírás: 109., datálás: 42.

⁷³ [Alfieri, Pietro, ed.] *Il Salmo Miserere. Posto in musica da Gregorio Allegri a da Tommaso Bai. Pubblicato cogli Abbellimenti per la prima volta dal Nobile uomo Sig. Alessandro Geminiani, Filarmonico e Mattematico.* Lugano, MDCCCXXXX., lásd 25. kottapélda.

⁷⁴ Ms. Capp. Sist. 375.

Sostenuto molto

Soprano
Contralto
Tenore 1o
Tenore 2o
Basso

me - i De - us
me - i De - us
me - i De - us
me - i De - us
Mi - se - re - re me - i De - us

se-cun-dum mag-nam mi-se-ri-cor-di-am tu-am
andeggiato portando la voce

33.c kottapélda A *Miserere* Domenico Mustafà lejegyzésében, Ms. Capp. Sist. 375.

A három, a 19. század különböző korszakaiból származó lejegyzés ékesen bizonyítja, hogy az eredeti Allegr- és Bai-*Miserere*k dallamváza, harmóniafűzéseai 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* számára közlésre átadta. Ezt a feltételezést támasztja alá a tény, hogy a kottapélda gyakorlatilag mindössze egy harmóniai váz, amely zeneileg sem az ötszólamú, sem a négyszólamú 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 Sistinában* nem volt szokás, hogy az előadandó művek címét feltüntessék a hallgatók számára,

így azok, akik korábbról nem találkoztak a művekkel, nem ismerhették fel, mit hallanak.⁷⁵ A kottapélda lejegyzéséből, valamint Rochlitz bemutató szavaiból úgy tűnik, a szerző nem volt hivatásos muzsikus. Elképzelhető, hogy a cím az „alla Palestrina” kifejezésből származik, amely a korban korántsem jelentette, hogy a mű szerzője maga Palestrina. A dolgozat bevezetésében már említettük, hogy ez a kifejezés a 19. században nagyon sokféle árnyalatban utalt Palestrina műveire, illetve az ő nevével fémjelzett régi egyházzenei stílusra és eszményideálra. A kottapélda címe, a „Miserere von Palestrina” így módon adódhat abból is, hogy az idézet szerzője félreértette „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 Palestinától 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* a korban szokásos megjelölésére gondolt.

A Miserere-téma nemcsak az ihlető forrás meghatározásában fontos a Liszt-kutatás számára. Sajátos megformálása érdeklődésre tarthat számot más, hasonló *faux-bourdon* téma összehasonlításakor, valamint a téma a zongoradarabon belüli feldolgozásának módja is figyelmet érdemel. Egyre tágabb perspektívából szemlélve pedig a kompozíció hangvételének vizsgálata új összefüggéseket ígér a cikluson belüli felépítésben, majd végül egy sajátos intonációkör kialakulásának forrásához vezet, amelynek fejlődése a későbbiekben egyértelműen nyomon követhető Liszt egész életművén át.

A témát érdemes összevetni a *De Profundis* témával, amely, mint már szó esett róla, ugyanabban a vázlatkönyvben található meg *faux-bourdon* letétben, mint a *Miserere d'après Palestrina*.⁷⁶ Hasonló a téma periódusos felépítése, négy egyforma hosszúságú frázissal, a harmadik frázis hangsúlyozott modális zárlatával. A *De Profundis*-nál a jegyzetkönyvben utalás is található a két kórus váltakozására, az első félperiódus elején és végén: az idézet elején: 1er Choeur, és a „meam” domináns félzárlat után: „Tournez pour le 2. choeur”.

(34. kottapélda)

⁷⁵ AAM 31.

⁷⁶ Lásd 55. lábjegyzet

De profundis (en faux-Bourdon)

1er Choeur

Soprano
De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne
Do - mi - ne ex - au - di vo - cem me - am!

Alto

Tenore

Basso

Tournez
pour le
2d chœur

2d Choeur

Fi - ant au - res tu - ae in - ten - de - re
in vo - cem de - pre - ca - ti - o - nis me - ae

ainsi d' autres versets
alternativement

34. kottapéllda De Profundis téma lejegyzése a 60/N5-ös vázlatkönyvben, 115. Wrgs

Liszt mind a *De Profundis* zongoraversenyben, mind a *Pensée des morts* című zongoradarabban követi a vázlatkönyvben található harmonizált téma felépítését és harmóniafordulatait. Ebben az összefüggésben a két zongoramű: a *Miserere* és a *Pensée* egymásra utal, hiszen ugyanazt a zeneszerzői feladatot kínálja fel mindkét idézet.

A *Miserere d'après Palestrina* zongoramű végleges változatában a *Miserere*-témát Liszt variációsan dolgozza fel. A téma először mezzoforte, *quasi recitativo* előadói utasítással hangzik fel közép- és mély regiszterben, majd közvetlenül ezután a felső regiszterben, pianissimo, akkordtremolo vibráló fényében megvilágítva szólal meg. (35. kottapéllda)

Largo Mi - se - re - re me - i, De - us, se -

quasi recitativo *mf*

4 cun - dum mi - se - ri - cor - di - am tu - am. Et se - cun - dum mi - se - ra - ti -

cresc.

8 o - nem tu - - am de - le i - ni - qui - ta - tem me - - am.

13 *poco più mosso*

35. kottapéllda Liszt: *Miserere d'après Palestrina* (téma) NLA I/9

Liszt ebben a műben nem alkalmaz más zenei anyagot az ellentétek kiemelésére, mint a Mozart-idézetet az *À la Chapelle Sixtine*-ben, itt magát a témát lényegíti át. A darab alaphangulatát azonban a következő és egyben utolsó témaváltozat karaktere határozza meg, mégpedig a drámai hangvétel. A téma ismét mély regiszterben, *forte*-ben megszólaltatott, *tenuto*-val és *marcato*-val megjelölt akkordjait viharzenéhez hasonló futamok ölelik át, és a darab ebben a tragikus hangvételben, *fortissimó*-ban cseng ki. A komor, gyász-szín és az éteri világosság kettősségének zenei hangvétele Liszt *Miserere*-műveiben kifejezetten a Sistina-előadásmód hatása. Bozó Péter tanulmányában felhívja a figyelmet arra,⁷⁷ hogy a *Stabat mater* című zongoradarab a vázlatkönyvben (1840-es évek második fele, „*Ce qu'on entend*”) a 8. szám alatt a következőképp szerepel: *Chapelle Sixtine*, *Stabat mater*, és ez a darab a rövid lélegzetű önálló *Stabat mater*, és nem a Rossini-féle feldolgozás,⁷⁸ és nem is a későbbi *À la Chapelle Sixtine*. Feltevését azzal támasztja alá, hogy mind a *Stabat mater*, mind a *Miserere d'après Palestrina* mű szerkezete hasonló, variációs, és ellentétes regiszterek váltogatására épül, amit ő is a

⁷⁷ Bozó Péter, „Supplément a Zarándokévek második kötetéhez”, *Magyar Zene* 44/2 (2006. máj.): 194–196.

⁷⁸ „Cujus animam”, R 238/1.

*Sistina*ban kapott zenei élmény hatásának tulajdonít. Gondolatmenetét igazolja a harmadik *Sistina*-darab, az *À la Chapelle Sixtine*, ahol a Mozart-idézetek képviselik a hangulatbeli és regiszterbeli kontrasztot a Miserere-témával szemben, az előző két darab felépítéséhez hasonlóan. A három mű ilyenféle összecsengése arra mutat rá, hogy Liszt számára a Miserere-élmény egyik legérzékeltőbb zenei megnyilvánulása a két kórus felelgetésének drámai, regiszterbeli és ellentétes kifejezésű kontrasztja. August Kestner 1809-ben jegyezte naplójába a következő részletet, amely a két kórus váltakozó énekének szélsőséges regiszterbeli hullámsáról szól: az egyik kórus a legemelkedettebb magasságból száll alá, míg a másik kórus egy másik dallammal mélyből emelkedik felfelé.⁷⁹ Otto Nicolai arról a korban elterjedt általános véleményről ír, miszerint a jelenlevők úgy hallották, mintha nem is emberek énekelnének, hanem a magasból az angyalok hangja szólna hozzájuk.⁸⁰ Ez az élmény Liszt zongoraműveiben a csak nagyon mély regiszterben megszólaltatott téma csak nagyon magas regiszterben megszólaló éteri hangzású ismétlésében nyilvánul meg, mint a fenti művekben. Az, hogy ez valóban a *Sistina* előadásának hatása, bizonyítja az is, hogy míg az 1834-ben keletkezett *De Profundis* zongoraversenyben a *faux-bourdon* téma bemutatásában nincs meg ez a fajta éles regiszterbeli kontraszt a téma többszöri megszólaltatásánál, az 1848 és 1853 között keletkezett *Pensée des morts* című zongoradarabban ugyanek a témának a kezdete a *Sistina*-darábhoz hasonlóan már éteri magasságban ismétlődik meg (62.ü.). Az, hogy a diadalmas, ünnepélyes hangú, teljes zenekari faktúrájú változat, amely a *Miserere*-ben (25.ü.), vagy a *Stabat mater*-ben zárja a művet, jelen van-e vagy sem, ebből a szempontból nem annyira meghatározó, mint a mély és a magas regiszterbeli megszólaltatás kontrasztjának jelenléte. A témabemutatásnak ez az ellentétes arculata megfigyelhető már a *Miserere d'après Palestrina* zongoradarab korai (1840–1848 között keletkezett) változatában is.

Garratt⁸¹ a Miserere-téma kettős jellegét kapcsolatba hozza a ciklus belső programjával, amit a Lamartine-idézet is sugall: a meditatív lélek megidézése, amely szenved a földi megpróbáltatásoktól, és visszavonul a természetbe, hogy csak saját gondolatainak éljen, és azokat a végtelenség, a vallás felé irányítsa. Ennek megfelelően a Miserere-téma első bemutatása a földi nyomorúságot, az éteri magasságban való ismétlés az örök mennyei boldogságot, üdvözültséget közvetíti. Garratt ezt a rejtett programot még világosabban érzi a ciklus 4. darabjában, a *Pensée*-ban, ahol a *faux-bourdon* tematika a *De Profundis* zsoltárra épül, amelynek

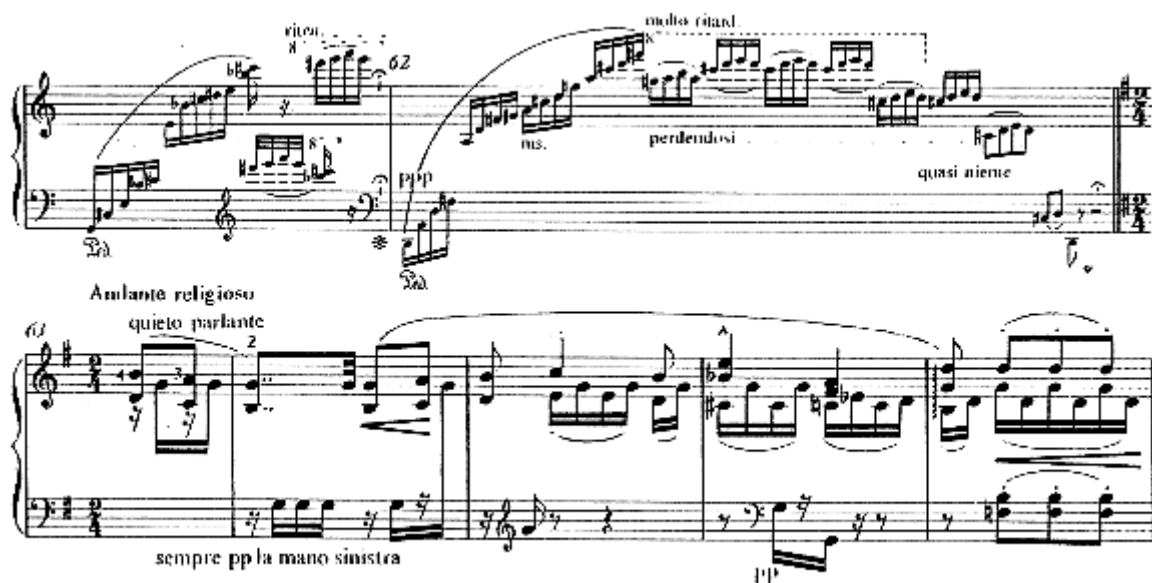
⁷⁹ „Zwei Chöre wechseln miteinander, indem der eine aus der äußersten Höhe hinuntersteigt und der andere in einer anderen Melodie von unten wieder hinaufsteigt.” AAM 90.

⁸⁰ AAM 71.

⁸¹ GPG, 228.

szövege szinte sugallja a regiszterbeli kontraszt alkalmazását: a földi szenvedés és a végtelen iránti vágy és sejtés ellentétét.

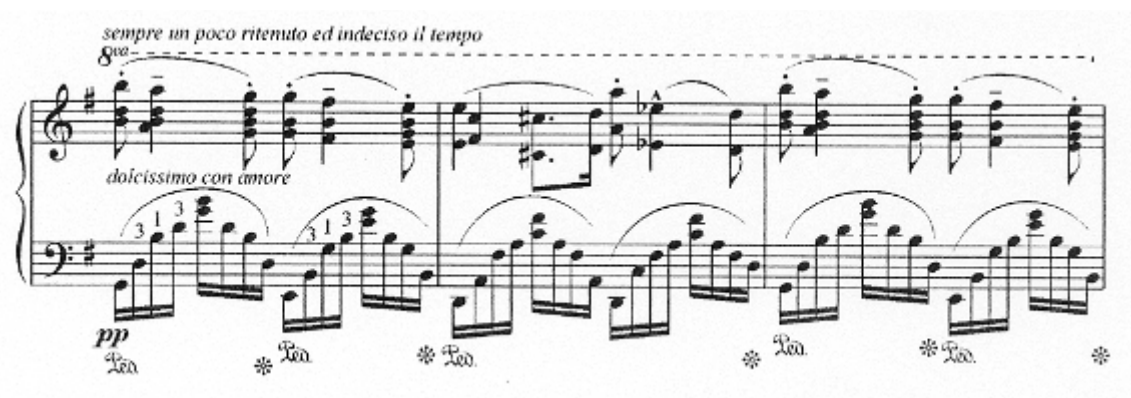
Azt, hogy éppen a *Sistinában* hallott zenei élmény adta meg Liszt számára, hogy megtalálja az irodalom által szavakba is öntött fenti program zenei megvalósítását műveiben, több kompozíció is meggyőzően bizonyítja. Szinte megdöbbentő, milyen vízválasztó számára ez az 1839-es sistinabeli élmény. Az *Harmonies poétiques et religieuses* című zongoradarabot (1833–1834) a sorozatbeli későbbi változatával, a *Pensée des Morts*-ral (1848–1853) összehasonlítva kiderül, hogy az *Harmonies* című zongoradarab, amelynek *cantabile religioso* szakasza (63.ü.) még Schubert-Chopin hangján szól (**36. kottapélda**), a későbbi változatban elmarad, helyette a *De Profundis*-tematika variációi festik meg a vallásos színezetet plagális zárlattal, regiszter-kontrasztokkal.



36. kottapélda Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses*, R 13, NLA I/9

A *Pensée des Morts* 85. ütemének *Adagio cantabile* szakasza a *De Profundis* zongoraversenyből került át a zongoradarabba, de itt már az előzőleg bemutatott két ellentétes világ kibékítőjeként. A zongoraversenyben Liszt még nem talált rá a „túlvilági látomás” vallásos hangjára. Az, hogy ez az éteri magasság valóban a mennyei hang képviselője Liszt számára, egyértelműen kiviláglik az *À la Chapelle Sistine* (1862) Mozart-idézeténél, ahol az előadói utasítás: „cantando angelico” (103., 211.ü.). Ez az előadási utasításban is kiírt angyali hang pedig, amelyre Liszt a *Sistinával* kapcsolatban rátalált, stílusának egyik alapelemévé válik. Gondolhatunk például a *Dante*- vagy a *h-moll szonáta* világos fényben vibráló éteri témáira, a *Magnificat* kórus megváltó hangjára a *Dante szimfóniában*, szintúgy, mint a *Christus-oratórium* „Stabat mater dolorosa” tételének végén megfestett túlvilági képre a „paradisi gloria” szö-

vegnél, és a sort még sokáig lehetne folytatni. Még egy jellegzetes példa támaszthatja alá ezt a gondolatsort, amely szintén igazolja a Lisztre gyakorolt 1839-es Sistina-élmény maradandó hatását. Az *Obermann* völgyéről van szó, az Album-beli 1837–1838-as változat és az 1848 és 1853 között keletkezett *Années de Pèlerinage* első kötetében található végleges megfogalmazás különbségeiről. A *dolcissimo* téma (a végleges változatban 75.ü.) a korai változatban még mély basszus kísérettel szólal meg, a *Zarándokév* darabjában már megtaláljuk az „éteri” magasságban szóló változatot (37.kottapélda).



37.a kottapélda Liszt: *Vallée d'Obermann*, *dolcissimo* téma: korai változat (Vienne, Tobie Haslinger, No. 8213)



37.b kottapélda *Vallée d'Obermann*, *dolcissimo* téma, végleges változa, NLA I/6

Az is elgondolkodtató, hogy vajon Liszt miért hagyta el az *Album* Bach korálfeldolgozásaira emlékeztető *Psaume* darabját? Lehet, hogy azért, amiért magát az *Harmonies* zongoradarabot is elvetette később? Liszt az *Harmonies* sorozat előszavában határozottan visszavonta a korábban „sietős figyelmetlenségből” már megjelentetett zongoradarabot, azzal a hivatkozás-

sal, hogy ezt a töredéket ismét felhasználta a sorozat 4. darabjában, a *Pensée des Morts*-ban azokkal a változtatásokkal, amelyeket szükségesnek tartott.⁸²

Lehet, hogy itt, a *faux-bourdon* letétű gregorián megharmonizálások kontrasztjánál, a zsol-tározó hangnem visszaadásakor talált rá a számára hiteles „religioso” hangvételre, amely ettől kezdve meghatározó maradt számára? Mindenesetre az *Harmonies* sorozat imái, különösen a *Pater noster*, továbbá a *Miserere* és a *Pensée des Morts* *faux-bourdon* letétjei ebbe az irányba mutatnak.

IV.5 Palestrina *Stabat*-akkordjai Liszt életművében

A dolgozat bevezetésében és Wagner *Stabat mater* Palestrina-átiratának elemzésekor már utalást tettünk a Palestrina-motetta első három akkordjából álló harmóniasorozat kiemelt jelentőségére Liszt műveiben. Palestrina *Stabat mater*ének előadása a Sistina nagyheti szertartásának része volt, de mint korábban már szó esett róla, a mű Wagner által készített átírata egyúttal Liszt munkája is, így ez a Palestrina-kompozíció különösen közel került hozzá.

A harmóniasor legismertebb, és több kutató által is említett idézete a *Christus*-oratórium-ban található; Liszt a *Stabat mater dolorosa* című tétel „Paradisi gloria” kezdetű szakaszában ezt a harmóniasort fűzi tovább, ahogy erre már Bárdos Lajos és mások is felhívták a figyelmet.⁸³ Liszt számára ez a harmóniasor vallásos tárgyú műveiben meghatározott jelentéskörrel bír, azonban — rá jellemző módon — a különleges harmóniafűzést előszeretettel alkalmazza és fejleszti tovább hangszeres kompozícióiban is.

Liszt autográf kottajegyzetei között található egy rendkívül érdekes, skálákat, harmóniafűzéseket tartalmazó több lapból álló jegyzék,⁸⁴ a felsorolt művekből következtetve nem korábbról, mint az 1860-as évek vége, de az egyik kottalapon oldalt található az aláírás mellett datálás is: „Nürnberg, 17 Sept. 75.”. A kézirat Weimarban található *Beispiele harmonisierter Skalen aus Werken Liszts* cím alatt.⁸⁵ Liszt az egyik lap tetején zongora szisztémában leírja a *Stabat mater* első öt akkordját, és azt is jelöli, hogy az egész hanggal ereszkedő akkordok Palestrina motettájának kezdetén milyen fordításban követik egymást: 8–3–5. Közvetlenül ez

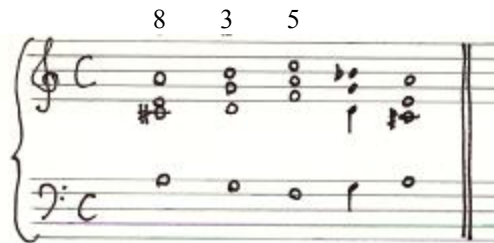
⁸² „Un fragment de ce recueil avait été publié, il y a quelques années par une inadvertance trop empressée. L'auteur désavoue aujourd'hui complètement cette édition tronquée et fautive à tant d'égards en replaçant le même fragment au commencement de la 4e Harmonie 'Pensée des Morts' avec les changements qu'il exigeait.” in Franz Liszt. *NLA*, Serie I. Band 9, *Verschiedene Zyklische Werke I.* 30.

⁸³ Bárdos Lajos, „Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt”, in Klára Hamburger (Hrsg.), *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren.* (Budapest: Corvina, 1978), 147.

⁸⁴ Ezúttal is köszönetemet fejezem ki Nicolas Dufetelnek, aki felhívta a figyelmem erre az általam nem ismert forrásra, és akinek a közvetítésével hozzájuthattam az elemzéshez szükséges másolatokhoz. Disszertációjában más összefüggésben ő is leírja az említett forrásokat: DPR, 295–297.

⁸⁵ D-WRgs, 60/Z 27.

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 oktáv-, kvint- és terchelyzetű felbontásban váltakoznak. (38–39. kottapélda)



38. kottapélda *Stabat Mater* — Palestrina



39. 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”. Az esz-től Esz-ig ereszkedő skálát, felette vázlatosan jelölt akkordsorral Liszt külön lapon particellaszerűen is lejegyezte, a harmóniasor fölötti hegedűfigurációval együtt, 12 ütemen át. Ez, a X próbajel után 16. ütemtől kezdődő szakasz egy tematikus átvezetés, fokozás, és az ereszkedő basszusban egymást követik az egész és fél hangok: esz-desz-c-B-A-G-Fisz-E-Esz, amely többször ismétlődik egymás után. Az első lapon található, egymás alá helyezett zenei idézetek között a következő mű a *Szent Erzsébet legendája* oratórium, annak is az Angyalok kórusa, Szent Erzsébet halála után: „nach dem Tod Elisabeth (Engel Chor)”, kotta-idézet nélkül, csak a megjegyzésben szerepel a következő pár szó: „Stimmen Folge aufwärts”. 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, amelyet utólag áthúzott. Ennek az etűdnek a befejezését egy másik lapon öt ütemen át ismét leírta tisztázatlan, „Schluss der Concert Etüde, Arpeggien” felirattal: desz-cesz-Bebé-G-F-Esz-(Desz), vagyis enharmonikusan ismét egészhangú ereszkedő skálát választott a basszusba, amely fölé emelkedő harmóniamenetet épített. Ezt a fajta befejezést ossia-változatként megtartotta az etűd egyik lehetséges lezárásaként. (40. kottapélda)

* „Liszt notierte... noch folgenden »mystisch-schwebenden« Schluß mit großen Dreiklingen auf der abwärtssteigenden grossen Sechston – Skala...: der *ad lib.* an Stelle des Textschlusses zu setzen wäre:” (L-P)

* “Liszt also wrote down... the following mystically hovering conclusion with major triads on each of the six degrees of the descending whole-tone scale... to be performed *ad lib.* in place of the conclusion in the principal text:” (L-P)

sempre pp
una corda
con mezzo pedale
Lento
tre corde

40. kottapélda Liszt *Un sospiro* (*Trois Études de Concert*), NLA I/2

Visszatérve az utóbb említett vázlatlaphoz, Liszt a *Desz-dúr koncertetűd* akkordsora fölé ismét a *Dante-szimfónia* Hosanna részét jegyezte le, ezúttal a basszus hangjai gisz-től Gisz-ig ereszkednek, de a skála nem teljes: gisz-fisz-e-d-c-Bé-Gisz, természetesen a basszus hangokra épített harmóniák az ég felé szállnak. Minden akkord négy ütemet jelent a partitúrában. Szinte ugyanezt az akkordsort jegyezte le 1859. augusztus 20-án kelt levelének utóiratában, amelyet alább idézünk. Az akkordok felépítése ismét az oktáv-, terc-, és kvintfelrakás sorrendjét követi. Két külön lapon ugyanezeket a skálákat kromatikus változatban jegyezte le, ezek között egy Eduard Lassen által megzenésített színjátékot („Über allen Zauber 'Liebe' — Calderon's Schauspiel”) felirattal, illetve a *Rákóczi-induló* befejezésének kromatikus skáláját jegyezte le.

A fenti vázlatokból több tanulságot vonhatunk le: egyrészt a Palestrinától kölcsönzött harmóniasor ismét megihlette Liszt fantáziáját, hogy azt tovább folytatva az egészhangú skála különféle megharmonizálási lehetőségeihez jusson el, amelyek kihívást jelentenek zeneszerzői találékonyságának. Ezek a megoldások egyaránt megtalálhatóak világi és egyházi művekben is.⁸⁶ 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:

⁸⁶ Hamburger Klára hívja fel a figyelmet, hogy Liszt az egészhangú skálát 1849-től kezdve használja előszere-ttel, épp a Dante-szonátához kapcsolódóan. in Klára Hamburger, „Program and Hungarian Idiom in the Sacred Music of Liszt”, *New Light on Liszt and His Music* (Franz Liszt Studies Series 6), (Stuyvesant, New York: Pendragon, 1997), 242.

P.S. A *Dante Szimfóniám* végén megkíséreltem, hogy felidézzem a *Magnificat* liturgiában ismeretes intonációit. Talán érdeklí emellett az **egész hangú** lépésekre épített hármashangzat-skála is, amelyet (legalábbis tudomásom szerint) teljes terjedelmében eddig még senki sem használt.⁸⁷ (41.kottapéllda)

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.



41. kottapéllda A *Magnificat* kezdetének hangnembázisa Liszt leveléből, Br. VIII, 148.

A kézirat szemelvényeiből levonható másik tanulság az, hogy a harmóniasor, elsősorban az egyházi művek esetében, szimbólum értékű kifejezőeszközzé válik, amellyel Liszt a megdicsőülést, a mennyország vízióját, a transzcendenciát és az angyalok énekét festi meg. Talán ennek a kifejezőeszköznek kialakulásához hozzájárul 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 egyidőben 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 harmóniák 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 seculi” szöveggel, ahol Liszt a basszus lelépő menetét szekundról enharmonikusan értelmezhető terclépésekké transzformálja. Itt is az örökkévalóságról van szó. Hamburger Klára így ír erről a szakaszcso-

Részben a modalitás, a Palestrina-stílus elveinek kiterjesztésével nyer zenéjében egyen-
gúságot a már Beethovennél felbukkanó és Schubertnél gyakran jelentkező úgynevezett

⁸⁷ „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-Skala in **großen Tönen**, welche (meines Wissens wenigstens) in ihrem ganzen Umfang bis jetzt nicht gebräuchlich war.” Br. VIII. 148.

tercrokonság is. Hadd idézzünk a tercrokon fordulatok illusztrálásaképpen csupán egy — de talán legszebb és a legjellemzőbb példát: az Esztergomi mise Credo-tételét záró kaden-ciát.⁸⁸

A *Christus* oratóriumban hasonló kifejezésű traszcendens befejezés már a zenekari bevezetésben is megjelenik a 340. ütemnél, amikor a zenekari aláfestés a tétel elején idézett bibliai szöveget írja körül: „Nyíljék meg a föld és teremjen üdvösséget”.

Paul Allen Munson Liszt oratóriumairól szóló disszertációjában a *Christus* oratórium „Pastorale” című tételében mutat rá a *Dante-szimfónia* „Magnificat” tételéhez hasonló harmóniai megoldásra a 179–213., illetve a 293–327. ütemeknél, ahol megállapítása szerint a folyamatosan emelkedő hangnemek a mennyei hatalmat szimbolizálják.⁸⁹

James Garratt már többször idézett könyvében még néhány Liszt-művet említ meg, ahol a Stabat-akkordmenet nyilvánvalóan Palestrina motettájára utal.⁹⁰ Az egyik példa az orgonára készült *Introitus* kezdő harmóniái, a másik a római Palestrina-ünnepségre komponált *Cantantibus organis* kórusrefrénjei a 46–57, illetve a 77–87. ütemekben, ahol Liszt — mint előbb láttuk a *Dante szimfónia* Hosanna kórusánál — négy ütemenként váltja a harmóniákat. Nicolas Dufetel disszertációjában részletesebben elemzi a *Cantantibus organis* című Szent Cecilia ódát, és rávilágít arra, hogy Liszt a mű 116–124. ütemig terjedő, négy-öt ütemből építkező zenei szakaszainak a záróhangjaival szintén egész hangok távolságában lép lefelé, vagyis a kölcsönzött harmóniamenet kompozíciós eszközzé, egy hosszabb zenei egység harmóniavázává fejlődik, immár Liszt saját nyelvén.⁹¹ Garratt még megemlíti a *Férfikari mise* Kyrie és Gloria tételét is, de talán nem is érdemes tovább sorolni az egyes műveket. Láthatjuk, hogy a Stabat-akkordsorozat Liszt életművébe éppolyan szervesen beépült, mint az u.n. Crux-motívum, amelyet a Liszt-irodalom jól ismer. 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.⁹² Wagner művei közül a *Parsifal* részletein kívül a legismertebb példaként *A Walkür* és a *Siegfried* operákban felcsendülő varázslatos „álom-motívumot” említi meg. A

⁸⁸ Hamburger Klára *Liszt 2.*, javított, bővített kiadás (Budapest: Gondolat, 1980) 211–212.

⁸⁹ „The recapitulation leads to a restless coda that wanders through every major key except D. Here, as elsewhere in Liszt’s music, continually shifting tonality signifies heavenly realms (compare the key scheme of mm. 179–213. (293–327.) with a similar whole-tone progression in the ‘Magnificat’ of the Dante Symphony)”. Paul Allen Munson: *The Oratorios of Franz Liszt* diss. University of Michigan, 1996. 2.

⁹⁰ GPG, 192.

⁹¹ „Cette fois, l’enchaînement réinvesti n’est pas une simple référence à Palestrina ou un hommage déguisé. Il est entièrement assimilé par Liszt, et intégré à un langage caractérisé par la recherche du détachement tonal.” DPR, 294.

⁹² Például megemlíti Franz Xaver Witt. *Preces stationum crucis* című művét, Op. 32, No.9. Anton Bruckner. *Pulchra es Pange lingua, Tantum ergo, Salvum fac populum* című motettáit. GPG, 192., 195.

motívummal kapcsolatban az elkészült művek kapcsán jut el ugyanarra a következtetésre, amelyeket 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 értsék el koruk hallgatóságánál, mint annak idején Palestrina tette saját kortársaival.⁹³

A 19. században ezt a harmóniamenetet német-osztrák területen kizárólag Palestrina sajátos örökségének tartották, ahogy ezt Liszt ismerőse, a kor egyik legkiválóbb zenetudósa, August Wilhelm Ambros szavakban is kifejti:

Ezt a három akkordot nemcsak a Palestrina stílus egyik szimbólumának, hanem egyedüli példának (unikumnak) is tartották és tartják számon.⁹⁴

Ugyanakkor meglepi az elemzőt, hogy sem Rossini, sem Verdi *Stabat mater* megzenésítésében nem szerepel a híres harmóniasor. További kutatások tárgya, hogy vajon olasz területen volt-e egyáltalán ilyen meghatározó szerepe a 19. századi egyházzeneben, és ha igen, milyen mértékben? Mindez persze semmit sem változtat azon a tényen, hogy Liszt számára viszont kiemelkedő jelentőséggel bírt.

⁹³ „Liszt’s continuation of the ‘Stabat mater’ progression can be viewed as an act of remodelling akin to that presented in Wagner’s arrangement of this work: an attempt to update this progression in the light of modern expressive parameters, in order to produce the same effect on modern listeners that Palestrina’s bold progression must have had on his contemporaries.” GPG, 237.

⁹⁴ „Diese drei Akkorde galten und gelten nicht nur für eines der Wahrzeichen des ‘Palestrinastils’, sondern auch für ein Unikum” in Ambros, August Wilhelm. *Geschichte der Musik* IV, Hugo Leichtentritt (Ed.) (Leipzig: 1909), 56. idézi GPG, 192.

V. FEJEZET

A PALESTRINA-RECEPCIÓ LISZT ÉS A KORTÁRS OLASZ EGYHÁZZENE FŐ KÉPVISELŐINEK MŰVEIBEN: HASONLÓ ZENESZERZŐI ELGONDOLÁSOK

V.1 Liszt és a Cappella Sistina 19. századi zeneszerzőinek hasonló stílusjegyei

Az 1861–65 közti időszakban, amikor a *Cappella Sistina* Liszt számára a legerősebb inspiráló forrást jelentette ahhoz, hogy kialakítsa egyházzenei reformtörekvéseit megvalósító kompozíciói stílusát, a pápai kórus repertoárjában szereplő kortárs olasz zeneszerzők közül Giuseppe Baini és Domenico Mustafà alakja emelkedik ki. Bár Baini már 1844-ben elhunyt, művei mértékadókká váltak a következő generáció — elsősorban Mustafà — számára, *Miserere*-je, *Benedictus*a, *Dies irae*-je a rendszeresen előadott művek közé tartoztak. Ezeket műveket Baini kimondottan a *Cappella Sistina* számára komponálta.

Baini műveinek értékelése, különösen abból a szempontból, hogy miként követi azokban Palestrina stílusát, sokat változott a 19. századtól a 20. századig. Baini életében annyira felbecsülték teljesítményét, hogy Palestrina nagyságrendjével hozták párhuzamba, illetve kortársai között Palestrina leghitelesebb örökösének, tanítványának számított, aki a stílusát legtökéletesebben folytatta volna.¹ Ennek a véleménynek teljes ellentétéként a 20. század végén Bernhard Janz nagyon kemény bírálatot mond Baini *Miserere*-je értékelésekor a híres karnagy és Palestrina-biográfus zeneszerzői képességeiről. Szerinte Baini csak azért fordult az *a cappella* művek műfajához, mert képtelen lett volna saját korának zenekari kíséretes műfajaiban komponálni, és ebbéli alkalmatlanságát tussolta el a műfajválasztással.² Janz véleménye ugyanúgy túlzott, mint a korabeli felmagasztalás: Janz például azt is hiányolja Baini

¹ Stefania Soldati, *Giuseppe Baini*, 122.

² „Hirein zeigt sich allerdings ein grundsätzliches Problem des kompositorischen Schaffens nicht nur Bainis, sondern auch mancher Cäcilianer: Der Rekurs auf einen für alt gehaltenen Stil, der Verzicht auf orchestrale Wirkungen und instrumentale Farben war im 19. Jahrhundert durchaus eine Einschränkung. Allerdings nur für den, der mit diesen als unkirchlich verpönten Mitteln umgehen konnte und sich bewußt beschied. Für den aber, der gar nicht oder nur unzulänglich in der Lage war, solche Mittel einzusetzen, konnte diese Versagung ein willkommenes Deckmantel für das Versagen sein: Das Vertuschen des Nichtkönnens durch die Ausrede des Nichtwollens, ja u. sogar das Kokettieren mit der eigenen Unzulänglichkeit im Dienst einer kompositorischen Idee, wie es hier bei Baini der Fall zu sein scheint.” in Bernhard Janz. „Legende und Wirklichkeit – Die Kompositionen Giuseppe Bainis und die Tradition des Palestrina-Stils in der Päpstlichen Kapelle” in: Martina Janitzek – Winfried Kirsch (Hrsg.). *Palestrina und die klassische Vokalpolyphonie*. (Kassel:Gustav Bosse, 1995), 20. (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, Band 3.)

Miserere című művében, hogy abban a zeneszerző nem alkalmaz ellenpontos szerkesztést. A zoltár korabeli megzenésítései azonban hagyományosan homofon, falsobordone letétűek, legyen az akár a Sistina repertoárjában szereplő Allegri és Bai kompozíciója, vagy akár Palestrina számos *Miserere* műve. Milyen alapon várja el akkor Janz Bainitól az ellenpontos szerkesztésű megzenésítést?³ Janz azt is felrója Baininak, hogy a Sistina hagyományos törzsrepertoárjába elsőként illesztett be kortárs, azaz saját műveket. A kórus 1821-es évkönyvének leírása azonban némileg magyarázatot ad a kompozíció, vagyis Bainei *Miserere*-jének keletkezésének okára. Az évkönyv jegyzője, Vincenzo Salvati két gyakorlati indítékot is megemlít, amely alapján maguk az énekesek kérték karnagyukat egy új *Miserere* komponálására. Az egyik az énekesek csekély létszáma — bár ez a probléma éppen nem egy tízszólamú kompozíció komponálására adhatott volna ösztönzést — a másik, feltehetően a valódi ok az énekesek és maga a pápai udvar zenei ízlésének gyökeres megváltozása lehetett, mivel az új kompozícióban azt üdvözltek, hogy nem kell többé díszítéseket improvizálniuk, mint Allegri és Bai *Miserere*-jének recitálásakor, mivel Bainei kompozíciójában minden versszak karaktere más és más a szöveg mondanivalójának megfelelően.⁴ Maga az a tény, hogy díszítések nélkül üresnek érezték a 16. és 17. századi falsobordone jellegű művek előadását, a kor megváltozott zenei ízlésére utal. Leopold Kantner a Bainei műveiről szóló fejezetben szintén kiemeli, hogy a Sistina híres karnagya volt az első, aki modern szellemű kompozíciókat adott elő a kórusral.⁵ A *Miserere*-ről pedig azt állítja, hogy ez a kimondottan *Sistina* számára készült első olyan mű, ahol elhagyja a szigorúan vett *stile osservato* stílusát drámai jellegű ritmusképleteiben és lírai hangvételi melizmáiban.⁶ Szintén ő hívja fel a figyelmet arra a változásra a *Sistina* működésében, amely általában elsikkad a figyelem központjából: a 19. században a kórus énekesei

³ „Der Mangel an kontrapunktischer Gediegenheit versuchte Bainei offensichtlich durch Darstellung und Ausdruck und nicht zuletzt auch wohl durch besondere Sorgfalt bei der Aufführungen auszugleichen.” in Janz, i.m. 22.

⁴ „Il Reverendo Colleggio, a cui stà molto a cuore l’esatto esecuzione di tutte le funzioni della nostra Cappella, prevedendo che in quella della Settimana Santa, e specialmente nell’eseguire i *Miserere* dell’Allegri, e Bai, per la scarsezza delle voci, non potesse avere un esito felice, ne pregò vivamente il Reverendo Signore D. Giuseppe Bainei la di cui sublimità d’ingegno e di talento del pari erasi in altre circostanze, in questo genere sperimentata, acciò si occupasse per una nuova composizione. ... I *Miserere* dell’Allegri e Bai, sono limitati all’artificio di tre soli versi, ed abbelliti fuor di modo dalli stessi nostri cantori, quello però del Bainei vien trattato in ciascun verso, con quella fedeltà, che meritano le distinte parole del ... Salmo, che dal canto dall’esecuzione ancora riguardato, ha fatto riscuotere al medesimo un applauso maggiore degl’antichi Celebri Maestri.” Ms, Capp. Sist. Diario 237, (1821). (Diario della Cappella Pontificia compilato da Vincenzo Salvati Segretario Puntatore del Collegio dei Cappellani Cantori Pontificij nell’Anno del Signore 1821 ...).

⁵ „E sarà precisamente il Bainei, come primo direttore perpetuo, a introdurre per la prima volta elementi dichiaratamente moderni nella musica della Cappella Sistina.” CMP 117.

⁶ „Se nella ripartizione delle voci in coro I e coro II il Bainei rispetta qui ancora gli schemi tradizionali, ... stilisticamente invece, per la prima volta in una composizione destinata alla Cappella, egli abbandona l’ambito dello stretto ‘stile osservato’, inserendo nel brano sia ritmi di stampo drammatico sia melismi dall’accento lirico”, CMP 119.

nemcsak a pápai szertartásokon énekeltek, hanem számos más római templom istentiszteletén is közreműködtek. Az Örök Város templomaiban kizárólag modern stílusú egyházzenei műveket adtak elő, és amikor Bainsi ezekre az alkalmakra komponált műveket, követnie kellett az általános előadói gyakorlatot, szem előtt tartva az előadók és befogadók képességeit és lehetőségeit.⁷ Ebben az összefüggésben érthetővé válik, hogy a Sistina énekesei maguk is nyitottabbakká váltak saját koruk zenei gondolkodása és nyelve iránt, és szívesen énekeltek Bainsi, és utódai ún. „kevert stílusú” műveit. Stefania Soldati Bainsi stílusát a 16. század eleji „stile senz’organo” stílusú zeneművekből származtatja. Ez a stílus a szólamokban olyan skálákat és dallammozgásokat alkalmaz, amelyet már az orgonakíséretnek szánnak, ugyanakkor a zenei letét a szigorú ellenpontos stílus súlyosságával társul, így módon zökkenőmentes átmenetet képez az *a cappella* stílusból az orgonazene felé. Soldati szerint Bainsi a Palestrina-stílust az *a cappella* jellegben követi, illetve Palestrina zenéjének örökségét látja a disszonanciák késleltetésében, amit jól példáz a *Miserere* és a *Dies irae* harmonizálása. Más helyütt egyszerű akkordmeneteket alkalmaz, a szöveg kifejezéséhez igazodva.⁸

Mindez Liszt szempontjából annyiban bír jelentőséggel, hogy a kórus számára komponálható műveinél a pápai udvar és az énekesek igényeit is figyelembe kellett vennie, hiszen előadhatóságuk ettől is függött. Ugyanakkor a *Missa choralis* esetében kiderül az is Liszt 1865-ben kelt leveléből, hogy a mű hatását csökkentő harmóniai egyszerűsítések árán nem tett nekik kedvezményt. Liszt és Bainsi zeneszerői kapcsolatát egy mű reprezentálja: az *O Roma nobilis* című himnusz, amelyet Bainsi megharmonizálása nyomán Liszt átdolgozott kórusra és orgonára, illetve csak orgonára vagy zongorára, énekhang nélkül.⁹ Liszt forrása talán egy 1846-os hannoveri kiadvány lehetett,¹⁰ amely a himnusz feldolgozását egyértelműen Bainsinak

⁷ „Il compito primario della Cappella Sistina era di provvedere alla musica sacra nel Palazzo Apostolico, nella ‘Cappella Xysti’; ma il Colleggio dei cappellani cantori, al pari della Cappella Giulia, assolveva inoltre a diversi impegni in molte chiese romane. In quelle sedi non venivano mai eseguite composizioni in ‘stile osservato’, bensì, senza eccezione, brani in stile moderno. Per svariate circostanze, il Bainsi scrisse numerose musiche destinate a quegli ambienti, con diversi organici, e, per sua stessa ammissione, di diverso livello. Non sarebbe equo considerare in blocco opere di qualità inferiore solo perché non rispondono allo stile di Palestrina.” in CMP, 121.

⁸ „Lo stile adottato dal Bainsi nelle sue composizioni è quello che, nella Roma del primo Seicento veniva detto *stile senz’organo*. Questa scrittura adottava le scale ed il movimento delle parti previste per l’accompagnamento dell’organo, ma allo stesso tempo condivideva la gravità del contrappunto osservato. Insomma un genere che passava dalle sole voci al pieno dell’organo, sempre all’insegna di una naturale scorrevolezza. Questo fu un stile adottato dal Bainsi compositore, non già quello cosiddetto alla Palestrina, definito tale magari solo perché scritto per sole voci (*a cappella*). ... Dello stile di Palestrina conservò innanzi tutto i ritardi delle dissonanze, come dimostrano ampiamente le scritture del *Miserere* e del *Dies irae*. Sfruttò altre volte la successione di accordi semplici, collocati secondo abbinamenti sia simmetrici che dialettici, e si dimostrò sempre attento a rispettare l’interazione fra testo verbale e scrittura musicale.” Soldati, *Giuseppe Bainsi*, 120.

⁹ R 514.

¹⁰ „O Roma nobilis, Altlateinischer Hymnus a.d. VIII. Jahrhundert vierstimmig gesetzt von Bainsi” in *Zwölf vierstimmige Gesänge älterer Meister für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Nach römischen Handschriften und*

tulajdonítja, de Philipp Wolfrum Zelter levelére is hivatkozik, miszerint a himnuszt már 1827-ben előadták Berlinben.¹¹ Ez azt is jelenti, hogy más forrás is létezett Baini himnuszából, mint a fent említett kiadvány. Mindenesetre jól dokumentálható Liszt leveleiből, hogy saját átíratát 1879-ben készítette, amint ezt Wolfrum is megállapítja.¹² Az a tény, hogy Liszt Baini himnuszát vette alapul, egyértelműen kiderül a zenei anyagból, bár Liszt átdolgozásaiban nem említi meg az olasz zeneszerző nevét. Az *O Roma nobilis* című, eredeti, 7. vagy 8. századból származó egyszólamú zarándokének dallama teljesen eltér Baini kompozíciójától, Liszt pedig ez utóbbit dolgozta át. Liszt átírata követi Baini feldolgozásának hangnemét, a dallam vonalát és ritmusát. A Liszt által felhasznált himnusz dallama egyedül az utolsó előtti, „Te benedicimus” kezdetű sornál tér el egy hanggal az eredetitől: Liszt kihagyja a ta-dúrt, amelyet Baini nyilván a plagális színezet kiemelésére vezet be. Liszt harmonizálása gazdagabb, mint Bainié, aki talán a rendeltetés folytán nagyon egyszerű, ismétlődő harmónialépéseket alkalmaz. Az archaikus hangvételt a két helyen alkalmazott üres kvint-zárlat közvetíti (et domina, martyrum), de ugyanakkor a basszusban kromatikus menetet (roseo), és díszítő átmenő hangokat is használ, ami stílusidegen. Liszt rögtön az első hangok harmonizálásakor egészhangú ereszkedő basszust ír, amely a Palestrinától átvett Stabat-akkordok hatására utal. Liszt a himnuszt általában gazdagabb, színesebb harmóniákkal zenésíti meg, amelyek bővelkednek plagális harmóniafordulatokban, de érződik a korálharmonizációk hatása is. A „roseo martyrum” verssort teljesen másképp harmonizálja meg, mint Baini, és többször más harmóniakezdést vagy lezárást használ, mint olasz elődje, a befejező kadencia archaikus, egyházi hangvételű. Liszt feldolgozása stílusában általában egységesebb, nem tarkítják stílusidegen zenei elemek, a darab végig fríg modalitásban marad.¹³

Liszt számára ez az egyszerű harmóniakíséretre támaszkodó himnuszhang, amelyet Baini feldolgozásában is láttunk, egy meghatározott zenei kifejezőmódhoz kapcsolódik, több himnusz hangvételű művében is visszatér hozzá, mint például az *Alleluja* (1862), *L'hymne du Pape* (c. 1864), *Urbi et orbi* (1864), *Vexilla regis* (1864) zongoraműveiben, csak néhányat

anderen Quellen zum Gebrauche für Dilettanten in die jetzt üblichen Notenschlüssel gesetzt und mit Partitur und Zeichnungen der Anfangsbuchsatben versehen von H.K. Hannover 1846. Druck und Buchdruckerei von Fr. Eulemann.

¹¹ „Die Melodie stammt von dem bekannten Palestrinabiographen Abbate Giuseppe Baini, in dessen 'Tentamen' sie sich findet. Zelter berichtet an Goethe von der Ausführung des Hymnus, der mit anderen Schätzen durch von Bunsen im Jahre 1827 aus Rom nach Berlin verbracht wurde. Die ursprüngliche Melodie des wohl aus dem 7. bis 8. (nicht 2.) Jahrhundert stammenden Pilgerhymnus ist wiederum eine andere.” in *GA V. Templomi és Vallásos Énekművek*. 7. kötet (Lipscse: Breitkopf & Härtel, 1918.), XII, XIII.

¹² Hohenlohe, Br. an Liszt: 328, Br. VII. 252, 257

¹³ Baini himnuszát és Liszt feldolgozását lásd a **D. függelékben**.

említve közülük. Ebben természetesen nem Baini közvetlen hatását látjuk, hanem arra a hasonlóságra szeretnénk rámutatni, amely a darabok zenei megformálására jellemző.

A 19. század második felében a *Cappella Sistina* legjelentősebb zeneszerzője maga a karnagy, Domenico Mustafà volt. A kórus számára készült első kompozícióját, a *Miserere*-t 1855-ben írta meg, feltehetőleg azzal a szándékkal, hogy bizonyítsa, tud a *capella* stílusban komponálni, ami örökös kritérium volt a mindenkori karnagy számára. Leopold Kantner szerint valójában az 1859-ben komponált *Requiem* jobban megfelel az adott követelménynek, közelebb áll Palestrina stílusához. A *Miserere*t Mustafà abban a „kevert stílusban” komponálta, amellyel már Bainit is megbélyegezték bírálói.¹⁴ A műben használt díszítések, harmóniamenetei, drámai ritmushasználata saját korának stílusához közelítik a művet. Kantner feltételezi, hogy Mustafà harmincas éveiben már megalapozta vezető szerepét a kórusban, és nagy valószínűséggel a pápai udvar megváltozott ízléséhez alkalmazkodott azzal, hogy Baini tradíciójához közelített.¹⁵

A *Cappella Sistina*ban az 1861-es év nagy újdonságát Domenico Mustafà *Dies irae*-je jelentette. A kompozíció sikere annyira átütő volt, hogy a *L'Osservatore Romano* is szentelt neki egy cikket. A méltatás így szól:

(Mustafà) tehetségének harmadik gyümölcse példamutatóan érzékeltette, milyen nagy haladást ért el kitűzött célja felé: minél jobban igazodjék a halhatatlan Pierluigi da Palestrina stílusához. A mű fő tulajdonságai a robusztus harmónia, a kifejezés erőssége, a választékos és emelkedett szólamok, amelyeket szabályszerűen és pontosan bont ki.¹⁶

A *L'Osservatore Romano* cikkírója a folytatásban a pápa teljes megelégedéséről és elismeréséről szól, mivel úgy érzi, hogy Mustafà a pápai kórus olyan kiemelkedő tehetségei közé tartozik, akik nem térnek el az örökölt hagyománytól az általános zenei stílusirányzat hatására, és sikerrel nyernek inspirációt nagy mesterük stílusából. Ez a vélemény attól a IX. Piustól és környezetétől származik, akitől Liszt ez idő tájt még vezető egyházzenei feladatkört remélt. Kézenfekvő, hogy a mű fő zenei jellemzőit párhuzamba állítsuk Liszt ebben az időben szüle-

¹⁴ „Il *Miserere* s'iscrive invece nella linea di quello stile misto già stigmatizzato dai censori del Baini... ...nel *Miserere* come nel *Benedictus* il Mustafà propende chiaramente per uno stile misto conforme alla concezione del Baini”, in CMP 126–127.

¹⁵ „Sembra che a quell'epoca, il trentenne Mustafà aveva già consolidato la sua posizione-guida: perché dunque abbandonare la partitura 'Miserere' per tornare alla tradizione bainiana del libro corale? La risposta si può solo ipotizzare, cercandola in un probabile cambiamento di gusto avvenuto nelle gerarchie della Curia”, in CMP 127.

¹⁶ „...in questa terza produzione del felice suo ingegno ha eminentemente dimostrato quanto sia innanzi nello scopo propostosi di sempre più modellarsi sullo stile dell'immortale Pier-Luigi da Palestrina. Robusta armonia, forza di espressione, melodie scelte e divota condotta regolare ed esatta ne sono il carattere.” in *L'Osservatore Romano. Giornale politico-morale*. Anno I. Sabato, 14 Dicembre 1861. Notizie Interne 566–567.

tett, eredetileg szintén a Sistina számára szánt *Missa choralis*-ának kompozíciós módszereivel, még akkor is, ha csak az általános zeneszerzői stílus síkján kell maradnunk, mivel két különböző műfajt: motettát hasonlítunk össze misével. Az összevetésben a Mustafâ-mű mellé természetsszerűleg illeszkedik Baini *Dies irae*-je, amely közvetlen modellként szolgált Mustafâ számára. A következő kottapéldák ezt a zenei párhuzamot is alátámasztják.

Figyelemre méltó, hogy a fenti két méltatás, amely Mustafâ *Dies irae*-jét Palestrina zenéjének méltó örököséként ítéli meg, első helyen a harmóniahasználatot és a kifejezőerő átütő jellegét említi, a szólamvezetés mintha csak másodlagos fontosságú lenne. Mustafâ és Baini kompozíciója is alapvetően homofon szerkesztésű néhány ütemes imitációs szakasztól („Confutatis”) eltekintve, amely rövidesen homofon letétben oldódik fel. Liszt *Missa choralis*-ának Kyrrie tételében tehát a polifon indítás homofon folytatása teljesen megfelel a szokásos zenei gyakorlatnak.

Ha Mustafâ kompozíciójának harmóniahasználatát közelebbről elemezzük, újabb meglepő felfedezésre jutunk: a harmóniák nagyrészt a klasszikus funkciós összhangzattan szabályai szerint követik egymást, a 16. századi modalitás háttérbe szorul. Vegyük példaként a következő szakasz zárlatát: a harmóniák többsége autentikus viszonyban követi egymást, domináns zárattal. (42. kottapélda)

Coro #16

spem de - di - sti

solo voce mi - hi quo - que spem de di - sti

mi hi quo que . spem de - di - sti

solo voce spem - de - di - sti

mi - hi quo que spem de - di - sti

quo que spem spem de - di - sti

hi quo - que spem - de - di - sti

I⁶ II-VI⁶ I IV II⁶-IV V⁽⁷⁾ -7 I

42. kottapélda Domenico Mustafâ. *Dies irae* BAV, Ms. Capp. Sist. 375.

Általában egy helyen kerül előtérbe a modális harmóniahasználat: a darab végén, ahol a kicseleg hangsúlyozottan archaikus, és ez éteri színezetet ad a befejezésnek. (43. kottapélda)

Handwritten musical score for "Dies irae" by Domenico Mustafà. The score is for a choir and solo voice, featuring multiple staves with vocal lines and a basso continuo line. The lyrics are in Latin: "Pi-e Je-su Je-su Do-mi-ne Do-na e-is re-qui-em A-men A-men". The score includes dynamic markings such as "pp", "ppp", and "ff", and a tempo marking "mod. ff no". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

I V# I# IV III VII VII V I V#

43. kottapélda Domenico Mustafà. *Dies irae* (BAV, Ms. Capp. Sist. 375.)

A következő részlet harmóniai d-moll szerint értelmezhetőek, szintén kiemelt domináns-tonika funkciós lépésekkel. A szakasz érdekessége a retorikai fordulat a „stupebit” szónál, szünetekkel tagolva, ismételve. Ezt a szakaszt ugyanígy, a barokk retorikában elterjedt kifejezési eszközök használatával zenésítette meg Bainsi is, aki még dinamikával is hangsúlyozta a hirtelen megtorpanást. Bainsi harmóniai szintén a klasszikus funkciós harmóniafordulatokat követik. (44. kottapélda)

Handwritten musical score for "Dies irae" by Domenico Mustafà, labeled as 44. The score is for a choir and solo voice, featuring multiple staves with vocal lines and a basso continuo line. The lyrics are in Latin: "an-te thro-nam mors stu-pe-bit et na-tu-ra". The score includes dynamic markings such as "pp", "ppp", and "ff", and a tempo marking "mod. ff no". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

44.a kottapélda Domenico Mustafà. *Dies irae* BAV, Ms. Capp. Sist. 375.

44.b Giuseppe Baini. *Dies irae* BAV, Ms. Capp. Sist 483.

Különösen Mustafâ motettája bővelkedik előadási utasításokban, amelyek elsősorban tempóváltoztatásokra vonatkoznak; dinamikai utasításaiban a zeneszerző sokszor hirtelen kitöréseket vagy misztikus, *sotto voce* hangzásokat kér: pl. „voca me”: *pppmo*, mors stupebit: *sostenuto sempre, fortissimo-pianissimo*, „quid latet apparebit”: *sotto voce assai*. Gyakoriak a szövegismétlések is, mint pl. „salva me”: *pianissimo, appena sensibile*, ismétlésekor: *sotto voce assai*. Az előadás stílusa tehát épp ellenkezője annak, amit Liszt írt a Palestrina-kor zenéjéről, miszerint az egész mű hangulatának kell visszaadni a mondanivalót, nem a részleteknek. Igaz, Liszt polifon művek előadására gondolt.

A Mustafâ-himnusz hatásos kifejezőerejét nagy mértékben erősíti a mű szerkezete is. Az egész mű a két kórus szövegrészenkénti, nagyrészt tömörszerű felelgetésére épül, a Miserere-válaszolatásokhoz hasonlóan. Ez pontosan megfelel Baini *Dies irae*-je felépítésének. Talán ez, a két kórus válaszolatására épülő szerkesztés a legjellemzőbb és legáltalánosabb zenei tulajdonság a kápolnában előadott művek körében. Lisztnél ebben a formában nem fordul elő, bár a *Requiem*ben a szóló szakaszok és a kórus zenei anyagának felosztása emlékeztet az olasz gyakorlatra. A zeneszerzői elvet azonban Liszt is szívesen és gyakran alkalmazza egy kóruson belül, a szólamok vagy szólampárok rövid válaszaival. A *Missa choralis* Sanctus tételének „Pleni sunt coeli” szövegkezdetű szakaszában szólampárok veszik át egymástól a témafejet, a Hosannában, a Kyriében, és a Gloria tételben pedig a Lisztre legjellemzőbb szólamfelosztás figyelhető meg: a basszus szólamra válaszol a többi szólam. Az olasz mesterek stílusideáljával rokon vonás a tömörszerű hangzás, a rövid szakaszok visszhangszerű válasza. Giovanni Battista Fazzini miséjét a kápolna kórusa különösen gyakran adta elő az 1860-as

évek elején, Liszt biztosan hallhatta. Példaként álljon egymás mellett az ő Hosannája és a *Missa choralis* Hosannájának zenei párhuzama. (45. kottapélda)

This musical score is a choral setting of the Hosanna from Giovanni Battista Fazzini's *Missa - Sanctus*. It features a large choir with multiple voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are "Ho-san-na in-ex-cel-sis". The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo).

45.a kottapélda Giovanni Battista Fazzini Missa – Sanctus, Hosanna BAV, Ms. Capp. Sist 218.

This musical score is a choral setting of the Hosanna from Liszt Ferenc's *Missa choralis*. It features a large choir with multiple voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are "Ho-san-na in-ex-cel-sis". The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *pp sempre*.

45.b kottapélda Liszt Ferenc Missa choralis – Hosanna (EMB Budapest)

Arra, hogy ebben a teltebb kórushangzásban valóban a *Cappella Sistina* hagyománya és stíluseszménye tükröződik, meggyőző példa a Férfikari mise (*Missa quattuor vocum ad aequales concinenete organo*) 1848-as és 1869-es megfogalmazásának összehasonlítása. A változtatásokban rejlő tendencia egyértelmű: az egyes szólamok hosszabb imitálendő témáit felváltják a szűkebb menetek, a homogénebb hangzás, ami különösen a Gloria és Credo tételek egyes szakaszainak összevetésekor válik kézenfoghatóvá. (46. kottapélda)

The image displays a musical score for a vocal and piano setting of the Gloria, Cum sancto Spiritu. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin. The first system shows the vocalists singing 'Je - su Chri - ste, cum sancto Spi - ritu in glo -' with a piano accompaniment. The second system continues the vocal lines with 'ria De - i Pa - tris, a -' and 'cum sancto Spi - ri - tu in -'. The piano accompaniment consists of arpeggiated chords and moving lines in both hands. The score is marked with 'sempre f' (sempre forte) in several places.

Je - su Chri - ste, cum sancto Spi - ritu in glo -

Je - su Chri - ste, cum sancto Spi - ritu in glo -

Je - su Chri - ste,

ria De - i Pa - tris, a -

cum sancto Spi - ri - tu in -

cum sancto Spi - ritu in glo - - - ria De - i Pa - tris,

46.a kottapélda Liszt Ferenc Rókfikari mise (1848-as változat) — Gloria, Cum sancto Spiritu
Lipce: Breitkopf & Härtel, 1853, első kiadás, H-Blm M 44501

170

-su Chri-ste. Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-

-su Chri-ste. Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-

-su Chri-ste. Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-

-su Chri-ste. Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-

ri-a, in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i Pa-tris, De-i Pa-tris, cum

46.b kottapéllda Liszt Ferenc Rérfikari mise (1869-es változat) – Gloria, Cum sancto Spiritu, GA V/3

A záratok hosszabb hangjegyértékké válnak, a dallamvezetés kiegyenlítettebb lesz. Liszt a Credo-ban a „Crucifixus”-szakasz imitációja mellé ossiaként a teljes kórus által énekelt *unisonót* tesz lehetővé az előadás megkönnyítése céljából. Általában kevesebb a kései változatban a fugato, és a zeneszerző ritkábban alkalmazza az önálló szólamok hosszabb imitációit. A Férfikari mise tömörebb kórushangzást eredményező revíziója döntő bizonyíték arra, hogy a *Missa choralisra* jellemző koncentrált, szólamválaszokra épülő kórusletét inspirációját a *Sistinában* előadott olasz kórusművekben is keressük.

Azonban a 19. századi sistinabeli hiteles Palestrina-képhez hozzátartozik az is, hogy Domenico Mustafà meghatározó stílusirányzata mellett létezett egy másik törekvés is: Innocenzo Pasquali, szintén a kórus tagja, aki többször is helyettesítette Mustafát, és a karna-

gyi posztra is tört, a Sistina számára írt műveiben a 16. századi polifónikus szerkesztést igyekezett továbbörökíteni és visszaállítani.¹⁷

V.2 Liszt és római zeneszerző kortársai a Cappella Sistina karnagyain kívül

Salvatore Meluzzi a korabeli római egyházzenei élet egyik legtekintélyesebb képviselője volt. Egészen fiatalon Róma legelőkelőbb templomainak, bazilikáinak lett orgonistája majd karnagya. Ellenpontot, zeneelméletet Giuseppe Bainitől tanult. Először a jezsuita rend fő templomában, az *Il Gesù*-ban volt orgonista, majd 24 éves korában ugyanott már karnagynak nevezték ki. Ugyanebben az évben a *Lateráni Bazilika* kórusának vezetésével is megbízták. 41 éves korától kezdve, 43 éven át haláláig, 1897-ig a *Szent Péter Székesegyház Cappella Giulia* énekkarának karnagya volt. Emellett orgonistaként is működött, többek között a *Santa Maria Maggiore*-ban. Rengeteg egyházzenei művet komponált, de ezek közül keveset jelentett meg. 36 miséje, 10 requiemje, és 72 zsoltára mellett többek között egy olyan hármass misét is írt 1852-ben, amelyeket elő lehet adni külön-külön is, és egyszerre is. Mivel a Cappella Giulia előadási tradíciója megengedhetőnek tartotta a visszafogott hangszeres kíséret, elsősorban az orgona, valamint néhány vonós hangszer használatát, Meluzzi műveinek egy része nem *a cappella*, hanem orgonakíséretes egyházi kompozíció. Csak néhány művét kiemelve is szembeötlő, mennyire különböző stílusokban komponált. A fent említett, különleges, három különálló férfikórusból (T1, T2, B) és hozzájuk tartozó orgonakíséretből álló mise címlapján jelzi a szerző, nem az a célja, hogy kilenc egyenlő szólamból álló kompozíciót hozzon létre, hanem az, hogy a három kórus a saját orgonakíséretével önállóan is megállja a helyét, egymástól is különbözzék, és különleges alkalmakkor együtt is megszólaltatható legyen. Ezért a különböző kórusok szólamai közti kvint- és oktávpárhuzamokat nem szabad a polifónia szabályai szerint figyelembe venni.¹⁸ Természetesen az adott körülmények között a misék zenei anyaga rendkívül egyszerű letétű, homofon, sok repetícióval. A dallamvonal bővelkedik akkordfelbontásokban és ugrásokban is, gyakori a szövegismétlés. A dallamok hangszerszerűek, nem vokális fogantatásúak. Úgy tűnik, Meluzzit a mise megformálásánál a három kórus har-

¹⁷ „La più forte contrapposizione allo 'stile pastriniano' secondo la concezione del Mustafà si impersonava tuttavia in seno alla stessa Cappella, nel collega che a periodidoveva anche sostituire il 'direttore perpetuo': Innocenzo Pasquali.” in CMP, 130.

¹⁸ *Surge, Illuminare, Jerusalem./ Messe tre / concertate a tre voci con accompagnamento / di Organo / da eseguirsi ciascuna da se / e se si vuole da potersi unire / formandosi una quarta Messa / composte da / Salvatore Meluzzi / e dedicate al suo figlio / Andrea / l'anno 1852.* / N.B. In questo lavoro non sono da considerarsi le ottave, e le quinte che s'incontrano fra una parte di una messa con una parte di un'altra, perchè non si è inteso di comporre a nove voci reali pari, ma si è voluto fare una composizione che fosse la riunione di tre composizioni e queste fossero una dall'altra diverse.” Ms., Pontificio Istituto di Musica Sacra, 4803.14.

monikus összhangzásának igénye vezette, és bár szerinte a három kórus külön-külön is előadható, önmagukban megszólaltatva nagyon szegényes lenne a hangzásuk. A mise harmónia-használata a klasszikus összhangzattannak felel meg, a szerző diatóniában gondolkodik. A Kyrie tétel érdekessége, hogy a Christe szakasz helyett is Kyrie szöveg található. A harmadik Kyrie, Allegro moderato, kettősfűga szerkesztésű, az első és harmadik kórus egyesítésekor „Fuga prima — fuga seconda” jelöléssel. Témáik azonban kevésbé jellegzetesek, a belépések a barokk fűga felépítésének felelnek meg. Meluzzi klasszikus polifóniával nem él, ezt a hármas mise felépítése meg is nehezítené.¹⁹

Teljesen más jellegű műve a *Tu es Petrus* című motetta, amely *a cappella*, és a Vatikán szemináriumának Schola cantorum számára komponálta. Ez a mű Palestrina-stílusban készült, harmonizálása modális, de tematikája jellegtelen, szólamai nem énekszerűek. Úgy tűnik, Meluzzi számára inkább a polifon stílus szerkesztésének és a harmóniahasználatának átvétele a fontos, de ez nem vált számára természetessé, saját zenei nyelvév. A ta-dúr felé hajló hangsúlyozott kitérés is az archaikus színezetet szolgálja. (47. kottapélda)

The image shows a musical score for a four-part setting of 'Tu es Petrus'. The title 'Grave.' is at the top. The parts are labeled on the left: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are written below the staves. The Cantus part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The other parts follow with similar clefs and key signatures. The lyrics are: 'Tu es Pe - - - trus et su - per hanc pe -'. The score is written in a style typical of 19th-century liturgical music.

47. kottapélda: Salvatore Meluzzi: *Tu es Petrus* (a quattro voci miste)
in *Jubileo Episcopale di SS. Leone XIII* (1843-1893).
Roma: Seminario Vaticano 1893, Conservatorio di Santa Cecilia

Tantum ergo című motettája épp ellenkezője az előzőnek: ez a klasszika, romantika nyelvén szól. Tematikus anyagának jellegében ez is sokkal inkább hangszeres, mint vokális fogantatású. Megfogalmazásában a klasszikus duettek öröksége érződik, a klasszika-romantika harmóniavilágával, de például a szűkített szekund-akkordok csak színezetként szerepelnek benne, funkció nélkül. (48. kottapélda)

¹⁹ A mise kezdetének kéziratát lásd az E függelékben.



48. kottapéllda Salvatore Meluzzi: *Tantum ergo per soprano e contralto.*
Raccolta di Litanie, Motetti, Tantum Ergo e Canzoncine, Roma, Libreria Salesiana,
Conservatorio di Santa Cecilia.

Ehhez a darabhoz hasonlítanak a litániák, amelyek egyszerű letétű duettek-tercettek, klaszszikus stílusban és harmonizálásban. Hangzásuk olyan, mintha egy Mozart-korabeli szerző írta volna őket.

E néhány mű elemzése azt sejteti, hogy nem érdemes párhuzamot keresni Meluzzi és Liszt egyházzenei alkotásai között, mégsem haszontalan velük futólag foglalkozni jelen munka keretében sem: Meluzzi műveiben ugyanazt a saját korához igazodó rugalmasságot, sokféleséget vehetjük észre stílushasználat tekintetében, mint fentebb a Sistina kortárs zeneszerzőinek fő képviselőinél.

Salvatore Meluzzi mellett Róma templomainak másik legjelentősebb egyházzenei komponistája Liszt idejében Gaetano Capocci (1811 okt. 16 – 1898 jan. 11) volt. Róma leggazdagabb zenei archívumokkal rendelkező templomaiban, bazilikáiban tevékenykedett orgonistaként, illetve karnagyként: a *St. Maria in Vallicellá*ban, 1839 körül a *Santa Maria Maggiore*-ban, majd 1855 februárjában kinevezték a *Lateráni Bazilika* kórusának karnagyává. Egészen fiatalon bemutatták két oratóriumát is a *Vallicella* melletti híres *Néri Szent Fülöp Oratórium*-ban. Később számos egyházzenei és más vallásos művet komponált, a cappella, vagy orgona, illetve zenekari kísérettel, amelyeket Róma fő templomaiban és a *Cappella Sistiná*ban adtak elő. A hagyomány szerint Domenico Mustafà és Salvatore Meluzzi is azt mondta kompozícióiról, hogy azok isteni sugallatra születtek, amely ritka elismerésnek számított.²⁰ Műveinek értékét két pápa is elismerte, IX. Pius a Szent Szilveszter rend lovagjává nevezte ki, XIII. Leo pápa pedig V. Szent Pius rend lovagi címét ajándékozta neki. Halála évében úgy értékelték életművét, hogy bár az volumenében szerény volt, mégis a kiemelkedő tehetségek alkotásaira

²⁰ „Talvolta, le sue composizioni, da artisti competenti, come sarebbero il Meluzzi, il Mustafà vennero dette, non al certo con esagerazione, divinamente ispirate.” in Cesare Zandotti, *Sac. Rom. Gaetano Capocci e la Musica Sacra.* (Roma:Tipografia Poliglotta della SC de propaganda fide, 1898), 14.

jellemző természetesség és tökéletes kidolgozás fémjelezte, és rendelkezett azzal a fajta vonzerővel, amely az igazi egyházzene sajátja.²¹

Capocci egyik kiemelkedőnek tartott kompozícióját, *Messa San Bonaventura* című miséjét 19. századi dallam- és harmóniavilág jellemzi, a reneszánsz zene hatásának nagyon kevés nyomát mutatja, legfeljebb egy-két plagális harmóniafordulatban, gregorián dallamot egyáltalán nem alkalmaz. Zenei anyagát könnyed dallamosság itatja át, a Gloria kezdete táncos lejtésű 6/8-ban adja meg az alaphangvételt. A Kyrie tétel bővelkedik szövegismétlésekben, a szekvenciákban építkező dallamfejlesztésben, harmonizálásában előfordul kromatika és tercrokonfordulat is. A Kyrie A-B-A szerkezetű, az A rész változtatás nélkül tér vissza. A Credo szövegszakaszai között éles stílusváltások figyelhetők meg, például az *Et unam sanctam* szövegkezdetű rezponzorikus szerkesztésű szakaszt a *confiteor* sornál Larghetto, 2/4, áriaszerű letét követ.²² Polifóniát csak a Kyrie első 12 ütemében alkalmaz a bevezetésben, de a szakasz visszatéréskor ezt nem ismétli meg: a polifonikus stílus nem saját zenei nyelve. A Sanctus tétel *pleni sunt coeli* szövegrészét Capocci barokk stílusú rövid imitációs szakaszokkal zenésítette meg. A *Tantum ergo* motetta is hasonló stílusú, zenei anyaga szabályos periódusokból áll, harmonizálása alterációkkal tűzdelt, jellege táncos lejtésű, 3/4-es metrumú. A szoprán, tenor, basszus énekszólamra és orgonakíséretre írt motetta két részből áll, a második, *Allegretto con spirito* szakaszban barokk imitációs szakaszok találhatók (Genitori, Salus). A záró kadencia azonban plagális lépésekből építkezik a finalis előtt, amelyben az énekszólamok üres kvintet hoznak létre.

Liszt egyházzenei műveihez párhuzamként leginkább Capocci *Cantantibus organis* című kompozíciója illeszkedik műfaj tekintetében. A fuvola-hárfa darab bizonyos mértékig Liszt azon egyházzenei alkotásai mellé állítható, amelyekben a hárfa kiemelt szerepet kap. Az olasz zeneszerzők körében is ismert és kedvelt volt ez a fajta himnusz- és zsoltár megzenésítés. Capocci műve tenorszólóra, női kórusra (S+A), fuvolára, harmóniumra, hárfára, csellóra és bőgőre készült. Az énekszólamot hosszú hangszeres bevezetés előzi meg, a fuvola-hárfa futamok válaszolgtatásai után a fuvola játssza először a himnusz témáját szólóban, és ezután lép be a tenorszóló ugyanezzel a témával. (49. kottapélda)

²¹ „In quelle poche note, con cui vennero scritte, è riposto il segreto della naturalezza e della perfezione di che sono capaci le opere ingegno di un maestro sommo; poichè in esse trovasi più caro attrattivo della musica; quello di che tutti riconoscono la potenza della perfetta musica sacra,” in Zandotti i.m. 13.

²² A kottapéldát lásd az **F függelék**ben. *Messa a quattro voci (S.C.T.B. Soli e Cori) e Coro di Fanciulli .. San Bonaventura da Cav. Gaetano Capocci*, Roma: Manganelli, 1874.



49. kottapéllda: *Cantantibus Organis Antifona per la Festa di Santa Cecilia per Tenore e coro di Soprani e Contralti con Accompagnamento di Flauto, Arpa, Harmonium, Violoncello e Contrabasso di Gaetano Capocci. Roma, F. Capocci, Conservatorio di Santa Cecilia*

Ezt követi a szóló és a kórus válaszolgatása. A „fiat cor” szövegkezdetű szakasznál új téma lép be hangnemtávval, majd a mű hangszeres lezárással csendül ki. A megzenésítés ismét a klasszika, illetve a kora romantika dallam- és harmóniavilágában él, nagyívű, áriaszerű dal-
lamok, egyszerű, tonális hangnemtávok jellemzik. Alapvetően nem vokális fogantatású darab, a zeneszerző inkább hangszerben gondolkodik.

Capocci *Cantantibus organis* című himnusza mellé leginkább Liszt *Inno a Maria Vergine* (1869) című himnusának következő két szövegkezdetű sora illik: a „*Dalle stelle su l'ali d'amore ti recò Gabriello il saluto*” és a „*Della terra e de'cieli Regina, te salutan di Giuda i Veggenti*”, amelyekben Liszt ezt a fajta hangvételt használja tematikában és hangszerelésben. A szöveg az angyali üdvözléről szól, és arról, hogy Mária az Ég és Föld királynője, akinek mindenki hódol. A himnuszban az angyali üdvözlés intimitásához, illetve a misztikum kifejezéséhez kapcsolódik a hárfa hangszíne és ez a fajta gyöngéd hangvétel. A mű zenei előképe a weimari időszakból származó *Angyalok kórusa Goethe Faustjából*,²³ amely szintén nagyrészt női kórusra készült hárfakísérettel. A két Liszt-kórus tematikájában is található rokonság, valamint mindkét műben közös a páratlan beosztású, táncos lejtésű ritmusképlet.

Philipp Wolfrum a Liszt-Összkiadás (GA) motettákat, himnuszokat tartalmazó kötetének előszavában írja a fenti Mária-himnusszal kapcsolatban, miszerint a műből fennmaradt Liszt-kéziratok tanulmányozása során arra a következtetésre jutott, hogy a himnusz eredetileg kórusra és orgonára készült 1869. október 2-án. Liszt a mű végleges formájának elkészítésekor

²³ Chor der Engel, 1849, R 555.

egészítette ki a hangszerelést hárfával, és ezáltal, illetve a IX Pius pápáért fohászkodó utolsó versszak folytán méltán érezhette úgy, hogy a mű az egyházzenei propagandát folytató szalonok közül különösen az olaszok ízlésének felel meg. Ezért a házizenélésnél megszokott zongora négykezes letét helyett pedálharmóniumot és hárfát alkalmazott kíséretként. Wolfrum hivatkozik Lisztnak írásban többször is kifejtett abbéli törekvésére, hogy hathatósan felkeltsse a szalonok érdeklődését a vallásos, sőt, kimondottan az egyházzene iránt.²⁴ Ezek szerint a harmónium- és a hárfakíséret meghatározó összetevője volt az olasz szalonokban elhangzó vallásos, illetve egyházzenei műveknek.

A hárfá Liszt és kortársai hangszerelésében általában fontos szerephez jut.²⁵ Gracza Lajos Liszt *Angelus*ának hárfaátiratával kapcsolatban számos helyet említ meg elsősorban Liszt zenekari és kamaraműveiben, ahol a hárfá hangszínének fontos szerepe van a zenei kifejezés megvalósításában. Táblázata arra is rámutat, hogy Liszt különösen a zenekari kíséretes kórusműveiben és dalaiban alkalmazta szívesen a hárfát: a hangszer általában e műfajokba tartozó kompozíciói felében, az egyházi kórusművek között kétharmad részben van jelen.²⁶ Az egyházzenei műveknél a zsoltárok közül a 23. és a 137. *zsoltár*²⁷ legfontosabb hangszere az orgona/harmónium mellett a hárfá. Eckhardt Mária tanulmányában írja, hogy a zsoltárok Gottschalg-másolataiban található Lisztnak egy-egy mondata, amely arra utal, hogy a zeneszerző a különféle helyi adottsághoz alkalmazkodó többféle hangszerösszeállítású kíséretből melyet talál ideális elképzelésnek: a 23. *zsoltárnál* a hárfá és orgona/pedálharmónium, a 137. *zsoltárnál* a hárfá, hegedű és orgona/pedálharmónium hangszerelést, vagyis a hárfá min-

²⁴ „Es ist die Frage aufzuwerfen, wie man sich die Ausführung des Werkes zu denken habe. Zweifellos ist die ursprüngliche Absicht des Meisters: Chor und Orgel. Im Verlaufe mag sich die Harfe mit ihrem Glanz und Schimmer dazugesellt haben und endlich — da wir die Gepflogenheit des Meisters (aus seinen Briefen und anderweitig) kennen, die geistige, ja die Kirchenmusik den Salons in erhöhtem Grade zu gewinnen — mag er das Werk mit seiner dem von ihm besonders verehrten Papste Pius IX. dienenden kirchenpolitischen Tendenz (es war die Zeit der Unfehlbarkeitserklärung) für die speziell italienischen Salons der kirchlichen Propaganda besonders geeignet gehalten haben. Er hat demgemäß das häusliche Klavier zu vier Händen jedenfalls nicht statt, sondern mit dem die Orgel im Hause vertretenden Harmonium (in diesem Falle wohl Pedalharmonium, da er in C genau wie in A mit Pedal operiert, also die Orgelpartie genau beibehält) und die Harfe herangezogen.” Philipp Wolfrum, Heidelberg, Febr. 1918. Herausgeberbericht, in *GA* V/5, (Lipce: Breitkopf és Härtel, 1936), VI–VII.

²⁵ Mivel a hárfá már az ókortól kezdve kiemelkedő jelentőségű személyekhez, illetve meghatározott embercsoportokhoz kötődött, a későbbi korok zeneszerzői is egyértelműen ezt a hangszert választották, ha az adott körülmények valamilyen összefüggésben rájuk utaltak. Liszt például Dávid király zsoltáraiból többet is megzenésített, a 23. zsoltár a szóló énekkel és a hárfá vezető szerepével magát a királyt mintázza meg. A 19. században Orpheus is hárfát kap zenei ábrázolásakor, holott az ő eredeti hangszere a lant volt. A hárfában a 19. században azonban nemcsak az ókori hangszer továbbfejlesztett formáját látták, hanem általában a pengetős hangszerek antik kultuszát, amelyet stilizált formában kívántak megeleveníteni. Természetesen hárfá szólal meg a 19. századi operákban a mesterdálnokok, trubadúrok énekének kíséretében is.

²⁶ Lajos Gracza. „Liszts eigenhändigen Vorschläge zur Harfentranskription seiner 'Angelus'.” in *Journal of the Franz Liszt Kring*, 2007–2008. 6.

²⁷ R 491, illetve 493; 1859, II. 1862)

denképpen jelen van.²⁸ Ugyanakkor a római Palestrina-ünnepségre komponált *Cantantibus organis* című művében (1879) a hárfá csak rövid szakaszban van jelen akkordkíséretként, a *Szent Ferenc-himnusz*²⁹ hangszerelésében pedig egyáltalán nem alkalmazza, Liszt a szentet határozott, férfias karakterként ábrázolja. A *St. Cecilia legendában*³⁰ is csak a kitörő himnikus szakasznál: „Allegro con giubilo”, („*Tous les arts lui rendent hommage*”) szövegkezdet előtt lép be a hárfá. Hamburger Klára a *Dante-szimfónia Magnificat-tételének* bevezető szakaszában a mennybéli látomás: a megtisztult lelkek égbe szállásának kísérőjeként mutat rá szerepére.³¹ A *Szent Erzsébet-oratóriumban* (1862) a rózsacsodánál, és Erzsébet halálánál ad meghatározó aláfestést, amikor a szent víziójában az új élet hajnalát látja. A *Christus* oratóriumban (1867) szintén a Csoda tételben, a csoda megtörténteikor, a vihar lecsendesedésekor lép be, és marad végig a zenekari hangszerelésben.

Capocci művét is szem előtt tartva, egy fontos koncepcióbeli különbséget vehetünk észre: míg úgy tűnik, hogy Capocci kompozíciójában a darab általánosan gyöngéd, vallásos jellegét a hangszerválasztás önmagában meghatározza, míg sem a tematikus anyag, sem a letét nem kötődik szorosan egy meghatározott gondolatkörhöz, Lisztnél gyakran kapcsolódik a hárfá használata a csoda, a misztérium, a túlvilági látomás ábrázolásához; vallásos témakörben általában egy éteri, varázslatos hangzás megrajzolásának eszköze.

V.3 Jacopo Tomadini

Azt, hogy az olasz 19. századi vallásos zenében a hárfának meghatározott, zsánerszerű szerepe volt, igazolja többek között Jacopo Tomadini megzenésítése is, amely Assisi Szent Ferenc énekét és himnusát öltözteti zenei köntösbe. Jacopo Tomadini ugyan nem a római, hanem az észak-olasz tradíciót képviseli, de személye nemcsak barátként, hanem zeneszerzőként is annyira hangsúlyozottan kerül előtérbe Liszt vonatkozásában, hogy mindenképpen indokolt műveinek vázlatos áttekintése. A *Cantico del Beato S. Francesco d'Assisi* hárfás zsánerdarab, nagyrészt diatonikus harmonizálással, de külön érdekessége, hogy benne a Stabat-akkordokra emlékeztető harmóniafordulat (g-moll, F-dúr, Esz-dúr) egymásutánját hangsúlyozottan megismétli a 29 ütemnyi szakaszban, amely 10 stófaból áll. Ez az egyetlen hangsúlyos, különleges harmóniafordulat ebben a zenei részben rögtön az énekszólam belépésekor „In foco amor mi mise”, illetve a zenei anyag visszatérésekor, a szakasz végén. Valószínűleg

²⁸ Eckhardt Mária. „Liszt 23. és 137. zsoltára”, in *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére* (Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996.), 68.

²⁹ *Cantico del sol di S. Francesco*, R 479, 1862

³⁰ *Die heilige Cäcilia* R 480, 1874

³¹ Hamburger Klára. *Liszt kalauz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.) 96.

itt nincs szó Palestrinára való tudatos utalásról, csupán a harmóniafordulatok egymásutánjának archaikus színezete ragadta meg Tomadini fantáziáját. (50. kottapélda)

The musical score is for a piece by Jacopo Tomadini. It is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The first system includes a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Pia) marked 'Andante'. The piano part features a complex, arpeggiated texture. The second system shows the vocal line with lyrics 'fo - co a-mor mi mi - se, In fo - co a-mor mi mi - se.' and the piano part marked 'f col canto' and 'risc.'.

50. kottapélda: Jacopo Tomadini: *Cantico del beato S. Francesco d'Assisi*
Roma, Bibl. Musicale Santa Cecilia, 10796.

A fentebb említett Liszt-kortárs olasz zeneszerzőkhöz képest Tomadini több művében erőteljesebben igazodik a reneszánsz-kor komponálásmódjához. Az *I cinque fioretti* című motettasorozata három egyenlő szólamra és harmóniumra (ad. lib.) komponált darabokból áll, zenei letétjük a 16. századi polifon szólamvezetést követi, amely szövegszakaszonként új tematikus anyaggal indul, ahogyan ezt többek között Palestrina is teszi motettáiban, és harmonizálásukban is modális jelleg uralkodik. (51. kottapélda)

ANDANTINO AFFETTUOSO Can. Jacopo TOMADINI

ARMONIO
ad libitum
per
VOCE PRONUMINI

51. kottapélda Jacopo Tomadini *I cinque Fioretti. Fioretto I. Gesù Can*,
Musica Sacra Milano, Anno III, Fasc. 5.

A *Tantum ergo* című motettája kétkórusos felépítésű, háromszólamú férfikarra (T I, T II, B), *ad libitum* orgonakísérettel. A művet templomi használatra szánta, előadási utasítása: *Andante religioso*. A mű letétje, harmonizálása a reneszánsz mintákat követi, de a végső kadencia hangsúlyozottan domináns-tonika zárattal fejeződik be.

Tomadini komponált csak diatonikus harmonizálású kórusműveket is, például rövid motettái közül több homofon letétű, élesen tagolt szakaszokból áll, amelyek periódusokba rendeződnek, sőt, a *Maria Oh! Come mai* című művében visszatérési szerkezetet is használ. Tomadini 1868-ban San Clemente herceg fia, D. Donato Velluti Zati első misézésére háromszólamú férfikarra és zenekarra misét komponált, amely 1869. május 26-án, az ünnepi misén nagy sikert aratott. A művet 1870-ben a párizsi *l'Orphéon* díjjal jutalmazta. Liszt ez év október 28-án elismerését fejezte ki a franciáknak a díjnyertes mű sikeres kiválasztásáért és jóízűségükért, és lépéseket tett, hogy a misét Rómában is előadják. Erről a miséről írja a kritikus, hogy benne méltán tükröződik a zeneszerző elmélyült és többéves, a régi zene tonálisát is magába foglaló tanulmányainak eredménye. A mise zenei anyaga alapvetően

modern harmonizálású, de Tomadini ezt színezi a mű alapjául szolgáló, a gregorián énekből és a régi zenéből öröklött fordulatokkal.³²

Tomadini műveiben tudatosan törekedett a vallásos karakter megteremtésére, szándékosan használt olyan modális harmóniakapcsolatokat, amelyek a nápolyi iskolától eltávolították és ünnepélyes karaktert kölcsönöztek művének. Meggyőződése szerint 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 Tomadini fő művével, *Krisztus feltámadása* című kantátájával kapcsolatban:

Az Ecclesiasticus szavai szerint cselekedett: „Voltak, akik énekeket szereztek, s írásba foglaltak bölcs mondásokat”. *Krisztus feltámadása* című kantátája komoly, értékes, emelkedett mű. Amit benne mindennek fölött értékelek, az a méltóságteljes és valódi vallásos karaktere. Benne a méltóság kellemmel találkozik, a homofon 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 révén.³³

A kantáta szövege, Vincenzo Meini munkája, a *Victimae paschali laudes* szekvencia parafrázisa. A zenekari bevezetés után két nagylélegzetű kórustétel következik, imitációs és homofon szakaszok váltakozásával, majd a 4. szám egy choro parlante, a tisztán homofon felépítésű kórushoz a zenekar játszik ellenpontot. A következő két tétel Mária szólója rövid kórusbetéttel, az olasz cabaletta-típusú operaáriák lassú-gyors felépítésére emlékeztet. Szólista kvartett nyitja a 7. tételt, majd ismét fugatós belépésű finálé kórus zárja a kantátát. Az egyik legérdekesebb szám a nyitó zenekari tétel, amelyben a gregorián szekvencia az egyes hangszercsoportokon polifonikusan lép be, míg végül a teljes zenekar szólaltatja meg. Ez a fajta zenekari bevezetés önkéntelenül Liszt *Christus-oratóriumának* kezdetét juttatja emlékeze-

³² „Ciò che nell’ab. Tomadini è il risultato di lunghi e profondi studi, fatti non solo sulla tonalità moderna, ma anche sulla tonalità antica, dell’una o dell’altra delle quali egli ha inteso evidentemente utilizzare le particolari risorse in quest’ultimo suo lavoro, scritto sostanzialmente in tonalità moderna, ma fiorito di opportunissimi artifici desunti dal canto fermo, e dall’antica musica che lo prese per fondamento.”, Giovanni Pierini. *Una messa novella in Firenze*. Estratto dalla *Buona Novella* dal 29 maggio 1869.

³³ „Vous avez fait selon la parole de l’Ecclesiaste: ‘In preitua sua requirentes modos musicos et narrantes carmina scriptuarum.’ Votre Cantate *La resurrezione del Christo* 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, par savante texture 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’ajoinerai seulement aux éloges que mérite votre partition, le voeu qu’elle se propage de plus en plus moyennant des exécutions convenables et fréquentes.”
ld. B Függelek

tünkbe, ahol Liszt a *Rorate coeli* kezdetű gregorián dallamot hasonlóképpen bontja ki a teljes zenekar együttesére. A szembetűnő hasonlóság lehet véletlen összetalálkozás is, de nincs zárva a közvetlen inspiráció sem. Ez utóbbi esetben nagyobb valószínűsége van annak, hogy Liszt hatott Tomadinire, mivel már korábbi oratóriumának, a *Szent Erzsébet legendájának* zenekari bevezetésében is felhasznált egy antifónát, a *Quasi stella matutinát*, amely az egész művet átszövi. Liszt *Christus-oratóriumának* zenekari bevezetése 1863-ban keletkezett. Valószínű, Tomadini is foglalkozott már saját kantátájával, amivel a következő évre el kellett készülnie. A dolgozat második fejezetében már idézett dokumentumokból tudjuk, hogy Liszt és Tomadini 1862–1863-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 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, mint már szó esett róla, a zeneszerző eredetileg a *Cappella Sistina* előadására szánta. Ezt a fajta polifonikus gondolkodást Liszt nagyobb léptékben két oratóriuma bevezető zenekari tételeiben 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, amelyről Liszt a már idézett Dornröschen-féle kritikájában kifejezett: a szólamok összessége, összhangzása adja meg a tétel kifejezését és mondanivalóját.³⁴ A *Christusban* a különböző zenekari szólamok belépései hömpölygő zenei folyamatot indítanak el, amely a hangzástér fokozatos bővítésével jár együtt: megnyílik az ég. Liszt lányához, Blandine-hoz szóló levelében 1862-ben saját maga is a Jordán folyó hömpölygéséhez hasonlította Palestrina zenéjét:

Vasárnaponként rendszeresen a Sixtus-kápolnába megyek, hogy szellememet megfürösz-szem és megeddzem Palestrina *Jordánjának* zengő hullámaiban.³⁵

³⁴ Lásd III. fejezet 82. lábjegyzet.

³⁵ „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 (Paris: Bernard Grasset, 1936) 298. Idézi: Alan Walker *Liszt Ferenc. 3. Az utolsó évek 1861–1886.* (Budapest: Editio Musica, 2003) 50.

A *Christus-oratórium* zenekari bevezetése annyiban tér el Palestrina hangzásképletől, hogy az a *cappella* kórus, amely 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.

Később született, kisebb lélegzetű kórusműveiben és általában kései stílusában Liszt ezt a fajta kinyílást, a hangzástér több dimenzió felé való kitágítását a váratlan, főleg plagális irányú hangnemfordulatokkal belépő szólamok megszólaltatásával éri el, amelyek azután belesimulnak a fő zenei áramlatba. Egy hasonlattal élve, amely különösen az *In Domum Domini ibimus* motettánál figyelhető meg, a hallgató úgy érzi, mintha a templomban egymás után az oldalkápolnáknak is megszólalnának a hangszerek, amelyek ezután folyamatosan belesimulnak a főhájó zenei együttesébe.

Az összehasonlító elemzések folytatásaként csábító kutatási téma lenne párhuzamokat keresni Liszt, Rossini és Verdi Palestrina-értelmezése között, de ez már túlmutat a jelenlegi munka keretein. Sem Rossini, sem Verdi egyházzenei művei nem gyakorolhattak Liszt Palestrina-értelmezésére döntő befolyást, és egyikük sem tartozott a római egyházzenei tradíció meghatározó vonalába, amely Liszt számára kiindulási tájékozódást jelentett ahhoz, hogy beilleszkedjék az Örök Város egyházzenei életébe.

UTÓSZÓ

A bevezetésben azt a célt fogalmaztuk meg, hogy konkrét zenei példákon és szavakban is megfogalmazott esztétikai ideálokon át igyekszünk rávilágítani a római 19. századi Palestrina-felfogás és Liszt zeneszerzői szemléletének közös vonásaira. Ennek a kutatásnak egyrészt az volt a feladata, hogy a jövőben Liszt egyházzenei reformelképzeléseit és ebben a szellemben komponált egyházzenei műveit ehhez a zenei közeghez viszonyítva is el tudjuk helyezni, másrészt, hogy az első fejezetben idézett, Liszt egyházzenei alkotásaival szemben kifejtett öröklődő esztétikai kifogásokat reális érvekkel is meg lehessen cáfolni.

Az olasz egyházzenei reformelképzelések, a Palestrina-kiadványok előszavaiban kifejtett nézetek egyaránt abba az irányba mutatnak, hogy a 19. századi Palestrina-értelmezésben általában elvonatkoztatnak a reneszánsz-kor stílusától és kifejezőeszközeitől, a liturgikus funkciónak megfelelő zenei kifejezés válik mértékadóvá. Ez megnyilvánul például abban, hogy a reformmozgalom által jóváhagyott egyházzenei repertórium magába foglalja a gregorián ének-től kezdődően a klasszikus polifónián át a bécsi klasszikusok, sőt, saját koruk zeneszerzőinek ilyen stílushoz tartozó műveit is, amit például a német cecilianizmus képviselői nem tudtak elfogadni. Liszt leveleiben kifejtett nézetei, 1834-es egyházzenei reformjavaslata egyértelműen az olasz reformelképzelésekkel csengenek egybe. Szintén egyetértenek az olasz esztéták és zeneszerzők Liszttel abban, hogy az ellenpont használatát nagyon visszafogott mértékben ajánlják, vagyis a Palestrina-reneszánszban nem a polifon szerkesztés újjáélesztésére helyezik a hangsúlyt. Ehelyett az egyszerűség és természetesség (ez csak Palestrina korában társult magától értetődően a polifon letéttel), a szövegérthetőség, a harmóniák érzékenysége és az előadás nagy kifejezőereje kerülnek a kívánalmak előterébe. A harmóniák használatában nyitottak voltak koruk zenéjének harmóniai iránt is, amennyiben ezek megfelelték az egyházi céloknak. Liszt is írta már idézett levelében a *Missa choralis*-szal kapcsolatban, óvakodik attól, nehogy archaikussá válják, a misében épp a szokatlan modulációk által kiváltott érzelmi hatásra épít.

A *Cappella Sistina* repertoárja és előadásmódja szintén ezt, a saját koruk stílusához is alkalmazkodó nyitottságot árulta el. A kórus által előadott kompozíciók, a nagyheti szertartás élménye maradandó emléket hagyott Liszt életművében. A Sistina karnagyai Bainitől kezdve az u.n. „kevert” stílusban komponáltak, a Palestrinától örökölt hagyomány összeolvadt koruk zenei nyelvével. Ugyanez a jelenség figyelhető meg a kortárs olasz zeneszerzők stílusában is, akik nem a Sistina számára komponáltak. Salvatore Meluzzi, Gaetano Capocci is főleg diató-

niában gondolkodtak, modális színezettel, rövid polifonikus betétekkel, amelyek a homofon zenei anyagot színezik. Liszt egyházzenei műveinek, köztük a *Missa choralis* zenei anyagának, stílusjegyeinek sokszínűsége tehát, amelyet az elemzők többsége furcsának vagy nem odaillőnek talál, komponálásának környezetében teljesen természetesen illeszkedett az általános zenei gyakorlatba. Ez a stílus ugyanakkor a „hibrid formának” megnyilvánulása a zenében, mint amit Liszt is csodált Róma építészetében.

Mindez azonban sajnos nem jelentette azt, hogy Lisztet általánosan megértették és elfogadták volna olasz kortársai. Liszt nem német és nem olasz, magyar vagy francia, hanem európai nyelvet beszélt, amelyben minden nemzet ráismerhetett saját szókincsére, de felfedezhette benne az „idegen” elemet is. Haraszi Emil szerint rezignáltan írta Mihalovits Ödönnek:

Az egész világ ellenem van. A katolikusok, mert egyházi zenémet profánnak találják; a protestánsok, mert nekik a zeném katolikus; a szabadkőművesek, mert a zenémet klerikálisnak érzik; a konzervatívoknak forradalmár vagyok, a radikálisoknak hamis jakobinus. ... A németek undorodnak zenémtől, mert szerintük francia, a franciák, mert szerintük német; az osztrákok szerint cigányzenét írok, a magyarok szerint idegen zenét.¹

Lisztet kortársai nem értették meg azért sem, mert stílusa az általános zenei köznyelv szintje fölé emelkedett. Alábbi két levelében keserűen írta, hogy igaztalan vádakkal illetik, és elvetik alkotásait:

Ha, amikor 48-ban itt (Weimarban) megtelepedtem, szövetkezni akartam volna a posztumusz párttal a zenében, osztózni álszentségükben, hízelegni előítéleteiknek stb., ennek az iskolának a főembereivel való korábbi kapcsolataim révén mi sem lett volna könnyebb számomra. Külsőleg minden bizonnyal több megbecsülésben és kellemességben lett volna részem, ugyanazok az újságok, amelyek vállalták, hogy ostobaságok és sértések tömegét zúdítsák rám, egymáson túltéve dicsőítettek és agyonünnepeltek volna, anélkül, hogy sokat kellett volna fáradoznom ezért. Boldogan tisztáztak volna néhány ifjúkori csínytevésem alól, hogy dicsérhessék és minden lehetséges módon felmagasztalják a Palestrinától Mendelssohnig terjedő derék, egészséges hagyományok vakbuzgó hirdetőjét. De nekem nem ez a sors volt szánva: ahhoz túlságosan őszinte volt a meggyőződése, túlságosan lángholó és bizakodó volt a művészet jelenébe és jövőjébe vetett hitem, hogysem képes lettem volna ál-klasszikusaink gáncsoskodásainak üres formuláihoz idomulni.²

A következő levélidézett pedig válasz lehet azokra a vádakra, amelyek Lisztet érték életében és halála után is egyházzenei műveivel kapcsolatban:

¹ Pontos dátum és forrás nélkül idézi Haraszi Emil a Pléiade Enciklopédia Zenetörténetében, Paris 1963, Gallimard, II. köt. 535.) Hamburger Klára *Liszt Ferenc* 362.

² Br. III, 136, idézi: Alan Walker *Liszt Ferenc 2. Weimari évek 1848–1861*. (Budapest: Editio Musica, 1994), 330–331.

Különösen fontosnak éreztem, hogy igazoljam magam azokkal az igaztalan vádakkal szemben, melyek szerint felborítottam a harmónia, a ritmus és a dallamvezetés szabályait. Nem-hogy nem borítottam fel őket, hanem úgy hiszem, továbbfejlesztettem és gazdagítottam őket.³

Az idő végleg Lisztet igazolta: ahogyan már a dolgozat első fejezetében idézett, az *Esztergomi mise* 1866-os párizsi előadásának kritikusa felismerte Liszt újszerű Palestrina-értelmezését, Philipp Wolfrum is ekképp sommázza Liszt nagyságát:

Liszt kétségen kívül az ideális értelemben vett 'új Palestrina' volt, még ha ellenségei hazájában, hasonlóképp Itáliában, ezt a vágyálmot nem is engedték reális valósággá fejlődni.⁴

³ Br. VI. 113, idézi Alan Walker *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861–1886*. (Budapest: Editio Musica 2003) 112.

⁴ „Liszt war in idealem Sinne zweifellos der 'neue Palestrina', wenn auch seine Feinde in der Heimat, wie in Italien, diesen Lieblingstraum nicht zur realen Wirklichkeit gedeihen ließen.”(Wolfrum, GA V/3, IX.)

FÜGGELÉKEK

A. Részlet Liszt leveléből Gioachino Rossininak, Róma, 1866. június 28

Assurément la cause que vous plaidez du concours des voix de femmes aux grandes exécutions de musique d'église est une cause noble, belle, équitable, et comme gagnée à l'avance de par l'entendement de toutes les oreilles un tant soit peu musicales. Vos arguments à l'appui dans la lettre au St Père, frappent juste et fort; de plus, l'autorité de votre grand nom les rend aussi persuasifs que possible. Du point de vue artistique, il est évident que la musique souffre, languit, dépérit par l'absence des voix de femmes. Les remplacer ou se passer complètement de voix blanches dans les compositions d'un certain ordre, qui appartiennent au Culte, expose à des inconvénients aussi fâcheux que démontrés.

D'autre part, si nous considérons la question simplement du point de vue du sentiment religieux, ne semble-t-il pas que les femmes, assistant plus assiduellement que les hommes aux offices de l'église, participant plus fréquemment aux grâces des sacrements, quêtant dans les églises et à leurs portes, veillant et priant au chevet des malades, les soignant dans les hôpitaux et sur le champ de bataille, s'associant avec une ardeur si féconde en admirables dévouements, à tant d'œuvres de charité et d'édification – ne semble-t-il pas, dis-je, que les femmes soient encore plus appelées que nous à l'expansion céleste de leurs âmes, à la prière chantée, et que priver par leur exclusion la musique d'église de son accent le plus touchant, le plus miséricordieux, serait une rigueur extrême? —

Aussi n'y a-t-il pas de règle absolue et conforme sur ce point. Dans les églises d'Allemagne, de Hongrie, de Hollande, l'application ultralittérale du précepte de St Paul: *Mulieres in ecclesia taceant* n'a pas lieu, et l'usage s'y perpétue d'unir les voix de femmes à celles des hommes pour chanter les louanges du Seigneur.

Mais peut-être en ai-je trop dit déjà, et eut-il mieux valu pour ma part profiter tout d'abord de la parole de St Paul que je viens de citer, – en me taisant.

Quoiqu'il ne s'agisse pas en cela d'une question de foi, mais simplement de discipline, vous comprendrez, très cher Maître, qu'une réserve particulière m'est imposée. Attaché de cœur et de conviction à l'Eglise catholique, je dois m'en remettre absolument, en toute humilité et soumission à la décision de l'autorité à laquelle N. S. Jésus-Christ a donné pouvoir d'enseigner les nations. —

Toutefois, je ne saurais par trop me reprocher d'être musicien, comme tel je désire sincèrement l'amélioration de la Musique d'Eglise et partage le vœu exprimé dans votre lettre au S' Père. De quelque manière qu'il y soit répondu, je vous assure de nouveau que Sa Sainteté a conservé de vous et de votre génie un souvenir exceptionnel, et si l'opportunité d'introduire la modification que vous proposez se présente, votre intercession sera certainement plus efficace que toute autre.

Veillez bien, cher illustre Maître, exprimer à Mme Rossini mes affectueux respects, et me croire entièrement

votre bien reconnaissant et dévoué,

F. Liszt.

(Rome,] 28 Juin 66.

(Br. VIII. 180-181.)

B. Liszt levelei Jacopo Tomadinihez**Liszt levele Jacopo Tomadinihez, Roma, 1862. november 22.¹**

Monsieur l'Abbé, et honoré ami,

J'ai été bien touché de votre affectueux souvenir du 22 octobre, et vous en remercie cordialement. Permettez-moi de me recommander de nouveau à vos prières et de vous rappeler respectueusement la promesse que vous avez bien voulu me faire de dire chaque année, à la même date (22 Octobre) la Sainte messe à mon intention, en implorant sur moi la grace [*sic!*] miséricordieuse du Seigneur. Par toutes les aspirations de mon coeur, comme aussi par mes plus chers souvenirs et cette souffrance latente qui est comme le fond de mon existence, je m'attache de plus en plus aux doux liens de la Religion. Sans elle, certes ce ne vaudrait pas la peine de vivre!²

Je n'ai point quitté Rome de tout l'été — et n'en bougerai pas de sitôt, m'y trouvant suffisam[m]ent bien pour travailler avec suite. C'est le point qui régit tous les autres à l'âge où je suis parvenu.

La *Légende de St Elisabeth* est entièrement terminée depuis deux moins. En outre, j'ai écrit une couple de *Psaumes*,³ et partition[n]é *l'Évocation à la Chapelle Sixtine*⁴ dont je crois vous avoir montré l'esquisse ... Maintenant je vais me mettre tout entier à l'*Oratorio du Christ* — que j'espère avoir achevé pour Noël 63.

Tout en me réjouissant du bien qu'auront ressenti vos ouïalles des jours que vous leur donnez dans les fonctions de la Cure que vous remplissez provisoirement, je regrette cependant, cher Abbé, de vous voir délaisser la Musique. Vouz savez que je fais un très sincère cas de vos travaux de composition religieuse, et désirerais que vos belles compositions musicales produisent tout leur fruit. J'en parlais encore l'autre soir chez le Cardinal Marini⁵ qui veut bien continuer à me témoigner une gracieuse bienveillance, et auquel j'ai transmis vos respects. Le terme très correct en italien „profondissimi ossegni” dont vous vous servez à

¹ A levelek szövegét az autográf levélnél Liszt eredeti helyesírása szerint közöljük, illetve a másik két levélnél a *La Panarie* című folyóiratban megjelentetett szövegűség alapján.

² Liszt 1862. szeptember 11-én vesztette el elsőszülött lányát, Blandine-t. Daniel 1859. december 14-én bekövetkezett halála után ez a második csapás az apa életében soha be nem gyógyuló sebet okozott.

³ Nagy valószínűséggel a 23. és 137. zsoltárról van szó, amelyeket Liszt 1862-ben dolgozott át.

⁴ Lásd 35. old.

⁵ Pietro Marini bíboros (1794. október 5, Róma, – 1863. augusztus 19. Róma) 1846-tól a *S. Nicola in Carecere* templom bíboros-szerpapja, a Vatikáni Kúria tagja. Ebben a minőségében részt vett a Carolyne Sayn-Wittgenstein kérelmét elbíráló bíborosi Szent Kongregáció tárgyalásán 1860. szeptember 22-én és december 22-én.

l'égard de son Eminence m'a rappelé une traduction un peu trop littérale d'un gentilhomme venitien qui n'a jamais su se deshabituer de cette formule de compliment envers les Dames: „Je vous présente mes humbles obsèques !

Le R. Père Herman[n]⁶ me donne des nouvelles fort satisfaisantes sur la fondation du Carmel à Londres. Il y est fixé pour plusieurs années, et je me plais à croire qu'il remplisse de tous points son offre avec edification, et de manière à mériter l'approbation de S. E. le Cardinal Wiseman.⁷ Dans une prochaine lettre au R. P. Je ne manquerai pas l'informer du bon souvenir que lui conservez, et qui, j'en suis persuadé, est parfaitement réciproque.

Veuillez-bien, Monsieur l'abbé et honoré ami, agréer tous mes remerciements avec l'expresssion de la haute estime de votre très affectueusement dévoué

F. Liszt

Rome 22 Novembre (fête de Ste Cecile) 1862.

(Ms, Cividale del Friuli, Museo Nazionale Archeologico, Archivio Museo, busta n. 43.)

⁶ Hermann Cohen, becenevén Puzzi (1821 november 10 – 1871. január 20), Liszt első tanítványainak egyike Párizstól kezdve, akivel Liszt élete végéig fenntartotta a kapcsolatot. Hermann Cohen zongoraművész és zeneszerző 1850-ben a Sarutlan Karmelita rendbe lépett, egy év múlva pappá szentelték, és ettől kezdve Hermann (Augustin) atyaként lett ismert. 1862. júniusától kezdve Rómában tartózkodott, Liszttel közösen vett részt töb kiemelkedő szertartáson, például a Colosseumban is együtt járták a keresztutat. Számos rendházat alapított a karmelita rend számára, és Wiseman bíboros meghívására Angliában is visszaállította a karmelita rendet (1864).

⁷ Nicholas Patrick Stephen Wiseman bíboros (1802. augusztus 2. – 1865. február 15.), a Római Katolikus Egyház angol prelátusa volt, aki a Westminster Apátság első érseke lett, miután 1850-ben a katolikus vallást ismét bevezették Angliában és Walesben.

Liszt levele Jacopo Tomadinihez, Róma, (1863) október 28.

Monsieur l'Abbé,

Je suis bien touché de votre souvenir du 22 octobre et vous en remercie avec le plus cordial respect.

L'entente et l'union des âmes en notre Seigneur Jésus Christ que la religion établit, étant affranchie des vanités et des vicissitudes mondaines, il m'est doux de penser que vous me continuerez votre affection et me donnerez toujours à vos prières auxquelles je me recommande... 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'Église, se trouveront tout à fait en harmonie avec ma nouvelle habitation à la Madonna del Rosario.⁸

Vous vous souvenez probablement de ce magnifique site où on jouit de la vue la complète sur Rome et la campagne romaine.⁹ La ville entière, dont les pierres retentissent de la vie de tant de siècles, semble pour ainsi dire agenouillée aux pieds de St. Pierre! ...Nous nous agenouillerons aussi en pensée, de cœur et d'âme cher Abbé, et je vous conduirai dans l'oratoire qui touche à ma chambre de travail et vous montrerai la sainte pauvreté de la petite église du Rosario. Le revenu de la paroisse est trop modique pour qu'on ait pu faire l'acquisition d'un orgue et en fait de Musique on n'y entend que psalmodier les Litanies de la Vierge par les jeunes filles après l'instruction du Cathéchisme aux Saluts du Dimanche.

Quoique ce ne soient pas précisément des voix de „Prime Donne” elles m'émeuvent profondément; parfois en priant avec elles il me semble entre-ouïr avec le Roi-prophète le „Laudate Dominum in sanctis ejus... in firmamento virtutis ejus... in sono tubae... in psalterio et cithara, in tympanis et choro... in chordis et organo... in cymbalis benesonantibus et cymbalis jubilationis!”¹⁰

N'êtes vous pas frappé, mon très honoré Ami, que le Psautier termine justement par cette magnifique promulgation de la Musique? Sans attacher à cette circonstance un argument en faveur de l'excellence de notre art. Veuillez m'envoyer prochainement votre nouvelle Messe pour voix d'hommes que l'Orphéon de Paris a eu le bon goût de couronner à son concours.¹¹ Je le lirai certainement avec le plus véritable intérêt et peut-être même trouverai-je moyen de

⁸ Lásd 38. old.

⁹ Liszt 1863. június 20-án költözött be a Madonna del Rosarióba.

¹⁰ Idézet a *Zsoltárok könyvéből*, a 150. zsoltárból.

¹¹ Lásd 162. old.

la faire exécuter ici. A cette fin je vous serai obligé de me faire parvenir aussi les parties, si comme je le suppose elles ont été imprimées en même temps que la partition.

Mon intention étant d'assumer encore la publication de quelques musiciens, pour lesquels je réclamerai spécialement votre bienveillance, j'en réserve plus ample communication jusqu'à votre retour à Rome. En somme je ne crois pas trop mériter le reproche de paresse, en particulier depuis le mois de juin dernier où j'ai pris possession de mon logis actuel, qui entre autres avantages me vaut celui de me débarrasser d'une foule de visites importunes que m'infligeait mon ex-célébrité. Aussi moi j'ai bien décidé à profiter indéfiniment de la bonne hospitalité que m'accorde le R.P. Verda, curé de la paroisse de la Madonna del Rosario.

Lui, son frère, convers Dominicain, et mon domestique, nous sommes les seules habitants de ce Convent de Dominicains d'autrefois, où je demande à Dieu la grace de vivre et mourir en paix.

Veillez bien agréer, je vous prie, l'expression de mes sentiments de respectueuse estime et d'affectionné dévouement.

F. Liszt

Rome, 28 octobre

(Monte Mario – Mad. Del R.)

(La Panarie Anno II. No.18. Novembre-Dicembre 1926. Rivista Friuliana Illustrata 391–392.)

Liszt levele Jacopo Tomadinihez, Róma, 1867. július 14.

Mon très honoré ami,

Vous avez fait selon la parole de l'Ecclésiaste: „In peritia sua requirentes modos musicos et narrantes carmina scripturarum”.¹²

Votre Cantate *La resurrezione del Christo* est une oeuvre sérieuse, valable, élevée.¹³ Ce que j'en apprécie surtout c'est son caractère soutenu et véritablement religieux. Il se manifeste avec dignité et grâce tout ensemble, par la savante contexture du style harmonique et fugué, joint à l'expressive et noble attitude des mélodies.

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'ajoinerai seulement aux éloges que mérite votre Partition, le voeu qu'elle se propage de plus en plus moyennant des exécutions convenables et fréquentes.

La semaine prochaine j'irai en Allemagne, pour assister aux Concerts du „Tonkünstler-Verein” à Meiningen, et à la fête jubilaire de la Wartburg. On y exécutera, le 28 Août, mon *Oratorio Sainte Elisabeth* — qui sera publié cet hiver.¹⁴ Je me permettrai de Vous l'offrir, mon très honoré ami, avec la *Messe du couronnement*, dont l'édition se fera en même temps.

En plus si je savais ne point Vous déranger par ma visite, je profiterai de mon prochain voyage en Hongrie pour m'arrêter à la Station d'Udine, et venir vous trouver à Cividale. Veuillez être persuadé de ma sincère reconnaissance pour les bienveillants sentiments que Vous me témoignez, et agréiez, cher Abbé, l'expression de la respectueuse estime et affection

De Votre bien dévoué

F. Liszt

Rome, 14 Juillet 67.

Je me recommande encore à vos prières en particulier le 22 octobre.

(*La Panarie Anno II. No.18. Novembre-Dicembre 1926. Rivista Friuliana Illustrata 390.*)

¹² Sirák fia könyve 44: 5, Voltak, akik énekeket szereztek, s írásba foglaltak bölcs mondásokat.

¹³ Lásd 163. old.

¹⁴ Az ünnepségeket Wartburg vára fennállásának nyolcszázadik évfordulójára rendezték, a vár helyreállításának tiszteletére. Az ünnepségek fénypontja Liszt *Szent Erzsébet legendája* című oratóriumának előadása volt augusztus 28-án, weimari, jénai és eisenachi zenészek részvételével, Liszt vezényletével.

C. Palestrina: Missa Papae Marcelli korabeli kiadásai, forrásai

A *Missa Papae Marcelli* először 1567-ben jelent meg a miséket tartalmazó sorozat második könyvében.¹⁵ A kiadványt számos újranyomás követte: Knud Jeppesen Palestrina-műjegyzékében¹⁶ megemlíti egy római 1570-es utánnyomást, három velencei, Angelo Gardano kiadást 1568-ból, 1598-ból és 1599-ből, — az 1598-as kiadás adatát Haberltől veszi át rendelkezésére álló példány hiányában —, és megjelöl még egy római, Nicolo Mutio által készített kiadást már a szerző halála után 1599/1600-ból. Raffaele Casimiri az olasz *Palestrina-Összkiadásban*¹⁷ az első kiadáson és annak 1598-ból származó velencei, illetve 1600-as római utánnyomásán kívül megemlíti még egy 1572-es kiadást is, amely a könyvben lévő hét miséből ötöt közöl, de figyelmeztet, hogy ezeken a kiadásokon kívül még létezniük kellett más kiadványoknak is. Giancarlo Rostirolla a *Missarum Liber Primus* facsimile kiadásának előszavában még négy kiadványt nevez meg, amelyek négyszólamú Palestrina-miséket tartalmaznak, köztük a *Missa Papae Marcelli* négyszólamú változatát is. Csak a legutolsó, 1608-as velencei kiadás tünteti fel a négyszólamú változat szerzőjének nevét, aki Giovan Francesco Anerio.¹⁸ Az Anerio-féle átdolgozás igen közkedvelt lett — még a 18. században is helyet kapott a *Cappella Sistina* előadási gyakorlatában, amint ezt a kórus 1780-ból származó kéziratos szólam partitúrája is bizonyítja¹⁹ —, amely azonban a kórus gyakorlatának megfelelően a *cappella* letétű, így eltér az Anerio neve alatt 1619-ben megjelentetett kiadványtól, mivel ebben a mise zenei anyaga nemcsak négy énekszólamot tartalmaz, hanem basso continuo kíséretet is.²⁰ A *Missa Papae Marcelli* zenei anyagát más összeállításokban is előadták, például nem sokkal a zeneszerző halála után, 1609-ben

¹⁵ Joannis Petri Aloysi (sic.). *Praenestini Missarum liber secundus. Cum gratia et privilegio*. Romae, Apud Haeredes et Aloysii Doricorum fratrum Brixsiensium. Anno Domini MDLXVII. Philippo Austriaco, Regi catholico et ivicto.

¹⁶ Knud Jeppesen, „Palestrina”, *MGG*, Band 9. (Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter, 1961), 663.

¹⁷ Raffaele Casimiri, *Il libro secondo delle messe a 4,5, e 6 voci secondo la stampa originale del 1567 e la ristampa del 1600*. Per cura e studio di --. In *Le Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Volume IV., (Roma: Laterano, Edizione Fratelli Scalera 1939), IX.

¹⁸ Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missarum Liber Primus*, a cura di Giancarlo Rostirolla. (Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1975), Előszó, 38. lábjegyzet.

A négy kiadvány címe: *Missarum cum quatuor vocibus. Liber Primus*. (1.: Venetiis: apud Iacobum Vincentium, 1590, 2.: Mediolani: apud Franciscum et Haeredes Simonis Tini, 1590, 3.: Venetiis: apud Iacobum Vincentium, 1605, 4.: Venetiis: apud Iacobum Vicentium, 1608.) Giancarlo Rostirolla ugyanebben a lábjegyzetben utal arra, hogy a Fondazione Palestrina tervbe vette Palestrina összes megjelentetett művéből készítendő bibliográfia megjelentetését.

¹⁹ Ms. Capp. Sist. 320: *Pio Sexto / P.O.M. / Missa Papae Marcello II. / A Petraloysio Praenestina / olim sacra / dein d'Felice Anerio redacta / Adopportunitatem & commodum / Collegij / Magistri protempore cura / exscripta / Anno MDCCLXXX / Joseph Lorenzius scripsit*

²⁰ *Messe / a quattro voci. / Le tre prime del Palestrina / cioè / Iste Confessor, Sine nomine & di Papa Marcello, / ridotta à quattro de Gio. Francesco Anerio, / & la Quarta della Battaglia, dell'istesso / Gio. Francesco Anerio. / Con il Basso continuo per sonare / In Roma, Per Luca Antonio Soldi. MDCXIX. / Con Licenza de'Superiori.*

Francesco Suriano jelentetett meg egy nyolcszólamú változatot, amelyet oly nagymértékű átdolgozásnak ítélt meg, hogy a mise csak a saját nevének szerepel a kiadvány címében és az előszóban is.²¹ Valószínűleg ez a két átdolgozás a zenei gyakorlatban jelentős szerephez jutott, mivel a mise 19. századi közreadói is tudtak róla.

Szintén Giancarlo Rostirolla írja a Palestrina-kiadványok történetéről szóló tanulmányában, hogy a zeneszerző életében megjelent kiadványok, különösen az első kiadások már csak azért is kiemelkedő jelentőségűek, mivel Palestrina a tridenti zsinat előírásainak megfelelően különösen ügyelt a zenei anyag és a szöveg pontos közlésére, gondosan átjavította a nyomdai kéziratokat.²² A kor gyakorlatában ugyanis nem egyszer előfordult az is, hogy a kiadó vagy a szerző nemcsak a tipográfiai megjelentetésben változtatott. Ennek nyomát hamarosan látni fogjuk a korabeli források összehasonlításánál. Mindenesetre a korban kiemelkedő az a tény, hogy a zeneszerző életében mintegy 112 kiadvány látott napvilágot. A *Missa Papae Marcelli* 19. századi közreadói három korabeli kiadásra hivatkoztak, amelyeket ismertek és kiindulópontként használtak fel saját munkáikhoz: kivétel nélkül ismerték az első kiadást, Proske és Haberl megemlíttette az 1598-as velencei kiadást,²³ és többen hivatkoztak az 1600-as római második kiadásra is.²⁴ A források összehasonlításakor kiderül, hogy az 1598-as velencei kiadás csak annyiban különbözik az első kiadástól, hogy a zárlatok végén a záróhang értéke az eredeti brevis-hez képest mindenhol longa. Néhol jelöli az összetartozó neumák (általában semibrevisek) csoportjait is, amely támpont a szövegelhelyezéshez, az első kiadás különálló hangjegyértékeket jelöl. Az 1600-as kiadás azonban hangbeli eltérést is mutat az egyik első kiadáshoz képest a *Christe eleison* szakasz első basszus szólamában:



a) Az 1600-as kiadás, BAV, Capp. Giulia XVI; b) az 1567-es kiadás, BAV, Ms. Capp Sist. 208.

²¹ *Francisci Suriani Romani in Basilica Vaticana Musicae Praefesti / Missarum Liber Primus, 1609, Romae, apud Io. Baptistam Roblettum*

²² Giancarlo Rostirolla. *Les éditions de Palestrina du XVI^e siècle à nos jours*. in *L'interprétation de Palestrina* (Royaumont: Association Palestrina, 1990.), 3.

²³ *Missarum / cum quattuor / quinque ac sex Vocibus, / Auctorem Ioan. Petro Aloysio Praenestino / Nunc denno impreffae, & diligenter recognitae. / Liber secundus / Venetij Apud Angelum Gardaneum / MDLXXXVIII.*

²⁴ *Missarum Io. Pet. Aloysii praenestini / Basilicae S. Petri Almae Urbis / Capellae Magister / Quaternis, Quinis ac Senis Vocibus concinendarum / Liber secundus / Romae, Ex Typographia Nicolai Mutij MDC. A kettős évszám abból adódik, hogy a kötet végén (fol. 99 verso) egy évvel korábbi nyomdai dátumozás található: Romae, Ex Typographia Nicolai Mutij 1599. lásd BAV, Ms, Capp. Giulia XVI.*

A hangeltérés nyilvánvalóan elírás: nincs semmi magyarázata annak, hogy az egymást imitáló szólamok skálamotívumaiban miért lenne egy kivétel, kvartugrással. Ez a különbség azonban megtalálható két első kiadás szövege között is, amelyek egyébként teljesen megegyeznek!²⁵ Mindenesetre az adott helyen az összes későbbi kiadvány a skálamotívumot tartalmazó első kiadás zenei szövegét követi. A *Cappella Sistina*ban használt 17., 18. századi kéziratos kóruskönyvekbe tekintve kiderül, hogy írásmódjukban és tartalmukban is teljesen megfelelnek az első kiadás kottaképének: a folyamatos tradíció mellett az énekesek nem igényelték a kottakép megváltoztatását.²⁶ Ez azonban azt is jelenti, hogy támpontot sem adtak a 19. századi közreadóknak, akik szinte kivétel nélkül kapcsolatba kerültek a pápai kórus hagyományával, és több esetben hozzájutottak az archívum kottaállományához.

Az 1565-ös korabeli másolatban az első kiadáshoz képest a záróhangok hangértéke longa, és a szólamok elhelyezése is eltér az első kiadástól: a kézirat bal oldalán egymás alatt helyezkedik el a Cantus – Tenor 1 – Tenor 2, jobb oldalt az Altus – Bassus 2 – Bassus 1, míg az első kiadásban Cantus – Tenor 1 – Bassus 2 és Alto – Tenor 2 – Bassus 1 a felosztás. Ez a Sistina gyakorlatában nem bírt különösebb jelentőséggel, hiszen az énekesek körülállták az egyetlen nagyméretű karpartitúrát, de a 19. században, különösen a német közreadók számára a szólamok nem megszokott felosztása zavart okozott, és a közreadás hiányosságának rótták fel. A kézirat írásmódjában találunk olyan ligatúrákat, amelyektől az első kiadás eltekint, és a hét-szólamú Agnus Dei tételben a másoló kiírja a Bassus 2 (kánon) szólamát, az Altus szólamából azonban csak egyet közöl (Altus 2 kánon). A Cantus 2 szólama (kánon) vagy teljesen elmosódott, vagy üres.²⁷ Ez azt jelenti, hogy Haberl saját maga oldotta fel a kánon rejtvényét *Musica Divina*-beli kiadásában. A kézirat egy helyen tér el ritmusértékben Haberl (és később Casimiri) közlésétől, a tenor szólam kezdetén: a szinkópa helyett a közreadók az egyeletes lüktetés mellett döntöttek.



a) BAV, *Capp. Sist.* 22. b) Haberl: *Musica Divina*

²⁵ A skálamotívumot tartalmazza a BAV, Ms. Capp. Sist. 208. jelzetű első kiadása, a kvartugrásos változatot a Conservatorio di Santa Cecilia példánya, amelynek jelzete: G.C.S.2.E.19.

²⁶ Ms. Capp. Sist. 140. (1676), vagy a Ms. Capp. Sistina 289. (1796).

²⁷ Jelenleg a kézirat olyan rossz állapotban van, hogy csak a mikrofilm másolatot lehet megtekinteni, amely több helyen olvashatatlan.

D. Zenei mellékletek az O Roma nobilis himnusz megzenésítéseiből

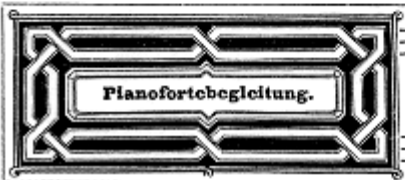
IV. O Roma nobilis, Altlateinischer Hymnus a. d. VIII. Jahrhundert.
vierstimmig gesetzt von Baini.


Soprano.
— Ro-ma no - bi - lis or - bis et do - mi - na

Alto.
2. Pe-tre tu prae-po-tens cae - lo - rum cla - vi - ger

Tenore.
3. O Pau-le sus-ci-pe no - stra pre - ca - mi - na,

Basso.



Pianosortebegleitung.

cunc-ta-rum ur - bi-um ex - cel - len - tis - si - ma ro - se - o mar - ty - rum san - gui - ne

vo - ta pre can - ti - um ex - au - di ju - gi - ter, cum bis sex tri - bu - um se - de - bis

cu - jus phi - lo - sophos ru - it in dus - tri - a factus oe - co - no - mus in do - mo

ru-be - a al-bis et vir-gi-num li - li - is can-di - da; sa-lu - tem di - ci - mus
ar-bi - ter fa-ctus pla - ca-bi - lis ju - di - ca le - ni - ter te-que pe - ten-ti - bus
re-gi - a di - vi - ni mu-ne-ris ap-po - ne fer-cu - la, ut quae ex - ple-ve - rit
ti - bi per om-ni - a, te be-ne - di-ci - mus, sal - ve per sae - cu - la.
nunc tempo - ra - li - ter fer - to suf - fra - gi - a mi - se - ri - cor - di - ter.
te sa - pi - en - ti - a ip - sa nos re - ple - at tu - a per do - gma - ta.

O Roma nobilis, Altlateinischer Hymnus a.d. VIII. Jahrhundert vierstimmig gesetzt von Baini. Hannover: Fr.Eulemann, 1846.

O Roma nobilis.

Für gemischten Chor und Orgel oder eine Singstimme(Sopran und Orgel).

Franz Liszt.
(1879.)

Sopran. *f*
O Ro - ma no - bi - lis, or - bis es Do - mi - na,

Alt. *f*
O Ro - ma no - bi - lis, or - bis es Do - mi - na,

Tenor. *f*
O Ro - ma no - bi - lis, or - bis es Do - mi - na,

Baß. *f*
O Ro - ma no - bi - lis, or - bis es Do - mi - na,

Orgel. *ff*

cun - cta - rum ur - bi - um ex - cel - len - tis - si - ma,

cun - cta - rum ur - bi - um ex - cel - len - tis - si - ma,

cun - cta - rum ur - bi - um ex - cel - len - tis - si - ma,

cun - cta - rum ur - bi - um ex - cel - len - tis - si - ma,

p
ro - se - o mar - ty - rum san - gui - ne ru - be - a, al - bis et vir - gi - num
ro - se - o mar - ty - rum san - gui - ne ru - be - a, al - bis et vir - gi - num
ro - se - o mar - ty - rum san - gui - ne ru - be - a, al - bis et vir - gi - num
ro - se - o mar - ty - rum san - gui - ne ru - be - a, al - bis et vir - gi - num

p
li - li - is can - di - da, sa - lu - tem di - ci - mus ti - bi per o - mni - a,
li - li - is can - di - da, sa - lu - tem di - ci - mus ti - bi per o - mni - a,
li - li - is can - di - da, sa - lu - tem di - ci - mus ti - bi per o - mni - a,
li - li - is can - di - da, sa - lu - tem di - ci - mus ti - bi per o - mni - a,

f
te be - ne - di - ci - mus, sal - ve per sae - cu - la.
te be - ne - di - ci - mus, sal - ve per sae - cu - la.
te be - ne - di - ci - mus, sal - ve per sae - cu - la.
te be - ne - di - ci - mus, sal - ve per sae - cu - la.

Liszt: „O Roma nobilis” Liszt Ferenc Zeneművei V. Templomi és Vallásos Énekművek. 7. kötet Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1918.

E. Salvatore meluzzi: Messe tre — a mise kezdete

(N. 4 p. 3)

Surge, illumina te, Jerusalem

- Messe tre -

concertate a tre voci con accompagnamento

di Organo

da eseguirsi ciascuna da se

e se si vuole da potersi unire

formandosi una quarta Messa

composte da

Salvatore Meluzzi

e dedicate al suo figlio

Andrea

l'anno 1852



N.B. In questo lavoro non sono da considerarsi le ottave, e le quinte che s'incontrano fra una parte di una messa con una parte di un'altra, perchè non si è inteso di comporre a note voci reali pari, ma si è voluto fare una composizione che fosse la riunione di tre composizioni e queste fossero una dall'altra diverse.

Larghetto. *tutti p.*

Surge.

Genore 1. e-lei-son e-le-i-son

Genore 2. e-lei-son e-le-i-son

Basso *p.* My-ria My-ria e-le-i-

Organo *tutti p.*

Larghetto

Genore 1. e-le-i-son e-le-i-son e-

Genore 2. e-le-i-son e-le-i-son

Basso *tutti p.* My-ri-a My-ri-a e-

Organo *p.*

Larghetto *tutti pp.*

Genore 1. My-ria e-le-i-son My-ri-a e-

Genore 2. My-ria e-le-i-son My-ri-a e-

Basso My-ria e-le-i-son My-ri-a e-

Organo.

Surge, Illuminare, Jerusalem. / Messe tre / concertate a tre voci con accompagnamento / di Organo / da eseguirsi ciascuna da se / e se si vuole da potersi unire / formandosi una quarta Messa / composte da / Salvatore Meluzzi / e dedicate al suo figlio / Andrea / l'anno 1852. / Ms, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 4803.14.

F. Gaetano Capocci Messa a quattro voci - részlet

tur: qui locutus est per Prophe - - - - - tas.

tur: qui locutus est per Prophe - - - - - tas.

tur: qui locutus est per Prophe - - - - - tas.

tur: qui locutus est per Prophe - - - - - tas.

3. mano

PED.

PED.

ANDANTE
SOLO *maestoso*

Et unam sanctam *f* sanctam Catho-licam

unam sanctam *f* sanctam Catho-licam

unam sanctam *f* sanctam Catho-licam

unam sanctam *f* sanctam Catho-licam

unam sanctam *f* sanctam Catho-licam

AND.

Chiuso senza trombe

Aperto con trombe

Chiuso senza trombe

Aperto con trombe

PED.

PED.

f

f

First system of the musical score. It includes five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: *f* et apo-stolicam unam et apo-stolicam Eccle-si-am san-ctam. The piano part includes markings: *Chiuso senza trombe*, *aperto con trombe*, *Chiuso senza trombe*, and *Aperto con trombe*. Pedal points (PED) are indicated at the bottom of the piano part.

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The lyrics are: u-nam u-nam ca-tho-li-cam a-po-sto-li-cam Ec-cle-si-am. The piano part includes markings: *Chiuso senza trombe*, *Aperto con trombe*, *Chiuso senza trombe*, and *Aperto con trombe*. Pedal points (PED) are indicated at the bottom of the piano part.

LARGHETTO

Con - fi - - teor u - num ba - ptis - ma

Chiuso

in remis - si - o - - nem peccato - rum in remis - - - si -

o - - - - nem pec - - - - ca - torum in..... remissi - onem pecca.to -

Gaetano Capocci *Messa a quattro voci (S.C.T.B. Soli e Cori) e Coro di Fanciulli ... San Bonaventura da --. (részlet a Credóból)*. Roma: Manganelli, 1874.

BIBLIOGRÁFIA

Források

Zenei források

A. Kéziratok

- BAINI, GIUSEPPE. *Ave maris stella, Missa Que est ista, Tantum ergo, De Profundis, Benedictus*. Mss, Capp. Sist. 455.
- BAINI, GIUSEPPE. *Ave maris stella*. Ms, Capp. Sist. 215, 455.
- BAINI, GIUSEPPE. *Miserere, Dies irae*. Mss, Capp. Sist. 483.
- BAINI, GIUSEPPE. *Tantum ergo* (29. Giugno 1820), Ms, Capp. Sist. 455.
- Beispiele harmonisierter Skalen aus Werken Liszts D-WRgs 60/Z 27*
- FAZZINI, J. BAPTISTA. *Pio Sexto Pont. Opt. Max. Missam ad usum pontificiae cappellae vocibus octo modulatam D.D.D. e cantoribus pontificiis D. Jo. Baptista Fazzini A.D. MDCCLXXXV*. Ms, Capp. Sist. 218.
- Kóruskönyvek másolatban a Cappella Sistina gyűjteményében, amelyek a *Missa Papae Marcellit* tartalmazzák: Ms. Capp. Sist. 140 (1676), Ms. Capp. Sist. 289 (1796).
- Kóruskönyvek másolatban a Cappella Sistina gyűjteményében, amelyek Allegri *Misereréjét* tartalmazzák: Mss. Capp. Sist. 354 (1705), Capp. Sist. 340–341 (1748), ez a kézirat ff. 10v–16 ig Baj *Misereréjét* is tartalmazza, Capp. Sist. 185 (1731), Capp. Sist. 263 (XVIII. sz.), Capp. Sist. 205–206 (XVII. sz.).
- LISZT, FRANZ. *Missa Solennis* orgonaátírtata, Salvatore Meluzzi munkája, partitúra és szólamok. Címlapja: „Messe in H moll (sic) von Franz Liszt / vier-stimmig mit Orgel-begleitung (sic)/ ausgezogen aus der Partitur mit Orchester, /welcher aufzug (sic) zu machen von / Monsignor Giraud / aufgetragen worden ist dem Kapellmeister an der / Watikanischen (sic) Basilica (sic) Salvator Meluzzi, / der diesen auftrag (sic) auf die bestmöglichste weise (sic) / aufzuführen gesucht hat, aber nicht gern”. Ms, BAV, Capp. Giulia IV/89.
- LISZT, FRANZ. *O Roma nobilis*, autográf Ms, Accademia di Santa Cecilia, Ms, 622. (R 514. org./zg/harm. változata)
- LISZT, FRANZ. *Skizzenbuch 60/N5* (D-WRgs)
- MELUZZI, SALVATORE. *Surge, Illuminare, Jerusalem./ Messe tre / concertate a tre voci con accompagnamento / di Organo / da eseguirsi ciascuna da se / e se si vuole da potersi unire / formandosi una quarta Messa / composte da / Salvatore Meluzzi / e dedicate al suo figlio / Andrea / l'anno 1852.* / Ms., Pontificio Istituto di Musica Sacra, 4803.14
- MUSTAFÀ, DOMENICO. *Benedictus. Chorodia senis vocibus modulata quam Dominicus Mustafà magister pontifici Chori Anno MDCCCLIX*. Ms, Capp. Sist. 370.
- MUSTAFÀ, DOMENICO. *Dies irae, Miserere*, Mss, Capp. Sist. 372.
- MUSTAFÀ, DOMENICO. *Miserere concentui sex vocum*. Ms, Capp. Sist. 371.
- MUSTAFÀ, DOMENICO. *Miserere di Bai ed Allegri in cou sono state accennato le tradizioni come si eseguirano nella Sistina dei Cappellani Cantori Pontefici* Ms, Capp. Sist. 375.
- MUSTAFÀ, DOMENICO. *O salutaris hostia* Ms, Cappella Giulia V/82.
- PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI. *Missa papae Marcelli*. 1565-ös kézirat másolat. Mss. Capp. Sist. 22.
- PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI. *Stabat mater*, a Cappella Sistina korabeli másolatai: Capp. Sist. 29: Lucas Fanensis, c. 1590, Capp. Sist. 293: Biondi, 1748.

B. Korabeli kiadványok

- [ALFIERI, PIETRO] ed. *Il Salmo Miserere. Posto in musica da Gregorio Allegri a da Tommaso Bai. Pubblicato cogli Abbellimenti per la prima volta dal Nobile uomo Sig. ALESSANDRO GEMINIANI, Filarmonico e Mattematico.* Lugano, MDCCCXXXX.
- [PALESTRINA]. *Missarum Io. Pet. Aloysii Praenestini / Basilicae S. Petri Almae Urbis / Capellae Magister / Quaternis, Quinis ac Senis Vocibus concinendarum / Liber secundus / Romae, Ex Typographia Nicolai Mutij MDC. Romae, Ex Typographia Nicolai Mutij 1599.*
- [PALESTRINA]. *Pio Sexto / P.O.M. / Missa Papae Marcello II. / A Petraloysio Praenestina / olim sacra / dein d'Felice Anerio redacta / Adopportunitatem & commodum / Collegij / Magistri protempore cura / exscripta / Anno MDCCLXXX / Joseph Lorenzius scripsit., Ms, BAV., Capp. Sist. 320.*
- ALFIERI, PIETRO. *Gl'Improprii. All'adorazione della Croce*, Opera LXXIV. Roma: Litogr. Tiberina, é.n.
- ALFIERI, PIETRO. *Raccolta di Musica Sacra.* [in cui contengono i capi lavori de' più celebri compositori italiani consistente in messe, sequenze, offertorj, motetti, salmi, inni, responsorj.] Roma: Pietro Pittarelli e C., Vol. I–VII. (1841–1846.).
- ALFIERI, PIETRO. *Sull'Accompagnamento de'Toni ecclesiastici.* Roma: Pietro Pittarelli, 1840.
- BAINI, GIUSEPPE. „O Roma nobilis, Altlateinischer Hymnus a.d. VIII. Jahrhundert vierstimmig gesetzt von Baini” in *Zwölf vierstimmige Gesänge älterer Meister für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Nach römischen Handschriften und anderen Quellen zum Gebrauche für Dilettanten in die jetzt üblichen Notenschlüssel gesetzt und mit Partitur und Zeichnungen der Anfangsbuchstaben versehen von H.K. Hannover 1846. Druck und Buchdruckerei von Fr. Eulemann.*
- CAPOCCI, GAETANO. *Cantantibus organis.* Antifona per la Festa di S. Cecilia per tenore e Coro di Soprani e Contralti con accompagnamento di Flauto, Arpa, Harmonium, Violoncello e Contrabasso. Roma: Manganelli, 1870.
- CAPOCCI, GAETANO. *Cantici in onore della SS. Vergine. Litanie – Tantum ergo – Motetti del Comm. Gaetano Capocci, Maestro nella Patriarchale Basilica Lateranense di Roma.* Firenze – Roma: Genesio Venturini, é.n.
- CAPOCCI, GAETANO. *Messa a quattro voci (S.C.T.B. Soli e Cori) e Coro di Fanciulli ... San Bonaventura* da Cav. --. Roma: Manganelli, 1874.
- Francisci Suriani Romani in Basilica Vaticana Musicae Praefesti / *Missarum Liber Primus*, 1609, Romae, apud Io. Baptistam Roblettum
- Gottschalg's Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel. Bearbeitet unter Revision und mit Beiträgen von Franz Liszt.* Leipzig–New York: J. Schuberth, (post) 1869.
- KOTHE, BERNHARD. *Musica sacra. Sammlung von Hymnen und Motetten für Männerstimmen herausegegeben von --,* Leipzig: F. E. C. Leuckart, é.n.
- LISZT, FRANCISCUS. *Missa quattuor vocum ad aequales (II TT. et II BB.) concinente organo. Modos fecit --.* Lipsiae: Breitkopfii et Härtelii (1853) (H-BIm M 44501)
- LISZT, FRANZ. *Missa Solennis* partitúra. (BAV), Capp. Giulia XVI/22
- LISZT. *Album d'un voyageur – Vallée d'Obermann*, Vienne: Tobie Haslinger, No. 8213
- LISZT. *Crux. Hymne des marins avec antienne approbative de n[otre] t[out] s[saint] p[ère] Pie IX.* Paroles de M. Guichon de Grandpont. Brest: k.n. 1865.
- MELUZZI, SALVATORE. *Tantum ergo per soprano e contralto.* in *Raccolta di Litanie, Motetti, Tantum Ergo e Canzoncine*, Roma, Libreria Salesiana.
- MELUZZI, SALVATORE. *Tu es Petrus.* in: *Jubileo Episcopale di SS. Leone XIII (1843–1893). Composizioni Musicali scritte per questa fausta circostanza offerte dagli illustri Autori alla Schola Cantorum del Seminario Vaticano ed eseguite la prima volta nella Solenne Accademia di Poesia e di Musica celebrata dagli alunni del medesimo Seminario nel maggio 1893.* Roma: Seminario Vaticano 1893.

- MOSKOWA, M. PRINCE DE. *Recueil des morceaux de musique-antienne*, executès aux cocerts de la Société de Musique vocale religieuse et classique, fodée a Paris en 1843, sous le patronage des Mesdames ... et sous la direction de M. le Prince de La Moskowa. Paris: Pacini Editeur des OEuvres de la Société, é.n.
- PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI. *Messa detta di Papa Marcello* composta da --. *Antologia Classica Musicale pubblicata dalla Gazzetta Musicale di Milano*, Anno VI – 1847. (Milano: Giovanni Ricordi, 1847, p.n. H 19746 H)
- PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI. *Messe a quattro voci*. Le tre prime del Palestrina / cioè / *Iste Confessor, Sine nomine & di Papa Marcello*, / ridotta à quattro de Gio. Francesco Anerio, / & la Quarta della Battaglia, dell'istesso / Gio. Francesco Anerio. / Con il Basso continuo per sonare / In Roma, Per Luca Antonio Soldi. MDCXIX. / Con Licenza de' Superiori
- PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI. *Missa celebrissima vulgo dicta Papae Marcelli 6 vocibus .../ Die berühmte Messe Papae Marcelli von Palestrina für 6 Stimmen* (Sopran, Alt, 2 Tenore und 2 Bässe) aus Auftrag des S. Karl Borromäus und der übrigen Cardinäle, welche Papst Pius IV. zur Vollstreckung der Decrete des hochheiligen Consils von Trient niederseßte, componirt und von ihnen approbirt und als Muster aufgestellt. Nach der römischen Ausgabe vom Jahre 1567 neu herausgegeben mit vorausgehender Lebensgeschichte des Palestrina und der Geschichte dieser Messe.von Simon Joh. Nep. Schinhamer, Sacerdos. Augsburg: Anton Böhm, é.n. (p.n. 2380).
- PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI. *Missa Papae Marcelli triplici concentu distincta*, videlicet: I. Joannis Petri Aloysii Praenestini Missa Papae Marcelli genuina sex vocom. II. Missa eadem ad quatuor voces reducta, auctore Joanne Francisco Anerio. III. Eademque missa duplici choro octo vocibus concinenda, auctore Francisco Suriano. Triplicem hanc Missam juxta editiones principes fidelissime in partitionem redegit eamque prima hac unione excusam pulicavit Carolus Proske. MDCCCL. Ex sumtibus vulgantium. Inscriptum tabulario unitorum Musices editorum, Maguntiae, Londinii et Bruxellarum ex taberna musices B. Schott filiorum.
- PALESTRINA, JEAN PIERLUIGI. *Cinq Messes tirées du répertoire de la Chapelle Sixtine a Rome*, composées par --. Édition revue et corrigée avec soin, par M. Adrien De Lafage. Paris: Mme Ve Launer, V.L. 3430
- PALESTRINA, PIERLUIGI. *Stabat mater, Motette für zwei Chöre a capella [sic!] componirt von --. Mit Vortrags-Bezeichnungen für Kirchen- und Concert-Aufführungen eingerichtet von Richard Wagner*. Leipzig: C.F.Kahnt.
- PALESTRINA, PIERLUIGI. *Zweites Buch der Messen von Pierluigi da Palestrina Hrsg. von Franz Xaver Haberl. Pierluigi da Palestrina's Werke. Elfter Band*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.
- PALESTRINA. *Missa Ascendo ad Patrem*: (Liber Missarum Annus II, Tomus I, Missa VI), *Missa Papae Marcelli*,: (Liber Missarum Annus II, Tomus I, Fasc. VII), *Missa „Tu es Petrus”*, (Liber Missarum Annus IV, Tomus I, Missa IV), „Vidi turbam magnam”, 6 vv, *Liber Motetorum* (Annus II, Tomus II, Fasc. III.) *Musica Divina* Ratisbonae, Neo Aboraci & Cincinnatii: Pustet, 1874–1876.
- PALESTRINA. *Missa Papae Marcelli Johannis Petraloysii Praenestini, sex vocom*. [Musica Divina Liber Missarum], Annus II., tom. I., Fasc. VII. [Regensburg: Pustet, 1876.]
- PALESTRINA. *Missa Papae Marcelli sex vocibus* nunc primum pro executionis commoditate signis dinamicis exornata. Auctore Joanne Petraloysio Praenestino. (Mediolani: Musica Sacra, MDCCCLXXVIII, p.n.139)

- PALESTRINA. Pio Sexto / P.O.M. / *Missa Papae Marcello II.* / A Petraloysio Praenestina / olim sacra / dein d'Felice Anerio redacta / Adopportunitatem & commodum / Collegij / Magistri protempore cura / exscripta / Anno MDCCLXXX / Joseph Lorenzius scripsit, Ms. Capp. Sist. 320.
- PRAENESTINI, JOANNIS PETRI ALOYSI [sic!]. *Missarum liber secundus. Cum gratia et privilegio.* Romae, Apud Haeredes et Aloysii Doricorum fratrum Brixiensium. Anno Domini MDLXVII. Philippo Austriaco, Regi catholico et ivicto.
- SAIN-D'AROD, PROSPER. *Nouveau répertoire des motets, contreponts, plain-chants, etc.* Paris: Repos, é.n.
- SCHMITT, GEORGES. Anthologie de musique sacrée des maîtres des XIVe, XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles à un, deux, trois ou quatre voix. Avec accompagnement d'orgue ou harmonium. Tomes II, IV, V, VI, VII. Paris: Repos, é.n.
- TOMADINI, JACOPO. *Cantico e Salmo del beato S. Francesco d'Assisi (Testo di lingua) dal MCCX al MCCXXIV posti in musica per l' Ab. Jacopo Tomadini.* Milano: Ricordi, é.n.
- TOMADINI, JACOPO. *I cinque Fioretti. Fioretto I. Gesù Can . (Musica Sacra Milano, Anno III, Fasc. 5.*
- TOMADINI, JACOPO. *La Resurrezione del Christo. Cantata a quattro voci ed orchestra.* Premiata al concorso aperto in Firenze ai Maestri italiani da S.E. Il Duca di S. Clemente nell' Anno 1864. Cividale: Feliciano Strazzolini, 1899., Firenze, L. Berletti, é.n.
- TOMADINI, JACOPO. *Messa / Kyrie, Gloria, Credo, Memor sit (Motetto per ogni tempo), Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Deo Gratias / a Tre Voci Uguali con Orchestra. Composta per la celebrazione della prima messa del Giovane Sacerdote D. Donato Velluti Zati, dei Duchi di San Clemente dal Mo. Sacerdote Jacopo Tomadini, ed eseguita il 26 di maggio 1869.* Udine: L. Berletti, [1869].

C. Modern kiadványok

- Liszt Ferenc Zeneművei V. Templomi és vallásos énekművek.*
Lipcse–Berlin–Brüssel–London–New York: Breitkopf és Härtel, 1918-1936
- LISZT, FRANZ. *De Profundis (Psaume Instrumentale for Piano and Orchestra.* Edited from the autograph manuscript and completed by Jay Rosenblatt Chicago: Jay Rosenblatt, 1989.
- LISZT, FRANZ. *De Profundis. Psaume instrumental für Klavier und Orchester.* Klavierauszug. Joseph Ács. Eschweiler B.R.D.: Joseph Ács, 1989.
- LISZT, FRANZ. *Neue Ausgabe Sämtliche Werke / New Edition of the Complete Works, Serie I.,* hrsg. von Z. Gárdonyi, I. Sulyok, I. Szelényi, Kassel & Budapest, 1970–
- LISZT, FRANZ. *Sämtliche Orgelwerke / The Complete Works for Organ* ed. by Martin Haselböck and Thomas Daniel Schlee. Wien: Universal, 1984–
- PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI. *Il libro secondo delle messe a 4, 5, e 6 voci secondo la stampa originale del 1567 e la ristampa del 1600.* Per cura e studio di Raffaele Casimiri. *Le Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina.* Volume IV, Roma: Laterano, Edizione Fratelli Scalera 1939.

Nem zenei források, kéziratok

- Archivio Segreto Vaticano. Segreteria di Stato Spoglio Pio IX. 1846–1878. Indice* redatto da Tomas Janer, 2001.
- DIARIO della Cappella Pontificia 1861–1869, Mss. Capp. Sist. 276–284, 1804–1817, Mss. Capp. Sist. 225–233.
- DIARIO della Cappella Pontificia compilato da Vincenzo Salvati Segretario Puntatore del Collegio dei Cappellani Cantori Pontificij nell' Anno del Signore 1821...) Ms, Capp. Sist. Diario 237.

- DIARIO della Cappella Sistina per l'anno 1839. Regnando la Santità di Nostro Signore Gregorio Papa XVI. Anno VIII, IX. Compilato dal Sacerdote Don Bruno Milani, Canonico della Cattedrale di Segni. Segretario Puntatore della lodatà Cappella. Ms. Capp. Sist. 255. *Indice dei Fondi e relativi mezzi di descrizione e di ricerca*. Archivio Segreto di Stato, Città del Vaticano 2004–2005.
- LISZT, FRANZ. Autográf levél Jacopo Tomadinihez, Roma, 1862. november 22. Ms, Cividale del Friuli, Museo Nazionale Archeologico, Archivio Museo, busta n. 43.
- Liszt's Works Database*, Budapest, Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont
- LUIGI ROSSI, a *Santa Cecilia Kongregáció és Akadémia* titkárának levele Fortunato Santininak, 1839. január 17. Ms, Archivio Storico della Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia, fondo Santini, 2813/ 31077.
- PERFETTI, D. GIUSEPPE. *Elenco de'libri che si estraggono dalla Custodia si nelle Cappelle Papali come ancora nelle Cardinalizie fatto nell'Anno 1856 dallo scrittore D. Giuseppe Perfetti per cura del Custode*. Ms. Capp. Sist. 631.
- SPONTINI, GASPARO. *Rapporto intorno la riforma della musica di chiesa. A Sua Eccellenza Reverendissima Monsignor Primicerio / ed Eccellentissima Congregazione ed Accademia / di S. Cecilia in Roma* (Roma, gennaio 1839). Ms, Biblioteca del Conservario di Santa Cecilia, A. Ms. N. 730.
- МЕДВЕДЕВАЯ, И. А. – СИГИДА, С. Ю. *Аннотированный Указатель к собранию нотных рукописей, выполненных итальянским композитором XIX. века, Сантини, из фонда именных коллекций библиотеки консерватории (собрание А. Я. Скарятин)*. Москва: Московская Консерватория, 1974.

Primer irodalom

- „Miserere d'après Palästrina”, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 37 (13. Juni 1810), *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Juni 1818), *Allgemeine Musikalische Zeitung* 28, (Juli 1824).
- ALFIERI, PIETRO. *Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia de'maestri e professori di musica di Roma, sotto l'invocazione di Santa Cecilia*. Roma: M. Perego–Salvioni, MDCCCXLV [1845].
- ALFIERI, PIETRO. *Catalogo delle opere sulla musica sacra finora pubblicate dall'illustrissimo e Reverendissimo Monsig. D. Pietro Alfieri*, h.n. k.n. (1846–47).
- ALFIERI, PIETRO. *Raccolta di Musica Sacra in cui contengono i capi lavori de' più celebri compositori italiani consistente in messe, sequenze, offertorj, motetti, salmi, inni, responsorj ec. Opera di Monsig. —. Vol. VII. „Conclusiones. Catalogo di tutte le opere del Palestrina”* Roma: Filippo Martelli, MDCCCXXXVI [1846.] 361–373.
- ALFIERI, PIETRO. *Raccolta di Musica Sacra* Vol. I. „Prefazione” Roma: Pietro Pittarelli e C, MDCCCXXXI [1841].
- ALFIERI, PIETRO. *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica. Considerazioni*. Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1843.
- AMELLI, GUERRINO *Sulla Restaurazione della musica sacra in Italia*. Bologna: Felsinea, 1874.
- AMELLI, GUERRINO. *Missa Papae Marcelli. Sex vocibus. Auctore Joanne Petraloysio Praenestino. Mediolani, Musica Sacra*, 1878. Prefazione. Milano, 22. Novembre 1878.
- Antiphonarium Romanum* Parisiis: Adrianus Le Clere et Soc., 1857
- BAINI, GIUSEPPE. *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina detto il principe della musica compilata*. Roma: Società tipografica, 1828.
- BUCHERON, RAIMONDO. „Antologia classica della Gazzetta Musicale, Anno VI. Pubblicazione la Messa di Pier Luigi detto Palestrina intitolata a Papa Marcello”, *Gazzetta Musicale di Milano* 27, (1847), 209–211.

- CANDOTTI, GIOVANBATTISTA. *”Bibliografia. Scelta di composizioni di Giovanni Perluigi da Palestrina. Pubblicate per cura dell’Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Pietro Alfieri – Roma, Litografia Pittarelli, Volumi sette in foglio”*. *Gazzetta Musicale di Milano*, 1847. 37–38.
- CESARE ZANDOTTI. *Sac. Rom. Gaetano Capocci e la Musica Sacra*. Roma: Tipografia Poliglotta della SC de propaganda fide, 1898.
- CLEMENT, FÉLIX. *Historie générale de la musique religieuse*. Paris: Adrien le Clère et Cie, 1861.
- DE LA FAGE, ADRIEN. *Essais de Diphthérogaphie musicale*. Paris: O. Legouix, 1864.
- DE SANTI, ANGELO. *Morificenze Pontificie ai Maestri Salvatore Meluzzi e F. Capocci*. Roma: Civiltà Cattolica, 1891.
- Graduale Romanum* Parisiis: Adrianus Le Clere et Soc. 1857
- HABERL, FRANZ XAVER. „Das traditionelle Musikprogramm der sixtinischen Kapelle nach den Aufzeichnungen von Andrea Adami da Bolsena” *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* XII(1897.) 36–58.
- HABERL, FRANZ XAVER. „Ueber Liszts ’Missa choralis’ und prinzipielle Fragen”. *Musica sacra* 23 (1890): 98–101.
- HABERL, FRANZ XAVER. *Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives im Vatikan zu Rom*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888. (Einzelabdruck aus den Rob. Eitner’schen Monatsheften für Musik-Geschichte. 2. Heft der *Bausteine für Musikgeschichte*).
- HABERL, FRANZ XAVER. Vorbemerkungen Palestrina *Missa Papae Marcelli* kiadványához, in *Musica Divina*, Liber Missarum, Annus II. Tom I. Regensburg: Pustet, 1876.
- HABERL, FRANZ XAVER. Vorwort Palestrina *Missa ascendo ad Patrem* című Palestrina mise közreadásához, in *Musica divina*, Liber Missarum. Annus II. Tomus I. Ratisbonae, Neo Eboraci & Cincinnati: Pustet, 1874.
- 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 --. Nachgelassenes Werk, hrsg. mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von R. G. Kiesewetter*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1834.
- KOENEN, FRANZ – HABERL, FRANZ XAVER – WITT, FRANZ XAVER. *Palestrina: Stabat mater, zweichörig (8 Stimmen) mit Vortragsbezeichnungen für Kirchen- und Concert-Aufführungen eingerichtet von Richard Wagner in Vereins-Catalog. Eine selbständige Beilage zu den „Fliegenden Blättern für katholische Kirchen-Musik von Fr. Witt”*. Regensburg: Pustet, 1873. 182–184.
- LAMBILLOTTE, LOUIS. *Chants communs des messes d’après le graduel romain*. Préparé par --. Paris: Adrien le Clère et Cie. 1858.
- LISZT, FRANZ. *Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Vol. 2. Essays und Reisebriefe*. Hrsg. von Lina Ramann Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1881.
- L’Osservatore Romano. Giornale politico-morale*. Anno I. Sabato, 14 Dicembre 1861. Notizie Interne 566–567
- MANUCCI, CARLO. *L’arte a Roma – biografia dei maestri di musica*. Roma: L. Cecchini, 1881.
- METTENLEITER, J. GEORGIUS. *Enchiridion chorale, sive selectus locupletissimus cantionum liturgicum*. Redegit ac comitante organo edidit --. Ratisbonae: F. Pustet, 1853.
- METTENLEITER, J. GEORGIUS. *Manuale breve cantionum ac precum liturgicarum juxta ritum s. Romanae Ecclesiae*. Selegit ac comitante organo edidit --. Ratisbonae: Pustet, 1861.
- MONCOUTEAU, P. F. *Méthode d’accompagnement du plain-chant*. (Paris: Adrien le Clère, 1864.
- MORONI, GAETANO. *Le Cappelle pontificie, cardinalizie e prelatizie*. Venice: Emiliana, 1841.

- NIEDERMEYER, LOUIS – ORTIGUE, JOSEPH D'. *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*. 2. Tirage. Paris: E. Repos, 1859.
- Paroissien romain complet noté d'après le chant grégorien. Plain-chant*. Paris: Adrien le Clère et Cie, 1860.
- PIERINI, GIOVANNI. „Una messa novella in Firenze. Estratto”, *Buona Novella* (29 maggio 1869)
- PROSKE, CARL. „Vorrede” in *Musica Divina sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni Juxta ritum sanctae ecclesiae catholicae inservientum Pulice offert Carolus Proske. Annus primus. Harmonias IV. vocum continens. Tomus I. Missarum*. Ratisbonae: Fridericus Pustet, MDCCCLIII [1853].
- ROQUEFEUIL (CHARLES) – CLÉMENT, FÉLIX. *Nouvel eucologe en musique*. Paris: L. Hachette et Cie, 1851.
- SCHELLE, EDUARD. *Die päpstliche Sängerschule in Rome genannt Die Sixtinische Capelle*. Wien: J.P. Gotthard, 1872.
- SIEVERS, G.L.P. „Die päpstliche Kapelle zu Rom” *Allgemeine Musikalische Zeitung* No. 23–25, (8–22 Juni 1825), 394–400, 418–423.
- SPOHR, LOUIS. „Ueber die diesjährige Aufführung des Miserere in der sixtinischen Kapelle zu Rom” *Allgemeine Musikalische Zeitung* 39, (24ten September 1817), 674–678.
- THIBAUT, ANTON FRIEDRICH JUSTUS. *Über die Reinheit der Tonkunst. Neueste, den Text der ersten und zweiten Ausgabe enthaltende Auflage. Durch eine Biographie Thibauts sowie zahlreiche Erläuterungen und Zusätze vermehrt von Raimund Heuler*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1907.
- WEINMANN, CARLO. *Storia della musica sacra. Versione italiana del Sac. Riccardo Felini*. Roma–Ratisbona: Pustet, 1908.
- WITT, FRANZ XAVER. *Vorwort in Palestrina Missa „Hodie Christus natus est.”* (Ratisbonae: Pustet, 1871.)
- ZANDOTTI, CESARE. *Gaetano Capocci e la Musica Sacra*. Roma: Tipografia Poliglotta, 1898.

Levelezés kötetek

- CSAPÓ, WILHELM VON (Hrsg.). *Franz Liszt's Briefe an Baron Anton August 1846–1878*. Budapest: Franklin, 1911.
- D'AGOULT, MARIE DE FLAVIGNY, COMTESSE. *Correspondance générale .Tome II: 1837 - octobre 1839, édition établie et annotée par Charles F. Dupêchez*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- ECKHARDT MÁRIA. (Ed.). *Liszt Ferenc válogatott levelei. Ifjúság – Virtuóz évek – Weimar 1824–1861*. Válogatta, fordította és jegyzetekkel ellátta Eckhardt Mária. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- GUT, SERGE – BELLAS, JACQUELINE (Ed). *Franz Liszt – Marie d'Agoult. Correspondance*, Paris: Fayard, 2001.
- HAMBURGER KLÁRA (Ed). *Franz Liszt. Briefwechsel mit seiner Mutter*. Herausgegeben und kommentiert von Klára Hamburger. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 2000.
- HAMBURGER KLÁRA (Ed). *Franz Liszt: Lettres à Cosima et à Daniela*. Présentées et annotées par Klára Hamburger. Sprimont: Mardaga, 1996.
- HUGO, HOWARD E. (Ed.). *The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn–Wittgenstein*, Cambridge: Harvard University Press, 1953.
- HURÉ, PIERRE-ANTOINE – KNEPPER, CLAUDE (Ed). *Franz Liszt . Correspondance*. Lettres choisies, présentées et annotées par Pierre-Antoine Huré et Claude Knepper. Paris: Jean–Claude Lattès, 1987.
- JUNG, HANS RUDOLF (Ed.). *Franz Liszt in seinen Briefen*. Berlin: Henschelverlag, 1987.

- KLOSS, ERICH (Ed.). *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*. Dritte erweiterte Auflage .herausgegeben von Erich Kloss. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910.
- LA MARA (Hrsg.). *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*. Bd 1. (1824–1854), Bd 2. (1855–1881), Bd. 3. (1836–1886). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895.
- LA MARA (Hrsg.). *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909.
- LA MARA (Hrsg.). *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898.
- LA MARA (Hrsg.). *Franz Liszt's Briefe*. Vol. I–VIII. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905.
- MAZZATINTI, G–MANIS, F. E. (Ed). (*Lettere di G. Rossini. Raccolte e Annotate per cura di --*. Firenze, 1902.
- MENDELSSOHN BARTHOLDY, PAUL – Prof. Dr. MENDELSSOHN BARTHOLDY, CARL (Hrsg.). *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*. Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1899.
- OLLIVIER, DANIEL (Ed.). *Correspondance de Liszt et de sa fille madame Émile Ollivier 1842–1862* publiée par Daniel Ollivier (Paris: Bernard Grasset, 1936)
- POCKNELL, PAULINE (Ed.). *Franz Liszt and Agnes Street–Klindworth. A Correspondence, 1854–1886*, trans. and ed. Pauline Pocknell. (*Franz Liszt Studies Series No.8.*). Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000.
- PRAHÁCS MARGIT (Ed.). *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*. Gesammelt und erläutert von Margit Prahács. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.
- SUTTONI, CHARLES. „Liszt Correspondence in Print. An Expanded, Annotated Bibliography” *Journal of the American Liszt Society* 25 (1989)
- STERN, ADOLF (Ed.). *Briefe an Carl Gille*. Mit einer biographischen Einleitung herausgegeben von Adolf Stern. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1903.
- SUTTONI, CHARLES. „Liszt Correspondence in Print. A Supplemental Bibliography” *Journal of the American Liszt Society* 46 (1999).
- WAGNER, RICHARD. *Sämtliche Briefe* Hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf (Band I–V), Hans–Joachim Bauer und Johannes Forner, (Band VI–VIII). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1967ff, Band VI. 1986, Band VIII. 1991.
- WATERS, EDWARD N. – TYLER, WILLIAM (ed). *The letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff, 1871–1886*. Washington: Dumbarton Oaks, 1979.

Szekunder irodalom

- ACKERMANN, PETER. „Die Werke Palestrinas im Repertoire der Cappella Sistina” in BERNHARD JANZ (Hrsg.): *Collatanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle*. Tagungsbericht Heidelberg Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994, 406–429. *Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta*. 4.
- ACKERMANN, PETER. „Ästhetische und kompositionstechnische Aspekte der Palestrina-Rezeption bei Franz Liszt” in WINFRIED KIRSCH (Hrsg.). *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*. Unter Mitarbeit von Michael Jacob, Martina Janitzek und Peter Lüttig. *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*. Bd. 1. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1989. 243–256.
- ACKERMANN, PETER. „Palestrina” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel–Basel–London–New York–Prag: Bärenreiter, 2005. 11–27.
- ADELHEID VON SCHORN. *Franz Liszt et la Princesse de Sayn Wittgeinstein* Paris: Dujarric, 1905.

- ALBERICI, STEFANO. „Rossini e Pio IX. Alla luce di documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano.” in *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*. Pesaro:Fondazione Rossini, 1977. No.1–2., 5–35.
- AMANN, JULIUS. *Allegris Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften*. Regensburg: Friedrich Pustet, 1935.
- ANTOLINI, BIANCA MARIA – BINI, ANNALISA. *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. Roma: Editioni Torre d'Orfeo, 1988. Cataloghi di Fondi Musicali Italiani 8. „*Musica antica e musica sacra*”, 111–126.
- ARNOLD, BEN (Ed.). *The Liszt Companion* Westport, CT – London: Greenwood Press, 2002.
- BÁRDOS LAJOS. „Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt” in HAMBURGER KLÁRA (Ed.): *Franz Liszt: Beiträge von ungarischen Autoren*. Budapest: Corvina, 1978.
- BASSO, ALBERTO (ed.). *Dizionario Enciclopedio Universale della musica e dei Musicisti. Le Biografie*. Torino: UTET, 1988.
- BAUER, HANS–JOACHIM. „Franz Liszts Reformen zur Kirchenmusik” in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 73. Jahrgang, 1989. 63–70.
- BIASUTTI, GUGLIELMO – CAGLIO, ERNESTO MONETA – PEROSA, ALBINO – TRACOGNA, SANTE. *Jacopo Tomadini. Riformatore della Musica Sacra*. A cura di Guido Genero. Udine: Comitato per le Celebrazioni del Centenario Tomadiniano, 1984.
- BOZÓ PÉTER. „Supplément a Zarándokévek második kötetéhez” *Magyar Zene* 44/2 (2006. máj.), 177–214.
- BRICCHI, AMADEO. „Sul rapporto di Gaspare Spontini per la riforma della musica di chiesa. in: *Atti del terzo Congresso Internazionale di Studi Spontiniani*”??, Maiolati–Jesi, 6–9 Ottobre 1983. 13–31.
- BRICCHI, AMADEO. *Spontini e la riforma della Musica di chiesa. I documenti Spontiniani nel loro testo integrale con note storiche e critiche*. Maiolati Spontini: Comitato Comunale Permanente di Studi Spontiniani, 1985.
- BUSCHKÜHL, MATTHIAS. „Richard Wagners Bearbeitung von Palestrinas 'Stabat mater'”. in *Wagneriana. Eine ausstellung der Universitätsbibliothek Eichstätt zum 75. Geburtstag von Wolfgang Wagner*. Tutzing: Hans Schneider, 1994. 23–28. *Schriften der Universitätsbibliothek Eichstätt*.
- BUSTI, MARIO. „Documenti. In occasione del 50° anniversario della morte di Ambrogio M. Amelli” *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, No. 4. (1983). 400–428.
- CAFFARELLI, FILIPPO. „Il rapporto di G. Spontini intorno alla riforma della musica sacra” *Atti del Primo Congresso Internazionale di Studi Spontiniani* Jesi–Maiolati–Fabriano–Ancona: MCMLIV [1954]. 59–69.
- CAGLI, BRUNO. „G. Pierluigi da Palestrina e il primato della Scuola Romana” *Studi Romani* No.4. (1976), 471–483.
- CHITI, GIAN PAOLO. „Montemario – Oasis for Franz Liszt for 1862–1868”. in: *JALS* vol. 20, (December 1986), 82–109.
- CLAPTON, NICHOLAS. *Alessandro Moreschi, „The Angel of Roma”, his Life, his Times, the Phenomenon of his Voice*, DLA Diss. 2004.
- DAHLHAUS, CARL. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980. Band 6.
- DALMONTE, ROSSANA. *Franz Liszt. La vita, l'opera, i testi musicali*. Milano: Feltrinelli, 1983.
- DE ANGELIS, ALBERTO. „Domenico Mustafà e la Cappella Sistina”: *Rivista Musicale Italiana*, XXIX/4, (1922), 583–607.
- DE ANGELIS, ALBERTO. „Francesco Liszt a Roma” in *Rivista Musicale Italiana* XVIII/2 (1911), 308–356.
- DE ANGELIS, ALBERTO. *Domenico Mustafà. La Cappella Sistina e la Società Musicale Romana*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1926.

- DE ANGELIS, ALBERTO. *La musica a Roma nel secolo XIX*. Roma: Dott. G. Bardi, 1935.
- DUFETEL, NICOLAS. *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt* Tome I. diss., Université François-Rabelais, Tours, 2008.
- ECKHARDT MÁRIA – LIEPSCH, EVELYN. *Franz Liszt's Weimarer Bibliothek*. (Weimarer Liszt-Studien Bd. 2), Laaber: Laaber-Verlag, 1999.
- ECKHARDT MÁRIA (Szerk.). *Liszt Ferenc Hagyatéka / Franz Liszt's Estate I. Könyvek / Books*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1986.
- ECKHARDT MÁRIA (Szerk.). *Liszt Ferenc Hagyatéka / Franz Liszt's Estate II. Zeneművek / Music*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1993.
- ECKHARDT MÁRIA. „Liszt 23. és 137. zsoltára”. in *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996.
- ECKHARDT MÁRIA. „Ein Spätwerk von Liszt – der 129. Psalm” *Studia Musicologica* XVIII/1–4, (1976), 295–333.
- ECKHARDT MÁRIA. „Liszt Ferenc levele a művészet hivatásáról” *Vigilia* 1986/9, 660.
- ECKHARDT MÁRIA. *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986.
- ECKHARDT, MÁRIA – MUELLER, RENA CHARNIN. „Works”[Liszt-műjegyzék] in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, ed. By Stanley Sadie, Vol 14. London–USA–Canada: Grove, 2001, 785–872.
- ENYEDI PÁL. *Liszt orgonamiséje. A ciklus helye a műfaj történetében és a szerző egyházzenei munkásságában*. DLA dissz. Budapest, 2002.
- EÖSZE LÁSZLÓ. *119 Római Liszt-Dokumentum*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- EWERHART, RUDOLF. „Die bischöfliche Santini-Bibliothek” *Das schöne Münster*. Blätter für Geschichte, Kultur und Verkehr der Provinzialhauptstadt Münster, *Neue Folge*, Heft 35, (Münster: Westfälische Vereinsdruckerei, 1962.) 1962, 1–28.
- FÉDOROFF, YVETTE – WALLON, SIMONE. *Choron et ses essais de réforme musicale a l'église de la Sorbonne — Un point d'histoire de la musique religieuse en France sous la Restauration* in: GÖRNER, RÜDIGER (Hrsg.). *Logos musicae: Festschrift für Albert Palm*. Wiesbaden: Steiner, 1982. 63–70.
- FÉDOROV, VLADIMIR. „V.V. Stasov chez l'abb. F. Santini à Rome” *Anthony van Hoboken. Festschrift zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Joseph Schmidt – Görg. Mainz: B. Schott's Söhne, 1962. 55–62.
- FELLERER, KARL GUSTAV. „Gasparo Spontini und die Kirchenmusikreform” FINSCHER, LUDWIG – MAHLING, CHRISTOPH-HELLMUT (Hrsg.). *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*. Kassel: 1967. 427–434.
- FELLERER, KARL GUSTAV. *Studien zur Musik des 19. Jahrhundert. Band 2: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Gustav Bosse, 1985.
- FINK, KARL AUGUST. *Das Vatikanische Archiv. Einführung in die Bestände und ihre Erforschung*. Rom: W. Regenberg, 1951.
- GARRATT, JAMES. „Prophets looking backwards: German romantic historicism and the representation of Renaissance Music”. *Journal of the Royal Musical Association*, 125 (2000.) 164–204.
- GARRATT, JAMES. „Performing Renaissance Church Music in Nineteenth-century Germany: Issues and Challenges in the Study of Performative Reception” *Music & Letters*, 83., 2003. 204.
- GARRATT, JAMES. „Reinventing the aesthetic state: Renaissance Church Music and the politics of Volks-Bildung” *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus*. Budapest & Visegrád, 2000. Vol. I. Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music, 2003.

- GARRATT, JAMES. *Palestrina and the German Romantic imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: University Press, 2002.
- GECK, MARTIN. *Richard Wagner und die ältere Musik*. in WALTER WIORA (Hrsg.). *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* Band 14. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969. 123–146.
- GERHARDS, ALBERT. „Der liturgische Hintergrund der Palestrina-Renaissance im 19. Jahrhundert”. in KIRSCH, WINFRIED (Hrsg.). *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalphononie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1989. *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert* Band 1. 181–194.
- GHISLANZONI, ALBERTO. „Il Coordinamento degli studi Spontiniani” in: *Notiziario Spontiniano* II/1–2, 1951.
- GIAZOTTO, REMO. *Quattro secoli di Storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Secondo Volume*. Roma: Accademia nazionale di Santa Cecilia, 1970.
- GRACZA LAJOS. „Liszts eigenhändigen Vorschläge zur Harfentranskription seiner 'Angelus'”. *Journal of the Franz Liszt Kring* 2007–2008. 2–16.
- GUT, SERGE. „Die historische Position der Modalität bei Franz Liszt” in *Liszt Studien I. Kongress-Bericht Eisenstadt 1975*, (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1977).
- GUT, SERGE. *Franz Liszt*. Paris: Editions de Fallois, 1989.
- HAMBURGER KLÁRA. „Documents-Liszt à Rome”, *Studia Musicologica* 21 (1979): 319–344.
- HAMBURGER KLÁRA. „Program and Hungarian Idiom in the Sacred Music of Liszt”, *New Light on Liszt and His Music* (Franz Liszt Studies Series 6), Stuyvesant, New York: Pendragon, 1997. 239–251.
- HAMBURGER KLÁRA. *Liszt kalauz* Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- HAMBURGER KLÁRA. *Liszt. 2., javított, bővített kiadás*. Budapest: Gondolat, 1980.
- HARTMANN, ANSELM. *Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaften von Franz Liszt*, Regensburg: Gustav Bosse, 1991.
- HASE, OTTO VON. *Gedenkschrift und Arbeitsbericht. 2. Band: 1828 bis 1918, Teil I*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968.
- HEINEMANN, ERNST GÜNTHER. *Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement*. Ph.D., Musicology, Frankfurt am Main, 1978. München–Salzburg: Katzbichler, 1978. *Musikwissenschaftliche Schriften* Bd. 12.
- HEINRICHS, JOSEPH. „Franz Liszts Kirchenmusikalischer Reformplan”, *Musica Sacra* 76 (1956), 44–49.
- HURÉ, PIERRE-ANTOINE – KNEPPER, CLAUDE. *Liszt en son temps*. Paris: Hachette, 1987.
- INGUANEZ, D. MAURO. „Lettere a un abate milanese su la musica sacra in Italia”. (con una notizia di --) *Nuova Antologia* Anno 71/1544 (1936). 155–157.
- ISMERETLEN. „Giovanni Battista Candotti e Jacopo Tomadini per la riforma della musica sacra in Italia” *L'Osservatore Romano* 15 (19 Gennaio 1936), 5.
- JANITZEK, MARTINA. *Palestrina-Editionen im 19. Jahrhundert: Dargestellt an ausgewählten Beispielen* in FRIEDRICH WILHELM RIEDEL (Hrsg.) *Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* Sinzig: Studio, Verl. Schewe, 1997, 120–122.
- JANITZEK, MARTINA. *Studien zur Editions-geschichte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahrhundert bis um 1900*, Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 29. Tutzing: Hans Schneider, 2001.

- JANZ, BERNHARD. „Das editorische Werk Carl Proskes und die Anfänge der kirchenmusikalischen Reformbewegung” in WINFRIED KIRSCH (Hrsg.). *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert: Zur Geschichte eines Kirchemusikalischen Stilideals*. Unter Mitarbeit von Michael Jacob, Martina Janitzek und Peter Lüttig Regensburg: Bosse, 1989.
- JANZ, BERNHARD. *Legende und Wirklichkeit – Die Kompositionen Giuseppe Bainis und die Tradition des Palestrina-Stils in der Päpstlichen Kapelle* in JANITZEK, MARTINA – KIRSCH, WINFRIED (Hrsg.): *Palestrina und die klassische Vokalpolyphonie*. Kassel: Gustav Bosse, 1995. *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Band 3, 13–32.
- JEPPESEN, KNUD. „Palestrina” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter, 1962, hrsg. von Friedrich Blume Band 10. 663–684.
- KACZMARCZYK ADRIENNE. „Az *Harmonies Poétiques et religieuses-töl* (1835) a *Pensée des Morts-ig*”. III. De Profundis – Psaume instrumental (1834–35)”. *Magyar Zene* XXXVI/3–4. (1996. dec.), 211–225.
- KACZMARCZYK ADRIENNE. *The Genesis of the Funerailles. The Connections between Liszt's Symphonie révolutionnaire and the Cycle Harmonies poétiques et religieuses* in *Studia Musicologica* XXXV/4, (1993–94), 361–398.
- KANTNER, LEOPOLD M. – PACHOVSKY, ANGELA. *La Cappella Musicale Pontificia nell'Ottocento. Storia della Cappella Musicale Pontificia* 6. a cura di Giancarlo Rostirolla, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina. Roma: Hortus Musicus, 1998.
- KEELING, GERALDINE. „Liszt's appearances in Parisian concerts, 1824–1844” *The Liszt Society Journal*, Centenary Issue, Vol. 11 (1986), 22–35, Vol. 12 (1987), 8–22.
- KEIL, KLAUS. „'Che si canta nella Cappella Sistina'. Quellen zur Rezeption des Repertoires der päpstlichen Kapelle” in: *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band. 24. 130–142.
- KILLING, JOSEPH. *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Italien*. Edited by Professor W. Killing. Düsseldorf: L. Schwann, 1910.
- KIRCHMEYER, HELMUT. *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland dargestellt vom Ausgange des 18. bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts von --. IV. Teil. Das zeitgenössische Wagner-Bild. Dritter Band: Dokumente 1846–1850*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1968.
- KIRSCH, WINFRIED. „Aspekte der Palestrina-Rezeption in Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals”. in *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert* Band 1. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1989. 17–34
- KIRSCH, WINFRIED. „Das Palestrina-Bild und die Idee der 'Wahren Kirchenmusik' im Schrifttum von ca. 1750 bis um 1900: Eine kommentierte Dokumentation” in *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*. Band 2. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1999.
- KIRSCH, WINFRIED. „Musik zwischen Theater und Kirche: Zur Dramaturgie geistlicher Musik der Neudeutschen Schule” in: *Liszt-Studien* 3, Kongressbericht Eisenstadt 1983, ed. Serge Gut. München: Katzbichler, 1986, 90–102.
- KLEEFELD, WILHELM. „Richard Wagner als Bearbeiter fremder Werke” *Die Musik* IV/10, (1904–1905).
- KNOTIK, CORNELIA. *Musik und Religion im Zeitalter des Historismus: Franz Liszts Wende zum Oratorienschaffen als ästhetisches Problem*. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1982.

- KONRAD, ULRICH. *Otto Nicolai und die Palestrina-Renaissance in Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals.* in KIRSCH, WINFRIED (Hrsg.). *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1989. *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert* Band 1. 117–142.
- LEGÁNY DEZSŐ. *Liszt Ferenc Magyarországon 1869–1873.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- LEGÁNY DEZSŐ. *Liszt Rómában – a sajtó szerint.* in *Magyar Zene* 36/1 (1996. márc.): 34–45.
- LEGÁNY DEZSŐ. *Liszt Ferenc Magyarországon II. 1874–1886.* Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- LISZT, FRANZ. *Sämtliche Schriften.* Band I. *Frühe Schriften.* Hrsg. von RAINER KLEINERTZ. Kommentiert unter Mitarbeit von SERGE GUT. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel, 2000.
- LLORENS, JOSÉ M. *Le opere musicali della Cappella Giulia. I. Manoscritti edizioni fino all'700.* Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971.
- LLORENS, JOSEPHUS M. *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instrumenti sive manu scripti praelo excussi. Recensuit Josephus M. Llorens.* . Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960.
- LOCKWOOD, LEWIS. *Pope Marcellus Mass: an authoritative Score, Backgrounds and Sources, History and Analysis, Views and Comments.* New York: Norton, 1975.
- LUISI, FRANCESCO. *Giovanni Pierluigi da Palestrina* Palestrina: Fondazione 1977
- MARIONI, GIUSEPPE. „Un amico di Jacopo Tomadini” *La Panarie* 3, (1926), 388–392.
- MARX, HANS-JOACHIM. „The Santini-Collection” in TERENCE BEST (ed.) *Händel Collections and their History.* Oxford: Clarendon Press, 1993. 184–197.
- MARX-WEBER, MAGDA. „Die Musik zur Kreuzwegandacht von Casciolini bis Liszt” *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 73, (1989.), 51–70.
- MARX-WEBER, MAGDA. *Die Tradition der Miserere-Vertonungen in der Cappella Pontificia.* in BERNHARD JANZ (Hrsg.). *Collectanea II. Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle.* Tagungsbericht Heidelberg Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994. 265–288.
- MERRICK, PAUL. „Responses and Antiphons: Liszt in 1860”. *Studia Musicologica* 28/1–4. (1986): 187–194.
- MERRICK, PAUL. *Revolution and Religion in the music of Liszt.* Cambridge–London–New York: Cambridge University Press, 1987.
- MIGLIAVACCA, LUCIANO. „La ripresa della polifonia durante il movimento ceciliano”. *Rivista Internazionale di Musica Sacra* V/3–4., (1984), 329–333.
- MISCHIATI, OSCAR. „Ut verba intelligerentur” circostanze e connessioni a proposito della Missa Papae Marcelli” in *Atti del [I] Convegno di Studi Palestriniani 28 Settembre – 2 Ottobre 1975 a cura di Francesco Luisi.* Palestrina: Fondazione, 1977. 415–426.
- MONETA CAGLIO, ERNESTO. „Jacopo Tomadini e il movimento ceciliano” in. GUGLIELMO BIASUTTI – ERNESTO MONETA CAGLIO – ALBINO PEROSA – SANTE TRACOGNA. *Jacopo Tomadini. Riformatore della Musica Sacra.* A cura di Guido Genero. Udine: Comitato per le Celebrazioni del Centenario Tomadiniano, 1984.
- MONETA CAGLIO, ERNESTO. „Alle origini del movimento ceciliano in Italia” *Musica Sacra*, 87/6, (1963), 153–160, 88/1, (1964), 6–17.
- MONETA CAGLIO, ERNESTO. „Der Caecilianismus in Italien”. in UNVERRICHT, HUBERT (Ed.). *Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen.* Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts Tutzing, 1988. Eichstätter Abhandlungen zur musikwissenschaft.
- MONETA CAGLIO, ERNESTO. „Il movimento ceciliano e la musica corale da chiesa”. *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, No. 3–4 (1984), 273–297.

- MONETA CAGLIO, ERNESTO. „Il movimento ceciliano e la tecnica organistico-organaria italiana”. *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, No. 3–4 (1984), 298–326.
- MUELLER, RENA. *Liszt's "Tasso" Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*. Ann Arbor, Michigan, 1986. (Ph.D. diss., New York University, 1986).
- MUNSON, PAUL ALLEN. *The Oratorios of Franz Liszt* (Ph.D. diss., University of Michigan, 1996.)
- OWENS, JESSIE ANN. „Palestrina”-műjegyzék in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. By Stanley Sadie, Vol 18. London–USA–Canada: Grove, 2001². 948–955.
- POZZI, RAFFAELE. „L'immagine ottocentesca del Palestrina nel rapporto tra Franz Liszt e il movimento ceciliano” in *Atti del II. Convegno internazionale di studi Palestriniani*. Palestrina: Fondazione G.P. Da Palestrina, 1991. 463–478.
- RAABE, PETER. *Franz Liszt (Liszts Leben / Liszts Schaffen)* 2 Volumes Stuttgart–Berlin: Gotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1931¹.
- RAABE, PETER. *Liszts Leben, (Franz Liszt, Erstes Buch)*, Tutzing: Hans Schneider, 1968².
- RAABE, PETER. *Liszts Schaffen, (Franz Liszt, Zweites Buch)*, Tutzing: Hans Schneider, 1968².
- RAMANN, LINA. *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*. Hrsg. Arthur Seidl. Mainz–London–New York–Tokyo: B. Schott's Söhne, 1983.
- REDEPENNING, DOROTHEA. *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1984.
- RENA MUELLER. „Liszt's 'Tasso' Sketchbook. Studies in Sources and Chronology.” *Studia Musicologica* XXVIII/1–4. (1986)
- RIETHMÜLLER, ALBRECHT. „Zu den Bemühungen im 19. Jahrhundert um Palestrinas Platz in der Geschichte” in KIRSCH, WINFRIED (Hrsg.). *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert*. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals. *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert Band 1* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1989.), 43–54.
- ROSTIROLLA, GIANCARLO. „Busti ottocenteschi di Giovanni Pierluigi da Palestrina nei 'Templi' romani dell'arte e della musica”. in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, II. A cura di Agostino Ziino. 2vols. Firenze: Olschki, 1991. Quaderni della rivista italiana di musicologia. Società italiana di Musicologia 25.
- ROSTIROLLA, GIANCARLO. *Giovanni Pierluigi da Palestrina, Missarum Liber Primus*. [Ristampa anastatica] Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1975. 1–22.
- ROSTIROLLA, GIANCARLO. *Les éditions de Palestrina du XVI^e siècle à nos jours*. in *L'interprétation de Palestrina* Royaumont: Association Palestrina, 1990. 1–11.
- ROSTIROLLA, GIANCARLO. „Alcune note storico-istituzionali sulla Cappella Pontificia in relazione alla formazione e all'impiego dei repertori polifonici nel periodo post-palestriniano, fino a tutto il Settecento”. in: BERNHARDT JANZ (Hrsg.). *Collectanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle*. Tagungsbericht Heidelberg. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994, 631–831.
- SACCAVINO, ALCESTE. „F. Liszt e J. Tomadini” *Bollettino Ceciliano* XXII/3, (1927), 34–36.
- SAFFLE, MICHAEL. „Liszt and Cecilianism: The Evidence of Documents and Scores” in UNVERRICHT, HUBERT (Ed.). *Der Caecilianismus: Anfänge – Grundlagen – Wirkungen*. Eichstätter Abhandlungen zur musikwissenschaft, Bd. 5. Tutzing: Hans Schneider, 1988., 203–213. Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts
- SAFFLE, MICHAEL. *Franz Liszt. A Guide to Research*. Second Edition. New York–London: Routledge, 2004.
- SAMBETH, HEINRICH. *Die gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszt's und ihre Bedeutung für die Entwicklung seiner Religiosität und Kunstanschauung* Diss. Münster, 1923.

- SCHMIDL, CARLO. *Dizionario Universale dei Musicisti*. Milano: Sonzogno, 1937.
- SCHORN, ADELHEID VON (Hrsg.). *Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe*. Berlin: S. Fischer, 1901.
- SCHRÖDER, B. (Hrsg.). *Otto Nicolais Tagebücher nebst Biographischen Ergänzungen*. Leipzig: 1892.
- SEGNITZ, EUGEN. „Francesco Liszt e Roma”, *Rivista musicale italiana*, XIII, (1906), 113–134.
- SEIDEL, ELMAR. „Über die Wirkung der Musik Palestrinas auf das Werk Liszts und Wagners” in *Liszt Studien 3*, Kongressbericht Eisenstadt 1983, ed. Serge Gut. München: Katzbichler, 1986, 162–176.
- SOLDATI, STEFANIA. *Giuseppe Baini e il mito del Palestrina*. Palestrina: Comune di Palestrina, 1999.
- TIBALDI CHIESA, MARY. *Franz Liszt in Italia* in: *Nuova Antologia* 71/1544. (1936), 142–154.
- VERGASSOLA, LUCA. *Il Rinascimento*. La Spezia: Editoriale Zeus, 2000.
- VIKÁRIUS LÁSZLÓ. „Liszt és a 'régi zene': egy romantikus megközelítésmód.” in: *Magyar Zene* XXX/1 (1989. márc.), 55–65.
- WAGNER, MANFRED. „Liszt und Bruckner- oder ein Weg zur Restauration sakraler Musik” *Liszt-Studien I*, Kongreßbericht, Eisenstadt: 1975, ed. by Wolfgang Suppan. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1977. 225–233.
- WAGNER, RICHARD. „Beethoven” in *Művészet és forradalom*. Budapest: Seneca, 1995.
- WALKER, ALAN. *Liszt Ferenc 2. Weimari évek 1848–1861*. Budapest: Editio Musica, 1994.
- WALKER, ALAN. *Liszt Ferenc. 3. Az utolsó évek 1861–1886*. Budapest: Editio Musica, 2003.
- WALKER, ALAN. *Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek 1811–1847*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- WHITE, CHARLES WILLIS. *The Masses of Franz Liszt*. diss. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1987.
- WILLIAMS, ADRIAN. *Portrait of Liszt. By Himself and His Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- WOLFRUM, PHILIPP. Herausgeberbericht „Himnuszok és egyéb karénekek zenekarral”, (Heidelberg, Febr. 1918). *Liszt Ferenc Zeneművei (GA)* V/5, Lipcse: Breitkopf és Härtel, 1936.
- WOLFRUM, PHILIPP. Herausgeberbericht „Missa choralis” (1918), *Liszt Ferenc Zeneművei (GA)* V/3. Lipcse: Breitkopf és Härtel, é.n. <1907–36>.
- СТАЦОВ, В.В. *Статьи о музыке. Выпуск. I. 1847–1859*. Москва: Музыка, 1974.
- СТАЦОВ, В.В. *Письма к родным. I. (1862–1879)*-Москва: Государственное Музыкальное Издательство, 1954.