

# A PALESTRINA-STÍLUS

## I.

A stílust azok a törvényszerűségek jelentik, amelyekkel körülhatárolhatók a műalkotások. Ezek a törvényszerűségek a kor művészet-szemléletének kifejeződései. Technikai szabályok, melyek szerint épülnek a művek, bizonyos kifejezési módok és eszközök, melyeket előszere-ttel alkalmaznak az alkotó művészek. Minden stílusnak pozitív és negatív tényezői vannak. A pozitív tényezők határozzák meg elsősorban a stílust, de jellemzőek rá a negatív tényezők is, vagyis azok a tiltó szabályok, melyek bizonyos kifejezésmódokat kizárnak.

A stílus meghatározása, törvényekbe foglalása nem minden korban lehetséges. Vannak korok, melyekben a stíluselemek még nem alakul-tak ki, ezzel szemben pedig más korok stílusának legapróbb vonatko-zásai is szabályokba rögzíthetők. Az előbbi korokban az alkotók ön-magukban is visszatükrözik azt a szakadást és stílus-összevisszaságot, amely az egész korra jellemző; önmaguknak és koruknak kifejezését keresik és éppen ez a vajudás, ez a negatívum jellemző az egész, saját életformáit kereső korra. Az utóbbi korokban a stílus kitisztulása, a törvényszerűségek kikristályosodása, a formák, műfajok kialakulása jelképezik az életformákat megtaláló embert.

A zenetörténetnek egyik leginkább vajudó korszaka a XV. század. A stíluskeresés és stíluskeveredés elsősorban a világi és egyházi ele-



mek összebogozódásából tűnik ki. Például a Quattrocento miséinek cantus firmusa sok esetben világi dal, melynek sokszor igen profán az eredeti szövege. Ilyen világi dalok, mint az «Adieu mes amours», az «O rosa bella», a «Mio marito mi ha infamato», az «Una musque de buscaya», a «Fortuna desperata», a «Des rouges ne», a «Malheur me bat», stb., gyakran alkotják a németalföldiek misetémáit. Ezt a szokást átvették még a Cinquecento olasz mesterei is. A «L'homme armé» című provence-i chanson, melyet annyi zeneszerző választott cantus firmusnak, még Palestrina misetémái között is helyet kapott. Véglegesen a tridenti zsinat szünteti meg a világi dalok téma gyanánt való felhasználását az egyházi művekben.

A Quattrocento egyéb vonatkozásban is mutatja a világi és egyházi elemek keveredését. A hangszerek és énekes szólamok kombinálása ugyanezt a szellemet árulja el. A hangszeres zene az előző században az «ars nova» szellemével tört be a vokális zene birodalmába. A Quattrocentóban a zeneszerzők nem érzik határozottan, hogy hangszerekre vagy énekhangokra írják-e szólamaikat. A polifon művek előadásánál vagy csak egy szólamot énekeltek, a többi tvalamilyen hangszerezen játszották, vagy több szólamot énekeltek s egyet játszottak hangszerezen, vagy az egész művet hangszerezen (orgonán), vagy hangszereken adták elő.

Magában a katolikus egyházban is megtörtént ez a keveredés. Az egyház a XIV. század óta fokozatosan elvilágiásodik. A XV. század közepétől kezdve a pápák is bekapcsolódnak a reneszánsz szellemvilágába és a többiekhez hasonló művészetpártoló világi uralkodókká válnak.

Végül a világi és egyházi elemek keveredése átformálta az egyes ember lelkületét is a Quattrocentóban. Ebben a reneszánsz lélekben megfér a bűn és a vallás egymás mellett. A tudomány még nem fordult szembe a vallással, a szabadság, az ész és test szabadságának követelő vágya még nem tette hitetlenné az embert. A Quattrocento embere bűnös életét sajátos módon össze tudta egyeztetni vallásosságával.

Míg a Quattrocentóban a különböző, sőt ellentétes stíluselemek legnagyobb összetalálkozása és heterogén összekeveredése észlelhető, addig a Cinquecento a stílustisztulási folyamatnak nagy korszaka. Az élet és művészet egyaránt ezt mutatja. A világi és egyházi elemek ismét szétválnak. De hogyan? Egymástól megtermékenyülve, új életet hordozva magukban. Gigantikus volt az előző korban az egyházi és világi szellem találkozása. Éppoly megrendítően nagy az a reakció, mely maga után vonta a reformációt és ellenreformációt, a katolicizmus újjászületését; a zeneművészet terén: a hangszeres zene önállósulását és elválását az énekes zenétől, az önálló hangszeres formák kialakulását



és a többszólamú, «a cappella» vokális zene megszületését, a világi s egyházi vokális formák szigorú elhatárolódását.

A Cinquecento első felében alakul ki az «a cappella» stílus, mely tovább tisztulva a század második felében kifejleszti azt a páratlan szépségű, centripetális erejű, megbonthatatlan zártságú és egyedülálló stílus-tisztaságú művészetet, mely Palestrina műveiben ér tetőpontjára és mely stílust éppen ezért végső kiteljesítőjéről, Palestrina-stílusnak hívunk.

## II.

Ha a Palestrina-stílust röviden jellemezni akarjuk, azt mondhatjuk, hogy az *egyensúly stílusa*. Az általános kifejezést nézve, egyensúlyban van benne a szubjektív és objektív művészetszemlélet. A művek egészét tekintve egyensúlyba kerül a formai kötöttség és szabadság. A ritmus területén ugyanilyen kiegyenlítődéset tapasztaljuk, a «giusto» és «parlando» stílusnak. A horizontális és vertikális elemek kiegyenlítődnének benne, a melódia és harmónia mint egyenrangú tényező állanak egymással szemben, de egymásért, a polifonia és homofonia követelményei közös nevezőre kerülnek.

A harmonia világát külön vizsgálva szintén ezt a csodálatos egyensúlyt, ezt az «aurea mediocritas»-t állapíthatjuk meg: sehol másutt nincs a disszonancia a konszonanciával ennyire egyenrangú erőként kezelve, mint Palestrina és iskolája műveiben. Itt a konszonancia és disszonancia együtt képeznek egészet. Ebből következik, hogy *Palestrina műveiben ugyanannyi a konszonancia mint disszonancia*.

Ennek a megállapításnak bebizonyítására számítást tettünk. Kund Jeppesen<sup>2</sup> adataiból indultunk ki. A Palestrina-stílus kiváló bűvara ugyanis megvizsgálta a 15 kötet mise minden egyes «Crucifixus» részét és a «Benediktus»-ok ugyanannyi taktusát, hogy megállapítsa, milyen összefüggésben állanak a disszonanciák a szövegek jellegével. A disszonanciák összeszámlálásának eredménye azt mutatta, hogy Palestrinánál a disszonancia abszolút zenei kifejezési mód, s nincs vonatkozásban a szövegek tartalmi momentumával. Jeppesen 1489,5 taktusban számolta össze a disszonanciákat s a Crucifixusokban 2484,5, a Benedictusokban pedig 2869,0 lett a disszonanciák száma. Ha meg akarjuk tudni, hogy ezzel szemben hány konszonancia van a megvizsgált taktusokban, meg kell szoroznunk a taktusok számát négygyel — mivel Palestrinánál a harmoniák általában minimákként változnak s egy taktusban 4 minima van — és a kapott számból le kell vonni a disszonanciák számát. Szóval:

<sup>2</sup> KUND JEPPESEN: *Der Palestrinastil und die Dissonanz*. Leipzig, 1925.



$$1489,5 \times 4 = 5958,0$$

$$5958,0 - 2484,5 = 3473,5$$

$$5958,0 - 2869,0 = 3089,0$$

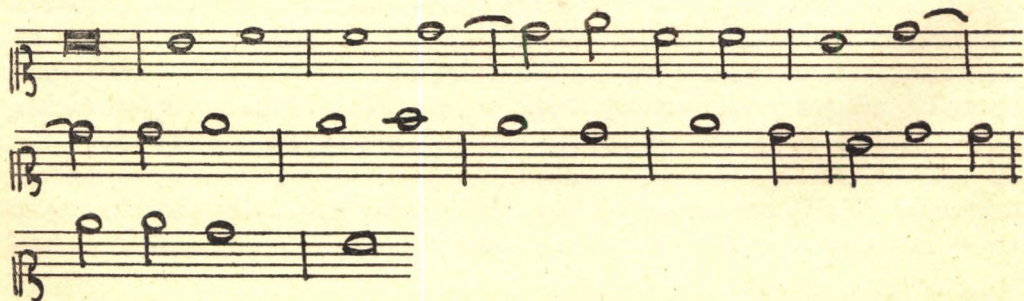
Vonjuk le a konszonanciák számából a disszonanciák számát :

$$3473,5 - 2484,5 = 989,0$$

$$3089,0 - 2869,0 = 220,0$$

s a kapott eredmény : a Crucifixusokban 989, a Benedictusokban 220 konszonancia-többség van. Számításba véve azonban azt, hogy a művekben a harmoniák nem mindig minimákként változnak, hanem néha nagyobb értékeként, melyek többnyire, éppen a konszonáns, izoritmikus részekenél, távábbá a kezdeteknél és kadenciáknál fordulnak elő — eltűnik a konszonanciák számának ez az amúgyis csekély többlete. Tehát a vizslat eredménye alátámasztja a fenti megállapításunkat.

Palestrina dallamgörbéit vizsgálva szintén az ellentétes kifejezésformák kiegyenlítődesét észleljük. A primitív népek dalai, úgyszintén az ókori népeké, köztük a görögöké is, magas hangon kezdődnek és a záró hangig fokozatosan ereszkednek. Ez az ereszkedő jellegű dallam nagyjában alapszékémája marad az egész középkori zenének. Az eltérés többnyire csak az, hogy a dallamok nem a legmagasabb hanggal kezdődnek, hanem arra rövid emelkedés után érkeznek. Az emelkedő rész lényegesen rövidebb mint az ereszkedő. A gregorian énekek is nagyjából ilyen szerkezetű dallamokból állanak. Ezzel szemben a baroktól kezdve az emelkedő jellegű dallam lesz a zenei szerkesztés alapjává. Itt a dallam emelkedő része az uralkodó. Palestrina dallamai a két dallamfajta között állanak\*. Itt is megtaláljuk a tetőpontot, de az arra való felérkezés kellő előkészítés után történik s fokozatosan ereszkedik a dallam ismét alá a záró hangra. Például álljon itt a következő idézet a «Missa Papae Marcelli» Glóriájának elejéről :

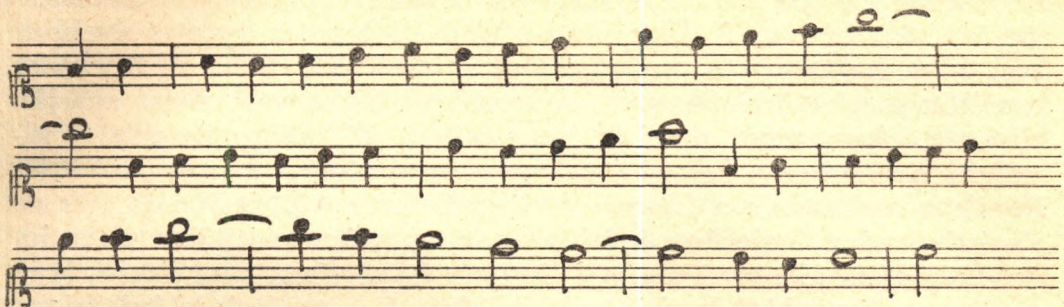


\* JEPPESEN id. m., 39. l.



A tetőpontot a 12 taktusos dallam a 7. taktusban éri el.

Előfordul, hogy egy dallamiv első taktusaiban már felhangzik a legmagasabb hang, de ez ilyen esetben többször visszatér és amilyen közelségben volt az első kulminációs hang a kezdethez, a befejezéshez hasonló közelségben hangzik fel az utolsó. Példa erre a Missa «Ut Re Mi Fa Sol La» Sanctusából vett melisma.



Palestrina kerül mindent, ami az egyensúlyt megzavarná. Dinamikai skálája nem ismeri a hirtelen hangsúlyokat, dallamai kizárják a nagyobb ugrásokat, nem ír túl magas, sem túlmély hangokat, tempói sem túl gyorsak, sem túl lassúak: egyensúly uralja az egész művészetét. Ez a művészet már nem is emberi, hiszen a szenvedélyek ismeretlen tényezők benne: az eszmék világának tükröződése.

### III.

Többen megkísérelték, hogy az egyedülálló teljes, megbonthatatlan zártságú Palestrina-stílus keletkezésének okaira rámutassanak. Riemann például a XV. század zenéjének alapjellegét hangszeresnek tartja és a Palestrina-stílus törvényszerűségei szerinte szükségszerűen alakultak ki azáltal, hogy az instrumentális szólamok átalakultak fokozatosan vokálisokká. A hangszeres szólamokra jellemző fordulatok ezzel kapcsolatban fokozatosan eltűntek és az énekhang természetes követelményei megteremtették a sajátosan vokális jellegű a cappella-stílust.

Jeppesen szerint<sup>3</sup> sokkal inkább a humanizmus szelleme, közelebbről: a görög költészet és zene viszonyának megismerésére, továbbá annak felfedezése, hogy a görögök kedélyvilágára milyen rendkívüli

<sup>3</sup> KUND JEPPESEN: *Kontrapunkt, Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*. Leipzig, 1935.



hatást gyakorolt a zene — volt az az energia-forrás, melynek erői a Palestrina-stílus kikristályosodását idézték elő. A Cinquecentónak ugyanis egyik alaptünete a görög eszmény követése, a törekvés a szöveget hűen kifejező zenére, olyanra, mely az emberi szenvedélyeket, a lélek emócióit vissza tudja adni. A XV. század zenéje csak saját autochton törvényeit követte, sem a szövegre, sem az ember lelkivilágára nem volt tekintettel. A szövegeket a zeneszerzők ki sem írták, a dallam alá helyezést az énekes rögtönzésére bízták. A Cinquecento első felében, az 1530-as években hajt ki a humanizmus melegágyából a madrigál. Ezzel új korszaka kezdődik a zenetörténelemnek. A madrigalisták a való életet akarják kifejezni, olyan zenét akarnak írni, mely a költemény hangulatát ki-mélyíti, s melyben a dallam a szöveg érzelmi görbéje szerint hullámzik. Ennek a szellemnek a Cinquecento egyik híres madrigalistája, *Niccolo Vicentino* ad a legjobban kifejezést az 1555-ben megjelent «L'antica musica ridotta alla moderna prattica» című művében, ahol kifejti, hogy a szöveg a hangoktól kapja életét és lelkét és a zenének ki kell fejeznie a szöveg minden mozzanatát, a szenvedélyeket, az érzelmeket, azok akár édesek, akár keserűek, a kedélyvilágot, ez akár vidám, akár szomorú.

Jeppesen szerint ez a szó és zene viszonyának szorosabbá tételére való törekvés vezetett a Palestrina-stílus kialakulására, annak ellenére, hogy maga Palestrina még madrigáljaiban is távol tartotta magát a többi madrigalista «modern» kifejezési eszközeitől.

Mindezek a magyarázatok azonban nem világítanak rá arra, hogy miért egyenlítődték ki az erők a Palestrina-stílusban. Erre magyarázatot csak korának történeti helyzete ad. Ugyanis az egyes stílusok kitisztulása, ezáltal az egyes művészetek kiteljesedése a stílusfejlődési szakaszok végén szokott végbemenni, akkor, amikor már a következő, az előbbinek reakciójaképpen szükségszerűen ellentétes stílus már kialakulófélben van. Az új erők a jövő irányában hatnak, míg a régi erők visszafelé áradnak. A új erők rombolók, a régiéek összefoglalók, megszilárdítók, megőrzők. Ennek a két erőnek találkozása adja azt az eredőt, mely kialakítja a még virágzó régi stílus legmagasabbrendű formáját. Az erőütközések az ellentétes erők kiegyenlítődéését eredményezik, a stílust legömbölyítik, mintegy «esztergályozzák». De nemcsak a formák, kifejezési módok terén megy végbe ez a csiszoló folyamat, hanem tartalmi vonatkozásban is. Az új erők áttelekesítik a régi művészetet, teljesebbé, gazdagabbá teszik, amint a gyémánt is csiszolás folytán kapja ragyogó csillogását.

Minél nagyobb stílus-korszakok sűrűlődségi időszakában történik ez a folyamat, az annál nagyobb intenzitású. A Palestrina-stílus a legnagyobb stílus-korszakok erőközében teljesebben ki. A reneszánsz és barokk határa



nemcsak két szomszédos stílus találkozása, hanem az egész művészet-történetet két részre választó időszak. Az előtte eltelt korokban csak az általános kifejezést szolgálta a művészet, míg a barokk korral a én, a szubjektum lelkivilágának kifejezést adó művészet nagy időszaka kezdődik. A reneszánsz a keresztény középkor aszketikus életfelfogását még nem tudta végleg átformálni. A barokk embere individualis életének kiélését vágyja. A középkori művészet kollektív jellegű, 1600 táján kezdődik az individualis művészet kora.<sup>4</sup> A Cinquecento a nagy forduló század. Ambros hasonló eredményre jut, amikor a európai zene-történetét két részre osztja: objektívra és szubjektívra. Jeppesen, azt véve alapul, amit a zene valóban kifejez, szintén két részre osztja az egész zene-történetet.

Hogy a Cinquecentóban történt óriási átalakulásnak mi a szellemtörténeti háttere a reneszánsz általános áramlata mellett, kevés a hely itt kifejteni. Annyit mindenesetre megemlítünk, hogy az új ember kialakulása szorosan összefügg a világszemlélet gyökeres átváltozásával, amire viszont döntő hatással voltak Copernicus felfedezései és a természet-tudomány fokozatos kifejlődése.

#### IV.

A Palestrina-stílus polifoniáját tárgyalva elsősorban annak lineáris szellemére kell rámutatni. Ez nem elszigetelt jelensége a klasszikus vokál-polifoniának: jellemző az egész reneszánsz művészetre. A reneszánsz festők is vonalakban gondolkoztak szemben a barokk mesterekkel, akiknél a szín volt a kompozíció kifejező eszköze.

A zeneművészetben is megvan ez a különbség: a reneszánsz zeneszerzőknél a dallam minden kompozíció alapja és az összhangzás csak a dallamok egyidőben szóló hangjainak találkozása. Ernst Kurth találóan írja a «Grundlagen des linearen Kontrapunkts» c. könyvében: «Az ellentélmélet magja abban áll, hogyan tud két vagy több vonal egyidőben egymástól lehetőleg függetlenül kifejlődni; nem az összhangzás segítségével, hanem az összhangzás ellenére». Ezzel szemben a barokk zeneszerzők egyrészt általában elvetik a polifoniát, másrészt pedig olyan többszólamúságot írnak, melynél az összhang az ellenpont *kiindulópontja*.

Heinrich Wölfflin «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» c. munkájában a reneszánsz és barokk képzőművészetek különbözőségére vonat-

<sup>4</sup> HORUSITZKY ZOLTÁN: Világszemlélet és művészet. Budapest, 1937.



kozó megállapítása leglényegesebb pontját Jeppesen a zeneművészetre is értelmezi. Wölfflin meghatározása szerint ugyanis a reneszánsz és barok már kiindulási pontjukban különböznek egymástól, amennyiben a reneszánsz a sokaságból indul ki és az egységhez érkezik, míg a barok az egységből kiindulva jut el a sokasághoz. Ez a zeneművészetre vonatkoztatva így hangzik: a reneszánsz zeneszerzők a polifoniából kiindulva érkeznek el a harmóniáig, míg a barok komponisták a harmóniából kiindulva érkeznek el a többszólamúsáig. Jeppesen ebben látja a reneszánsz és barok korok legmagasabbrendű kontrapunktikus stílusai, a Palestrina- és a Bach-stílus közötti különbség alapját.

A Palestrina-stílus az egységhez, a harmóniához, közelebből: a *hármashangzathoz* való végső elérés. A Cinquecento nagy mestere tudatosan kereste a telt hangzást. Ő maga *novum genus musicum*nak nevezi 1567-ben megjelent miséi előszavában azt a fajta vokális zenét, melyben a vertikális elemek érvényesülnek. A XV. század mesterei megelégedtek üres hangzásokkal, az összhang teljesen esetleges volt. Palestrinánál csak a kezdeteknél és befejezéseknél vannak üres hangzások. Ez a telt hangzásokra való törekvés természetesen maga után vonta a polifonia mérséklését. Az előző század bonyolult többszólamúságához viszonyítva a Palestrina-stílus lényeges leegyszerűsödést hozott a kontrapunktikus szerkesztés terén. A harmónia cél lett anélkül, hogy a szólamok dallamélete csorbult volna szenvedett volna. Mindössze annyi történt, hogy a szólamok az összhangzásra, még pedig a jól hangzásra tekintettel alakulnak. Viszont a homofon részeknél — amilyenek Palestrina műveiben gyakran fordulnak elő — a harmóniák a szólamok szépségét és önállóságát szem előtt tartva követik egymást. Éppen ez a kiegyezés a vertikális és horizontális érdekek között adja a Palestrina-polifonia varázsát.

## V.

A Palestrina-stílus részletes elemzésére, a szabályok megfogalmazására e szerény tanulmány keretében nincsen mód. Még csak rá akarunk mutatni a stílus legjellemzőbb sajátosságára: a disszonanciák által keletkező hangzási finomságokra.

A disszonanciákat vizsgálva azt tapasztaljuk, hogy ez a törvények acélkeretébe foglalt stílus lehetőséget nyújt a legmerészebb hangzásokra, olyanokra, melyeket törvények nélkül csak jóval később fogadott el a fül. Ebből az a megállapítás következik hogy a hangzás esztétikai megítélése elsősorban az értelem dolga, másodsorban a hallóérzéké. Palestrinánál a disszonanciák szerepeltetése erősen megkötött, szabályok tömege



örkődik, hogy a legszigorúbb logika útján érkezzenek el a szólamok a disszonáns hangzásokhoz és hogy a feszültség feloldása szintén logikus legyen. A logika által válnak széppé és általában lehetségessé a legkeményebb disszonanciák is. A stílus kötöttsége tehát nem csorbítja meg a kifejezési lehetőségeket, sőt megsokszorozza: egyrészt azért, mert a szigorú logika által új kifejezési lehetőségek állanak elő, másrészt, mert a szabályok drótakadályai arra készítetik a stílus-kidolgozóit, hogy azokon belül találják meg a művészet kifejezési eszközeit, a részletekben való elmélyülésre kényszeríti őket és ezáltal a szépségek legrejtettebb fínomságai is felszínre kerülnek.

Palestrina művészetében a kis és nagy szekund, a kis és nagy szept taktusonként, sőt taktusonként többször is felhangzik. Súlyos ütemrészen többnyire mint szinkópadisszonancia (késleltetés), súlytalanon mint átfutó disszonancia, váltóhang, cambiata vagy portamento (előlegezés). Gyakran azonban a feszültség fokozására a disszonanciák halmozódnak. Ez különösen súlytalan ütemrészen gyakori.

Példánk a Missa «Iste Confessor» Kyriejéből való:

A együtt hangzó disszonancia tehát három egymásmelletti hang.:

Ez úgy keletkezik, hogy mind a tenor, mind a basszus átfutó hangja disszonál a szopránhoz.



■ Súlyos ütemrészen is igen gyakran találkozunk hasonló helyzetekkel. Például álljon itt az előbbi mise Credojának egy taktusa, amelyben az alt késleltető hangja a tenorral és szopránnal disszonál:

Az együtthangzó disszonancia :

Gyakran előfordul ez a disszonancia szűkfekvésben is, amikor a szekund-súrlódások még nagyobb feszültséget eredményeznek.

Például álljon a fenti mise Benedictusából vett idézet :

Az együtthangzó disszonancia :



Különösen érdekes disszonancia-torlódás keletkezik, amikor négy szomszédos hang találkozik. A Missa Brevis Kyriejéből vett példánkban súlytalan ütemrészen keletkezik a disszonancia-halmazódás azáltal, hogy az alt átfutó c<sup>♯</sup>-hangja és a tenor a váltóhangja disszonál a szoprán b<sup>♯</sup> és basszus g hangjával :

A keletkezett  
disszonancia :

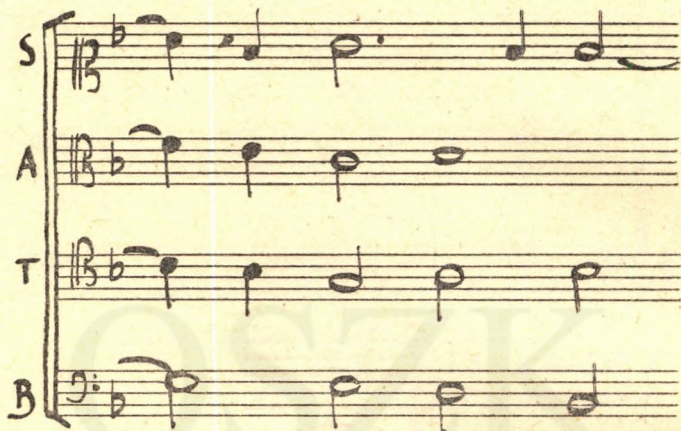
Ilyen két disszonáló hang által keletkezett disszonancia-torlódásra súlyos ütemrészen is gyakran rábukkanunk. A Missa Brevis ötszólamú Agnus Dei tételéből vett példánkban az I. szoprán b<sup>♯</sup> és az alt g<sup>♯</sup> hangja disszonál a II. szoprán c<sup>♯</sup> és a tenor a hangjával majd az I. szoprán a<sup>♯</sup> és alt f<sup>♯</sup> hangja disszonál a II. szoprán b<sup>♯</sup> és tenor g hangjával :



Az első ütemrészben keletkezett disszonancia:

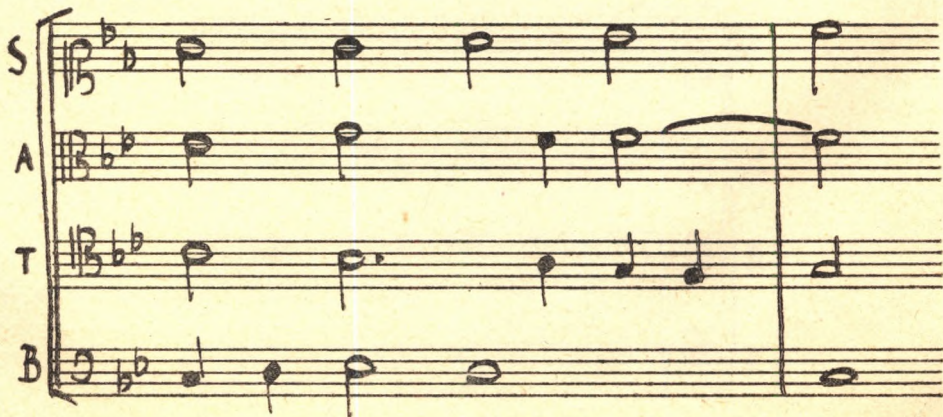


Sajátos disszonanciákat okoznak a *cambiatak*. Különösen a kettős cambiata ad az összhangzásnak bizonyos érdekességet, mely azonban a Palestrina-stílus logikájában csak fokozza a következő konszonancia lágyágát és melegségét, amint azt a Missa brevis I. Agnus Dei tételéből vett idézet is bizonyítja:



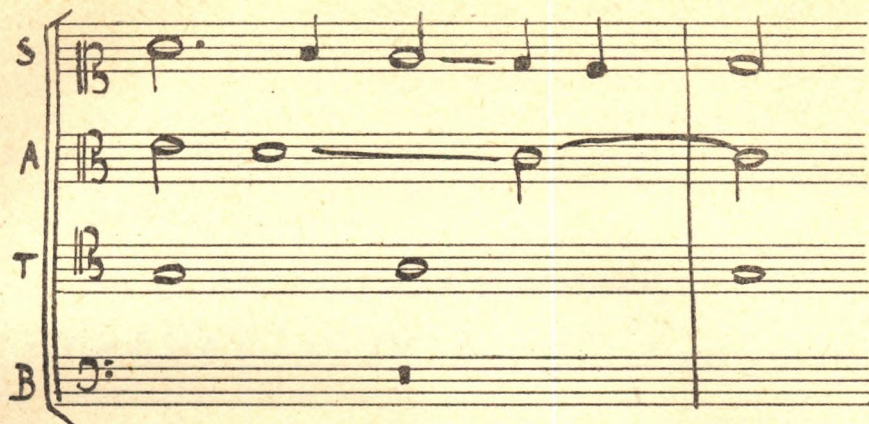
Példánkban az alt és tenor szólamokban fordul elő a cambiata, mégpedig — ami a hangzás hatását még fokozza — kvart párhuzamokban.

A disszonancia-torlódások nemcsak vertikális irányban, hanem horizontálisan is igen gyakoriak. Például álljon itt a Missa «Dies Sanctificatus» Credo tételéből vett következő idézet, melyben három disszonancia követi egymást:





Végül említjük meg a diszsonancia-párhuzamokat. A Missa «Sanctorum meritis» Kyriejéből vett idézetben a szoprán és alt szólamok a harmadik és negyedik ütemrészekben szekund párhuzamban haladnak:



Ezek a kiragadott példák is elegendek ahhoz, hogy rávilágítsanak Palestrina műveinek mérhetetlen hangzási gazdagságára és változatosságára. Hangsúlyozzuk, hogy mindezek a hangzási kincsek a legszigorúbb törvények segítségével halmozódtak össze. Éppen ezáltal mérhetjük fel a Cinquecento lángelméjének: Pierluigi Palestrina szellemének nagyságát.<sup>5</sup>

Országos Széchényi Könyvtár

HORUSITZKY ZOLTÁN.

<sup>5</sup> Palestrina életére és munkásságára lásd G. BAINI: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da*

*Palestrina*. Roma 1828. I—2. köt. — A. CAMETTI: *Palestrina*. Milano, 1925.