

---

# Palestrinától Palestrináig

ANGI ISTVÁN

*Ha visszagondolunk Palestrina ars poeticájára, megtévesztően úgy tűnik, hogy a prima prattica megvalósítójának életműve a feladatok és megoldásuk összhangjában problémamentes életmű volt, és mint ilyen maradt fenn számunkra a klasszikus eszmény életre keltésének klasszikus mintájául. Valóban, a szöveg és a dallam viszonya, a kiinduló pontul választott motívum és a belőle kigyöngyözött alkotás belső relációja, de még az esztétikai kánonok közötti választás és az égi eszmény következetes szolgálata is mind amellet szólnak, hogy a Mester alkotásai a szelíd áhítat jegyében hordozzák a zeneiség alapvonását, a harmónia megteremtését. És az egyházzenei feltételek is végig ennek a harmóniateremtésnek szabnak határt akkor, amikor II. Marcell pápa elvárásai is, majd a Tridenti Zsinat célkitűzései is a világosság, a tisztaság, a disszonancia-mentesség és az egyszólamú éneklés érthetőségének gregorián-kori mintáit állítják a 16. századi zene központjába. És a problémamentesség látszatát különösen igazolja az az életrajzi tény, miszerint Palestrina vállalta is a feladatok elvégzését, a kitűzött minta bevezetését.*

Pedig e krisztálytisza látszatok mögött nagyon is összetett és feszültséggel teli szellemi tevékenység rejtőzködik. Palestrina életműve híven tükrözi a kor humanista gondolkodásának nagyságát, összetettségét, de mély ellentmondásosságát is. Ám nyíltan vállalt ellentmondásosság ez a feladatok bonyolultságában, amelyből Janus-arcával minduntalan kitekint a hagyomány valóságára is, az eszmény távlataira is. Mert a hagyomány nemcsak a gregorián korális ideogrammius áttetszőségét, de a többszólamúság polyszemantikáját is őrizte számára; ám a szintézis távlatában őrizte oly módon, hogy továbbalkotásában és -alakításában – mint Hegel mondaná –, „megszüntette őrizze meg” azt. Ezért a távlatok eszményisége sem volt akkoron kevésbé problémamentes. Hiszen a lemondás távlata volt ez a művészi vágyak feszültségében. A lemondásé, amelyben dönteni kellett az egyik vagy a másik *prattica* mellett és e döntés jegyében vállalni a feltételeket is. S e feltételek tulajdonképpeni vállalásából derül ki igazi valójában az, hogy a humanizmus 16. százada, pontosabban, hogy a reneszánsz humanizmusa végig a restauráció és a megújhódás ellentétei között vívta küzdelmét az egyensúlyért, az egységért, a megmaradásért és a haladásért. Márpedig mindezek az elvárások maguk is Janus-arcúak voltak, és megvalósulásaik kettősségében idézték tünt korok *duplex veritá*sát az égi és földi szépség polarizációjában, de a topogó kötöttségek és az elkerülhetetlen továbblépések komplementaritásában is. Ezt mutatja a két gyakorlat művészi programjainak különbsége és hasonlósága alig egy emberöltő perspektívájában, Palestrinától *Monteverdi*ig.

A templomi éneklés esztétikáját már II. Marcell pápa 1555-ben normatív alapokra helyezte, amikor zenészeit bírálva kihangsúlyozta: „Bármit is adnak elő, azt mindig helyes felfogásban kell énekelni, olyképpen, hogy valamennyi szólam érvényesüljön, és minden szót hallani és érteni lehessen. (1) ”A Tridenti Zsinat purifikáló szellemét a zenére vonatkozó passzus (1562) pedig imígyen konkretizálja: „Zenés miseszertartásokon – legyen az énekes vagy orgonamuzsika – semmiféle profán dallam ne hangozzék el, csakis himnuszok és Istent dicsőítő zsoltárok. Az énekes szerszámokat oly módon kell megalkotni, hogy azoknak hallgatása ne csak a fülnek legyen kellemes, hanem a szavak legyenek tisztán érthetőek, és a szívek teljenek meg az égi harmónia utáni vágygal. (...) Ki kell zárni a templomból minden olyan zenét, legyen az énekes vagy orgonamuzsika, amely szabados vagy tisztátalan dolgokat tartalmaz.”(2)

Ebben a szellemben kapja Palestrina, együtt zeneszerző kollégájával A. R. Zolióval 1577-ben a feladatot az egyházi ének „megtisztítására”. XIII. Gergely pápa idevonatkozó rendelete így hangzik: „Tudomásunkra jutott, hogy az *Antifonarium, Graduale és Psalterium*, amely zenével ékesíti az Isten dicséretének szentelt imaórákat és szertartásokat, telítve van barbár, zavaros, ellentmondó és fölösleges elemekkel, ami a zeneszerzők, írnokok és nyomdászok ügyetlenségének, nemtörődömségének, sőt nem egy esetben gonoszságának következménye. (...) Elrendeljük tehát, hogy tisztítsák meg e zene minden dagályosságtól, barbarizmustól és zavarosságtól, hogy méltó legyen Isten nevének dicséretére alázatosságban, választékosságban és áhítatosságban. (...) Abban a meggyőződésben, hogy úgy cselekszünk, ahogy Isten segítségével a legjobban cselekedhetünk, elhatároztuk tehát, hogy hozzátok fordulunk, kiknek a zenében és éneklésben való jártasságáról, hűségéről, szorgalmáról és Isten előtti jámborságáról megbizonyosodtunk. (...) Ezért tehát megbízunk benneteket, hogy ellenőrizzétek és – amennyiben hasznosnak találjátok – korigáljátok és tisztítsátok meg az Antifonariumot, Gradualét és Psalteriumot, valamint minden olyan éneket, amely a római katolikus egyház szertartásain használatos. (...) Rómában, az Úrnak 1577-ik, pontificatusunk hatodik évében.” (3) Mint ismeretes, Palestrinának a feladatot nem hajtották végre. (4) A pápa a Vatikánhoz érkezett számos reformellenes tiltakozásnak kénytelen eleget tenni, és már 1578-ban visszavonja megbízatását a két szerzőtől. Időközben az elkezdett munka kézírata is elkallódott. (5) De a feladat szelleme továbbra is hat. Palestrina, évek múltán is. Ajánlásában XIII. Gergely pápához a *Motetták* IV. kötetében (1584), a *prima pratica* jegyében így vall ars poeticájáról: „Túlságosan is sok olyan szerelmi tárgyú költemény van, amely teljesen idegen a kereszténység szellemétől és életmódjától. Ezeket a költeményeket – melyeket szenvedélyektől elragadott emberek, az ifjúság megrontói írnak – sok muzsikos választja ügyessége és művészete bemutatkozásának tárgyául, s miközben tehetsége által kitünteti magát, ugyanakkor bosszúságot okoz a jó és komoly embereknek. Szégyenkezve és pirulva vallom be, hogy egykor én is közéjük tartoztam. De most, amikor a múltat megváltoztatni és a megtörténtet meg nem törtéنتté tenni már nem tudom, teljesen megváltoztattam legalább szándékomat. Ezért hát utóbb csupán olyan költeményeket zenésítettem meg, amelyek a Mi Urunkat, Jézus Krisztust és az ő Szentséges Anyját, Szűz Máriát dicsérik és most olyan verseket választottam, amelyek Krisztus isteni szerelméről és az ő lelki hitvestársságáról szólnak: Salamon király *Énekek énekét*. Egy kissé élénkebb muzsikát írtam, mint amilyen az egyházi muzsikánál szokás, mert úgy éreztem, hogy maga a tárgy ezt így kívánja. Az az óhajom, hogy ezt a művet, úgy mint van, Szentségednek ajánlhassam, aki ha magával a művel nem is, de legalább szándékommal s törekvésemmel meg lesz elégedve. De ha maga a mű kielégíti Szentségedet – bár így lenne! –, bátor leszek újabakat alkotni, s remélem, ezek is megnyerik Szentséged tetszését...” (6) Íme, a kettősségekbe rejtett megalkuvások túllépésének allegóriája: az áhított bensőséges megérezkítésben biblikus szövegbe mentett szerelmi versekre írja lírai tartalommal teli motettáit. Fenntebb idézett érvelései pedig -a korai középkor ágostoni érveléseihez hasonlóan, amelyek meggyőző erejével az ókori művészet kincseit mentette át a keresztény értékek tárába – a bibliai interpretációk máig érvényes felfogásával hangzanak egybe. Ezekből idézünk: „Nincs az Ószövetségnek olyan könyve, melyre oly sokféle magyarázatot adtak volna, mint erre. Csak két elfogadható van köztük. A zsidó tudósok allegóriának értelmezték: Isten szeretete Izrael iránt és a nép szeretete Isten iránt úgy van benne leírva, mint a házastársak szeretete egymás iránt. (...) A modern katolikus magyarázók általában véve hűek maradtak az allegorikus értelmezéshez, de különböző változatokban. Tartják magukat az általános tételhez, hogy Jahve Izrael jegyese és ebből kiindulva keresik az Énekek énekében Izrael megtérésének történetét, reményeit és kiábrándulásait. (...) A másik magyarázat a könyv szövegének a természetes értelmét tartja meg. Azt gondolja, hogy az Énekek éneke dalok gyűjteménye, amelyek ünneplik a törvényes emberi szerelmet, amely megszenteli a házastársak egyesülését. A tárgy profán, de mégis vallásos, mert Isten megáldja a házasságot. (...) Bármilyen is az Énekek énekének irodalmi magyarázata, mindig jogos azt arra a kapcsolatra alkalmazni, amely Krisztus és Egyháza közt van, vagy amely az egyéni lelket Istenhez fűzi. Ebben az értelemben használták fel Keresztes Szent János és más misztikusok is.” (7)

*Monteverdi* már a hitviták izzó hevességéhez hasonló polémiákban kénytelen *seconda pratica*-ját megvédeni. *G.M. Arthusin*nak, a bolognai San Salvatore templom kanonokának

támadásaira testvére, *Giulio Cesare Monteverdi* szignója alatt válaszol. Válaszában 1605-ben így foglalja össze új programja esztétikáját: „A támadó a modern zenét akarja támadni és a régit védelmezni szándékozik. Ez a kettő valóban nagyon különbözik egymástól a konszonanciák és a disszonanciák alkalmazásának a kérdésében, mint azt testvérem ki fogja mutatni. A támadó azonban nem ismeri ezt a különbséget. Tehát az igazság nagyobb felismerhetősége kedvéért tudja meg mindenki, milyen az egyik és milyen a másik. Testvérem mindkettőt becsüli, tiszteli és nagyra tartja. A réginek a *prima prattica* nevet adta, mivel ez volt a legelső gyakorlati szokás, a modernet pedig *seconda prattica* néven nevezte, mivel ez a második gyakorlati felhasználás.

Érthető, hogy a *prima prattica* az, amelyik a harmónia tökéletességére törekszik: vagyis amely úgy tekinti a harmóniát, hogy ez nem meghatározott, hanem meghatározó valami: nem a beszéd szolgálja, hanem az ura.

A *seconda prattica* (...) az a gyakorlat, amely a melódia tökéletességére törekszik, vagyis a harmóniát nem parancsolónak, hanem parancsot követőnek tartja; az a gyakorlat, amely a szöveget teszi meg a harmónia urának.” (8)

Itt tehát a harmónia és a melódia, az összhang, illetve a dallam szöveghez való viszonyában jelentkező különbség az, ami meghatározó a két *prattica* között. Monteverdi érvelése szerint a *prima prattica* harmóniái uralják a szöveget, míg a *seconda prattica* dallamai alárendelik magukat a szövegnek. Érdekes feszültséget teremt ez az érvelés. Hiszen a zsinat szellemét is az érthetőség, a szöveg primátusa hatja át... Ezek szerint Monteverdi egyetértene a restauráció szellemével? Korántsem! Nem ő, hanem a „purifikáció” hívei azok, akik támadják a többszólamú szerkesztés módját, mint például a két kardinális, *Giovanni Maroni* és *Bernardo Navegero*, akik felszólalásukban azt követelték, hogy „tiltsanak ki a templomból mindenfajta többszólamú zenét, és tegyék kizárólagossá a szertartásokon a gregorián éneket.” (9) Monteverdi polémiájában a monódiát állítja szembe a polifóniával, ami végül is a műfaji ellentétezt – oratórium vagy opera, szakrális vagy világi zene – rejti magában. Mert a szöveghez való új viszony, bár zenei indíttatású, mégis a szöveg új tartalmából következik. A *prima prattica* üzenetét meghatározó szép és fenséges kísérő érzelmét, az áhitat lelki nyugalmát, illetve a magasztos emelkedettséget Monteverdi *seconda pratticájában* a konfliktus, a dráma, a felfokozott feszültség érzékivé tétele váltotta fel. Persze hogy más volt itt a konszonancia-disszonancia, a szép és rút összevetése, mint a régi gyakorlatban. És ez az, amit nemcsak nem értettek, de mély ellenszenvvel el is marasztaltak Monteverdi ellenfelei. Arthusi heves replikáit elszánt indulatai tarkítják: „Az új szabályok a fülnek kevésbé tetszetősek (...) rosszul vannak kialakítva és természetellenesek: ellentétesek a harmónia lényegével. (...) Az a mód, ahogyan a régiek a disszonanciákat konszonanciákkal készítették elő és oldották fel, teljesen eltüntette a disszonanciák nyersességét. (...) De mit törődnek ezzel ezek az újítók? Elég számukra, hogy a fület kielégítsék. Éjjel és nappal azon fáradoznak, hogy a hangszereken disszonanciákkal fűszerezett effektusokat próbáljanak ki – az ostobák! Nem veszik észre, hogy a hangszerek becspják őket.” (10) Pedig nem történt más, mint megváltozott az éthosz és affektus addigi viszonya; ám ezt a változást majd csak a lessingi esztétika szentesíti a *kifejezés és igazság* új viszonyában, szemben a hagyományos szépségesség eredeti egyeduralmával. Az új *pratticát* ugyanis a *stile concitato*, a drámai hőst jellemző affektusok különböztetik meg a régi gyakorlatban domináló *stile temperato* és *molle* ethosz-karakterétől. Az egyensúlyt majdcsak a barokk szintézise teremti meg a régi és új komplementaritásában, az operairodalom és a passiók, oratóriumok repertoárjának párhuzamában.

A művelődés története Palestrina alakját is, mint majdnem minden agy személyiségét a reneszánszból, különös módon őrzi együtt egy kettős kor belső feszültségének emlékeivel, reformációtól ellenreformációig. Portjérát a magyar zeneesztétika történetében talán legbeszédesebben *Pázmány Péter*ével hasonlíthatjuk össze.

Mindketten az ellenreformáció háttéréből emelkednek ki. És mindkettő fontos művészeti-kulturális szerepet játszott az erdélyi korabeli fejedelmek udvarában Bethlentől (12)

Báthoryig (13). A reformok és a konszolidációk keresztüzében alkotja mindkettő kormeghatározó életművét.

Pázmány a művészi próza atyja. *Kosztolányi* így ír róla: „Maga vallja, hogy felmelegített tintával ír. Tollán forró tinta csordogál, kalamárisában pedig tűz van, égi szikra, de a poklok kénköves lángja is. Füstölgő állapotban kotorja ki szavait, melyeken még érzik egy barbár élet nyersesége, s minden tő és gyök messze-messze időről regél. Ő a magyar próza atyja és törvényhozója. Öntudatos stílművész, aki már a 17. század elején becsüli a művészi gondot, inti a prédikátorokat, nehogy rögtönözzenek. Mindig leírja szentbeszédeit, gyalulgatja mondatait. Elődje nincs senki... Pázmány Péter az első, aki egy ember lüktető gondolatait ágyazza a magyar prózába.” (14)

Pázmány Péter prózája telistele van költői képekkel. A virágénekek nyelvén vívja ádáz hitvitáit, s közben elítéli virágérnekeket. Íme, néhány sor tőle „a virágok nyelvén”, amit egy *Eusebius*-idézetet fűz: „Ez, amit röviden Eusebius monda, annyit térszen, mintha azt mondaná: Ha egy vadon-erdőnek, kősziklás puszták barlangi között, módoson épített palotát látnánk, mely csinosan ékesített és drága kárpitokkal bévonatott volna: minden szegeleti arany és ezüst házieszközzel tündöklenék; kedves gyönyörűségre és szükséges táplálásra tarozó alkalmatosságokkal bévelkednék: efelett őbenne szép vetett asztalokat, fényesen égő szövetnekeket; körüle renddel ültetett gyümölcsös fákat, kedvesen illatozó virágokat, csatornákon és csévéken folyó hús forrásokat látnánk; és a mulatóhelyek ékességén csudálkozván, tudakoznánk: Ki alkotmánya ez a királyi fáradságok könnyeségére rendeltetett épület? Vajon ha ki azt felelné, hogy emberi kéz nélkül, a közel való hegyeknek történetes szakadásiból, és az ő részeinek szélétül egybehordásából kerekedett a szép palota: nem azt ítélnéd-e, hogy megelőz minden goromba esztelenséget oktalan felelet? (15) S vessük össze a sorokat virágének-üldözéseivel: „s hogy nyilvánban szóljak, a kik szerzik, a kik éneklik a virágénekeket, országos kerítők, közönséges kutakat mérgezők. És mivel nem elégedvén meg magok gonoszságával, egyebeknek tört vetnek, mind-azokban a gonosz indulatok vétkeiben részek vagyon, mellyel az ilyen énekhallásból vagy olvasásból gyuladoznak, és nincs oly büntetés, melyet nem érdemlenek.” (16)

Hasonló kettősség derül ki a Mária-kultusz és Éva-kultusz visszautasított párhuzamából Palestrina életművében is. Mint már idéztük, „pirulva” lemond a világi zene, a líra műveléséről. Ám ez a lemondás nem feledteti velünk az életmű első periódusából származó gyönyörű madrigáljainak üzenetét, a világi szépség áhítatos megéneklését, a reneszánsz poézis átültetését a zene hangjaira. Bár nem ő idézi korábban legtöbbször *Petrarca* költészetét – ez a feladat *Luca Marenziona*nak jutott –, madrigáljai, akárcsak az egyidőben született hangszeres *ricercari*-jai is, végig e szonettek reneszánsz szépségét teszik érzékkivé a zenei időben, híven ráillesztve e szépség dinamikus egyensúlyát – hol az elkeseledés, hol az ujjongás vibrálásában – a madrigálok fűzerszerkezetére. Gondoljunk például a *Minden szép szín*, a *Lent a tó kies partján* vagy a *Kert, lomb és virág* kezdetű madrigáljaira. *Kerényi György* avatottan zenei-költői fordításában méltán váltak a mai magyar kórus-repertoár igaz gyöngyeivé. A *Kert, lomb és virág* szövegébe szőtt cezúra az első és második rész között az el nem mondás varázsában (17) vibráló szerelmi-lírai valamás örök paradigmája marad az öröm és bánat, boldogság és boldogtalanság, viszonzás és viszonzatlanság hol ujjongó, hol évődő bizonyosságában-bizonytalanságában:

„Hús kertek zöldelő virágos lombja,  
a kéklő nyári ég oly boldogító,  
rét fűvén, hol forrás friss vizét ontja,  
felbuzdul az ifju vér, ha zeng a kürtszó.  
Víg társaságban szíved minden gondja elszáll  
Elszáll a barna bánat.  
Élni mily jó!  
Hasztalan, engemet nem boldogít már,  
Kert, lomb, fű forrás,  
Kék ég, virágzó nyár.” (18)

Így aztán hosszmeteszében az életmű tükrözi mind a dantei Beatrice-, mind a petrarcai Laura-szépségeszmény égi-földi visszhangjait.

Ha a retorika tükrében elemezzük a két életmű nyelvi hasonlóságait és különbségeit, az is kiderül, hogy egyik is, másik is a lényegre törő, ideogrammiikus művészi gondolkodás terméke, ám egyik sem mond le a trópusok költői birodalmáról. Még alkotóik szándéka ellenére sem. Palestrina, *Zoilo*val együtt megpróbálja végrehajtani az egyházzenei reformot. Az egyszólamú éneklés visszaállításának imperativusában hozzákezdnek a melizmák költőin megtaforikus dallamait egy szilárdabb, prózaibb recitativ-ívre kényszeríteni, amelyen az egymásmellettség zenei hang és zenei hang között a szótagviszonyok közvetlenségét ellenpontosná. „Eljárásuk – írja *Homolya István* –, hasonlóképpen sok más korabeli reformkiadványhoz, nem volt egyéb, mint a kézbe vett dallamanyag átkomponálása, átjavítása a XVI. századi ízlés szellemében. A humanista latin kultúrán nevelkedett nyelvérzék számára hibásnak, barbárnak hatott a középkori latin deklamáció, amely teljesen figyelmen kívül hagyta a nyelv eredeti mérték- és hangsúlytörvényeit. A középkori koráldallamokban nem egy esetben kerültek hosszú melizmák rövid és hangsúlytalan szótagokra. Ezen a helyzeten akartak javítani a XVI. századi reformátorok, közöttük Palestrina és Zoilo is.” (19) Közismert, hogy ez az igyekezet elcsendesedik a kísérlet szintjén. Persze nem nyomtalanul. Sőt, különös szintézist teremt meg a Palestrina-stílusban. Mert a melizmázó és a recitáló szerkesztésmód kölcsönös feltételezettséghez vezetnek, amelyben a polifonikusan felzengő dallam szépsége példás következtességgel vívja ki a maga viszonylagos önállóságát. És ez az önállóság több szempontból is meghatározó stílusjegy a madrigálok és motetták történetében. Mert a palestrinai dallam éppúgy tökéletes teljességében érvényesül a polifon többszólamú szerkesztés során, mint a homofon akkordikus monodában, de megőrzi esztétikai értékét unisono egyszólamú előadásában is. *Kodály* méltán hasonlítja a Palestrina-dallamot kristálytisza egyszerűségében és tökéletességében a gregorian korális és a magyar népdal világához.

Visszatérve párhuzamunkhoz, *Toldy Ferenc* Pázmány Péter prózájának képi archetipusait a népnyelv közmondásai, aforisztikus elemei között véli megtalálni. Persze a pázmányi próza a művészi szerkezete ennél jóval gazdagabb és többértűbb eredetről vall. (20) Ám mégiscsak képi eredetről és ennek a képi eredetnek sajátosan reneszánsz kivetítődéséről. Hiszen e sorokat, mutatis mutandis, Dante szellemében írja: „s jóllehet diákul is tudok, de mivel a Kalauzt a magyarokért magyarul írtam, annak oltalmát is magyarul akarom írni, nemzetségemnek lelki orvosságért. Tudom, ebben senki meg nem ütközik. Mert ha másnak szabad a magyar könyvre deákul felelni: engem sem tilthat, hogy magyarul ne írjak a deák könyvre.” (21) Gondoljunk a *De vulgare elocventiára*, amelyben a nép nyelvének ékességéről folyik a vita. (Igaz, ott latinul, az „avatottak” számára; hiszen a maga közösségét népe nyelvén a *La Divina Commediával* ajándékozta meg.)

Palestrina a gregorián bűvöletében, Pázmány a biblia valóságában él. Pázmány igehirdetése bármelyik bibliai kép vagy jelenet programja, „forgatókönyve” lehetne. Hosszan idézhetnénk prédikációiból, mint például a passiók világát idéző *A krisztus szenvedésének egész rendjéről* szólóból. Íme, egy részlet a bírákhoz intézet szavakból: „Bírák, bírák! Valahol a félelem és reménység regnál, ott az igazság nem regnál. Nábobot halálra ítilik a hamis bírák, hogy Jezabelnek kedvét találjal. Zsuzsannát kárhoztáták a lator vének, hogy feslettséget végbe nem viheték. Krisztust halálra ítili pilátos, hogy császár haragját elkerülje, a zsidók barátságát megtartsa. Így szokott lenni: valamely bíró örül az ajándéknak és félelemtől viseltetik, igazat nem ítilhet. Nem kell azért a bírónak azzal gondolni, mit mondanak őfelőle az emberek, hanem azt kell szem előtt viselni: mint léssen Isten előtt ítéleti. Mert a szók csak rettentenek, de a hamis ítélet elkárhoztat.” (22)

A Palestrina-dallamok eszmerajzai a gregorián korális szigorú szépségét idézik. S bennük az Írásét. Mint például a *Super flumina Babylonis* kezdetű motettájában. Szövegét Kerényi György így fordította:

„Babilonnak folyóvizei mellett ültünk és sírtunk,  
és Siont emlegettük.  
Citeráinkat ama földön  
fűzfákra függesztettük. (23)

A szöveg a Biblia világát idézi, a 136. zsoltárt. És Palestrina éppoly intenzitással éle e világot zenéjében, mint Pázmány művészi prózájában. Ő is visszagondol, újra átél, zenét és zsoltárt társít, dallamot és gondolatot. Homolya figyelmeztet, hogy a motetta egyik lényeges dallamsora, amelyre a „dum recordaremur tui, Sion” szöveget éneklik, azonos a *Lauda Sion Salvatorem* kezdetű gregorián sequentia dallamával. (24) Ha az idézett példát tovább elmezzük, kiderül, hogy Palestrina az *Aquinoi Szent Tamás* szövegére énekelt sequentia gregorián dallamát mind Medici-féle, mind mai alakjában (25) egyaránt ismer-te. A fenti motettában az új alak elevenedik meg, a régire új motettát ír kettős kánonban éppen *Lauda Sion* c ímen. Szövege Babits Mihály fordításában így hangzik:

„Dícsérd, Sion, a Megváltót.  
Dícsérd a vezért, a pásztort.  
Zengj himnuszt, zengj éneket.  
Ahogy bírod, akként mered:  
Nagyobb Ő, mint a dicséret,  
Méltón nem dicsérheted.  
Ő, igaz kenyér, jó Pásztor.  
Jézus, óvj az elbukástól.  
Te táplálj és Te palástolj  
S add, hogy a feltámadáskor  
Üdvnek látói legyünk. Ámen.” (26)

Utóbbi himnikusan ujjongó, Jeruzsálem megmentőjének, a jó Pásztornak a dicsőíté-sére szólít; előbbi fájdalmasan szenvedő, az elvesztett Jeruzsálem elsiratását idézi. sion Jeruzsálemnek s általa az egész zsidó népnek jelképe...

Palestrina dallamai – miként a motettáké általában – az igehirdetés zenei metaforái, felzengő homíniák. Nem véletlenül vallja már a korai gregorián esztétikája azt, hogy aki liturgia során szépen énekel, az imádkozik, sőt, többszörösen imádkozik. A palestrinai igehirdetés zenei kiindulópontja rendszerint a gregorián mélosz. A belőle kiemelt dallam cantus firmusszá magasodik s egyben, retorikai kifejezéssel élve, zenei hasonlattá válik, pontosabban: hasonlítottná, amit a többszólamú polifonikus vagy monodikus szerkezet-ben a szerző sokoldalúan vet össze maga alkotta imitációival. Persze a forrás nem mindig gregorián ének, lehet az közvetett is, mint például a *Missa Assumpta est Maria* kezdetű művében, ahol is egyik saját motette dallamanyagát választja kiindulópontul. És lehet teljesen önálló, új is a motívumanyag, akár a *Marcell pápa miséjében*. Nyilván az egye-temesen érvényes keretet Palestrina itt sem lépi át: konkrét idézetek helyett az idézetek általános tartalmát eleveníti fel. Bár, mint több alkotásában, itt is megvan az általános tartalmon túli archetípus jelenléte az igen népszerű *L'homme armé* felsejlő dallamában. Különben több alkotását is erre a dallamra építi. (27)

A *Marcell pápa miséje* nemcsak a reneszánsz többszólamúság technikai csúcsprod-ukciója; annál sokkal több. Magának a reneszánsz zenei gondolatnak ideális megtes-tesülése. A dallamok s a bennük megszólaló ordinarium miseszövegek, a *Kyrietől* az *Ag-nus Dei* ámenjéig, „nagyban” ugyanazt a boltikusan ívelő, „pneumatikusan” (28) szár-nyaló hangzó vonalat írják le, amely kicsiben minden gregorián motívum sajátja, s ame-lyet Palestrina dallamszerkesztése kötelező mintává tesz a reneszánsz dallamvilág szá-mára is. Ám a részek és az egész harmóniájában, motívumtól a műig, itt is a maga ket-tősségében érvényesül a dallam viszonylagos önállósága. A poézist idéző melizmatikus-metaforikus zenei képektől a művészi prózában fogant szakrális szöveg recitatív zenei hasonmásáig egyaránt megtaláljuk a polifónia és a monódia kölcsönösen feltételezett művészi mozzanatait. A mise egészén belül pedig „elég tétetett” a pártfogó pápa igényé-nek, s később talán ebben az értelemben válik a Tridenti Zsinat zenei kánonjának para-digmájává is. Ha ma végighallgatjuk ezt a „visszahangzó dómot” megjelenítő zenét, cso-dálatos architektúrájából kiérezzük a csúcspont és a szimmetrikus központ egybekom-ponálásában a lírai és prózai mozzanatok eszményi egységét a kifejezés és igazság les-singi harmóniájában. (29) Azt a – mondjuk így – „váltakozó azonosságot”, amelyben a tételes hitvallás igazsága (Credo) az akkordikus monódia áttetsző érthetőségében a mű közepére kerül, s amelyet hullámzó alternatíváikban átölelnek a szélső tételek melizma-tikus képekbe oldódó szövetaláfestései.

Sokan úgy vélik, hogy szakrális zene – a szöveg és dallam egybevágó átfödésében – nem képszerű s nem is igényli a képszerűség plaszticitását. Valóban, úgy tűnik, hogy az egyetemes érvényű textus elhangzásában itt a konkrét érzékiség nem szolgálja a felemelkedést a transzcendenciák régióiba. Az énekelt dallam ne legyen szép (30) – hangzik a gregorián esztétika tézise –, azért, hogy ne vonja el a figyelmet a kitűzött célról, az égi legfőbb jó és legfőbb szép imádásáról. Röviden, hogy az eszköz ne váljék céllá. Ám az operaszöveg és -dallam, a zene és a balett viszonyának évszázados vitáihoz hasonlóan, a gyakorlat az egyházzeneben is hamarabb végzett a kérdéssel, mint a viták elméleti szövevényei. Nem tud lemondani és nem is mond le az érzéki befogadás közvetlenségéről, a szép igényléséről és megvalósításáról, implicite a képszerűségről sem. Persze itt még nem találkozunk a zene olyan festőiségével, mint Bach hangszeres tablóiban, de Palestrina dallamvilága sem egyszerűsödik le a korabeli divat zenei onomatopoejaira sem. Palestrina a mindennapi konkrét és az elvont általános között talál rá képeinek adekvát közegére, a szikárrá általánosított gondolat zeneközébe hozására, újra plaszticizálására. Mert a visszavárt ige lelőhelye is zenei: zenei a forrás, zenei az archetípus.

A forrás iránti tisztelet merőben más szerzői magatartást váltott ki a téma, a motívum feldolgozásában. Akkoron természetes alkotói ténynek számított a motívumok átvétele, a „merítés ténye” a tiszta, ősi forrásból. A *cantus firmus*ok tisztelgő hódolata a feldolgozás során sajátosan reneszánsz produktum, s talán majd csak a nemzeti iskolák népdalfeldolgozásaiban jelenik meg hasonló intenzitással. Persze a kútfő iránti vonzódás, az ősi eredeti keresése-hirdetése a századok múlásában sem gyöngült, legfeljebb rejtőzködőbbé vált. Ám ez idő alatt a körben forgó motívumok a mottóvá, idézetté mervedett témák feldolgozásai mégis más színekben jelentkeztek és más módon valósították meg az érzékivé tétel zenei feladatait az átvett általános és feldolgozása, az új egyes viszonyában. Hiszen a klasszicizmus és különösen a romantika idején az átvételek személyi jegyei felerősödtek. A szubjektív elem már a téma hovatartozásában is meghatározóvá vált szerző és szerző között azonos vagy különböző korokból. Brahms nem a barokk világ vagy nem a klasszicizmus gondolatait parafrázálja variációiban, hanem konkrétan Händelét vagy Haydnét. (31) És Lisztnek Petrarca költészetéből vagy Raffaello festészetéből ihletett zenei parafrázisairól is csak ezt mondhatjuk el.

A reneszánsz művészete, különösen szakrális zenéje azonban még teljes egészében az antikvitásból örökölt ethosz-karakterekben kibontakozó gondolkodás- és érzésvilág előterében él. Az ethosz karakterei persze itt is az affektus gyakorlatában kelnek életre. Milyen más mégis a művészi kánonokban rejtőzködő egyetemes erkölcsi normák egyéni viszonyítása itt, az affektusok gyakorlatában! Mert nem a külön-külön átélt, szubjektíváló megértés sokféleségére, hanem a sokféle megtapasztalás közössé tételére összpontosító affektus gyakorlata ez: *Sursum corda, habemus ad Dominum* – lelkeinket közösen felemelni az Urhoz. Az ethosz görögösen antik egyetemessége és az affektus római szubjektívebb megnyilvánítása persze jelentős esztétikai és szakrális szerkezetváltozáson megy át míg a reneszánsz zenei képalkotás alapjává válik. Mindenekelőtt felerősödik az ethosz egyetemessége a középkorban. A reneszánszban pedig sokszínűvé, dinamikusabbá válik maga a viszony. Nos, a szakrális zene esztétikája, II. Marcell pápa elvárásai, majd a Zsinat kánonjai ebben a dinamikus sokszínűségben kelnek az ethosz átfogó érvényességének a védelmére.

Palestrina alkotói csodája pedig éppen abban rejlik, hogy az ethosz egyetemes érvényűségét jelképező gregorián *cantus firmus*ok feldolgozásában az Ige zenei hirdetését az egyszerűség és érthetőség követelményei között oly módon oldja meg, hogy a hirdetés eszköze minden befogadó-hívő számára méltónak bizonyuljon a hirdetett cél eléréséhez. Méltónak szépségében, bensőségében, áhitatában. Azt is mondhatnók, hogy Palestrina affektusai szakrálisak, hiszen az ethosz egyetemességét az affektusok transzcendens közösségében gyakorolja. S ebben a gyakorlatában válik a reneszánsz ethosz előremutatóvá, egészen a 20. századi ének ethoszáig, amely a népzene és műzene hiteles viszonyában kel életre, elsősorban Kodály Zoltán énekkari alkotásaiban.

Kodályt méltán tekinthetjük az énekkari irodalom második Palestrinájának. A magyar kórusművészetben megteremti a reneszánsz reneszánszát. Ars poeticáját tudatosan a magyar népdal – a gregorián korális – és a Palestrina-művek egyenértékűségére alapozza.

Ebben a megtalált egyenértékűségben születnek meg szebbnél szebb énekkari művei mind az egyházi zene, mind a népdalfeldolgozások, illetve költői szövegek ihletésében a *Missa brevistől*, a *Magyar misétől*, a genfi zsoltároktól és az *Esti da*tól a *Székely ke-*

serveig, a *Molnár Anna*ig vagy a Balassi, Kölcsei verseitől Ady és Weöres Sándor költészetéig. Kodály énekszava életre kelti az újjászületés igéjét, eszméjét. A népdal cantus firmusszá magasztosul partitúráiban, a költemény deklamációjában neszező zenei hangvétel újra dalammá nemesedik, és a zsoltár recitatívója a magyar gregoriánnum világát idézi. A hangvétel hitelességében fogant affektusai végig a reneszánsz palestrinai ethoszmodellt követik, áhitattal és önmegtartóztatóan hozzásimulnak e modellhez, bensőségesen és áhitattal készítetik hallgatóikat az eszmény avatott befogadására. Arra készítetik őket, hogy érezzék és megértsék: az, ami az övék, azt sajátukká kell tenniük. A szépség égi transzcendenciájától annak földi tüneményéig birtokba kell vegyék a nomosz gyakorlatát, a harmóniát, a viszonyt teremtő zeneiséget egyházi, világi egyetemességében egyaránt.

Éppen ezért Kodály Palestrina-reneszánsza nem állt meg és nem is állhatott meg az alkotás bűvöletében. Mozgalommá szélesedett, kórusmozgalommá, és létrehozta a megújulás „intézményes kereteit” is a zenei írás-olvasás, a zenei nevelés szorgalmazásától egy egységes esztétikai kultúra megteremtéséig.

Az igazán nagy alkotások, az igazán nagy életművek halhatatlanok. A reneszánszban keltek pedig halhatatlanságukban is újjászületnek. Újjászületnek az azonos és mégis más, a hasonlóságok és a különbségek termékeny összevetésében. Palestrina életművének állandósága még a reneszánsz alkotások újjászületésére is rádupláz Kodály művészetében. A felfedezés messzehangzó echójában Mester idéz Mestert, életmű kelt életre életművet, és megszületik a tegnap, ma és holnap örök ritmusában a vokális művészet második reneszánsza.

## JEGYZET

- (1) Részlet az audencia jegyzőkönyvéből: In: *Homolya István: Palestrina Lassus*. 2. kiadás. Budapest, 1984, 45.p.
- (2) Uo. 50.p.
- (3) Uo., 63-64.
- (4) *Brown, Howard M.: A reneszánsz zenéje*. Budapest, 1980. 325.p.
- (5) *Homolya István: i.m., 64.p.*
- (6) In: *Barna István: örök muzsika*. Budapest, 1959, 97.p.
- (7) Biblia. Ószövetségi és újszövetségi szentírás. Budapest, 1987, 726.p.
- (8) In: *Barna István: i.m., 123-124.p.*
- (9) *Homolya István: i.m., 51.p.*
- (10) *Barna István: i.m., 117-118.p.*
- (11) *Molnár Antal: Repertórium a barokk zene történetéhez*. Budapest, 1959, 121.p.
- (12) Vö.: *Tarnóc Márton: Utószó*. In: *Pázmány Péter művei*. Budapest, 1983, 1150.p.
- (13) Vö.: *Magyarország zenetörténete II. 1541 – 1686*. Budapest, 1990, 19, 47, 106, 333, 351, 356.p.
- (14) *Kosztolányi Dezső: A magyar próza atyja*. Lásd az Idézett Pázmány-kötet fűlszövegét! Eredeti lelőhelye: Nyugat, 1920.
- (15) In: *Tarnóc Márton: i.m., 1153-1154.p.*
- (16) *Prédikációk II.könyv, 621.p.* In: *Kodály Zoltán: Visszatekintés III*. Budapest, 1989, 368.p.  
Ugyanott Kodály megjegyzése: „Pázmány szavaiból inkább következtethetünk műköltészetre.”
- (17) A mű részletesebb elemzését lásd: *Angi István: Nagy István és a kórusművészet esztétikája*. In: *Zenetudományi írások*. Bukarest, 1983, 236-238.p.
- (18) lásd: *Nyugati kórusok*. Budapest, 1939, 24-34.p.
- (19) *Homolya István: i.m. 64.p.*
- (20) *Tarnóc Márton: i.m. 1159.p.*
- (21) Uo. 1155.p.
- (22) *Pázmány Péter: i.m., 816-817.p.*
- (23) *Ezer év kórusa*. Budapest, 1977, 94.p.
- (24) *Homolya István: i.m., 80-81.p.*
- (25) *Ezer év kórusa*, 101.p. *Liber usualis* Róma. 1946, 945.p.
- (26) *Ezer év kórusa*, 106.p.
- (27) *Brown, Howard M.: i.m., 336-337.p.*; *Homolya István: i.m, 99.p.*
- (28) *Besseler, Heinrich: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Postdam, 1937, 55.p.
- (29) *Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól*. In: uo.: *Laokoón, Hamburgi dramaturgia*. Budapest, 1963, 58-61.p.
- (30) Vö. *Combarieu: Histoire de la musique I. 1924 – G. Reese: Music in the Middle Ages, 1924*. In: *Tatarkiewicz Wadzslaw: Istoria esteticii 2*. Bucuresti, 1978, 110-115.p.
- (31) Lásd a zongorára írott változatokat egy Handel-témára op.24.vagy a zenekari Változatokat egy Haydn-témára op.56a.