

LISZT: CHRISTUS – EGY „ORATORIO LATINO”  
A XIX. SZÁZADBAN

„ami meglepett, az az erőteljes meghatározottság, amely által megnyilvánult a gondolat”<sup>5</sup>

Az oratórium, a vallásos érzés e liturgián kívüli megnyilvánulása az opera „zenei rokona”. Jellemző, hogy éppen Rómában jött létre, ahol az operával szemben a legerősebb volt az ellenállás az egyházi vezetők részéről – annyira, hogy még ennek a „szelídebb” műfajnak is két „fokozata” lett: az oratorio latino és az oratorio volgare.

Az oratorio latino inkább az egyház által elvárt keretek mozgott – számítva arra, hogy esetleg valamilyen paraliturgikus alkalommal templomban is felcsendülhet. Az eleinte szinte a lelkigyakorlat légkörét megteremtő, színes műfaj jellemzője volt a moralizáló, líraian elmélkedő szöveg. Tipikus latin oratórium témát dolgoz fel például Buxtehude 1680 körül komponált *Rythmica oratorio*-ja, a *Membra Jesu Nostri* – hét elmélkedés az isteni szeretetről a halott Krisztus testrészei kapcsán. Idézem e Clervaux-i Szent Bernátnak tulajdonított írás egy részletét Az *oldalához* című elmélkedésből:

*Membra Jesu Nostri 4. – Ad latus*

Surge amica mea, speciosa mea,  
Et veni, columba mea  
In foraminibus petrae,  
In caverna maceriae.

Salve latus salvatoris,  
In quo latet mel dulcoris,  
In quo petet vis amoris,  
Ex quo scatet fons cruoris,  
Qui corda lavat sordida.<sup>6</sup>

...

<sup>5</sup> WAGNER, Richard: *Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről* 1857.

<sup>6</sup> [Siess kedvesem, gyönyörűségem / és jöjj galambom / a sziklahasadékba, / a fal üregébe. / Üdvöz légy Megváltó oldala, / kiben az édesség méze rejlik, / kiben a szeretet ereje rejlik, / amelyből felbugyogó vérforrás / lemossa a bűnös szívet....]

A másik típus az anyanyelvű oratorio volgare, amely egyre világiasabb lett, erőteljesebb indulatokat, színeket és sistersgő virtuozitású áriákat vonulathatott föl – különösen a kedvelt, szentek életét feldolgozó témákban. Ilyen például Alessandro Scarlatti San Filippo Neri című műve 1705-ből – annak az akkorra már szentté avatott római papnak a tiszteletére, akinek „Congregazione dell’ Oratorio” nevet viselő közössége elindította az oratórium kialakulását, zenei gyakorlatával.

Az olasz oratórium a XVIII. század első évtizedében érte el fejlődésének csúcspontját Rómában – amikor XI. Kelemen különböző okok miatt és több „részletben” újra betiltotta 10 évre az operát – de már az 1810-es években rohamosan csökkent a jelentősége. Ebben az évtizedben még néhány zeneileg nagyszerű darabja keletkezett mindkét műfajtypusnak, mint Vivaldi: *Juditha triumphans* című egyáltalán nem tipikus, késői latin oratóriuma és Alessandro Scarlatti: *Santa Trinitá* című régies, inkább latin oratórium tematikájú olasz oratóriuma, amelyben a Teológia, Hit, Hitetlenség allegorikus alakjai beszélgetnek. Az oratorio latino ideje ekkorra le is járt, ám az oratorio volgare történetében fordulat következett be: Händel megalkotta a kórus-zenéért lelkesedő, polgárosodó angol közönség ízlését pontosan kiszolgáló angol oratóriumot. Így a polgári zenekultúra XIX. századi felvirágzása idejére – Haydn közvetítésével – az egyik legnépszerűbb műfaj lehetett az oratórium Európában. Összefüggésben állt ez a dalárda mozgalom viharos sebességgel terjedő mozgalmával. Amikor a polgári zenekultúra nehéz kötelességeket rótt zenei művelődés terén minden magát értékes polgárnak tartó ember számára, azt mondhatjuk, hogy az oratórium jelentette az élvezetet, amely könnyen átélhető, ugyanakkor mély, hitbéli érzelmeket közvetített drámai erővel és akár – némi erőfeszítéssel – el is énekelhető módon. Az anyanyelvű oratórium a kultúra kezdődő tömegesedése idején a legnagyobb tömegekhez szóló, a legnagyobb tömegeket elérő magas zenei műfaj volt.

A kor divatos darabjaival szemben Liszt a latin nyelvet választotta Krisztus oratóriumához, annak ellenére, hogy a latin jelentősége akkorra sokat csökkent, jóval kevesebben értették. Eredetileg a népszerű irányszathoz akart csatlakozni, ám szövegíró híján végül saját maga válogatott össze részleteket a Bibliából és a katolikus liturgiából – a kényszer szülte a legértékesebb megoldást. (Liszt tervezett egy teljes német fordítást a nyomtatott partitúrába – ez ugyan nem valósult meg, de néhány tételcím németül szerepel.) A *Krisztus* oratórium tragédiája az, hogy az egyháznak nem volt elég puritán, a közönségnek nem volt elég színpadias ez a háromrányi zene. Liszt hozzáállása öntudatos volt: „A műveim megírása számomra szükség-szerűség, megírásuk tényével tökéletesen megelégszem.” (1866. okt.) „A

Christus várhat... akár halálom utánig... nem szorul rá, hogy házaljak vele...” (1866. nov.)<sup>7</sup> Wagner pedig így sommázza véleményét Lisztről e művel kapcsolatban (igaz csak feleségének): „ő ennek a latin-római világnak az utolsó áldozata.”<sup>8</sup>

A Liszt által választott téma, a gregorián liturgikus játékoktól kezdve, mindig népszerű volt. Händel *Messiása* a leghíresebb e témakörben, a XIX. század közepén pedig Berlioz aratta élete talán legnagyobb sikereit a *Krisztus gyermekkor*a című kamara-oratóriumával, amelyet 1857-ben Liszt maga is vezényelt. E minták ismeretében, de velük ellentétben csak Krisztus személye tartja lazán össze az oratórium szövegének ívét, amelyet – a programzene módszerével – el nem hangzó idézetek is gazdagítanak, mint például a Pál apostoltól vett mottó:

MOTIVUM:

Veritatem autem facientes in caritate,  
Crescamus in illo per omnia qui est caput: Christus.<sup>9</sup>

A *Krisztus* 1853. körül Weimarban kezdett körvonalazódni és kivételesen hosszú belső alakulási folyamat végén, 1868-ban Rómában lett kész. Lisztnak feltett szándéka volt – Rómába költözvén, a tonzúrárt felvéve – az egyházi zene megreformálása: a többnyire elfeledett hagyományok felelevenítése, és összeegyeztetése saját korának legmodernebb, legelmélyültebb zenei világával; részben csatlakozott ezzel a ceciliánus mozgalom archaizáló irányzatához. Tehát a *Krisztus* kifejezetten katolikus alkotás, amelyet részleteiben akár liturgiához kapcsolódóan is lehet használni. Ugyanakkor felekezetek fölöttiségét szimbolizálja, hogy az első teljesnek tekinthető, sikeres bemutatója Weimarban, protestáns környezetben zajlott.

„Küllemében”: nyelvében, részben tematikájában és liturgiához való közelítésében e mű tehát régies típust képvisel. Ám ahhoz, hogy az elmélkedő „latin oratórium” egy kései darabjának tarthassuk, teljesülnie kell a tartalmi kritériumnak: az új gondolatok megfogalmazásának. Miután a szöveg önmagában nem ilyen típusú, leszűkül a kérdés: milyen zenei eszközei vannak Lisztnak az „elmélkedésre” (pl. formálás, hangszerelés, zenei anyag, szerkesztésmód tekintetében), illetve, hogy mennyire konkrét gondolatokat képes közölni zenéjével: E szempontok irányítják az alábbi rövid elemzést.

<sup>7</sup> Idézi: HAMBURGER Klára: *Liszt: Christus* [in: *Liszt: Christus*] Editio Musica é.n. Budapest.

<sup>8</sup> Idézi: WALKER, Alan: *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861–1886*. EMB 2003. Budapest, 262. o.

<sup>9</sup> „Hanem az igazságot követvén szeretetben, mindenestől fogva nevelkedjünk abban, a ki a fej, a Krisztusban.” (Pál levele az Efézusbeliekhez 4.15)

A *Krisztus* harmonikus felépítménye stabilitást, pozitív jelentéstartalmakat közvetít. Emellett megfigyelhető benne a vallási tartalmakra utaló számszimbolika, amelynek szinte az első többszólamú miséig visszanyúló zenei hagyománya van. A *Krisztus* felépítményének háromrészessége a szentháromságot idézi, ezen belül az 5+5+4 tételosztást a szimmetrikus 5+5+5 helyett a Máté evangélium genealógiájára való utalásként érthetjük<sup>10</sup>. A bachi tudós komponálás követője számára<sup>11</sup> az isteni teremtés befejezettségét jelentő hetedik helyen<sup>12</sup> áll az Úr imája, a *Pater noster*. [3. ábra] A nyolcas szám az, ami a teremtésen túl van: a keresztény számszimbolikában a jelentése a messiási ígélet beteljesülése, a krisztusi létben való újjászületés<sup>13</sup> – a középponti, 8. tétel *Az egyház alapítása*. Még a földön, de már a transzcendenciában is járás kettősségét sugallja a tétel zenéje: „sziklaszlárd” kórus-accompagnato, tiszta kvintből kiinduló nagy ugrásokkal, és szinte szerenád-szerűen gyengéd himnusz, kvint kereten belül vezetett lépő dallammozgással. Pillérpontok a műben a *Stabat mater dolorosa* – a mű legkomplexebb tétele –, és egyszerű, idilli párdarabja. E két tétel között a számszimbolika értelmében „szintkülönbség” van, a második szinten pedig minden bonyolultabb; ez megmagyarázhatja kompozícióbeli aszimmetriájukat is. Ez az elv befolyásolhatta – egyéb, zenei okok mellett – a tételek textúráját is: nevezetesen, hogy a műben a zenekari tablók, a kórustételek, és a szólistákat is alkalmazó, összetett kompozíciók bár arányosan, de nem szimmetrikusan szerepelnek. A zárótétel a sokrétűbb a két saroktétel közül is – zeneileg „Beethoven óta” magától értetődően –, amelyek zenei motívumaikkal utalnak egymásra.

A katolikus szertartás ceremóniáinak megfelelően az oratórium hangszerelését a változatosság, a pompa jellemzi; zenei elemeiben is szinte már a lehetőségek határait feszegető módon össze nem illő dolgok sokszínűsége. Ezt ellensúlyozza, és a nagy mű zenei egységét segít megteremteni Liszt legsajátabb komponálási módszere, a variáció, és egyes motívumok többé-kevésbé pontos visszatérése.

A katolikus eszmeiséget erősítendő e „pillértémák” mind gregorián idézetek. A mű szerkezeti kiindulópontját jelentő adventi Introitus-antifonát, a

---

<sup>10</sup> „Az összes nemzetiség tehát Ábrahámtól Dávidig tizennégy nemzetiség, és Dávidtól a babiloni fogságra vitelig tizennégy nemzetiség, és a babiloni fogságraviteltől Krisztusig tizennégy nemzetiség.” (Máté 1.17)

<sup>11</sup> Ebben az időben elmélyülten foglalkozott Bach zenéjével, ekkoriban készült a *Weinen Klagen* variációk is.

<sup>12</sup> PÁL József, ÚJVÁRI Edit (szerk.): *Szimbólumtár*. Balassi Kiadó 2001. Budapest, 212. o.

<sup>13</sup> PÁL, ÚJVÁRI (i. m.) 358. o.

„*Rorate coelit*” a korabeli hallgatóság egy része is ismerhette. [1.a ábra] A dallamból, amely tartalmazza a gregorián stílus legnagyobb ugrását a tiszta kvintet és a tipikus lépegető dallammozgást is, a *Krisztus* elején egy teljes zenekari tétel szövődik. A tétel programatikus feliratként hordozza a gregorián idézet szövegét is:

EINLEITUNG

Rorate coeli desuper et nubes pluam

Justum; aperitur terra et germinet Salvatorem.<sup>14</sup>

A másik fontos gregorián dallamot, az „*Angelus Domini*” [1.b ábra] tulajdonképpen a *Rorate*-motívumból eredeztette Liszt, aminek nem elhanyagolható gondolati tartalma is van, valójában hitvallás. [1.c ábra] Az első tétel – mintegy a *Rorate* variációjaként – parafrázálva megelőlegzi az *Angelus* bemutatását. Így az „eredeti alak” a második tétel elején már egy bejárt út céljaként, katartikusan csendülhet föl<sup>15</sup> a soprán szólista kíséret nélküli, „gregoriános” előadásában, az akkor hitelesnek tartott módon: ütemekbe rendezett ritmizálással, és tempó-meghatározással.<sup>16</sup> Ezekon kívül tartalmaz még néhány gregorián részletet a mű<sup>17</sup>, [2. ábra] amelyekre teljes tételek épülnek. Szép megoldás, hogy a darabban minden eredeti Liszt téma dallamalkotás szempontjából gregoriánszerű, tehát – Liszt logikáját folytatva – a gregorián stílus „variációjának” tekinthető.

Liszt e művében a modális hangnemek használata és a kórustételek szólamszövésének módja a katolikus egyházzene klasszikusának tartott Palestrina stílusát idézi. Ez a vokálpolyfónia természetesen csúcsonyosodik ki a legjelentősebb pontokon fűgává, hiszen a fűgaszerkezet szinte kialakulása óta az isteni törvénybe vetett hit szimbóluma: például a III. rész *Resurrexit* tételben a „*Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*” szavakra induló kvintszekvenciázó fűgatéma (lásd *Angelus*).

Liszt vallásos hangneme<sup>18</sup> az E-dúr, amely a II. és III. részben dominál [3. ábra]. Az I. rész még a „földi” hangnemekben jár (d-dór, d-mixolid;

---

<sup>14</sup> „Egek harmatozattok onnan felül, és a felhők folyjanak igazsággal, nyíljék meg a föld és viruljon fel a szabadulás.” (Ézsaiás 45.8)

<sup>15</sup> Mint ezen kívül például a *Tasso* című szimfonikus költeményben. Előzménye ebben a szerkesztésben Schubert C-dúr (*Wanderer*) fantáziája.

<sup>16</sup> Ebben az időben a metrikus gregorián-énekítés mellett tették le a voksukat a kutatók, de ebben a kérdésben a zenetudomány állásfoglalása ma sem egységes.

<sup>17</sup> Húsvéti himnusz (*O filii, filiae*), nagypénteki szekvenciát (*Stabat mater*), miseordinárium részletet (*Benedictus*), és más rövid motívumokat.

<sup>18</sup> WALKER (i. m.) 262. o.

tulajonképpen C-G tonalitás), hiszen a téma ott a megtestesülés, és az előlött érzett színt „profán öröm”. Még egy hangnem kap különös jelentőséget a műben, a hét kereszt Cisz-dúr [illetve a vele enharmonikus Desz-dúr] – két alkalommal csodához, harmadszor Krisztus sors-vállalásának emelkedett pillanatához kapcsolódik. Talán nem véletlenül jut eszünkbe, hogy Bachnál a kereszt előjegyzés több helyen az evangéliumi kereszt szimbólumává vált.

Feltűnnek e műben a XIX. század közérthető zenei toposzai is, most a hit erejének bemutatását szolgálva.

A pasztorális karakter már a XVII. századtól csendes békét árasztó, „idilli” zene. Általában kellemes lejtése van, némi táncemlékkel, és jellemzően pásztori hangszerek – pásztor sípra, alpesi kürtre utaló fafúvósok – kapcsolódnak hozzá. Lisztnél magától értetődően jelenik meg a „*Karácsonyi oratórium*” rész „*Pásztorjáték a jászolnál*” című tételében, hiszen a pásztorok imádásához kapcsolódóan ennek a hangvételnek az előzményei már a legelső karácsonyi játékokban is jelen voltak. Liszt bőséges időt hagy az elmélkedésre.

A romantika idején rögzülő „éter zene” földi világtól tudatosan elemelt, átszellemült hangvételű zenetípusa magas regiszterben jár. Viszonylag lassú tempó, mozdulatlanság-érzet vagy egyenletes mozgás, kevés hangszer, halk dinamikai fokozat tartozik hozzá. A *Krisztus* kezdetén a megtestesülés csodáját jelzi a lassú aláereszkedés a „menny magaslatából”, amelyben az ember ámulata és megrendülése is tükröződik. A másik két csoda-pillanat is ilyen típusú zenét kap – a betlehemi csillag megjelenése, és a tenger lecsillapítása (Desz-, illetve Cisz-dúr). A csillag zenéje fölött bibliai idézet áll a partitúrában:

Et ecce stella, quam viderent in Oriente, antecedebat eos,  
usque dum venitens, staret supra ubi erat Puer.<sup>19</sup>

A „démoni zene” félelemkeltő zenei világa a XIX század új, saját hangja; mint itt például a tomboló tenger ábrázolása. A *Dies irae* tipikus zenei hangvétele is ilyen ebben az időben – forte hangerő, rézfúvósok kiemelt szerepe, könnyörtelenül ismételt hangok jellemzik, ami a *Stabat mater*-ben [2. ábra] jelenik meg az „*Inflammatu est*” résznél (Desz-dúr).

---

<sup>19</sup> „És ímé a csillag, amelyet napkeleten láttak, előttük megye vala mindaddig, amíg odaérvén, megállta a hely fölött, ahol a gyermek vala.” (Máté 2.9)

Inflammatum et accensum.  
Per te, virgo sim defensum  
In die iudicii.<sup>20</sup>

A „nemzeti zene”, a „helyi szín” festése elválaszthatatlan a romantikus szemlélettől – általa egyrészt megnő a fogalmazás személyessége, másrészt ugyanakkor furcsamód az általános érvénye is. Az idős Liszt szinte mindig a lassú verbunkból lepárolt, magyaros-cigányos zenei stílust használta legbensőbb, legfájdalmasabb érzéseinek kifejezéseként, ahogy a „*Tristis est anima mea*” tétel gyászzenéjében is. Sajátos megoldás, hogy a keleti bölcsékhez az Európában „egzotikusnak” számító magyaros zenét rendelte Liszt, amiről így nyilatkozott: „Ha Rubens flamandokat festhetett biblikus képeire, akkor egyik mágusomnak én is adhattam kipödört bajuszt.”<sup>21</sup>

Az indulózene a romantika idején megerősödő zenetípus, amelynek egyik közkedvelt megoldása a közeledő menet ábrázolása.<sup>22</sup> A *Krisztusban* a három királyok indulója mellett közeledést szuggeráló indulótétel a „Bevonulás Jeruzsálembe” című is, amely többletjelentést hordoz: a hozsannázva ünneplő menet élén közeledő „Dávid fiának” a megérkezése a mindenkori „ittre” is vonatkozik, amit fűga erősít meg (E-dúr).

Látható, hogy a hit zenei megragadásában a legközérthetőbbtől a legelvontabbig számtalan eszközt igénybe vett Liszt, e sokak vagy kevesek által érthető jelzések, szimbólumok révén árnyaltá, elmélyültté és sokszínűvé tette tárgyát. A szöveg kiemelt mozzanatainak erősítésével (*Filio David*), a zene révén létrehozott új szövegösszefüggések létrehozásával (pl. *Rorate – Angelus*) pedig személyes arculatot adott hitbéli érzéseinek, illetve ma is továbbgondolásra készítenek így felvetett gondolatai. Más szavakkal: Liszt az oratórium műfaját a „legszentebb téma” fölötti lírai elmélkedés eszközeként újította meg, visszatérve – talán öntudatlanul – a XVII. századi oratório latino típushoz.

---

<sup>20</sup> „Ki érted lángra gyúltam, égek, / Védj meg engem drága Szűz, te, / Ha az ítélet riad.” (Sík Sándor fordítása)

<sup>21</sup> Idézi: VÁRNAI Péter: *Oratóriumok könyve*. Zeneműkiadó 1983. Budapest, 251. o.

<sup>22</sup> Például Beethoven: *VII. szimfónia II. tétel*, Berlioz: *Harold Itáliában II. tétel – Zarándokok esti imája*, Berlioz: *Rómeó és Júlia – Júlia temetési menete*, Wagner: *Tannhäuser – Zarándokok indulója*

1.a

Hibveit ill. casa'nyajá 1.

Introitus

Unifona

Tónus

ko-rá-te cae-li de-su-per, et uú-bis blá-ant ju-stum:  
a-pe-ri-a-tur tē-ra et gē-nti-nes Sal-u-tē-rem.

1.6

8. Ant.  
7. d

**A** Nge-lus \* ad pastóres á- it : Annúnti-o vóbis

gáudi-um mágnum : qui-a nátus est vóbis hó-di-e Salvá-

tor mún-di, alle-lú-ia.

1.c

2.

Hymn.

**S** Tábat Má-ter dolo-rósa Juxta cruce-m lacrimósa,

Dum pendébat Pi-li-us.

2. Cujus animam gementem,  
Contristatam et dolentem  
Pertransiuit gladius.

3. O quam tristis et afflicta  
Fuit illa benedicta  
Mater Unigeniti!

4. Quae moerebat et dolebat,  
Pia Mater, dum videbat  
Nati poenas inclyti.

5. Quis est homo qui non feres,  
Matrem Christi si videret  
In tanto supplicio?

6. Quis non posset contristari,  
Christi Matrem contemplari  
Dolentem cum Filio?

7. Pro peccatis suae gentis,  
Vidit Jesum in tormentis,  
Et flagellis subditum.

8. Vidit suum dulcem natum  
Moriendo desolatum,  
Dum emisit spiritum.

9. Eia Mater, fons amoris,  
Me sentire vim doloris  
Fac, ut tecum lugeam.

10. Fac ut ardeat cor meum  
In amando Christum Deum,  
Ut sibi compláceam. Amen.



3.

LISZT: CHRISTUS													
I. Karácsonyi oratórium					II. Vízkereszt után					III. Szenvedés és feltámadás			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Bevezetés	Pastorale és az angyalok szózata	Stabat mater speciosa	Pásztorjáték a jászólnál	A szent három király	A nyolc boldogság	Pater noster	Az egyház alapítása	A csoda	Bevonulás Jeruzsálembe	Tristis est anima mea	Stabat mater dolorosa	O filii et filiae	Resurrexit
„Rorate.”	[Angelus]	Himnusz		Marsch			[pápai himnusz]	„Et ecce motus magnus factus est in maris.”			[szekvencia]	Húsvéti himnusz	
Zenekar	S T Szólo + kórus + zkar.	Kórus (támasztó orgonaszólamal)	Zenekar	Zenekar	Bar. Szólo+ kórus + zkar.	Kórus támasztó orgona szólamal	Kórus + Zkar.	Zenekar (+kórus)	S Ms A T B Szólo+ kórus + zkar.	Bar. szólo + zkar.	S Ms A T B Szólo+ kórus + zkar.	Kórus (támasztó orgonaszólamal)	S A T B Szólo + kórus + zkar.
C	G	G	A	C (Desz)	E	Asz	E	Cisz	E	Desz	f - F	f	E
R A	A			R+A	R B		(R+A)	B	Ben				R A B Ben

R = „Rorate coeli”. A = „Angelus Domini”, B = „Beati pauperi”, Ben = „Benedictus qui venit” gregorián dallama