

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
XLIX. évfolyam, 3. szám · 2011. augusztus

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László**Tanácsadó testület / Advisory Board:**Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dobszay László,
Dorottya Fabian (Sydney), Farkas Zoltán, Jeney Zoltán,
Kárpáti János, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint, Somfai László,
Szegedy-Maszák Mihály, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu) A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.extra.hu • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszbortéccal küldünk vissza • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 249 CARL DAHLHAUS
Liszt, Schönberg és a nagyforma
A „többsételesség az egytetelességben” elve
- 262 DETLEF ALTENBURG
Liszt Ferenc és a klasszika öröksége
- 285 Franz Liszt and the Legacy of the Classical Era
(Abstract)
- 290 ALEXANDER REHDING
Liszt és a *Trisztán*-akkord keresése
- 311 Liszt and the Search for the *Tristan* Chord
(Abstract)
- 314 ANNA HARWELL CELENZA
A halál transzfigurációja: Liszt Ferenc *Haláltáncának* forrásai
és kialakulása
- 338 Death Transfigured: The Origins and Evolution of Franz Liszt’s
Totentanz
(Abstract)
- 339 DALOS ANNA
A „Harmincasok” és az új zenei fordulat (1957–1967)
- 352 The Generation of Composers Born in the 30s and the Turn
to New Music (1957–1967)
(Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 353 SCHOLZ ANNA
Artikuláció J. S. Bach hat csellószvitjében, 1. rész
A források és a kritikai kiadások problematikája
- 365 Articulation in Bach’s Six Suites for Solo Cello, Part 1
Problems of the Sources and the Critical Editions
(Abstract)

RECENZÍÓ – REVIEW

- 366 HAMBURGER KLÁRA
Liszt levelei Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegné lányához –
végre eredeti nyelven

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

nka
Nemzeti Kulturális Alap



KÖZIGAZGATÁSI ÉS IGAZSÁGÜGYI
MINISZTERIUM



Balassi
Intézet



NEMZETI ERŐFORRÁS
MINISZTERIUM





ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY

Carl Dahlhaus

LISZT, SCHÖNBERG ÉS A NAGYFORMA *

A „többsételesség az egytételességekben” elve

1.

Egyszerű tényekről szólván talán megengedhető, ha a retorikus bevezetést félretéve, minden teketória nélkül a nevükön nevezzük őket. Liszt Ferenc *h-moll szonátája*, amely 1851 és 1853 között keletkezett, és 1854-ben jelent meg nyomtatásban, egyetlen tételből áll ugyan, de nem kevesebb mint 770 ütem hosszúságú. Ugyanakkor a két főmotívum, amely a kompozíció szinte egészének alapjául szolgál, a szekvenciás ismétlésektől eltekintve mindössze három, illetve két taktusnyi terjedelmű. Formai szempontból kevésbé jelentősek a másodlagos zenei gondolatok: a bevezető frázis (Lento assai), a mellék téma (Grandioso) és a lassú tétel dallama (Andante sostenuto). A fenti öt motívum közül négyet (a kivételt a második főmotívum képezi) egy közös ritmus kapcsol össze, amelynek jellemzője a második hangjegy pontoszása: Lento assai , Allergo energico , Grandioso , Andante sostenuto .

A motivika egysége tehát, amely a forma belső összefüggéseit hivatott szavatolni, szélsőséges formában jelentkezik, és fokozása – tekintetbe véve a mű terjedelmét – szinte lehetetlennek tűnik. A tematikus koncentráció ellensúlyozására és a monotónia elkerülésére a tématranszformáció – voltaképpen *motívumok* transzformációját jelentő – módszere szolgál, amelyet először Alfred Heuß írt le a *Bergsymphoniet* (azaz a *Ce qu'on entend sur la montagne* szimfonikus költeményt) elemző tanulmányában.¹ A tématranszformáció abban különbözik a tematikus-motivikus munkától és a fejlesztő variációtól (amennyiben nem e két technika egyikének specifikációjaként fogjuk fel), hogy a diasztematika és a ritmus közötti sajátos viszonyt helyezi előtérbe: a tématranszformációban a diasztematikus szubsztancia – vagy legalábbis a dallam körvonala – többnyire megőrződik, míg a ritmikai alakzat módosul, mégpedig alkalmanként olyan mélyrehatóan, hogy a közvetlen – kottaolvasás által nem támogatott – befogadáskor egy-egy motívum eredetének felismerése nehéz feladatnak bizonyul.

* Carl Dahlhaus: „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsatzigkeit”. *Die Musikforschung* 41 (1988), 202–213.

¹ Alfred Heuß: „Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung »Ce qu'on entend sur la montagne«”. *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 13 (1911–12), 10–21.

Amennyiben tehát a tématranszformáció egy karaktervariációt eredményez – de nem egy ciklus részét képező, teljes variációs tétel, hanem csupán egy motívum szintjén –, a változatoknak, hogy önkényesnek és irányvesztettnek ne tűnjenek, olyan formai funkciókra kell támaszkodniuk, amelyeket megvalósítanak, és amelyekkel keresztül legitimitást nyernek. Az az elképzelés, hogy a zenei gondolatok kizárólag önmagukból, valamilyen forma támasza nélkül fejlődnek vagy kapcsolódnak össze egymással, pusztán utópia, jóllehet Arnold Schönberg, ha csak egy szemvillanásnyi ideig is, de megvalósíthatónak vélte. Amint *Brahms, a haladó* című tanulmányában megfogalmazta:

Gondolatokat szeretnék gondolatokkal összekapcsolni. Bármilyen legyen is egy gondolat funkciója vagy jelentése az Egész szempontjából – teljesen függetlenül attól, hogy a funkciója bevezető, megerősítő, variáló, előkészítő, kidolgozó, kitérő, fejlesztő, lezáró, tagoló, alárendelt vagy alapvető –, olyan gondolatnak kell lennie, amelynek minden esetben ezt a helyet kell elfoglalnia, még ha nem is ezt a célt, ezt a jelentést vagy ezt a funkciót kellene is szolgálnia. És ennek a gondolatnak a konstrukció és a tematikus tartalom szempontjából úgy kell kinéznie, mintha nem azért jelenne meg, hogy egy strukturális feladatot teljesítsen be.²

A hely, amelyet egy zenei gondolat egy bizonyos megvalósulása a változatok során elfoglal, mindazonáltal sohasem független a formai funkciótól, amelyek azon a ponton, ahol megjelenik, teljesülnie kell. Olyan zenei logika, amely egy formai vázon fenntartás nélkül kifejtheti hatását, alig képzelhető el. Egy motívum fejlesztő variációja – vagy transzformációja – a forma lefolyásának bármelyik pillanatában különféle utakra léphet, és amennyiben különböző lehetőségek állnak nyitva, kézenfekvő a – nem is feltétlenül konvencionális – formai elképzelésekre hagyatkoznunk, hogy egy adott lehetőség kiválasztását és ezáltal az összes többi elvetését indokolhassuk.

Liszt szándéka, hogy egy több száz taktus terjedelmű művet két főmotívumból vezessen le, amelyek egymást egy önmagában kontrasztáló témává egészítik ki, nem lett volna megvalósítható a formai funkcióknak a megszokottnál túllépő gazdagsága nélkül, amely a formaszkémák hagyományos arzenáljában sohasem állt rendelkezésre. A transzformációs folyamatból eredő tematikus karakterek önmaguk esztétikai igazolására számos különböző, de mégis szükségszerűen egymásra vonatkoztatott formai pozíciót kívántak meg, s ezek összekapcsolódásából kellett megszületnie a nagyformának, amely Liszt szemében előtt mint a transzformációban gyökerező „tématörténet” eredménye jelent meg. Úgy tűnik, a „többté-

2 „Ich möchte Gedanken mit Gedanken verbinden. Was auch die Funktion oder Bedeutung eines Gedankens aufs Ganze gesehen sein mag, ganz gleich, ob seine Funktion einleitend, befestigend, variierend, vorbereitend, durchführend, abweichend, entwickelnd, abschließend, unterteilend, untergeordnet oder grundlegend ist, es muß ein Gedanke sein, der diesen Platz in jedem Fall einnehmen muß, auch wenn er nicht diesem Zweck, dieser Bedeutung oder dieser Funktion dienen sollte. Und dieser Gedanke muß von der Konstruktion und vom thematischen Inhalt her so aussehen, als ob er nicht dazu da sei, eine strukturelle Aufgabe zu erfüllen.” Arnold Schönberg: „Brahms, der Fortschrittliche”. In: Ivan Vojtech (hrsg.): *Stil und Gedanke. Aufsätze über Musik*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1976, 35–71., ide: 43.

telesség az egytétélességben” vagy „egytétélesség a többtétélességben” elve, amelyet Liszt a weimari periódus hangszeres műveiben újra meg újra más és más formában valósított meg, a csökevényes tematika és a kiterjedt forma között feszülő ellentmondás feloldásául szolgált, mégpedig azáltal, hogy a tematika egy transzformációs folyamat alá rendelődt, amely ugyanakkor egy bonyolult formai vázra vonatkozott. Az Alfred Heuß által felfedezett tématranszformáció és a William S. Newman által *double-function form* néven leírt „többtétélesség az egytétélességben” elv ugyanannak a formakoncepciónak a két oldala.³

Richard Wagnert Friedrich Wilhelm Nietzsche egy ízben – a zenedrámák minden monumentalitása ellenére – „miniaturistaként” jellemezte. Anélkül hogy a szót lekicsinylő értelemben használnánk, ugyanezt mondhatjuk Johannes Brahmsról is, aki egy néhány hangnyi dallamszubsztanciából tematikus-motivikus munkával olyan zenei formákat fejlesztett, amelyek mintha a végtelenbe ágaznának szét. Amikor tehát Liszt a tématranszformáció és a „többtétélesség az egytétélességben” elvére támaszkodva jelentéktelennek tűnő kiindulópontokból szokatlan, a klasszikus léptéket messze túlszárnyaló dimenziókat vezetett le, ugyanazt a problémát oldotta meg, csak más eszközökkel, mint Wagner és Brahms. Bármennyire eltérők is az egyes megoldások, az egyidejűleg alkotó komponistákra leselkedő problémák hasonlóságában megmutatkozik a korszak belső egysége. A paradoxonban, hogy a zenei „miniaturisták” a szimfónia és a zenedráma monumentalitáshoz vonzódtak, nem túlzás a 19. század egyik védjegyét látnunk.

2.

A „többtétélesség az egytétélességben” elvére, amelyet Liszt – az általa zongorára és zenekarra átírt Schubert: *Wanderer-fantáziától* ihletve – a *h-moll szonáta* alapjául választott, és amelyet Eugen Schmitz a maga idején úttörőnek számító 1904-es tanulmánya⁴ nyomán néhány évtizeden át megkérdőjelezhetetlennek tekintettek, az utóbbi években ellentmondások és kétségek árnya vetült.⁵ Miközben a kutatók megkísérelték a szonátatétel egyes részeit – expozíció, kidolgozás, visszatérés és kóda – valamilyen módon azonosítani a szonátaciklus tétéleivel, vitákba bonyolódtak, míg végül úgy tűnt, nincs más megoldás, mint a forma kettősségének tagadása, amely viszont ellentmondásba került azzal a ténnyel, hogy a *double-function form* 1900 táján – egy olyan időszakban, amely Liszt hatása nélkül nem képzelhető el – éppenséggel a formaalkotás egyik toposza volt. Newman megoldása, mely szerint a lassú tétel (331–459. ü.) és az általa scherzóként értelmezett fugato (460–522. ü.) egyetlen komplexumot alkot, s együttesen mint „kidolgozás nagyban” értelmezhető,⁶ kétségkívül erőltetett volt, hiszen alig tagadható, hogy legkésőbb a

3 William S. Newman: *The Sonata Since Beethoven*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969, 376.

4 Eugen Schmitz: „Liszts H-Moll-Sonate”. *Allgemeine Musik-Zeitung*, 31. (1904), 451.

5 Dietrich Kämper: *Die Klaviersonate nach Beethoven*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, 145. skk.

6 Newman: i. m.

205. ütemben, a főtéma C-dúr (kikomponált nápolyi akkordként ható) megjelenésével, illetve a H-dúr felé irányuló szekvenciával egy kidolgozás veszi kezdetét; másfelől pedig a fugatót, amely az expozíció 25. ütemének visszatérésébe torkollik (523. ü.), az expozíció kezdetének felnagyított analógiájaként foghatjuk fel. (Kétségtelen ugyanakkor, hogy a b-moll hangnem a reprízként való értelmezés ellen szól.) Viszont az sem igazán meggyőző, amikor Newman formaszémáját kritizálva Rey M. Longyear már a 179. ütemet a kidolgozás kezdetének tekinti,⁷ hiszen a cezúra, amelyet Longyear feltételez, a 153–164. ütemek ismétlésében (171–182. ü.) jelenik meg. S bár a 183. ütemben valóban egy kidolgozás-karakterű, szekvenciázó és lebontó szakasz kezdődik, ez voltaképpen – mint később még visszatérünk rá – egy „kidolgozás kicsiben”, amely nem a „kidolgozás nagyban” (205. ü.) kezdetét jelzi, pusztán átmenetet jelent a felé.

A nehézségeket úgy oldhatjuk fel, ha azokat – Walter Benjamin javaslata szerint – halmozzuk. A forma kettősségének tézisé, amint az a *h-moll* szonátában megvalósult, csupán azzal tehetjük valószínűvé, ha odáig sarkítjuk, hogy voltaképpen a forma hármasságával állunk szemben. Más szóval három nagyságrendet kell megkülönböztetnünk, amelyekben – ha nem is szisztematikusan – a szonátaciklus, a szonátatétel és a szonátatételrész formái jutnak kifejezésre. Tévedés volna tehát teljes következetességet elvárni, hiszen a Liszt által megvalósított formai idea jelentése nem annyira önmagában, mint inkább abban a funkcióban rejlett, amelyet a kettős témátranszformációinak megalapozásában kellett betöltenie.

A főtéma (8–31. ü.) félreérthetetlenül egy szonátatétel kicsinyített mása egy kettős téma expozíciójával (8 – 17. ü.), egy szekvenciázó és lebontó folyamatban testet öltő kidolgozással (18 – 24. ü.) és visszatéréssel (25–31. ü.). Mindazonáltal nyilvánvalóan nehéz volt tudatára ébredni az e mögött rejlő elvnek, a formai hármasság gondolatának.

Az átvezetés (32–104. ü.) nem csupán technikai szempontból, de nem kevesebb mint 73 ütemnyi terjedelme folytán is kidolgozási rész; az ember tehát visszatérést vár utána. Mégis bajos volna reprízként – az átvezetés kidolgozásszerűségének következményeként – értelmeznünk azt, hogy a melléktémán belül a főtémának mind az első (120. ü.), mind a második motívuma (141. ü.) visszatér. A formaérzék számára sokkal inkább az a döntő, hogy az átvezetés egy cél felé vezet, amelyet előbbi eredményeként érzékelhetünk: a győzedelmes, fortissimo megjelenő és a melléktéma szerepét betöltő Grandioso-hoz. A lassú bevezetés (1–7. ü.), amelynek motívuma az átvezetés végén ismét felbukkan (82–104. ü.), kibővített formájában kétértelmű: egyfelől a szeptimugrás a szextbe való feloldással (2. ü., vö. 84. ü.) az első főmotívumot (9. ü.) előlegezi megfordításban, másfelől a 90–104. ütemekben a jobb kéz látens, a bal kéz dallama által elfedett felső szólamában (*a–b–d'–e'–g'–a'*) a melléktéma dallamának körvonala rajzolódik ki.

Ha a főtéma „szonátaforma kicsiben”, az átvezetés pedig kidolgozás, akkor a hasonló terjedelmű melléktéma (105–204. ü.) több részből álló komplexumnak tű-

⁷ Rey M. Longyear: „Liszt's B minor Sonata”. *The Music Review*, 34. (1973), 198–208., ide: 206. skk.

nik, amelyet önmagában konzekvens formaként foghatunk fel, még ha a hagyományos formaszkémák egyikét sem valósítja meg. A voltaképpeni melléktéma lassúbb lüktetésű expozícióját a főtéma mindkét motívumának felidézése követi, amelyek először – mintegy emlékeztetőül – eredeti formájukban jelennek meg (120. ü. és 141. ü.), majd pedig egy kantábilis alakba transzformálva (125. ü. és 153. ü.), tehát egy melléktéma karakteréhez idomulnak. A transzformációt, amely a kettős téma történetének egyik stációját képezi, a formai funkció igazolja esztétikailag.

Ha a főmotívumok kantábilissá asszimilálása, amelyet a forma egészében betöltött szerepük megkíván, az egyik oldala annak a fejlődési folyamatnak, amely a melléktéma-területet belülről összefogja, a másik oldalt a kettős téma belső kontrasztjából levont következtetések jelentik. A második motívum kantábilis változatának folytatása (161. ü.) az első motívumra való burkolt utalást tartalmaz, amely utóbb (179. ü.) konkrétabbá is válik. Abból pedig, hogy az első motívum a második továbbszövésének szintaktikai funkciójában jelenik meg, egy szekvenciázó és lebontó folyamat bontakozik ki, amely mint „kidolgozás kicsiben” a már említett módon átmenetet képez a 205. ütemben kezdődő „kidolgozás nagyban” felé.

Az expozíciót (1–204. ü.) alkotó részeket magukban hordozott zenei jellegzetességeik alapján bármiféle interpretációs erőszak nélkül is többféleképpen írhatjuk le: mint egy szonátaformájú főtéma-területet, mint egy kidolgozás terjedelmével és struktúrájával bíró átvezetést és mint egy melléktémát, amelynek belső többrészségében felismerhető az egymásra következő kényszerítő logikája. A forma kettősségében azonban, amely az expozíció részeiből kirajzolódik, három különböző formai nagyságrend kritériumai foglalhatók benne: a főtéma egy expozíciórészlet és egy tétel, az átvezetés egy expozíciórészlet és egy tételszakasz, a melléktéma pedig ismét egy expozíciórészlet és egy tétel. Az expozíció egészét olyan mértékben értelmezhetjük ciklusként, amennyiben a főtémát mint egy szonátaforma Allegróját, a melléktémát pedig mint lassú tételt tudjuk fölfogni. S ha nem riadunk vissza némi spekulációtól, ezt az értelmezést azzal is kiegészíthetjük, hogy a kidolgozás második része (239–276. ü.) scherzandóként is interpretálható, amely strettába megy át, s így aligha túlzás fináléről beszélnünk, amely egyszer mind zárótémacsoport is – vagyis olyan formarész ez, amely az expozíció és a többszörös ciklus nagyságrendjében is ugyanazt a funkciót tölti be. A scherzando hangneme D-dúr, a strettáé h-moll, a dallami szubsztanciát tekintve pedig – éppúgy, mint a melléktémában – az első és a második főmotívum transzformációival állunk szemben, amelyek ismét csak a formában elfoglalt helyükhöz idomulnak. Sem hangnemi, sem tematikus szempontból nem szól tehát semmi az ellen, hogy az expozíció zárószakaszának a kidolgozásba való betoldását tételezzük fel – egy olyan zárószakasz interpolációját, amely egyúttal fináléja annak a szonátaciklusnak, amelynek kicsinyített mása az expozícióban jelenik meg. (Hogy a 255. ütem strettája az expozíciónak a kidolgozásba betoldott része, abból is látható, hogy a 660. ütem reprízében a melléktéma közvetlen folytatásaként tér vissza.)

Amennyiben azt a transzformációs folyamatot, melynek során a kettős téma két motívuma a főtéma-ként való exponálást követően előbb a kantábilis melléktéma, majd a virtuóz zárótéma áruhájában jelenik meg, a téma történeteként értel-

mezzük – ami egyszersmind a szonáta „belső cselekvényét” jelenti –, kézenfekvőnek tűnik, hogy az expozíció és a kidolgozás között ne a különbségeket, hanem a kapcsolatokat hangsúlyozzuk. A zárótéma interpolációja után pedig a kidolgozás is egy olyan témakomplexummal folytatódik (277. ü.), amely egy bevezetés, egy főtéma és egy melléktéma egymás mellé állításával az expozíció módosított másolatának tűnik a maga szűkebb keretei között. (A 301. és a 306. ütem recitativója minden jel szerint az első főmotívum távoli variánsaként is olvasható.)

Az Andante sostenutónak (331–459. ü.) a kidolgozás részeként való felfogása, amint azt Newman javasolta, értelmezésbeli erőszak tétel, amely azonban, ha nem igazolható is, mindenesetre érthető. Amennyiben ugyanis abból a feltevésből indulunk ki, hogy a *double-function form* értelme a szonátaforma részeinek és a szonátaciklus tételeinek kölcsönös megfeleltetése, az egyetlen lehetséges megoldás az expozíció mint első tétel és a visszatérés mint finálé között álló lassú tételnek a kidolgozás fogalmába szuszakolása. A *h-moll szonáta* mélyén rejlő formai idea azonban csak akkor lesz érthetővé, ha tudatosítjuk, hogy a különböző formai nagyságrendekhez tartozó kategóriák egymás mellé állíthatók, és össze is olvadhatnak. A tétel kezdete egyszerre és egyben főtéma és szonátaforma is. A lassú tétel viszont a kidolgozás mellett áll mint második megfogalmazása egy formai funkciónak, amelyen osztozik a kidolgozással: kontrasztáló középrész (amely meg is kettőzhető, anélkül hogy jelentősége ezáltal megszűnne). Másfelől nem tagadhatjuk, hogy a lassú tétel egy kidolgozás bizonyos momentumait hordozza magában. Az Andantedallam mint főtéma – amely lényegét tekintve új, bár a 340. és 342. ütem melodikus gesztusa a bevezetés 2. ütemére emlékeztet – és a második főmotívum kantábilis változata mint melléktéma együttesen olyan keretet alkotnak, amely egy kidolgozásjellegű középrészt (363–394. ü.) vesz körül: a Grandioso-téma különféle fokokon jelenik meg, s a téma második ütemcsoportja – amelynek első üteme a kezdet ritmusát egy mérőütéssel elcsúsztatja – széthasad, és szekvenciává alakul; a lebontást viszont Liszt az első főmotívum egy variánsával kapcsolja össze. Mindazonáltal túlzás volna azt sugallnunk, hogy a lassú tételben hallható kidolgozási rész elegendő lenne az Andante sostenutónak a „kidolgozás nagyban” formarészbe való integrálásához. Tagadhatatlan ugyanakkor, hogy a kettős téma története, amely az egész szonáta alapjául szolgál, a lassú tételben is folytatódik.

A fúgatechnika, amellyel a főtéma – tehát annak mindkét motívuma – a repríz kezdetén megjelenik (460. ü.), mint eszköz lehetővé teszi, hogy az expozíció visszatérése önálló tételként – fináléként – jelenhessen meg. Másfelől félreérthetetlen az is, hogy a fugato – nem kevesebb mint 63 ütemnyi terjedelme ellenére – a főtéma-expozíció 24 taktusának felel meg. A főtéma maga, mint már említettem, „szonátaforma kicsiben”, és ennek vázát a fugato is reprodukálja, amennyiben a fúgatechnika a téma háromszólamú expozícióját követően egy lebontó és szekvenciázó folyamatban oldódik fel, ami nem más, mint a szonátaforma értelmében vett kidolgozás. Ugyanakkor az az ütem, amelyben elérjük a reprízt (523. ü.), s amely a „szonátaforma kicsiben” modellje szerint a főtéma visszatérésének taktusával (25. ü.) azonos, éppen azt a pillanatot jelöli, amelyben a fugato finálé a szonáta első részének egyszerű reprodukciójába csap át. A finálé tehát – a kidolgozás és a

lassú tétel egymásmellettségével szemben – a szonátaforma egyik részének és a szonátaciklus egyik tételének azonosításán nyugszik: ahogyan a fugato egyfelől egy jellegzetes tételkaraktert rajzol meg, másfelől viszont a főtéma expozíciójának vázát reprodukálja, úgy lesz a szonáta zárószakasza egyszerre és egyben visszatérés és finálé.

3.

A „többszertelesség az egytéltelességben” elve 1900 táján olyan formai elképzelésnek számított, amely immár nem hatott paradoxonként, mint fejlődésének kezdeti szakaszában, másfelől viszont még nem kopott pusztá trivialitássá. Mint Arnold Schönberg saját *d-moll vonósnégyesének* (Op. 7) egy félszázad távlatából papírra vett elemzésében 1949-ben megjegyezte: „A kor meggyőződéséhez alkalmazkodva ennek a nagyformának a szonátatípus mind a négy karakterét kellett tartalmaznia egyetlen, megszakítás nélküli tételben.”⁸ Az *Első vonósnégyes*en kívül Schönberg a *double-function form* különféle változatait alkalmazta a *Pelléas és Mélisande* szimfonikus költeményben (Op. 5) és az *Első kamaraszimfóniában* (Op. 9) is.

Liszt hatásáról egyik esetben sem esik szó. Egy, az 1911-es Liszt-centenárium alkalmából született írásában pedig Schönberg éppen azzal polemizált, amit Liszt „formalizmusaként” értékelt:

Liszt formája a régi alkotóelemek kiterjesztése, kombinációja, összehegesztése, matematikai-mechanikus továbbfejlesztése. A matematika és a mechanika nem teremthet élőlényeket. Ezt a formát egy helyesen működő értelem alkotta meg, helyes érzéstől inspirálva. Egy helyesen működő értelem azonban csaknem mindig éppen az ellenkezőjét teszi annak, ami egy helyes érzelemhez illik. Egy helyes érzés nem mondhat le a tudatalan sötét birodalmába való újabb és újabb lemerülésekről, hogy a tartalmat és a formát egységként hozza felszínre. Liszt egy régi formát egy újjal helyettesített. Amit ezáltal megalkotott, biztosan szörnyűbb formalizmus, mint azoké a mestereké, akik a régi formákban éltek.⁹

Schönberg polémiája azt a konstruktív erőt hányja Liszt szemére, amellyel az weimari éveiben az improvizációhoz való kötődését próbálta ellensúlyozni, de ez

8 „In Anpassung an den Glauben der Zeit sollte diese große Form alle vier Charaktere des Sonatentyps in einem einzigen ununterbrochenen Satz enthalten.” Arnold Schönberg: „Bemerkungen zu den vier Streichquartetten”. In: Ivan Vojtech (hrsg.): *Stil und Gedanke*, 409–436., ide: 410.

9 „Liszts Form aber ist Erweiterung, Kombinierung, Verschweißung, eine mathematisch-mechanische Weiterentwicklung der alten Formbestandteile. Die Mathematik und die Mechanik können keine Lebewesen erzeugen. Von einem richtigen Gefühl angeregt, hat ein richtig funktionierender Verstand diese Form angefertigt. Ein richtig funktionierender Verstand jedoch tut fast immer das Gegenteil von dem, was einem richtigen Gefühl angemessen ist. Ein richtiges Gefühl darf sich nicht abhalten lassen, immer wieder von neuem ins dunkle Reich des Unbewußten hinabzusteigen, um Inhalt und Form als Einheit heraufzubringen. Liszt ersetzte eine alte Form durch eine neue. Was er damit tat, ist gewiß ein ärgerer Formalismus als der jener Meister, die in den alten Formen gelebt hatten.” Uő: „Franz Liszts Werk und Wesen”, uott, 169–173., ide: 171.

nem vezethet félre a tekintetben, hogy néhány 1900 táján Schönberg által is követett formai elképzelést éppen Liszt inspirált, s hogy másfelől Schönbergnek a liszti előfeltevésekből levont következtetései olyan momentumokra is fényt vetnek, amelyek a *h-moll szonátában* még csupán félig fejlődhettek ki.

A „többszólamúság az egyszólamúságban” vagy „egyszólamúság a többszólamúságban” különböző hangsúlyokat kaphat, és a nézőpontok különbsége semmiképp sem közömbös. A *d-moll vonósnégyesről* írott három elemzésében – amelyek közül kettő absztrakt-formális,¹⁰ egy pedig programatikus¹¹ – Schönberg a többszólamúságot hangsúlyozta, amennyiben a művet alkotó négy részt az expozícióval (1. ü.), a scherzóval (399. ü.), a lassú tétellel (952. ü.) és a rondóval (1122. ü.) azonosította. (A komponálást megelőző, s így a mű végleges formáját csak bizonyos mértékig tükröző programatikus vázlatban a III. és IV. rész egybekapcsolódik.) Anton Webern egyik tanulmánya viszont, amelyet 1912-ben a tanítványok és barátok által összeállított gyűjteményes kötet számára írt, a szonátaformát választja kiindulópontul:

E vonósnégyes formája alapvetően egyetlen nagy szonátatételé. Az első kidolgozás és a repríz közé ékelődik a scherzo és a nagy kidolgozás, a repríz pedig a főtéma és a mellék-téma között álló Adagióval bővül. A rondó-finálét ebben az esetben mint szélesen kibontott kódat is felfoghatjuk.¹²

Webern leírása szerint – amely találóbbr, mint Schönberg saját, „autentikus” elemzése – a formarészek az 1–300., 301–908., 909–1121. és 1122–1320. ütemeket foglalják magukba. Némileg zavarba ejtő, hogy Webern egyfelől a scherzónak a kidolgozásba és a lassú tételnek a visszatérésbe való betoldásáról beszél, másfelől viszont afelé hajlik, hogy a rondó-finálé egészét kódaként értelmezze, jóllehet a voltaképpeni kóda (1274–1320. ü.) éppúgy a rondó mellett áll, ahogy a scherzo a kidolgozásba és az Adagio a reprízbe ékelődik: a kétértelműség és az „egymásba skatulyázás” elve – amelyek a *double-function form* esetében egyaránt szerephez jutnak, de amelyeket világosan el kellene választanunk egymástól – ezúttal összekeverednek. (A *quid pro quo*, mint még visszatérünk rá, nem ok nélkül való, de nyugtalanító, ha a jogosságát meg sem próbálják igazolni.)

A forma hármasságának elve, amely a vonósnégyes háttérében áll, Schönberg elemzéseiben fel sem merül. E hiány magyarázatát kézenfekvő abban látunk,

10 Uő: „Streichquartett op. 7”. In: Ursula von Rauchhaupt (hrsg.): *Schönberg, Berg, Webern: Die Streichquartett*. Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1971, 11. skk.; uő: „Bemerkungen zu den vier Streichquartetten”, uott, 410. skk.

11 Christian Martin Schmidt: „Schönbergs 'Very definite – but private' Programm zum Streichquartett opus 7”. In: Rudolf Stephan és Sigrid Wiesmann (hrsg.): *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*. Wien: Elisabeth Lafite, 1986, 230–234., ide: 233. skk.

12 „Im Grunde ist die Form dieses Quartetts die eines einzigen großen Sonatensatzes. Zwischen der ersten Durchführung und der Reprise sind das Scherzo und die große Durchführung eingeschoben, und die Reprise ist durch das zwischen Hauptthema und Seitensatz stehende Adagio ausgedehnt. Das Rondo-Finale könnte man in diesem Falle als eine weitausgebaute Coda auffassen.” Anton Webern: „Schönbergs Musik”. In: *Arnold Schönberg*. München: Piper, 1912, 22–48., ide: 30. sk.

hogyan az analízisek, amelyeket a zeneszerző programfüzetek számára fogalmazott, a közérthetőségre való törekvés folytán vázlatosak. Másfelől azonban nem zárhatjuk ki, hogy Schönberg a „formalizmus” vádjától tartott, amelyet éppen ő emelt Liszttel szemben – azzal a zeneszerzővel szemben, akitől a *d-moll* vonósnégyesben megvalósított formai elgondolás származott.

A formai kategóriák, amelyeket Schönberg egyidejűleg és egymás mellett alkalmaz: a tételrész, a tétel vagy a tételciklus. A nagyságrendek viszont – és ebben áll az alapgondolat, amelyet Schönberg Liszttől vett át – változó dimenziókban jelennek meg: a ciklus nem mindig felülrendelt szkéma, hanem alárendelt is lehet. Ezenkívül – s ez bizonyos elvárást jelent a hallgatóval szemben – különbséget kell tennünk egy kitapinthatóan megvalósított és egy pusztán absztrakt, az azonos nagyságrendbe tartozó részek egymásmellettségéből eredő formai jelentés között: az expozíció (1–300. ü.) egyfelől a szonátatétel része, amelyet a mű egésze jelenít meg, másfelől négy szakaszból – főtéma-területből, átvezetésből, melléktéma-területből és zárótémacsoportból – áll, amelyeket egyszersmind mint egy ciklus teteleit – mint szonátaformájú Allegrót, lassúbb lüktetésű fűgát, scherzo karakterű variációs tételt és fugato finálét – is interpretálhatunk (1–96., 97–153., 153–234., 234–300. ü.). Az expozíció egyaránt tételrész és ciklus, azonban nem tétel, amely mint olyan egy bizonyos formát rajzolna ki: a középső nagyságrend bizonyos értelemben hiányzik. Mindenesetre az a tény, hogy az expozíció mint formarész azonos nagyságrendben áll a scherzo, a lassú tétel és a rondó mellett, azt sugallja, hogy a mű egésze által alkotott ciklusban egy Allegróról mint első tételről kell beszélnünk. Egy absztrakt momentum – a hasonló nagyságrend – elegendő ahhoz, hogy az expozíciónak egy tétel jelentőségét kölcsönözze, anélkül hogy meghatározható volna, milyen formát valósít is meg a tétel. Vagyis a forma hármasságáról beszélhetünk, amely az expozícióban benne foglalatik.

A főtéma (1–29. ü.) három zenei gondolatból áll, amelyek közül a második (14–15. ü.) a témakezdet első öt hangját másfajta ritmikai változatban reprodukálja a basszusban, míg a harmadik Schönberg saját elemzése szerint az elsőnek egy változata. A motivikus kapcsolatoknál – amelyekben a mű egésze olyan gazdag, hogy részletes bemutatásuk parttalanná válna – fontosabb ugyanakkor, hogy a főtémának a 30. ütemmel kezdődő folytatása nyilvánvalóvá teszi: a kezdetet alkotó három gondolatot mint egy „szonátaforma kicsiben” főtémáját (*d-moll*), melléktémáját (*b-moll*) és zárótémacsoportját (*esz-moll*) interpretálhatjuk. Hiszen a 30–64. ütemek – a főtéma és a basszus közötti szólamcserével (30. ü.), a basszusmotívum önállóvá válásával (44. ü.), valamint a fő- és a melléktéma kombinálásával (54. ü.) – egyértelműen egy kidolgozás jegyeit mutatják, s a távoli hangnemekbe való kitérések után az alaptonalitás visszatérése (65. ü.), még ha tematikus szempontból a főgondolatokra korlátozódik is, reprízként jelenik meg. (A formaelvek meghatározása – amelyet más formában Alfred Lorenz Wagner-elemzéseiből is ismerhetünk – szokatlannak tűnhet, érzékelépszichológiai szempontból azonban csak kevésbé különbözik a szintaktikus vagy tonális struktúrák hatványozásától.)

A lassú lüktetésű fűgát (97–153. ü.) Schönberg – hosszúsága, valamint pregnant és önálló tematikája ellenére – „átvezetésként” írta le; ugyanakkor önmagá-


ban zárt forma határozott benyomását kelti. Egy kettősfűgáról van szó, amelynek első témája önmaga diminúciójával folytatódik, s így az ember következetesnek érzi, mikor utóbb a második téma (118. ü.) is diminuált alakban jelenik meg. Az első téma kezdete a főtéma zárlatában sejlík fel, a zárlat viszont a melléktéma kezdetét előlegezi (153. ü.).

A melléktéma-terület (153–234. ü.), amely felületes hallgatáskor amorfnak tűnik, strukturális szempontból érthetővé válik, ha variációs ciklusként értelmezzük. A téma (153–166. ü.) három motívumot foglal magában, amelyek közül a harmadik az első kettő ismétlésének ellenpontjaként exponálódik. A variációk során Schönberg változó, különböző mértékben módosított anyagot használ. Az első variáció alapjául a második motívum egy ritmikai variánsa szolgál; a második az első motívumra épül, amely a második motívum megfordításával és diminúciójával bonyolódik egybe kontrapunktikusan; a harmadik a téma eredeti formájához közelít; a negyedik gyors tempóba ülteti át az első két motívumot (a másodikat ráadásul megfordításban); az ötödik egyrészt az első motívum expresszív variánsából áll, másrészt egy ellenzólam segítségével átvezet a fugatóhoz. Az magától értődik, hogy egy melléktéma-területtel kapcsolatban kidolgozásról vagy fejlesztő variációról beszélhetünk, a tematikus-motivikus munka azonban csaknem egyenesen oszlik el az egész műben, s a döntő momentum nem e tény pusztá megállapítása, hanem a különböző formarészekben uralkodó sajátos strukturáló elvek felismerése.

A fugato (234–300. ü.), amelyet zárótémacsoportként és egyszersmind – egy másik formai szinten – fináléként értelmezhetünk, három témából építkezik: a főtéma ritmikailag módosított ellenpontjából (1–2. ü.), a Schönberg által „átvezetésként” címkézett kettősfűga második témájából és a melléktéma első motívumából. A fugato egyfelől – technikai szempontból – átvezet a kidolgozáshoz, emellett a cezúrát egy pontozott ritmus is áthidalja, amely közös a két részben. Másfelől viszont az első fűgából származó téma meghatározza a forma lefolyásának egészét, amennyiben utóbb belőle származik a scherzotéma (399. ü.), ráadásul a scherzót egy harmadik fűga követi (706. ü.), amely még egyszer feldolgozza ugyanazt a témát. Ha tehát a negyedik tétel rondójában megjelenő fugatót (1181. ü.) is tekintetbe vesszük, egy ritornellről beszélhetünk, amelynek variált visszatérése egy „rondó nagyban” alakítója, és a forma egésze számára összetartó erőt jelent.

A 301. és a 908. ütem közötti kidolgozási részbe egy scherzo illeszkedik, anélkül hogy eldönthető lenne, vajon a scherzo integrálódott-e a kidolgozásba, vagy a kidolgozás jelenik-e meg egy scherzo formájában. (A scherzo nincs híján a kidolgozásszerű mozzanatoknak; ezeket azonban túlzás volna a tétel értelmezésének alapjául választanunk, hiszen efféle momentumok az egész művet átszövik.) A kidolgozás és a scherzo sokkal inkább úgy állnak egymás mellett, mint egy szonátatétel része, illetve egy szonátaciklus tétele. Mindazonáltal a belső összefüggések létrehozására tett kísérlet egy olyan zeneszerző esetében, aki az összefüggés és közvetítés hiányát elviselhetetlennek tartotta, szinte magától értődik: a scherzo és a Webern által „nagy kidolgozásként” említett második kidolgozás között a scherzotéma egy fugato alakját ölti (706–784. ü.), amely áthidaló szerepet tölt be,

amennyiben tematikusan a megelőző, szövés módjában viszont a következő részszel rokon. Mindemellett a tényt, hogy a második kidolgozás a scherzo 3/4-es metrumát használja, a lezáráskor pedig a teljes mű fő témáját a scherzotéma szűkmeneteivel kapcsolja össze, olyan formarészek közötti végső közvetítésként értelmezhetjük, amelyek kezdetben – mint első kidolgozás és scherzo – kapcsolat nélkül álltak egymás mellett.

Az első kidolgozás (301–398. ü.) sűrített és módosított formában tükrözi az ex-pozíció menetét, tehát egy brahmsi mintákra támaszkodó „variáció nagyban”. A scherzo (399–705. ü.) a hagyományos formára reflektál, jöllehet az egyszerű ismétlések elhagyásával, amelyeket Schönberg, akinek a szemében a komponálás fogalma szinte egybeesett a fejlesztő variációéval, elviselhetetlennek érzett volna. Schönberg egyfelől valamennyi témát – a fő rész fő- és melléktémájától kezdve (299–449. ü.) a trión (532. ü.) át egészen a módosított reprízig (576. ü.) – összekapcsolja azáltal, hogy egy közös ritmikai mintára, a hemiolaritmusra  alapozza őket. Másfelől a triót követő repríz olyan határozottan eltér a fő résztől, amelynek – bármennyire is módosított – visszatérése volna, hogy kezdetben kétségesnek tűnik, vajon reprízről van-e még szó egyáltalán. Az alaposabb elemzés során azonban kitűnik, hogy nem csupán a témák ritmusa azonos, hanem emellett az eredeti forma első négy hangja is visszatér a variáns 2–5. hangjaként, mégpedig megfordításban. A diasztematikus és a ritmikai asszociáció tehát elcsúsznak egymástól. Ellenvetésként felmerül egyfelől, hogy ez a kapcsolat már aligha reális, másfelől pedig, hogy a „repríz” formai funkciója mindenekelőtt a kidolgozásba ékelődő scherzónak a kidolgozás struktúrájába való bevonása a korábbi témákra (a fő téma ellenpontjára, a fő téma folytatására, a melléktémára, illetve annak ellenpontjára) való utalások segítségével. Nem kell elzárkóznunk az ellenérvektől sem, mégis kitarthatunk amellett, hogy Schönberg elképzelése szerint az önanalíziseiben „trióként” jelölt formarészt egy – transzformált – „repríz” követi.

A repríz és a lassú tétel közötti összefüggés hasonlóan felemás, mint a kidolgozás és a scherzo közötti. Ezúttal is a szonáta ciklus egyik tétele ékelődik a szonátaforma egy részébe: a lassú tétel (952–1067. ü.) egyfelől a fő téma visszatérése (909–951. ü.), másfelől az átvezetés (1068–1081. ü.) és a melléktéma repríze (1082–1121. ü.) között áll. Ha ezúttal tétel és tételrész egymásba tolódik is, és nem egymással – a *double-function form* értelmében – azonossá válik, mégis félreismerhetetlenek a tematikus és strukturális összefüggések. A lassú tétel fő- és melléktémája (952. és 1003. ü.) először egymástól elválasztva jelenik meg, majd egyfajta kidolgozás során kapcsolódik össze kontrapunktikusan (1031. ü.). Mindemellett azonban a „szonátaforma nagyban” melléktémája (153. ü.) olyan szerepet játszik, amelyet találoan aligha írhatunk le másképp, mint a lassú tétel harmadik témáját. A betoldott melléktéma viszont éppen az a zenei gondolat, amelynek visszatérését a lassú tétel beiktatása késlelteti. Másképp fogalmazva: a lassú tétel egyik kiemelkedő momentuma egy olyan visszatérés megelőlegezése, amelyet egyelőre meggátol. Amilyen kevésbé mondhatjuk tehát, hogy a repríz és a lassú tétel egybeesik, éppoly tagadhatatlan másfelől, hogy nem csupán egymás mellett állnak, hanem belülről hivatkoznak is egymásra.

A ciklus negyedik része, a rondó-finálé (1122–1273. ü.) egy kódával kapcsolódik össze (1274–1320. ü.), amely a főtéma D-dúrba transzformálása, a nyugodt tempó és a Schönberg által kifejezetten előírt *Espressivo* karakter folytán apoteózisként hat. Azonban a rondó sem csupán a szonátaciklus fináléja, hanem emellett a szonátaforma zárószakasza is, tehát – mint Webern felismerte – „egyfajta kóda” a „voltaképpen kóda” előtt. Ha Beethoven óta a kóda problémája általában abban áll, hogy a kidolgozást bizonyos értelemben „túlszárnyalja”, és mégis a lezárás hatását keltse, Schönberg azzal oldja fel az ellentmondást, hogy egyfelől a rondó ritornell-struktúrája a lezárság érzetét sugallja, másfelől viszont az epizódokban a témák kombinálódása szélsőségesen fokozódik, túllépve még a kidolgozásban tapasztalt technikán is. Olyan zenei gondolatok, amelyek eredetileg a legcsekélyebb kapcsolatban sem álltak egymással, mint például a teljes mű főtémája és a lassú tétel melléktémája vagy a teljes forma melléktémája és a scherzo témája, meglepő módon kontrapunktikus kapcsolatban találkoznak össze. A rondó nem önmagában áll: a ritornell a lassú tétel főtémájának egy transzformációja, s ha nem rettenünk vissza bizonyos mértékű spekulációtól, a főtéma megkésett, pótlólagos – a melléktémának a lassú tétel végén (1048. ü.) hallott visszatérését kiegészítő – reprízéről beszélhetünk. Mindenekelőtt a korábbi témákat rekapituláló és másként csoportosító epizódok struktúrája az, aminek kulcsa nem a rondó-szémában, hanem a vonósnegyes egészének formájában rejlik.

4.

Ha a nyelvi pontosság végett a tételrész, a tétel és a tételciklus közötti különbséget mint a „nagyságrendek” eltérését írjuk le, az alá- és fölrendelt formák és formarészek közötti különbséget viszont a „dimenziók” eltéréseként értelmezzük, a Liszt által a *h-moll szonátában*, Schönberg által pedig – Liszt nyomán – a *d-moll vonósnegyesben* megvalósított elvek zavarba ejtők, amennyiben a „nagyságrend” és a „dimenzió”, amelyek rendszerint egybeesnek, e két kivételes (770, illetve 1320 ütem hosszúságú) mű „nagyformájában” nemritkán szétválják. A megszokás, mely szerint a tételrész a tételnek, a tétel pedig a tételciklusnak van alárendelve, és annál kisebb terjedelmű, érvényét veszti. A *double-action form* megkopott fogalma viszont nem elégséges, hogy a Liszt és Schönberg szeme előtt lebegő több dimenziót leírja. Hiszen csak annyit állít, hogy egy formarész, amely egyazon dimenzióhoz tartozik, különböző nagyságrendeket reprezentál: egy adott részlet egyszerre és egyben kidolgozás és lassú tétel, vagy repríz és finálé. Liszt és Schönberg ugyanakkor túlléptek a „többtétélesség az egytétélességben” elvén, amennyiben egyfelől a különféle nagyságrendek nem egy, hanem több dimenzióban való egyidejűségével operáltak, másfelől pedig a nagyságrendek hierarchiáját néha az ellentétére fordították: egy „szonátatétel kicsiben” főtéma, tehát egy expozíció része lehet, viszont az expozíció is lehet egy „szonátatétel nagyban” része; vagy egy expozíció egy szonátaciklus formájában jelenik meg, másfelől viszont egy magasabb dimenziójú szonátaciklus első tétele.

A „dimenzió” a „nagyságrendhez” hasonlóan kvalitatív kategória, még ha nem szabadulhatunk kvantitatív asszociációitól sem; az a várakozásunk pedig, hogy egy

formarész „dimenziója” szoros kapcsolatban áll annak terjedelmével, néha csalókanak bizonyul. A *d-moll vonósnégyes* lassú tételében a főtéma egy „szonátaforma kicsiben” 17 ütemnyi expozícióval, 28 ütemnyi kidolgozással és egy háromütemes visszatéréssel. (Utóbbiban az első és a második gondolat egyidejűleg jelenik meg, az alaphangnem visszatérése azonban elhatárolja a reprízt a kidolgozás kontrapunktikus kombinációitól.) A lassú tétel – háromtaktusnyi átvezetést követő – melléktemája 28 ütem terjedelmű, a kidolgozás mindössze 17. A fölérendelt szonátaforma kidolgozása tehát külső kiterjedését tekintve megfelel az alárendelt szonátaforma kidolgozási részének, anélkül azonban, hogy ezáltal a „dimenziók” közötti különbség – amely, mint említettük, kvalitatív momentumot is magába foglal – megszűnne. A dimenzió és a kiterjedés közötti kényes kapcsolat azzal a funkcióval függ össze, amelyet Schönberg vonósnégyesében a többdimenziósság elve betölt. Webern a mű elemzésekor nem ok nélkül indult ki a kidolgozás központi jelentőségéből: „Az *Első vonósnégyes*ben Schönberg a klasszikus kvartett egyes tételformáit egyetlen nagy tételbe olvasztja össze, amelynek közepét egy nagy kidolgozás foglalja el.”¹³ A tényleges helyzet megvilágításához elengedhetetlenül szükséges apró túlzással azt mondhatjuk, hogy a vonósnégyes egyetlen hatalmas kidolgozás, amelyben Schönberg szélsőséges következtetéseket vont le a fejlesztő variáció elvéből. Látszólag másodlagos jelentőségű szólamok – mint a főtéma és a melléktema ellenpontja – témákként viselkednek, és olyan alakváltáson mennek át, amelyet mint „egy téma történetét”, mint változó formai szerepek stációiból álló fejlesztést írhatunk le. Schönberg megoldásra váró problémája tehát mindenekelőtt abban állt, hogy egy 1320 taktusra kiterjedő kidolgozást úgy tagoljon, hogy a világosan elkülönülő funkciójú részek elváljanak egymástól. Ehhez számos formára és formarészre volt szüksége változó nagyságrendekben és dimenziókban. Az ebből eredő kétértelműség pedig nem hiányként jelentkezett, hanem egy technikai szempontból alapvető s amellet esztétikailag haladó mozzanat volt, amely nélkül egy csaknem határtalan, de mégis artikulált kidolgozás ideája nem lett volna megvalósítható. Azáltal, hogy egy zenei gondolat először egy (egyúttal átvezetésként is funkcionáló) lassú tétel témáinak egyike, majd egy scherzotétel főtémája, végül egy a teljes formát összeabroncsoló, fugatoszerkesztésű ritornell melodikus szubsztanciája lesz, az univerzális kidolgozás elve valamennyi részformán keresztül állhatatosan megőrződik, másfelől pedig a gondolat transzformációja azokon a változó formai funkciókon keresztül nyer igazolást, amelyeket története folyamán betölt. A fejlesztő variáció – a liszti transzformációs eljárást is magába foglaló – módszere, illetve a többdimenziósság elve, amelyen keresztül Schönberg a Liszt-nél látott kezdeményezést a végsőkéig vitte, mint ugyanazon formai elgondolás két oldala lepleződik le.

Mikusi Balázs fordítása

13 „Im ersten Streichquartett verschmilzt Schönberg die einzelnen Satzformen des klassischen Quartetts zu einem einzigen großen Satze, dessen Mitte eine große Durchführung einnimmt.” Anton Webern: i. m. 30.

Detlef Altenburg

LISZT FERENC ÉS A KLASSZIKA ÖRÖKSÉGE*

Liszt Ferencet, aki a szimfonikus költeménnyel új irányt adott a szimfonikus stílusnak és a wagneri zenedráma útját egyengette, a maga korában kritikusai újtónak tartották, aki megtörte a bécsi klasszikus tradíciót.¹ Kompozíciói és a programzenével kapcsolatos írásai azt a szemrehányást váltották ki, hogy szerzőjük nem csak a zene autonómiájának elveit árulta el, hanem a klasszika „szent formáit” is meggyalázta² vagy teljesen föladta, és ezzel letért a német zenekultúra ösvényéről. Még inkább irritálta ennek az irányzatnak az ellenzőit az, hogy Franz Brendel a „zenei haladó párt” máris gyakran „a jövő zenészeinek” apostrofált képviselőivel kapcsolatban, akik közé Liszt mellett Berliozt és Wagnert is számított, 1859-ben bevezette az „Újnémet Iskola” elnevezést.³ Ezzel a fogalommal még a 20. századi zenetudomány sem volt kibékülve.⁴

Első pillantásra valóban merész történelmi konstrukciónak tűnik a nagyrészt a francia kultúra által formált magyar Lisztet és a francia Berliozt egy „német” iskola reprezentánsának tekinteni és ezzel a német kultúrtörténet kontextusába helyezni. Az Újnémet Iskola fogalmának bevezetése azonban Liszt Ferenc weimari működésének és alkotó tevékenységének csak az utolsó konzekvenciája volt, és dióhéjban utal a haladó gondolkodásnak és a tradíciónak a zeneszerző művészetelméletére és kompozícióira jellemző viszonyára.

* Detlef Altenburg: „Franz Liszt und das Erbe der Klassik.” In: *Liszt und die Weimarer Klassik*. Hrsg. Detlef Altenburg, Laaber: Laaber, 1997 (Weimarer Liszt-Studien 1.), 9–32.

1 Még Christoph Wolff is ennek a félreértésnek a szószólója a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* első kiadásának „Germany” szócikkében (7. kötet, 277.): Liszt „Berlioz által inspirált szimfonikus költeményeiben tudatosan egy anti-klasszikus megközelítést vett át”. (Liszt „consciously adopted an anti-Classical approach in his symphonic poems inspired by Berlioz”.)

2 Vö. pl. Joseph Joachim 1855. december 10-én Clara Schumannhoz írt levelével: Johannes és Andreas Moser (hrsg.): *Briefe von und an Joseph Joachim* 1., Berlin: Julius Bard, 1911, 298. sk.

3 A fogalmat Brendel a *Neue Zeitschrift für Musik* 25 éves jubileuma alkalmából, a lipcsei Tonkünstler-Versammlung megnyitásán mondott beszédében vezette be. Egy más összefüggésben Brendel Schumannt is az Újnémet Iskolához számítja. Vö. Peter Ramroth: *Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel*. Frankfurt am Main etc.: Lang, 1991, 111–116.

4 *Újnémet Iskola* szócikket sem az MGG (1. kiadás), sem az új Grove (1. kiadás) nem tartalmaz. A témáról az első átfogó monográfiát Robert Determann írta: *Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule”*. Baden-Baden: Koerner, 1989 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 81.).

1.

Goethe 1832. március 22-én bekövetkezett halála nem csak Weimar, de egész Németország számára történelmi horderejű esemény volt, amelynek a szellemtörténeti jelentőségét Heinrich Heine már 1831-ben előrelátóan „a művészet korszakának vége” kifejezéssel írta körül.⁵ A weimari udvar számára nem csak egy korszak zárult le, hanem egyidejűleg az a veszély is fenyegette, hogy elveszíti a német művészet és tudomány központjának, az Ilm Athénjának a rangját. Az udvarnál egy weimari német akadémia alapításának tervét fontolgatták, megfogható eredmény nélkül, s ez a helyzet a következő években sem változott. Heine 1836-ban sajátos tömörséggel fogalmazta meg a Goethe halála utáni város problémáját:

Weimarban, a múzsák özvegyeinek városában
Sok panaszt hallottam,
Sírtak és jajgattak: Goethe halott,
És Eckermann még él!⁶

Weimarban a klasszika nagyhatalmú öröksége nyüggé vált, és minden jövőtervezési kísérletet elnyomott. Nem kérdés, hogy ehhez a weimari klasszika örökségének „Grál-lovagjai” – és ezekből Eckermannon kívül is akadt még jó néhány – nem kis mértékben járultak hozzá. De nem utolsósorban a Hambacher Fest után rosszabbra forduló politikai körülmények is a további tervek útjában álltak.

Amikor Liszt Ferenc 1841-ben az udvar meghívására először ment Weimarba, és amikor 1842-ben, második látogatása alkalmával „rendkívüli szolgálatban álló udvari karmesterré” nevezték ki, zongoraművészként nemzetközi sikereinek tetőpontján állt. Az, ami az udvar számára beteljesítette a Goethe halála óta táplált óhajt, nevezetesen, hogy Weimarnak végre sikerült újra egy neves művészt megnyernie, egyes kortársak számára blaszfémianak tűnt. A *Zeitung für die elegante Welt* tudósítója, aki 1843. január 4-én adott hírt az eseményről, nem takarékoskodott a kritikával:

A zongoravirtuóz Liszt weimari kinevezése sok tekintetben különös. Mily gyakran nevezték Weimart kriptának, és hányták a szemére, hogy nem vonz magához több híres tollforgatót. Mintha ezt régen Weimar és nem Karl August és az édesanyja tette volna! A szemrehányások mégis gyökeret eresztettek, de mivel hamisak voltak és hamis talajra hulltak, csodálatosan hamis gyökeret. Most a virtuóz-jégesővel ez a gyökér egyszeriben szárba szökken, és Weimar kárára, a virtuóz kárára és Németország nagy derültségére, amely a pusztá virtuozitás művészi garázdálkodása után épp most kezd kijózanodni, ezt a gyökeret Liszt Ferencnek hívják! A legtokéletesebb, ám a zenei jó ízlésre a legkárteko-

5 Vö. Karl Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers* 1., München: Beck, 1980, 77–84.

6 Zu Weimar, dem Musenwitwensitz,

Da hört ich viel Klagen erheben,

Man weinte und jammerte:

Goethe sei tot, Und Eckermann sei noch am Leben!

Heinrich Heine: „Der Tannhäuser”. Az idézet in: uó: *Sämtliche Schriften* 4., hrsg. Klaus Briegleb, München–Wien: Hanser, 1976, 354.

nyabb virtuóz tehát Schiller és Goethe közvetlen utóda lett, éspedig akkor, amikor Weimar számára Goethe háza túl drága, úgy hogy a német kormányoknak közösen kell megvásárolniuk, akkor, amikor a zene modorossága az irodalmi ízlést mindenütt elnyomja.⁷

Amilyen nyilvánvalóan a kor virtuozitása iránti előítéletből formálódott ez a kommentár, olyan találóan nevezi meg Liszt indítékát a számára Weimarban fölkínált állás elfogadására. Liszt nem Johann Nepomuk Hummel utódának tekintette magát, aki 1819-től haláláig, 1837-ig udvari karmesterként működött a városban, hanem Goethe és Schiller örökösének. Ez az igény vakmerőnek tűnhetett akkor, és még ma is annak tűnhet, ám a világpolgár Liszt számára, akit egész Európában kitüntetésekkel halmoztak el, mintegy programot jelentett, amelyet lépésről lépésre valósított meg. Terveinek valóra váltásához a garanciát a zeneszerző Carl Alexander örökös nagyherceg személyében látta. Leveleikben mindketten újra és újra a művészet új felvirágzásának víziója mellett kötelezték el magukat, ami egyre tisztább kontúrokat kapott akkor, amikor Liszt a városba költözött. A zeneszerző weimari munkásságához a döntő ösztönzést a *genius loci*, a weimari klasszika fenoménja adta, ami a számára egyet jelentett a Goethe–Schiller korszakkal. 1844-ben így írt Marie d’Agoultnak:

Nem Karthagót kell elpusztítani, hanem Weimart felépíteni. Carl August nagyherceg égisze alatt Weimar egy új Athén volt, ma gondoljunk az új Weimar felépítésére. Újítsuk meg bátran és nyíltan Carl August hagyományait – Hagyjuk a tehetségeket szabadon tevékenykedni a maguk szférájában – gyarmatosítsuk, amennyire csak lehet.

És mindjárt meg is nevezte az intézményeket, amelyek ideális feltételeket látszólag biztosítani a zeneszerző átfogó aktivitásának szabad kibontakozásához: az udvar, a weimari színház és a jénai egyetem. Liszt tervei főként Weimarra koncentráálódtak, amit 1846-ban „*La patrie l’idéal*”-nak („az ideális hazá”-nak) nevezett,⁹ s második rövid, 1846-os ott-tartózkodása után 1848-ban végleg letelepedett a városban.

7 „Die Anstellung des Klavier-Virtuosen Lißt in Weimar ist unter vielen Beziehungen merkwürdig. Wie oft hatte man nicht Weimar eine Gruft genannt, und es ihm zum Vorwurfe gemacht, daß es nicht mehr berühmte Literaten an sich ziehe. Als ob dies früher Weimar und nicht Karl August und dessen Mutter gethan hätte! Dennoch haben die Vorwürfe Wurzel gefaßt, aber weil sie falsch waren und auf falschen Boden fielen, eine wunderlich falsche Wurzel. Jetzt beim Virtuosen-Hagelwetter ist diese Wurzel plötzlich aus der Erde gesprungen, und zum Nachtheile Weimar’s, zum Nachtheile des Virtuosen, zu großer Heiterkeit Deutschlands, welches so eben zur Besinnung kommt über den künstlerischen Unfug bloßer Virtuosität, heißt diese Wurzel Franz Lißt! Der fertigste, aber dem guten musikalischen Geschmack nachtheiligste Virtuos ist also endlich unmittelbarer Nachfolger Schiller’s und Goethe’s geworden, und zwar zu einer Zeit, da für Weimar Goethe’s Haus zu theuer ist, und durch Zusammentritt deutscher Regierungen gekauft werden muß, zu einer Zeit, da die Musik auch in ihrer Spielerei den Sinn für Literatur überall zurückdringt.” Nr. 1., 20. sk.

8 „Non pas *Delendo* [sic] *Carthago*, mais *Aedificanda Vimaria*. Weymar était sous le feu Grand Duc Charles Auguste, une nouvelle Athènes, songeons aujourd’hui à construire la nouvelle Weymar. Renouons franchement et hautement les traditions de Charles Auguste – Laissons les talents agir librement dans leur sphère – colonisons le plus possible.” Serge Gut–Jacqueline Bellas (éd.): *Franz Liszt – Marie d’Agoult. Correspondance*. Paris: Fayard, 2001. Az 1844. január 23-i levél.

9 La Mara (hrsg.): *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Grossherzog von Sachsen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909, 7.

A weimari adottságok ellentmondásai – egy nagy tradíció mint pozitívum, illetve egy nyomasztó örökség, minden új törekvés mércéje mint negatívum – célt adtak Liszt művészi terveinek, és teljesen új feladatok elé állították. Különösen az udvari zenekar előadásainak irányítása vezetett tevékenységének lényeges súlyponteltolódásához, előadóként és alkotóként egyaránt.

Liszt addigi művészi fejlődését a zongora határozta meg. Weimari kinevezéséig csak ritkán lépett fel karmesterként, kora zenéjének fő műfajaival azonban már virtuóz éveiben kapcsolatba került. A zongoraverseny műfaja szólistaként és zeneszerzőként egyaránt jól ismert volt számára. Egyetlen, korai operája, a *Don Sanche* után a korabeli aktuális operarepertoár elsajátításának Liszt zeneszerzői fejlődésére jellemző formája a zongorára való átírás, átdolgozás lett, és Berlioz *Fantasztikus szimfóniája* zongoraváltozatának befejezése után a komponista intenzíven foglalkozott Beethoven szimfóniáival is. Weimarban immár új perspektíva nyílt számára: mindezeknek a műveknek az előadása az udvari zenekar élén.

2.

Liszt átfogó weimari működésének döntő előfeltétele volt az udvari opera vezetésének átvétele. A zeneszerző itt lépett – nem a funkció, hanem a feladat tekintetében – közvetlenül Goethe nyomdokaiba, aki 1791 és 1817 között nem csak a színházért, de az operáért is felelt.¹⁰ A Goethe-érában a weimari udvari színház példátlan virágzását élte – különösen Goethe és Schiller szerencsés együttműködésének köszönhetően, ami a Schiller-drámák ősbemutatóiban érte el csúcspontját.¹¹ Liszt vezetése alatt a színház rövid időn belül újra rangos játéktér lett, amelynek előadásai nem csak Németországban, hanem külföldön is figyelmet keltettek. Ám a súlypont a színjátszásról áttevéődött a zenés színházra.

Lisztnek főként Richard Wagner operái érdekében tett erőfeszítései alapozták meg Weimarnak mint az avantgárd zene központjának a hírét a 19. század közepén – épp abban az időszakban, amikor Wagner németországi karrierje, a zeneszerzőnek a drezdai forradalomban való részvétele miatt befejezettnek tűnt. A drezdai ősbemutató után Weimarban tanulták be először a *Tannhäuser*t, és itt volt 1850-ben a *Lohengrin* ősbemutatója is. Ezzel egyidejűleg Liszt egy sor művészeti-méleti írásában – nem utolsósorban a Wagner elképzeléseire való reagálásként – fejtette ki álláspontját az operatörténet alapvető kérdéseiről, a librettókról, a játékterv kialakításáról.

10 Vö. Wolfram Huschke: *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar 1756–1861*. Weimar: Böhlau, 1982, 28–62., 131–144. Goethével ellentétben Liszt a Hoftheaterben nem „Oberdirektor”, vagyis intendáns volt, hanem „Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienst” („rendkívüli szolgálatban álló udvari karmester”).

11 Goethe érdeklődése a színház mellett jelentős mértékben kiterjedt az operára is. 1791 óta a weimari operai játéktervben súlyponti helyet kaptak Mozart operái. A *Varázsfuvola*hoz tervezett egy folytatást, egy második részt, amely befejezetlenül maradt. Vö. Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe* 6/1. Hrsg. Karl Richter, München–Wien: Hanser, 1986, 101–126.

A költészet és a zene egészen új minőségű összekapcsolását, amely Lisztet zeneszerzői alkotómunkájában mindig is foglalkoztatta, az opera területén Wagner *Tannhäuser*-ében és *Lohengrin*-jében látta megvalósulni. Wagner operáinak előadásával mutatta be az új weimari művészetideált, mielőtt még saját tervei körvonalazódtak volna.¹² A *Lohengrin*-ről és a *Tannhäuser*-ről szóló írásában rámutat e művek koncepciójának újszerűségére: ezek már nem megzenésített szövegekönyvek, hanem drámák,¹³ amelyekben Wagner a szöveg és a zene egységében keresi a művészi kifejezést, és amelyeket Liszt – Schiller, Byron, Goethe és mások műveivel való állandó összehasonlításban – a világirodalom önálló műveiként és az új wagneri „système dramatique”¹⁴ példjaként ünnepel. Elemzéseivel, amelyekben a szöveg és a zene együttes hatását írja le és egyúttal az értelmezés saját szempontjait alakítja ki, a 19. század második felére jellemző Wagner-recepció döntő alapkövét teszi le. Liszt írásainak utánnomások és fordításai tették Wagner műveit és a wagneri zenedrámaeszmét Párizsban, Szentpéterváron, Bostonban és Madridban egyaránt ismertté.¹⁵

Wagnernek az *Opera és drámában* kifejtett zenetörténet-képével szemben Liszt a *Neue Zeitschrift für Musik*-ban 1854-ben megjelent cikksorozatában Wagner drámaeszméjét egy hosszú, Gluck reformoperájával elindított történelmi folyamat utolsó konzekvenciájaként értelmezte, és a wagneri operát elhelyezte a német operatörténetben. Mint évekkel ezelőtt Wagner *Lohengrin*-jéről és *Tannhäuser*-éről szóló írásában, itt is újra és újra összehasonlítja Wagner drámaeszméjét az eposszal, a regénnyel és a beszélt drámával,¹⁶ és utal az Új Weimari Iskola központi követelményére: az irodalom mesterműveire¹⁷ és különösen Goethe világirodalom-fogalmához¹⁸ mint mértékhez való igazodásra.

Wagner operáinak mint drámai költeményeknek a méltatásával és azzal, hogy írásaiban a wagneri zenedrámát a beszélt dráma örökösének tekinti, anélkül, hogy – Wagnerrel ellentétben – alapjaiban megkérdőjelezné ez utóbbi létjogosultságát, Liszt írásának hatása messze túlmutat a zene területén. Amikor 1852-ben a Jénában tanító irodalomtörténész, Hermann Hettner *Das moderne Drama* című könyvé-

12 Vö. Franz Liszt: *Sämtliche Schriften* 3.: *Die Goethe-Stiftung*. Hrsg. Detlef Altenburg–Brigitta Schilling-Wang, Wiesbaden etc.: Breitkopf & Härtel, 1997, 2–19., ide: 11–16.; uott, 4.: *Lohengrin et Tannhäuser*, hrsg. Rainer Kleinertz, id. kiad., 1989, 68–114.

13 Franz Liszt: *Sämtliche Schriften* 4.: 82., 31. skk.; vö. még Gerhard Winkler: „Liszt als Interpret Wagners.” In: D. Altenburg–G. J. Winkler (hrsg.): *Die Projekte der Liszt-Forschung*. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1991, 90–105. és Kleinertz: „Zu Liszts Bedeutung für die Wagner-Rezeption”, uott, 77–89.

14 Liszt: *Sämtliche Schriften* 4., 86., 19.

15 Liszt *Lohengrin und Tannhäuser*-ének fogadtatásáról Rainer Kleinertz ad áttekintést in: Liszt: *Sämtliche Schriften* 4., 247–275.

16 Liszt: *Sämtliche Schriften* 5.: *Dramaturgische Blätter*, id. kiad., 70,41–74,2; 74,5; 75,5; 79,14 lj; 80,3 lj; 101, 1-3 stb. és az Erläuterungen.

17 A színpadi művekkel szembeni alapvető fenntartásai mellett talán ennek a saját maga által támasztott követelménynek a számlájára írható, hogy a *Don Sanche* után valamennyi operaterve töredék maradt.

18 Vö. Fritz Strich: *Goethe und die Weltliteratur*. Bern: Francke, 1946, ²1957; Victor Lange: „Nationalliteratur und Weltliteratur”. In: *Goethe*. Weimar: Böhlau, 1971 /Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 33./, 15–30.

ben azt a kérdést teszi fel, hogyan lehet az, hogy az operaházak túlzásfoltak, míg a színházak egyre üresebbek, továbbá Wagner műveiről megállapítja, hogy „Az opera most egy dráma, amelynek tartalmát és hangulatát nem lehet kizárólag a költészetből megragadni, ha azt a zene hatása nem emeli fel és nem teljesíti be”¹⁹, akkor világosan Liszt *Lohengrin*-tanulmányára utalva fogalmazódik meg az új Weimar recepciójának központi gondolata.²⁰

Liszt írásaiban a zeneszerző történeti látásmódja összekapcsolódik a színház feladatainak alapvető áttekintésével és a műsortervvel, ami messze eltávolodik Wagner „Originaltheater” elképzelésétől: szerinte egy kortárs játérendnek – ahogyan azt Weimarban maga is megvalósította – régi, „modern klasszikus” és „avantgarde” műveket egyaránt tartalmaznia kell. Az igazi mestermű talán elvezetheti a közvetlen aktualitását, megőrzi azonban történeti legitimitását és értékét mint művészeti alkotás. Liszt az írásaiban határozottan fellépett a kereskedelmi szemlélet ellen, és schilleri értelemben²¹ hangsúlyozta a színháznak mint „morális intézménynek”, mint az erkölcsi nevelés helyének kultúrpolitikai feladatát. A weimari klasszika tradíciójából vezette le a saját működésének posztulátumait, és határozta meg a Weimari Udvari Színház feladatait:

„Csak ha a repertoárt szigorúan művészi alapon alakítják ki, csak akkor lehetséges minden tekintetben ragyogó jövőt remélni egy olyan színház számára, amelyhez *most még* kártartóan áhítatos emlékek kötődnek. [...] Senki sem fogja egy weimari udvari színháztól a nagy európai színpadok fényűzését követelni. [...] Weimartól csak *művészetet*, több művészetet, és egy hamis csillogástól mentesebb művészetet követelnek, mint amit Párizsban, Berlinben vagy Bécsben találni.”²²

Ezeknek a soroknak a láttán Liszt kortársainak emlékezniük kellett Goethének a műsortervezés problémáival kapcsolatos konfliktusára, amely 1817-ben a *Der Hund von Aubri* című melodráma általa kifogásolt előadásával összefüggésben végül a színház vezetéséről való lemondását eredményezte.²³

Nem utolsósorban azért látta Liszt a saját, a weimari tradíció felé irányuló művészetideáljának példaértékű megvalósulását a *Lohengrin*ben és a *Tannhäuser*ben,

19 „Die Oper ist jetzt ein Drama, dessen Idee und Stimmung voll und ganz nicht von der Poesie erfaßt wird, wenn diese nicht zugleich von der Wirkung der Musik getragen, gehoben und ervollständig ist.” Hermann Hettner: *Das moderne Drama*. Braunschweig: Vieweg, 1852, 185. sk., az idézet: 190.

20 Vö. Kleinertz: *Zu Liszts Bedeutung für die Wagner-Rezeption*, 83. sk.

21 Vö. Friedrich Schiller: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?” In: *Werke. Nationalausgabe* 20, Weimar: Böhlau, 1962, 87–100.

22 „Und nur dann, wenn man es dahin bringt, das Repertoire streng nach künstlerischen Grundsätzen zu bilden, würde es möglich sein, sich Hoffnungen einer in jeder Hinsicht glänzenden Zukunft für eine Bühne zu machen, an die sich mehrfach *noch jetzt* nachhaltig andächtige Erinnerungen knüpfen [...] Es wird Niemand beikommen, von einem Hoftheater in Weimar den scenischen Prunk der großen europäischen Bühnen zu fordern. [...] Man fordert von Weimar nur *Kunst*, mehr *Kunst* und eine von falschem Schein freiere *Kunst*, als sie in Paris, Berlin oder Wien zu finden ist.” Liszt: *Sämtliche Schriften* 5., 5. sk.

23 Vö. Karl Otto Conrady: *Goethe. Leben und Werk*, Teil 2, Frankfurt am Main: Athenäum, 1987, 414. Liszt korának színházi gyakorlata kevésbé különbözött a Goethe idejében megszokottól. Vö. Peter Raabe: *Franz Liszt 1.: Liszts Leben*. Tutzing: Schneider, 21968, 126. sk.

mert ezek a művek azt a stiláris magaslatot biztosították, amit ő a színház erkölcs-nemesítő feladatának betöltéséhez és az emfátikus értelemben vett művészethez egyaránt alapfeltételnek tartott.

3.

Az opera mellett az udvari zenekarral adott koncertek képezték Liszt tervei megvalósításának másik fontos területét: ezek jelentették egyrészt a saját művei kipróbálásának, másrészt művészi programja bemutatásának fórumát. A zeneszerzőnek a weimari tradíció ápolását célzó tevékenysége szerencsés csillagzat alatt állt: első weimari alkotóperiódusában a nagy költőjubileumok és emlékmű-leleplezések révén Goethe, Herder és Schiller működésének helyei újra és újra a német nyilvánosság látóterébe kerültek.

Liszt a Beethoven-tanítvány Carl Czernynél folytatott tanulmányai óta, művészi fejlődésének meghatározó fázisaiban elmélyülten foglalkozott Beethoven zenéjével. Az 1830-as években a hegedűs Chrétien Urhannal és a csellista Alexandre Battával – Francois-Antoine Habenecknek a francia Beethoven-recepcióra oly nagy hatást gyakorló szimfónia-előadásait²⁴ követően – a St.-Vincent-de-Paul templomban és Erard szalonjában Beethoven-kamaraműveket játszott. A kor francia Beethoven-recepciójára jellemző, Beethoven hangszeres zenéjének előadásait egyfajta művészetvallás aktusává stilizáló tendenciának Liszt saját Beethoven-felfogására is hatással kellett lennie.²⁵ Koncertműsoraiban Beethoven zongoraművei kezdettől fogva jelentős helyet foglaltak el.²⁶ Az ötödik, hatodik és hetedik szimfóniának, valamint a harmadik gyászindulójának általa készített zongoraátírata („Partitions de piano”) a Beethoven-szimfóniák átírásának mértékadó darabjai.²⁷ Liszt 1840-től messzemenően szorgalmazta egy bonni Beethoven-emlékmű felállítását, melynek megvalósításához tekintélyes összegű adománnyal

24 Vö. James H. Johnson: „Beethoven and the Birth of Romantic Musical Experience in France”. *19th Century Music*, 15. (1991/92), 23–35. Beethoven szimfóniái már néhány héttel az *Eroica* 1828. március 9-i előadása után Liszt előadói tevékenysége számára is jelentőséget nyertek. Március 7-én egy koncerten egy Beethoven-szimfónia egyik témájára improvizált, április 20-án Sowinskiával, Schunkéval és Bertinivel a 7. szimfóniának két zongorára, nyolc kézre készült Bertini-átíratát játszotta. Vö. Serge Gut: *Franz Liszt*. Paris: de Fallois, 1989, 478. sk.

25 A zongoratrió előadásáról felvázolt beszámolóban, amit Marie d’Agoult-nak kellett kidolgoznia, Liszt ezt írja: „Elmondani, hogy vallásos áhítattal hallgattak” („Dire qu’on écouté avec une religieuse attention”). *Franz Liszt–Marie d’Agoult. Correspondance*, 1837. február 19-i levél.

26 A Hammerklavier-sonáta – az ún. „Liszt-Thalberg párbaj” keretében történő – előadásának jelentőségére Rainer Kleinertz hívta fel a figyelmet: „Subjektivität und Öffentlichkeit. Liszts Rivalität mit Thalberg und ihre Folgen”. In: *Liszt-Studien* 4., München–Salzburg: Katzbichler, 1993, 58–67.

27 Liszt az 1838-ban Adolphe Pictet-nek írt *Lettre d’un bachelier ès-musique*-ben (*Revue et Gazette musicale de Paris* 5. [1838], 57–62. In: Liszt: *Sämtliche Schriften* 1.: *Frühe Schriften*, id. kiad., 2000) Beethoven partitúráit a „szent szövegekhez” hasonlítja, amelyeknek jelentését a fordításkor részleteikben sem szabadna megváltoztatni. Ezt a Beethoven-képet rajzolja meg a *Partitions de piano*hoz írt előszóban is: „Beethoven neve ma megszentelt név a művészetben.” („Le nom de Beethoven est aujourd’hui un nom consacré dans l’art” – idézet az autográfából.) In: Franz Liszt: *An Artist’s Journey. Lettres d’un bachelier ès-musique* 1835–1841. Trans. Charles Suttoni, Chicago: Univ. of Chicago Pr., 1989, 46.

járult hozzá, és az 1845-ös leleplezésre Beethoven-tiszteletét egy kantátával fejezte ki ékesszólóan.²⁸

És nem utolsósorban azokon a koncerteken, amelyekkel 1844-ben a „rendkívüli szolgálatban álló udvari karmester” posztját elfoglalta, a műsorok legnagyobb részét Beethoven, valamint weimari szerzők és a saját művei alkották. Beethoven harmadik, ötödik és hetedik szimfóniája és c-moll zongoraversenye mellett az *Egmont*-kísérőzenét (*Musik zu J. W. von Goethes Trauerspiel „Egmont”*) is előadta, azt a művet, amelyet később, 1854-ben a weimari és a bécsi klasszika kapcsolatának mintapéldájaként nevezett meg.²⁹

A Goethe 100. születésnapjára, 1849-ben megrendezett Weimarer Feier minden kritika³⁰ ellenére nemzeti jelentőségű esemény volt, és Lisztnek jó alkalmat adott arra, hogy az új Weimar művészetideálját a nyilvánosság elé tárja. Mint ahogyan egykor a barokk gondosan megrendezett házi, udvari és állami eseményei egy politikai program bemutatásának eszközeként jelentek meg, úgy a Weimarer Feier zenei részét Liszt is mintegy művészi hitvallásának kiáltványaként celebrálta. Az ünnepi hangverseny programját a világirodalom és a zene egyfajta szintézisének úttörői uralták, és a *Weimar halottai* című alkalmi kompozíció mellett Liszt egy másik, Goethe Faustjából vett szövegre írt művét is tartalmazta:

Mendelssohn: *Szélcsend és szerencsés utazás* (Goethe)

Schubert: *Margit a rokkánál* (Goethe)

Liszt: *Weimar halottai* (Schober)

Liszt: *Az angyalok kara a Faust 2. részéből* (Goethe)

Schumann: *Faust megdicsőülése* (a Faust 2. részének zárójelenete, Goethe)

Beethoven: 9. szimfónia, Schiller *Az örömhöz* című ódájára írt zárókórossal³¹

A koncerthez saját hozzájárulásaként Liszt az *Ünnepi induló a százéves évfordulóra* (*Fest-Marsch zu Säkular-Feier*) című darabját, valamint két régebben keletkezett vokális művet tartalmazó ünnepi albumot állított össze, amely Schubertnél, Hamburgban jelent meg. A Goethe-centenáriumra készült főműve azonban a *Tassóhoz* írt nyitány volt, amelyet Goethe drámájával együtt augusztus 28-án adtak

28 A kantáta, amelynek a szövegét Oskar Ludwig Bernhard Wolff írta, negyedik és ötödik részében egy Beethoven-apoteózisba torkollik. Sanctus-felkiáltásaival („Szent, szent”) vallásos jelleget ölt, amit nem utolsósorban a St.-Vincent-de-Paul templomban Urhan által rendezett kamarazene-előadások inspirálhattak. A kantáta utolsó részének alapja Beethoven Op. 97-es zongoratriójának 3. tétele. Vö. Günther Massenkeil: „Die Bonner Beethoven-Kantate (1845) von Franz Liszt.” In: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60.Geburtstag*. Hrsg. Jobst Peter Fricke, Regensburg: Bosse, 1989, 381–400.

29 Vö. Huschke: *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar*, 197. 1854-ben Liszt újra előadta a művet, éspedig ezúttal március 22-én, Goethe halála napjának évfordulóján, mint „a modern idők egyik legelső példáját arra, ahogyan egy nagy zeneszerző egy nagy költő művéből közvetlen inspirációt nyer”: Liszt: *Sämtliche Schriften* 5., 16.

30 Vö. Mandelkow: *Goethe in Deutschland* 1., 145–153. A polgári forradalom kudarcának és az „elutasítás és az apoteózis” között ingadozó Goethe-recepciónak a fényében az 1849-es centenáriumi ünnepek megrendezése egyáltalán nem részesült osztatlan támogatásban.

31 Huschke: i. m. 201. sk.

elő, és amit később a zeneszerző az azonos című szimfonikus költeménnyé dolgozott át.

Nemzeti jelentőségű alkalomnak tervezték 1850-ben az első weimari költő-emlékmű, a Herder-Denkmal leleplezése alkalmából rendezett Herder- és Goethe-ünnepségeket is. Bár a várt vendégek közül sokan nem mentek el, a zenei programok révén ezek az ünnepségek mégis nemzetközi rangú eseményekké váltak. Liszt augusztus 24-én vezényelte Herder *A láncaitól megszabadított Prometheusához* írt kórusait (*Chöre zu Herders „entfesselten Prometheus“*), s ezt követte augusztus 28-án Wagner *Lohengrinjének* még sokkal nagyobb figyelemmel kísért ősbemutatója.

Liszt weimari ünnepi előadásainak csúcspontját az 1857-ben a Goethe–Schiller-, illetve a Wieland-emlékmű felavatása alkalmából adott hangverseny képezte. A koncert első részében Schubert *Gruppe aus dem Tartarus* (Schiller) és *An Schwanger Kronos* (Goethe) című dalának Carl Stör által férfiakarra és zenekarra átírt változata, Liszt *Über allen Gipfeln ist Ruh-*ja és a nyitó számként megszólaló *An die Künstler* című Schiller-kantátája, továbbá a Schiller azonos című versének ihletésére készült *Ideálok* című szimfonikus költeménye, a második részben pedig a *Faust-szimfónia* ősbemutatója hangzott el. A koncertet a *Weimars Volkslied* zárta. Ha ezt az ünnepi műsort összehasonlítjuk az 1849-essel, amit az új Weimar úttörőinek művei uraltak, akkor a megváltozott helyzet nyilvánvalóvá válik: az új Weimar a nagy művészeti periódus reprezentánsait olyan művekkel tisztelte meg, amelyekben megvalósult az új művészetideál és ugyanakkor a régi az újban, annak költői szubsztanciájaként élt tovább.³²

Schiller *Die Künstler* című költeménye, amelyből Liszt a kantáta szövegét összeállította, a művészet szerepének és a művész feladatának kérdését a saját korára vonatkoztatja.³³ Liszt itt fontos gondolatokra talált, amelyeket 1835-ös, *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société* című írás-sorozatában már maga is megfogalmazott. Amikor 1857-ben ezzel a kantátával, s így a következő szavakkal: „Az emberiség méltósága a kezetekbe van adva; Órizzétek! Veletek sülyed! Veletek fog emelkedni!” („Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben; Bewahret sie! Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!”) az ünnepi koncertet megnyitotta, a kantáta nemcsak az utána következő művek prologusaként kapott jelentőséget, hanem azért is, mert egyúttal – a részletek különbözősége ellenére – a schilleri művészideál mellett is hitet tesz.

A második Liszt-mű, az *Ideálok* a szimfonikus költemények sorozatának utolsó darabja. Ahogyan az *Amit a hegyen hallani*, a ciklus első szimfonikus költeménye a művészetmatikával együtt az új szimfonikus stílus esztétikai követelményeit – a világirodalom mesterművei ihlette „költészetet” – is megjelenítette, úgy a záróda-

32 Liszt a koncertet „a jövő zenéje nagyon kategorikus demonstrációjá”-nak („démonstration tres catégorique de la 'Zukunftsmusik'”) nevezte. Franz Liszt: *Briefe* 3. Hrsz. La Mara, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905, 97.

33 Vö. Jochen Golz: „Friedrich Schiller: 'Die Künstler'” és Gerhard Winkler: „Liszts 'An die Künstler'”. In: *Weimarer Liszt-Studien* 1.

rab, az *Ideálok* egyúttal az új Weimar művészetideáljának kiáltványa is.³⁴ Ennek a művészetideálnak a fő vonatkoztatási pontjai Liszt műveiben, azok irodalmi és zenei dimenziójában egyaránt jelen vannak. Az a tény, hogy az *Ideálok* a végső apoteózissal ahhoz a vitához kapcsolódik, amit már Schiller kortársai is folytattak a költemények befejezéséről, és hogy a kompozíció túlmutat Schiller mondanivalóján, nem lehet véletlen, hanem a weimari klasszika nagy témáival való, irodalmi szempontból is ambicionált művészi szembesülés igényének egészen tudatos kifejezése.³⁵ Amikor itt Liszt idézetekkel, illetve utalásokkal Beethoven első és kilencedik szimfóniájára hivatkozik³⁶, akkor ezek – az *Ideálok* témáját, illetve az egész ciklust tekintve is – az ő tradíciófelfogásának krédójaként értelmezendők, amelynek történeti és esztétikai vonatkozásait a zeneszerző 1855-ben, *Berlioz und seine Haroldsymphonie* című írásában fejtette ki részletesen.

4.

Liszt karmesteri tevékenysége tette láthatóvá a zeneszerző Liszt weimari alkotókorszakának nagy kihívását, nevezetesen az igényt arra, hogy egyidejűleg lépjen a weimari és a bécsi klasszika örökébe. Weimari működésével először nyílt lehetősége a magas irodalom és a zene szintéziséről szőtt fiatalkori terveinek és álmainak megvalósítására. Ezek a gondolatok már korai műveitől kezdve foglalkoztatták. Egy újfajta, költői zongoramuzsika megalkotására fordított erőfeszítéseinek első, inkább kísérleti eredménye volt az *Harmonies poétiques et religieuses* című zongoradarabja.³⁷ Ugyanezen elképzelés megvalósítását célzó tervei a szimfonikus zene területén is az 1830-as évekre nyúlnak vissza. Egy *Dante*- és egy *Faust*-szimfónia kettős tervét már 1839-ben említi naplójában:

34 A Schiller szövege által motivált utolsó szimfonikus költemény egyúttal egy olyan kompozíciós eljárásról nyúl vissza, amely az első szimfonikus költemény „kettős kurzusának” lefelé haladó párhuzamaival mutat hasonlóságot. Vö. Wiltrud Haug-Freienstein: *Motiv, Thema und Kompositionsaufbau bei Franz Liszt*. Ph. D. dissz., Ludwig-Maximilians-Universität, 1987, 104–124.

35 Schiller versének Liszt által használt szövegváltozata sem a *Musen-Almanach für das Jahr 1796*-ban megjelent változattal, sem az 1804-es változattal nem azonos. Vö. *Schillers Werke. Nationalausgabe* 1., Weimar: Böhlau, 1943, 234–237; 2/I., id. kiad. 1983, 367–369; 2/IIA, id. kiad. 1991, 227–230. Azt a helyet, ahol Liszt Schiller versét mintegy tovább költi és önálló mondanivalóval ruházza fel, a zeneszerző a partitúrában az „Apoteózis” felirattal és egy lábjegyzettel félreérthetetlenül jelzi: „Az ideálok megtartása és emellett folytonos működése életünk legfőbb célja. Ebben az értelemben engedem meg magamnak, hogy Schiller költeményét az első tétel motívumainak ujjongó, megerősítő visszatérésével, záró apoteózisként kiegészítsem.” („Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Bethätigung des Ideals ist unsers Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaube ich mir das Schiller'sche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im ersten Satz vorausgegangenen Motive als Schluss-Apotheose.”)

36 Vö. Christian Berger: „Die Musik der Zukunft: Franz Liszts Symphonische Dichtung Die Ideale”. In: *Liszt und die Weimarer Klassik*. Hrsg. Detlef Altenburg, Laaber: Laaber-Verlag, 1997 (Weimarer Liszt-Studien, 1.), 101–114.

37 Vö. Dieter Torkewitz: „Die Erstfassung der 'Harmonies poétiques et religieuses' von Liszt”. In: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums. Eisenstadt 1978*. Hrsg. Serge Gut, München etc.: Katzbichler, 1981 (Liszt-Studien, 2.), 220–236. Azonban az itt felállított tézis, mely szerint ennek a műnek a programja kicserélhető, a vázlatok problematikus értelmezéséből ered.

Ha érzek magamban elég erőt és életkedvet, megpróbálkozom majd egy szimfonikus művel Dante nyomán, három évvel később pedig egy másikkal a Faust alapján. Aztán három vázlat következik: A halál diadala (Orcagna), A halál komédiája (Holbein), és egy Dantetördék. A Pensiero [sic] is nagyon izgat.³⁸

Az *Egy utazó naplójában* (*Album d'un voyageur*) Liszt már virtuóz éveiben megkísérelt nem csak világirodalmi, hanem szépművészeti témákat is a zenében kibontakoztatni. Ezalatt már jelentkezett az a két kompozíciótechnikai probléma, amely weimari alkotóperiódusában egyre inkább jelentőséget nyert: egyrészt a klasszikus szonáta illetve szimfónia nagyon szabadon értelmezett formakategóriái – különösen a téma- és tételkarakterek – felé való orientálódás, másrészt a Schubert-dalok „szöveg nélküli dalokká” alakítása során szerzett tapasztalatok felhasználása. Weimarban tehát visszanyúlt korábbi zongoraműveihez, újrendezte a ciklusokat, sok darabot átdolgozott és újra kiadott.

Egészen hasonló módon kezdett 1849-ben az Esz-dúr és A-dúr zongoraversenyen és a *Haláltáncon* is újra dolgozni. Ahogy Norbert Miller megállapítja³⁹, mindkét versenymű kétségtelen jelentőséggel bír Liszt zeneszerzői fejlődése szempontjából: ezek a művek készítik elő a szimfonikus költemények tématranszformációs technikáját és a töbttételesség az egytételességben formakoncepcióját. De egy újabb, 1853-as átdolgozást követően is csak a szimfonikus költemények után bocsátotta őket Liszt a nyilvánosság elé.⁴⁰

A saját, virtuóz évekbeli zeneszerzői fejlődésének koncentrált újragondolását val párhuzamosan az első weimari években sok terv, vázlat és befejezett kompozíció is keletkezett, amelyeknek nagy része egyfajta kísérletnek tekinthető az új weimari művészetideál megvalósításának útján.⁴¹ Ennek jegyében születtek Liszt

38 „Si je me sens force et vie, je tenterai une composition symphonique d'après Dante, puis une autre d'après Faust-dans trois ans – d'ici là, je ferai trois esquisses: Le Triomphe de la mort (Orcagna); la Comédie de la mort (Holbein), et un fragment dantesque. Le Pensiero [sic] me seduit aussi”. *Mémoires, souvenirs et journaux de la Comtesse d'Agoult* 2. Ed. Charles F. Dupechez, Paris, 1990, 219. Magyarul: *Boldog és boldogtalan éveim Liszt Ferencel. Marie d'Agoult grófné emlékiratai*. Vál., ford., az előszót írta és a jegyzeteket összeáll. Molnár Miklós. Budapest: Palatinus, 1999, 196.

39 Norbert Miller: „Musik als Sprache: Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen”. In: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Hrsg. Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse, 1975, 234–235.

40 A Liszt által összeállított, illetve hitelesített és 1855-ben a Breitkopf és Härtelnél, Lipcsében megjelent *Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt*ben a szimfonikus költemények egy külön részt alkotnak, bár még egyetlen egy partitúra sem jelent meg nyomtatásban, míg a zongoraversenyeket és a *Haláltáncot* a tartalomjegyzék alapján alig lehet megtalálni: az „Originalcompositionen für Pianoforte” rész végén szerepelnek. Annak ellenére, hogy a weimari ünnepi koncertekhez szükség volt reprezentatív művekre, az első években ezeket a darabokat nem használták ilyen célra. Az *Esz-dúr zongoraverseny* ősbemutatója 1855-ben, a Berlioz-Festwoche keretében a weimari kastélyban, az *A-dúr koncerté* 1857-ben a weimari Udvari Színházban, a *Haláltáncé* 1865-ben Hágában volt.

41 Emellett az 1848–1850-es években – részben még weimari letelepedése előtt – Liszt kísérletei számára átmenetileg még az 1848/49-es forradalommal való szembesülés és ezzel egy teljesen más művészetfelfogás is jelentőséget nyert: 1848-ban keletkezett a *Hungária-kantáta* és az *Arbeiterchor*. 1848 és 1850 között visszanyúl egy forradalmi szimfónia tervéhez, amelynek első tétele később *Héroïde funèbre* címmel a szimfonikus költemények ciklusában kapott helyet. Vö. Miller: *Musik als Sprache*, 236. sk.

ez időbeli operatervei, valamint több nem szcenikus szöveg megzenésítése, mint a *Chöre zu Autrans „Quatre éléments”*,⁴² a *Chöre zu Herders „Entfesseltem Prometheus”*,⁴³ a már említett Schiller-kantáta, az *An die Künstler*, és mindenekelőtt azoknak a nyitányoknak a teljes sorozata, amelyeket Liszt később átdolgozott és szimfonikus költemény-ciklusába integrált: ez érvényes a *Les Préludes*-re, az *Orpheusra*, a *Prometheusra*, a *Hamletre*, és kisebb mértékben a *Tassóra* is.

Mint ahogy a *Les Préludes*, az *Orpheus* és a *Prometheus* nem koncipiálódott kezdetől fogva szimfonikus költeményként, úgy a szimfonikus költemény sem származott közvetlenül a weimari ünnepi zenék és jubileumi hangversenyek nyitányából. Ha a későbbi *Tasso* szimfonikus költemény első fogalmazványának datálása bizonyítható lenne, akkor a mű első változata már 1847-ben, tehát Lisztnek a Sayn-Wittgenstein hercegnővel való találkozása után, virtuóz karrierjének befejezése előtt keletkezett volna, jóval a Goethe-dráma ünnepélyes bemutatása előtt, amelynek a kedvéért Liszt ehhez a fogalmazványhoz visszatért.⁴⁴ Az 1849-es nyitány egyáltalán nem azonos a későbbi szimfonikus költeménnyel. Az *Amít a hegyen hallani* első vázlatai is a koncertkörutak periódusáig vezethetők vissza. Később, a mű első változatának 1850-ben készült partitúra-lejegyzésén jelent meg először az új műfaj megnevezésében is az az igény, amit Liszt a szimfonizmus általa választott útjával összekapcsolt: az eredeti „Ouverture”-feliratot utólag „Méditation-Symphonie”-ra változtatta.⁴⁵ Az új fogalom utal a műnek a végleges verzióban megvalósult forma-elképzelésére,⁴⁶ de mint műfajmegnevezést a zeneszerző a későbbiekben elvetette.

A világirodalom különböző műveivel és témáival való kapcsolatkeresés csak több éves kísérletezés után koncentrálódott a zongoramuzsika mellett a szimfonikus zenére is, és ezen a területen is csak fokozatosan érlelődött ki egy körvonalazott koncepció. 1854 elején az addig elkészült kilenc mű még nyitánynak, ugyanez év márciusától viszont már kizárólag „szimfonikus költemény”-nek nevezetik.

42 Ez az 1844-es terv 1848-ban újra előkerült. A mű hangszerelését August Conradi vette át. Vö. Jacques Chailley: „Quel fut l’inspirateur des Preludes de Liszt?”. *La Revue musicale*, 405–407. (1987), 37–55.

43 Ld. ennek a műnek magától Liszttől származó leírását (*Sämtliche Schriften* 4., 14.), amelyben a zeneszerző a nem szcenikus koncepciót és a megzenésítésnek Herder intencióival való egybecsengését bizonyítja: „Mint ahogy azt előzőleg maga jelezte nekem, a zenének természetesen ötvöződnie kellett azokkal az erős érzelmekkel, amelyeknek a bennünk való felélesztését célul tűzte ki ez a költemény.” („Comme il l’avait indiqué lui-même, la musique devait naturellement s’allier aux grandes emotions que cette poésie a pour but de reveiller en nous.”) Mivel Herder tudta, folytatja Liszt, hogy ezekre a mély és fennkölt érzelmekre („sentimens profonds et élevés”) szavakkal csak utalni tud, de leírni nem tudja őket, itt a zene lényegi jelentőséget nyer. Az előadáson az énekesek és a prózai színészek antik jelmezekben léptek fel.

44 Vö. Rena Charnin Mueller: *The „Tasso” Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*, Phil. Diss. New York Univ., 1986, Ann Arbor, 1987.

45 Joachim Raff másolata Liszt javításával, Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv, Sign. 60/A 1b.

46 Vö. Detlef Altenburg: „Poetische Idee, Gattungstradition und Formidee. Zu Liszts Liedtranskriptionen und Symphonischen Dichtungen”. In: *Die Sprache der Musik*, 1–24., ide: 16–17.

5.

A nyitánytól a szimfonikus költeményhez vezető döntő lépést Liszt egyfelől a Wagner *Lohengrinjével* és *Tannhäuserével*, illetve zürichi művészeti írásaival való foglalkozás, másfelől a saját, Berliozról és Schumannról szóló esszéinek megírása során tette meg. A Wagner eszméivel való foglalkozás során felmerült központi gondolat az a Wagner által megfogalmazott felismerés volt, hogy Beethoven 9. szimfóniájával a zene a megváltását a szóban találta meg.⁴⁷ Wagner abból a sok kortárs által vallott meggyőződésből, hogy Beethoven 9. szimfóniájával a műfaj eljutott végső határaihoz és céljához, a legradikálisabb végkövetkeztetésre jutott: azt hirdette, hogy a 9. szimfónia a szimfónia-korszak végét és egyúttal egy új korszaknak, a zenedráma korszakának kezdetét jelenti. Ezzel azonban a zenedráma abszolút voltára tartott igényt, és nem hagyott teret Liszt szimfonikusműve-konceptiójának. Liszt úgy reagált Wagner jövővíziójára, hogy egyfelől méltatta ennek a gondolatnak a megvalósulását Wagner romantikus operáiban, másfelől hangsúlyozta Wagner írásainak utópisztikus karakterét. Fellépett a wagneri zenedráma eszméje mellett, amit a beethoveni és goethei korszak utáni alapvető művészeti megújulás részeként értelmezett, és ugyanakkor visszautasította a wagneri abszolutitás-igényt.

Liszt a szimfonikus stílus és a dráma egybeolvadásának új zenei aspektusait a Wagner *Lohengrinjével* és *Tannhäuserével* való intenzív foglalkozás közben látta meg, mielőtt még a *Ring* megszületett volna, egyrészt a *Tannhäuser* nyitányában, amit önálló, önmagában zárt, az opera anyagán alapuló poème symphonique-nak nevezett,⁴⁸ másrészt a szimfonikus technikának a *Lohengrin* hosszú szakaszaira való kiterjesztésében,⁴⁹ különösen, ami a zenei motívumok rendszerét és az új hangszerelési technikát illeti, harmadrészt pedig Wagner deklamatorikus stílusában. 1854-ben egy 12 részes írásában az *Opera és drámában* leírtaktól világosan elhatárolódva vezeti le Wagner koncepcióját az operai és zenés színházi tradícióból, Glucktól Beethoven *Egmont*-kísérőzenéjén és *Fidelio*ján illetve Weber *A bűvös vadászán* és *Euryanthe*ján keresztül,⁵⁰ és nem sokkal később a Beethoven óta élő szimfonikus tradícióra való hivatkozással legitimálja a saját programzene-koncepcióját.⁵¹

Azok a kulcsművek, amelyekhez Liszt a saját programzenei kezdeményezését kapcsolódni látta, Beethoven 3., 6. és 9. szimfóniája mellett a nyitányai, továbbá Mendelssohn koncertnyitányai, valamint Louis Spohr és Hector Berlioz szimfóniái voltak. Liszt szerint a szimfóniának mint a kifejezés művészetének Beethoven által kijelölt útján Berlioz a zenében rejlő szűzsé felfedése révén haladt tovább. Berlioz a *Fantasztikus szimfónia* után keletkezett szimfonikus műveiben irodalmi anyagokat dolgozott fel: Byron *Childe Harold* záródokútja című művét,

47 Vö. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978, 30. sk.

48 Liszt: *Sämtliche Schriften* 4., 114,25.

49 Uott 84–90.

50 Liszt: *Sämtliche Schriften* 5., 1–114; vö. a 4. kötet 84., 14–86,25. oldalaival is.

51 Uó: „Berlioz und seine Haroldsymphonie.” In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 43. (1855), 25–32., 37–46.

Shakespeare *Rómeó és Júliáját*, és Goethe *Faustját*. Liszt kétségkívül meghatározó ösztönzést köszönhet neki a saját programzene-koncepciójához. Az az irodalmi műfaj, amely Berlioznál a szüzsé zenei feldolgozását formálta, a dráma volt. Liszt nyilvánvalóan látta annak a veszélyét, hogy itt, a zene legsajátabb területével, a belső történések elmesélésével szemben a külső események leírása túl nagy hangsúlyt kap.

Wagner zenedráma- és Berlioz programszimfónia-elképzelésének háttere előtt kezdte Liszt a programzene műfajait differenciálni. Műveiben és műjegyzékében is megkülönböztette egymástól a „szimfonikus költeményt” és a „szimfóniát”, írásai-
ban viszont a szimfonikus költeményről csak implicit módon esik szó.⁵² Ez a megkülönböztetés irodalmi kritériumokon alapul, és egyaránt vonatkozik a referenciaművek irodalmi műfajára és témájára. A szüzsét illetően Liszt immár lehetségesnek tartotta, hogy a zene egyúttal maga is költemény legyen, és hogy a különböző költészeti műfajok karakterét hordozza. *Harold*-tanulmányában félreismerhetetlenül írja le ezt a tényt a szimfonikus költemény eszméjére vonatkoztatva: „A program a hangszeres zenének a különböző költészeti műformákkal csaknem teljesen azonos karaktereket kölcsönözhet; az óda, a ditirambus, az elégia, egyszerűen az összes lírai költemény jellegét adhatja neki.”⁵³ Liszt szimfonikus-költemény-koncepciójában ennek a „hangszeres költészet” elképzelésnek, amelyet a zenetudomány csak ritkán vesz tudomásul, nyilvánvalóan központi jelentősége van.⁵⁴

Liszt mindkét szimfóniáját megkülönbözteti a szimfonikus költeményektől: „Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia” és „Eine Faust-Symphonie”. Dante *Isteni színjátékát* és Goethe *Faustját* nemcsak a világirodalom kulcsdarabjainak, hanem a hangszeres zenével való kapcsolatra predesztinált „modern epopea” vagy „filozófiai epopea” [az eposz legigényesebb válfaja, nagyeposz, nemzeti hőseposz – *a ford.*] mintapéldáinak is tekintette. Liszt számára – Chateaubriand-hoz hasonlóan, akinek *Genie du Christianisme* című munkájából a zeneszerző sokféle ösztönzést nyert – az irodalmi műfajok hierarchiájának csúcsát (Hegellel és Wagnerrel ellentétben) nem a dráma, hanem a modern epopea jelentette.⁵⁵

Liszt 1855-ben, *Berlioz und seine Haroldsymphonie* című értekezésében részletesen leírja ennek a modern epikus költészetnek a jellemzőit, amely sok ponton érintkezhetett a drámával, de amely a drámával ellentétben nem lehetett alkalmas „drámai előadásra”:

52 Kivéve a Robert Schumannról szóló írásában található egyetlen említést. Vö. *Neue Zeitschrift für Musik*, 42. (1855), 133–137.

53 Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 52(b).

54 A kevés kivétel egyike Norbert Miller „Elévation bei Victor Hugo und Franz Liszt. Über die Schwierigkeiten einer Verwandlung von lyrischen in symphonische Dichtungen” (in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Berlin: Walter de Gruyter, 1975, 131–159.) című tanulmánya. – A „poème” és az „epopeia”, illetve a „poème symphonique” és az „épopée musicale” közötti összefüggések kifejtéséről itt le kell mondanunk.

55 Chateaubriand: *Genie du Christianisme* I. Ed. Pierre Reboul, Paris: Garnier-Flammarion, 1966, 224–226.; lásd még Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 77. Liszt a drámára vonatkozó fenntartásait „Marx: Die Musik im neunzehnten Jahrhundert” – *Neue Zeitschrift für Musik*, 42. (1855), 277(b)–228(a) – című írásában fogalmazta meg.

...a modern epepea inkább megéneklí [a természetet], mint leírja; itt a természetnek a lelkünkkel való titkos kapcsolata lepleződik le; szinte megszűnik tárgy lenni és cselekvő személyként avatkozik bele a történeésekbe, a példája által az embert féken tartva, vigasztalva és álomba ringatva. Cselekmény és esemény veszít a jelentőségéből, és az egyébként is csak halványan felvázolt epizódszereplők száma megcsappan. A csodás helyébe a fantasztikus lép; a valószínűség törvényeitől teljesen elszakadt, összezsugorított, megváltoztatott cselekmény szimbolikus csillogást, mitikus alapot nyer. A természetfeletti lények többé nem avatkoznak be zavaróan az emberi történeésekbe; ők úgyszólván a szenvedélyes vágyak és remények hordozói, és csak bensőnk testet öltött mozzanataiként jelennek meg. A költemény alapja és célja többé nem a főszereplő tetteinek ábrázolása, hanem a lelkében működő érzelmeké. Sokkal inkább azt akarja ábrázolni, hogy a főhős hogyan gondolkodik, nem pedig azt, hogy hogyan viselkedik, s ezért kevés tényre van szüksége ahhoz, hogy megmutassa, ez vagy az az érzelem dominál-e benne.⁵⁶

A zeneszerző részletekbe menően kifejti a különbséget az epikus költeménynek általa az „epepea” gyűjtőfogalommal összekapcsolt két műfaja, az antik eposz és a „modern epepea” között:

Mindkettő, bár számban kevés, de értékben sok, a zseni bélyege révén a legelevenebb képe a korszellemnek, s annak a nemzetnek, amelyben keletkezett. Az antik népek eposza tipikus és mintegy szoborszerű képet ad. Akkoriban egy nép a költészetben, mint egy hű tükörben saját magát látta viszont a maga erkölcsével, kultuszával, társadalmával és egész magatartásával; ma azonban, amikor a keresztény civilizáció körébe tartozó népek megkülönböztető vonásai egyre inkább elmosódnak, a költő természetesen ahhoz vonzódik, hogy az évszázadot és annak emberét átjáró érzelmeket ábrázolja (ahogyan Goethe és Byron tették a hőseikkel, akiknek a hazája úgyszólván csak a ruhájukról ismerhető fel), s hogy megragadja a lélek hangulatainak ideálját, ami a maga korában minden európai ország tanult emberét áthatotta.⁵⁷

56 „In der modernen Epopee wird sie [die Natur] mehr besungen als beschrieben; hier werden ihre geheimen Verwandtschaften mit unsern Seelenanlagen enträthelt; sie hört fast auf Object zu sein, und greift wie eine handelnde Person in die Entwicklungen ein, den Menschen durch ihr Beispiel zu zügeln, seine Eindrücke zu theilen, ihn zu trösten, ihn in Träumen zu wiegen. Handlung und Ereigniß büßen von ihrer Wichtigkeit ein, und die Zahl der episodischen Figuren, die ohnedieß nur leicht skizzirt werden, schmilzt zusammen. An die Stelle des Wunderbaren tritt das Phantastische; den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gänzlich entzogen, zusammengedrängt, modificirt, gewinnt die Handlung symbolischen Schimmer, mythische Unterlage. Die übernatürlichen Wesen treten nicht mehr störend in die Entwicklung menschlicher Interessen; sie sind gewissermaßen Verkörperungen leidenschaftlicher Wünsche und Hoffnungen, und erscheinen nur noch als zu Gestalten gewordene Momente unsres Innern. Grund und Zweck des Gedichts ist nicht länger Darstellung von Thaten der Hauptfigur, sondern von Affecten, die selbst in seiner Seele handeln. Es gilt weit mehr zu zeigen, wie der Held gesonnen ist, als wie er sich benimmt, und deswegen genügt ein geringes Zusammentreffen von Thatsachen, um zu beweisen wie vorherrschend dies oder jenes Gefühl in ihm wirkt.” Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 53.

57 „Beide, gering an Zahl aber hoch im Werth, sind durch das Gepräge welches das Genie ihren Zügen verlieh, das lebendigste Abbild des Zeitgeistes, der Nation, in welcher sie entstanden. Das Epos der antiken Völker bietet uns ein typisches, gleichsam statuires Bild derselben. Ehemals fand ein Volk in des Dichters Werk sich selbst mit seiner Sitte, seinem Cultus, seinem Staatswesen und seinem ganzen Gebahren wie in einem treuen Spiegel wieder; heute aber, wo die Hauptunterscheidungszüge der an der christlichen Civilisation theilhabenden Völker sich mehr und mehr verwischen, fühlt sich der Dichter natürlich mehr dazu hingezogen, die das Jahrhundert und seine Menschen durchdringende Gefühlswaise zu characterisiren (wie Göthe und Byron es in Figuren gethan, deren Vaterland man,

Liszt az epikus költészet különböző formáit zenei műfajokhoz rendeli hozzá: a szimfónia mellett a hangszeres rapszodiához⁵⁸, valamint a kantátához és az oratóriumhoz. A modern epepeia kulcsdarabjaiként Goethe *Faustja* mellett Byron *Kainját* és *Manfredjét*, illetve Mickiewicz *Dziadyját* nevezi meg.⁵⁹ Az epepeia e típusának felel meg azonban nem utolsósorban Byron verses eposza, a *Childe Harold zarándoklata*, amelyen Berlioz *Harold Itáliában* szimfóniája – Liszt értekezésének kiindulópontja – alapul. Harold is egyike a modern epepea által kedvelt hősöknek:

Míg az antik eposz az emberek többségét állítja elének, és valóság-hű, pontos karakterbrázolásában mély lélekismeretével ébreszt bennünk csodálatot, addig a romantikus, ahogyan nevezni szeretnénk, csak a kivételes alakokat keresi, figuráit az életnagyságnál sokkal nagyobbak és szokatlan helyzetekben rajzolja meg, s így csak azok ismernek bennük magukra, akiket finomabb anyagból gyúrtak, akikbe izzóbb lehetet leheltek, akik érzékenyebb lélekkel hatalmasabban lüktető életet élnek, mint mások. Mégis gyakran mindenkire ellenállhatatlan, varázslatos hatással van, mert a mindennapi ember szemében azokat a hajlamokat idealizálja, amelyeket, bár tompábban, homályosabban és nem olyan átszellemülten, de ő maga is érez és megért.⁶⁰

Ebben az összefüggésben válik érthetővé Liszt két szimfóniájának exponált helye. Chateaubriand az újkori, népnyelvű keresztény epepea prototípusának Dante *Iszteni színjátékát* tekintette. Liszt számára a mű ebben az értelemben is – a nyugati irodalomtörténet kulcsdarabjaként, amely az antiktól a modern kereszténységbe való váltást reprezentálja⁶¹ – a különböző korszakokon át minden európai népet összekötő kereszténység jelképe, míg Goethe *Faustja* a saját korában minden európai nép közös gondolkodásának és érzéseinek foglalata volt. Amilyen világosan kötődik Liszt a megformálás tekintetében Beethoven 9. szimfóniájához, olyan félreérthetetlenül megy végbe a kórust foglalkoztató szimfónia műfajában Beethoven és Liszt között az ódától a „modern epepeához” fordulás meghatározó paradigmaváltása.

so zu sagen, nur an ihrem Costüm erkennt) das Ideal von Seelenstimmungen festzuhalten, welches zu ihrer Zeit die Gebildeten aller europäischen Länder durchdrang.” Uott 53(b)–54(a).

58 Vö. Detlef Altenburg: „Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos in Tönen”. In: *Studia Musicologica*, 28. (1986), 213–223.

59 Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 53(a). Egy időben Liszt a *Dante*- és a *Faust*-szimfónia mellett még egy *Manfred*-szimfóniát is tervezett. Figyelemre méltó, és a filozófiai epepeia és a szimfónia műfaja általa feltételezett összefüggése szempontjából jelentős az a tény, hogy a *Manfred*-szimfóniát 1843-ban a zeneszerző szintén kórus közreműködésével tervezte. Vö. Raabe: *Franz Liszt 2.: Liszts Leben*, Tutzing: Schneider, 1968, 94. A *Harold*-tanulmány egy másik helyén Liszt a modern epepeivál kapcsolatban Dantét, Shakespeare-t és Byron *Childe Harold zarándoklata* című művét említi.

60 „Während das antike Epos uns die Majorität der Menschen vorführt und in seiner wahrheitsvollen genauen Characterschilderung uns tiefe Seelenkenntniß bewundern läßt, greift das romantische, wie wir es nennen möchten, nur nach ausnahmsweisen Gestalten, zeichnet seine Figuren weit über Lebensgröße und außergewöhnlichen Verhältnissen, so daß in ihnen sich nur solche Organisationen wiedererkennen, die aus feinerem Teig geformt, von glühenderem Hauch angeweht sind, ein mächtiger pulsirendes Leben mit einer beweglicheren Seele führen, als Andre. Dennoch üben sie oft einen unwiderstehlichen Zauber auf Alle, weil sie in dem Auge des alltäglichen Menschen Neigungen idealisiren, die er in ähnlicher Weise, nur matter, undeutlicher und nicht so durchgeistigt empfindet und versteht.” Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 53(b).

61 Vö. uott, 77(a).

6.

Az új műfajmegjelölés, a „szimfonikus költemény”, ami egyszerre utal a történeti folytonosságra és a minőségileg újra, nem csak hogy absztrakt módon fejezte ki a költészet és a szimfonizmus eszméjének egybeolvadását, egy olyan új művészet esztétikai igényét, amely a költészet és a zene szintézisét célozza, hanem egyúttal egészen konkrétan egy olyan szimfonikus stílus zeneszerzés-technikai problémáját is fölvetette, amely egy költői gondolat művészi megformálásának, a világirodalmi témákat magasabb szintre emelő költészetnek az igényével lép fel. A fogalom megalkotásával Liszt csak a végső következtetést vonja le a hangszeres zene romantikus metafizikájából a maga alkotás- és határesetztikája számára: a nagy irodalmi korszak örökségének az új, költői zenében kellene tovább élnie, hiszen romantikus értelemben a zene magasabb szintű költészet, valójában a költészet igazi nyelve.

A szimfonikus hagyományra való hivatkozás egyúttal utal a programzene új műfajainak zeneszerzés-technikai előfeltételeire is. A szimfonikus eszmény továbbélését Liszt, ahogyan Carl Dahlhaus kimutatta, „először is a 'nagyforma' igénye, másodszor a 'tematikus munka', harmadszor a 'hang- vagy karakterváltások' elve, negyedszer egy 'beszélő zene’”⁶² gondolata által látta megvalósulni. Liszt egyáltalán nem törekedett a bécsi klasszika alapvető formakategóriáiról való lemondásra – egyes esetekben a klasszikus művek is eltávolodnak bizonyos mértékig ezektől a formáktól –, hanem annak a lehetőségeit szerette volna kiterjeszteni, hogy a hangok és a karakterek váltakozásában a zene a beszédhez váljon hasonlóvá:

Az úgynevezett klasszikus zenében a témák visszatérését és tematikus fejlesztését megváltoztathatatlanok tekintett szabályok határozzák meg, habár csak a zeneszerzők egyéni fantáziája határozta meg kompozícióik szerkezetét és azt a formai rendet, amelyből most szabályt akarnak felállítani. A programzenében a motívumok visszatérését, váltakozását, megváltozását és modulációját egy költői gondolathoz való viszonyuk határozza meg. Többé nem az egyik téma hívja elő a másikat. [...] Minden, kizárólag zenei megfontolás az adott cselekménynek van alárendelve, ha ugyan nincs teljesen figyelmen kívül hagyva.⁶³

Liszt szimfonikus zenéje így olyan belső történések „elmesélésének” eszköze lesz, amelyeknek a formális logikája a szimfonikus zene formakategóriáiból ered, de a cselekményből következik, és a költői gondolat zenei formába helyezésével jön létre: „A forma a művészetben egy anyagtalan tartalom edénye, az eszme bur-

62 „Erstens durch den Anspruch der 'großen Form,' zweitens durch die Technik der 'thematischen Abhandlung,' drittens durch das Prinzip des 'Wechsels der Töne oder der Charaktere' und viertens durch die Idee einer 'redenden Musik'”. Carl Dahlhaus: „Liszts Idee des Symphonischen”. In: *Liszt-Studien*, 37.

63 „In der sogenannten classischen Musik ist die Wiederkehr und thematische Entwicklung der Themen durch Regeln bestimmt, die man als unumstößlich betrachtet, da doch nur die eigne Phantasie Jenen die Anlage ihrer Stücke vorschrieb, die zuerst in die gewisse Reihenfolge sie anordneten, welche man jetzt als Gesetz aufstellen will. In der Programm-Musik ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht mehr ein Thema das andere hervor. [...] Alle ausschließlich musikalischen Rücksichten sind denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet, wenn auch nicht außer Acht gelassen.” Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 81.

ka, a lélek teste; ennél fogva neki kell a tartalomhoz rendkívül finoman hozzáismulnia, azon átragyognia és azt világosan érvényesülni hagynia.”⁶⁴ Egy szimfonikus költemény konkrét formája a hallgató számára egyfelől a program, másfelől a klasszikus szimfónián iskolázott hallási tapasztalatok és az arra épülő elvárások révén válik felfoghatóvá.

Beethoven szimfonikus stílusának formakategóriái Liszt szimfonikus költeményeiben és szimfóniáiban különböző módon vannak jelen. Liszt formafelfogása – a forma mint egy költői gondolat megformálása – a költői-zenei műfajok kettős rendeltetésében találta meg kifejeződését. A szimfonikus költemény- és a szimfónia-műfaj szétválasztásánál használt irodalmi kritériumoknak konkrét zenei kritériumok felelnek meg, amelyek a szimfonikus költeményt nemcsak a szimfóniától, hanem a nyitánytól is megkülönböztetik. Liszt szimfonikus költeményeinek újra és újra kimutatott jellemzőit: a szonátatétel és a szimfónia mint ciklus formaelveinek egymásba csúsztatását, valamint a tématranszformációt a zeneszerző köreiben már korán a szimfonikus költemény meghatározó jegyeként nevezték meg. W. Neumann 1855-ben, a *Die Componisten der neueren Zeit* sorozatban megjelent Liszt-életrajzában figyelemre méltó pontossággal írja le az új műfaj alapvető kritériumaként a többtételeesség az egytételeességben elvét és a tématranszformációt:

Formai tekintetben ezek a szimfonikus költemények ugyanazt valósítják meg, amit Liszt a szonátában és a versenyműben már elvégzett: az eddig szokásos három-öt tételes forma (Bevezetés, Allegro, Andante, Scherzo és Finale) egy tétellé való átalakítását; a különböző hangulatok és situációk egy vagy két kontrasztáló alap gondolatból való megformálását: az érzelmek gyors váltásokban vagy finom átmenetekben, de mindig az alapanyag ritmikai átalakításával megvalósuló sokféleségét – és így az uralkodó alap karakter kiaknázása által egy gazdag lírai-epikus festmény bomlik ki, amely a hangulatok sokféleségét tekintve felette áll a nyitánynak, a megformálás egységében pedig a szimfóniának, s a kettő között állván, egy új, önálló harmadikat képez.⁶⁵

A *h-moll* szonátát egy évvel korábban már publikálta Breitkopf és Härtel, Liszt zongoraversenyei és szimfonikus költeményei viszont ekkor még nem jelentek meg nyomtatásban. A szöveg annál is inkább figyelemre méltó, mert az új műfajnak, a szimfonikus költeménynek ez a legkorábbi olyan meghatározása, amely kritériumként nevezi meg a többtételeesség az egytételeességben elvét (ez ugyan

64 „Die Form ist in der Kunst das Gefäß eines immateriellen Inhalts, Hülle der Idee, Körper der Seele; sie muss demnach äußerst fein geschliffen dem Inhalt sich anschmiegen, ihn durchschimmern und deutlich wahrnehmen lassen.” Liszt: *Robert Schumann*, 159 (b).

65 „Formell betrachtet, sehen wir in diesen symphonischen Dichtungen dasselbe erfüllt, was Liszt in der Sonate und im Concert bereits vollendet hatte: die Umbildung der bisher üblichen Form von drei bis fünf Sätzen (Introduction, Allegro, Andante, Scherzo und Finale) in einem Satz; das Gestalten der verschiedenen Stimmungen und Situationen aus einem oder aus zwei contrastirenden Grundgedanken: das Gefühl bald in raschem Wechsel, bald in sanfter Vermittelung, aber immer den lyrischen Urstoff durch rhythmische [sic] Neugestaltungen zur größten Mannigfaltigkeit erhebend – und somit durch Ausbeutung der vorwaltenden Grundstimmung das Entfallen eines reichen lyrisch-epischen Gemäldes, das vor der Ouverture die Mannigfaltigkeit der Stimmung, vor der Symphonie aber die Einheit in der formellen Entwicklung voraus hat, und, zwischen beiden stehend, ein neues selbständiges Drittes bildet.” W. Neumann (A. F. Bussnius álneve): *Franz Liszt. Die Componisten der neueren Zeit.*

(folytatás a következő oldalon)

Liszt szimfonikus költeményeinek többségére, de egyáltalán nem az összesre igaz); és amely Richard Pohl-tól, vagyis magától Liszt-től származik.

7.

Ami Liszt 1861 előtti weimari alkotómunkáját nagy mértékben motiválta és művészi elképzeléseit vonzóvá tette, az egy Goethe-alapítvány terve volt Weimarban. Ez az a terv, ami a zeneszerzőt életének utolsó éveig újra és újra foglalkoztatta, de ami soha nem valósult meg – egy terv, amellyel Liszt a zenészek körén messze túl irodalmárok és politikusok érdeklődését is fölkelte. A terv vezető berlini tudósok és művészek 1849. július 5-én kelt felhívásához kapcsolódott, amelyben azok a Goethe 100. születésnapjának megünneplésére tett alapítvány létrehozására szólítottak fel:

Goethe emléke megérdemli, hogy valamennyi nemes gondolkodású német maradandó közös erőfeszítésének tárgya legyen. A közelgő ünnepek jó alkalmat szolgáltathatnak egy olyan alapítvány létesítésére, amely szellemében megerősítene a német művészeti életet és növelné annak a nép erkölcsi felemelésére tett hatását.⁶⁶

Ennek a felhívásnak az aláírói között volt többek között Adolph Diesterweg, Alexander von Humboldt, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling és Karl August Varnhagen von Ense is. Liszt 1849 szeptemberében, fellelkesülve az ötleten – ami egybevágott a művészet feladatáról vallott, s a saint-simonista gondolatvilág által befolyásolt saját elképzeléseivel – máris saját javaslattal állt elő, amelyet néhány hónappal később átfogó alapítványtervezetté dolgozott ki. Liszt alapítvány-elképzelésének kiindulópontját az a felismerés képezte, hogy egy nagy tradíció öröksége magában rejtje a muzeális kezelésbe és pusztá hagyományőrzésbe dermedés veszélyét. A hagyományőrzést csak az örökséggel való szembesülés egyik aspektusának tekintette, mivel elsődlegesen egy arra épülő, átfogó művészettámogatást tartott fontosnak. Az összes konkurens tervvel ellentétben Liszt elképzelése, amely versenyek kiírását tartalmazta és ezzel részben a Prix de Rome-hoz, részben Goethe versenyfeladatok általi művészettámogatási ötletéhez kapcsolódott,⁶⁷ minden művészeti ágat magában foglalt. Javaslat szerint az irodalom, a festészet, a szobrászat vagy a zene évenként váltakozva állt volna a nagy művészeti verseny – mintegy „művészeti olimpia” – középpontjában. A zeneszerzőversenyt mindig egy nagy zenei ünnepegsorozat keretében rendezték volna meg. Liszt ezt a koncepciót már első bejelentésekor összekapcsolta Richard Wagner nevével. Azt re-

Kassel: Balde, 1855, 166. sk. Valószínűleg Richard Pohl volt az, aki ezt a szöveget Neumann életrajzához fűzte, mert ugyanez a bekezdés kevés változtatással megjelent Pohl *Franz Liszt: Studien und Erinnerungen* című könyvében is (Leipzig: Schlicke, 1883; repr. Wiesbaden: Sändig, 1973, 171.). Lásd még Liszt *Berlioz und seine Haroldsymphonie* című tanulmányának idevágó részeit: 38(b).

66 „Göthe's Andenken ist es werth, der Träger eines bleibenden gemeinsamen Wirkens aller Edelen Deutschlands zu sein. Möge die bevorstehende Feier dazu Anlaß bieten und eine Stiftung hervorrufen, die in seinem Geiste deutsches Kunstleben und den Einfluß desselben auf die Versittlichung des Volkes starke und mehre.” Liszt: *Sämtliche Schriften* 3., 188.

67 Lásd Goethe: *Sämtliche Werke* VI/2. München etc.: Hanser, 1989, 411–454 és a jegyzetek.

mélte, hogy Wagner ünnepi játékeit, amelyeknek a keretében a *Ring* bemutatójának el kellett volna hangzania, egy időre a saját átfogó tervébe tudja integrálni.

A díjnyertes szépművészeti munkák egy múzeum tulajdonába mentek volna át, amely az évtizedek során a kortárs művészet nemzeti galériájává fejlődött volna. Az irodalmi és zenei alkotásokat a Goethe-alapítvány jelentette volna meg. A tudományos illetve művészetelméleti kérdések megvitatására létrehozott saját publikációs orgánus hasonló funkciót töltött volna be, mint Goethe és Schiller idejében a *Horen* vagy a *Propyläen*.

Amit Liszt tervezett, nem volt több és nem volt kevesebb, mint egy nemzeti művészeti alapítvány Weimarban, amelynek a zeneszerző – a megoldatlan német kérdéssel a háttérben – nem utolsósorban kultúrpolitikai szerepet is szánt. A Goethe-alapítványt a maga évenként megrendezett művészeti ünnepeivel a Német Szövetség 36 államában élő közös tradíció felismerésének eszközeként, és egyúttal az avantgárd művészet fórumaként koncipiálta. Az összes művészeti ág bevonásával annak a férfinak a szándékait látta volna megvalósulni, akinek a nevét az alapítványnak viselnie kellett volna.

Liszt weimari Goethe-alapítvány terve a német történelem meghatározó szakaszában keletkezett, nevezetesen az 1849/1850-es évek porosz egyesítési politikájának idején: a német államok egyesítésére irányuló porosz előfeszítések 1849 végén az Erfurti Parlament terveivel egy sikeres megoldás reményét csillantották meg. A porosz egyesítési terv által kiváltott politikai viharok, amelyek 1850 végén majdnem katonai összecsapáshoz vezettek, nem csak a német kérdés megoldásáról szólt porosz álmodást tönkre, hanem a Goethe-alapítvány tervét is, amit a porosz unió melléktermékeként, egy rendkívül robbanásveszélyes vállalkozásként is föl lehetett fogni, s ez jelentősen hozzájárult a meghiúsulásához.⁶⁸

Terveinek megvalósulását Liszt előfeltételnek tekintette ahhoz, hogy a weimari és a bécsi klasszika örökségére épülő avantgárd művészet tartósan intézményszerűsülhessen. Ezek a tervek csak részben, és erősen redukált formában realizálódtak az Allgemeiner Deutsche Musikvereinenben, amelynek a koncepciója találkozott Brendelével és Lisztével. A zene területén azonban ez az egyesület nagyrészt pontosan azt a feladatot teljesítette, amelyet Liszt a Goethe-alapítvánnyal minden művészeti ág számára elképzelt: az Allgemeine Deutsche Musikvereinen által rendezett Tonkünstlerfestek az elkövetkező évtizedekben a német kortárs zene fontos, régiók fölötti fórumává nőtték ki magukat.

8.

Az a tény, hogy az új weimari művészeti korszak elsődlegesen nem az irodalomból, hanem a zenéből nőtt ki, kétségkívül először nyitotta meg annak a lehetőségét, hogy valami olyan új épüljön fel, amit nem közvetlenül a régihez mérnek. Goethe halála után közel két évtizeddel Weimar a zene olyan felvirágzását élte meg, ame-

68 A *De la Fondation-Goethe a Weimar* című írás keletkezéséről, illetve fogadtatásáról és hatásáról vö. Liszt: *Sämtliche Schriften* 3.

lyet ugyan nem kis részben a klasszikus tradíció inspirált, de amely döntően mégis a német és francia romantika⁶⁹ jegyében fogant. Liszt sokoldalú irodalmi érdeklődése, amely már korán ráirányult a weimari klasszika szerzőire is, és az irodalmat a zenével összekötő elemek keresése már a zeneszerző párizsi éveitől kezdve nyomon követhető. A weimari „múzsák menedéké”-ről (*Musenhort*) alkotott képét nem csak Goethe, Schiller és Herder műveinek olvasása, hanem mindenekelőtt Madame de Staël Weimarról alkotott képe, másodsor a francia romantika Goethe- és Schiller-recepciója, harmadszor pedig Heinrich Heine is alakította.

Liszt igénye a weimari klasszika örökségére zeneszerzői és művészetelméleti munkásságának egészen különböző síkjain nyilvánult meg: először is abban a zongoradarabokról a nagy reprezentatív műfajokra is átültetett koncepcióban, hogy a zene az irodalommal egy költői-zenei művészetben összeolvadva, a költészet szelleméből⁷⁰ újul meg. Másodsor ez csapódott le kompozícióinak szöveg- és témaválasztásában. Ez éppúgy igaz a Goethe, Herder és Schiller szövegei, mint Goethe világirodalom-fogalma felé való orientálódására is.⁷¹ Harmadsor, ez az igény megmutatkozik művészetelméleti és művészetkritikai írásaiban, amelyek attól a gondolattól vannak áthatva, hogy az Új Weimari Iskola műveit a világirodalom alkotásaival kell kapcsolatba hozni,⁷² s negyedsor művészetideáljában, amely a legfőbb pontokban a német idealizmuséval egyezik. Ötödször, ez az alapja a weimari Goethe-alapítvány tervének, amely többek között Goethének egy versenyfeladaton alapuló kultúrátámogatásról szóló elképzeléséhez kapcsolódik.

A Liszt-korszakban Weimar újra művészeti és művészetelméleti központ lett nem csak Németország, de a külföld számára is, s egy ideig ugyanolyan vonzerővel hatott a művészekre világszerte, mint Goethe idején: ismét kulturális zarándokhellyé vált, mindenekelőtt a zeneszerző első weimari alkotóperiódusában, 1861-ig, majd késői éveiben, új előjelekkel. A Weimarban megfordult német zeneszerzők közül többek között Richard Wagner, Hans von Bülow, Joachim Raff, Joseph Joachim, Peter Cornelius, Johannes Brahms, Giacomo Meyerbeer és Eugen d'Albert, az orosz szerzők és zenekritikusok közül Anton Rubinstein, Alexander Szerov, Alexander Borogyin és Alexander Glazunov nevét kell megemlíteni. Amerikából Wil-

69 A német és a francia romantika sokrétű hatásáról vö. Miller: *Musik als Sprache*, 233–287.

70 1860. november 16-án Agnes Street-Klindworthnak írt levelében Liszt visszamenőleg összegzi weimari alkotóperiódusának „grande idée”-jét: „Ez a Zenének a megújítása a Költészettel való még bensőségesebb kapcsolata révén.” („Celle du renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poesie.”) *Franz Liszt's Briefe*. Leipzig: Breitkopf & Ha., rtel, 1893. skk., III., 135.

71 Világirodalomfelfogása jelentős pontokban egyezik az Ifjú Németország szerzőjével. Vö. Hartmut Steinecke: „Weltliteratur”-Zur Diskussion der Goetheschen 'Idee' im Jungen Deutschland”. In: *Das Junge Deutschland*. Hrsg. Joseph A. Kruse und Bernd Kortländer, Hamburg: Hoffmann u. Campe, Heinrich-Heine-Verlag, 1987, 155–172.

72 Ebben az értelemben az írások egyrészt azt a funkciót töltik be, hogy felhívják a figyelmet az új Weimar műveinek esztétikai színvonalára, másrészt egyúttal a külföld számára is kijelölik minden művészetkritika feladatát Goethe világirodalomfogalmának értelmében, nevezetesen azt, hogy meg kell ismerkedni más nemzetek művészetével és így járulni hozzá a népek közti eszmecserehez. Ez utóbbi szempontot emeli ki Liszt a *Revue germanique* kiadójának, Charles Dollfussnak 1859. március 12-én írt levelében, amelyet jelenleg a weimari Goethe- und Schiller-Archivban őriznek.

liam Mason és Amy Fay, Franciaországból Hector Berlioz és Camille Saint-Saëns, Csehországból Bedřich Smetana, Norvégiából Edvard Grieg érkezett Weimarba. Zongoristák több generációja kapott itt döntő indíttatást. De az új Weimar nem csak a muzsikusokat vonzotta – és itt esett egybe Carl Alexander és Liszt érdeklődése – hanem írókat is, mint Hans Christian Andersen, Henry Fothergill Chorley, Franz Dingelstedt, Gustav Freytag, Karl Gutzkow, Friedrich Hebbel, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Gérard de Nerval és Adolf Stahr, továbbá festőket, mint Buonaventura Genelli, Wilhelm von Kaulbach és Moritz von Schwind.

A Wagner-operák előadásában és a Wagner és Liszt között, zenei és művészetelméleti kérdésekről folyó diskurzusban új köntösben látszott megisméltódni a történelem Weimarban. És Liszt minden alkalmat megragadott arra, hogy az új Weimar törekvéseit a weimari klasszikával kapcsolatba hozza.

Lisztnél – ellentétben a weimari klasszika beható tanulmányozásával, ami egyformán irányult Goethe, Herder és Schiller műveire és eszméire – a Haydn és Mozart bécsi klasszikájával való foglalkozás erősen háttérbe szorult. Ő a bécsi klasszikusok közül elsősorban Beethoven örököse akart lenni. Beethoven-felfogását a tanárára, Czernyre visszavezethető hatások és a francia Beethoven-recepcióban gyökerező elemek jellemezték. Nem weimari korszakában szeretett volna először Beethoven zenéjének örökébe lépni, hanem már az 1830-as években is. Ez az igénye már ekkor összekapcsolódik a zene egy új, költői korszakának eszméjével, amelyre 1839 októberében Hector Berlioznak írt levelében (*Lettre d'un bachelier ès-musique*) is utal: „Dante Orcagnában és Michelangelóban találta meg a festészeti kifejezését; talán egy nap a zenei kifejezését is megtalálja majd a jövő Beethovenjében.”⁷³ A „jövő Beethovenje” utalás azért nyer programatikus jelentőséget, mert a Dante-sonáta első változata ebben az időpontban már készen állt, és Liszt ugyanennek az évnek a februárjában kezdte tervezni a maga *Dante- és Faust-szimfóniáját*.

Liszt már virtuóz éveiben nem csak mint előadó, átdolgozó és zeneszerző foglalkozott Beethoven műveivel, hanem írásaiban is, ezért weimari alkotóperiódusának történelemfilozófiai és művészetelméleti elgondolásai szimfonikus költeményeinek és szimfóniáinak keletkezésével kapcsolatban új minőséget nyertek. Beethoven követésének két irányát a beethoveni életműben gyökerező, két különböző műkategóriában látta: „az első az, amelyben a hagyományos és konvencionális forma magába zárja és irányítja a mester gondolatát; a második az, amelyben a gondolat a saját szükségletei és ihlete szerint feszíti, töri szét, teremt újja és dolgozza ki a formát és a stílust.”⁷⁴ *Berlioz und seine Haroldsymphonie* című írásában hosszú szakaszok közvetve vagy közvetlenül arra szolgálnak, hogy a programzene szellem- és zeneszerzéstörténeti premisszáit Beethoven szimfonikus műveinek ez utóbbi kategóriájából levezessék, és hogy a Berlioz kritikusaival való vita kapcsán rámutassa-

73 „Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orgagna et Michel-Ange; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir.” Liszt: *Sämtliche Schriften* I.

74 „La première, celle où la forme traditionnelle et convenue contient et regit la pensée du maître; et la seconde, celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style.” Wilhelm von Lenzhez írt levél, 1852. dec. 2. *Franz Liszt's Briefe* I., 24.

nak a minőségi újra, nevezetesen „a szimfónia régi felépítésétől való eltérésre”, a „harmóniai merészségekre” és a programok használatára.⁷⁵ Magának Beethovennek már nem adatott meg, hogy az újfajta szimfonikus stílus felé vezető úton a döntő lépést megtegye: „A halál egy Faust-szimfónia tervezése közben lepte meg”. Pontosan itt kapcsolódik hozzá Liszt a maga *Faust-szimfóniájával*.⁷⁶ A szimfonizmus ezen kategóriája számára fejlesztette ki a szimfonikus költemény és a „zenei epopea” irodalmi és zenei kritériumokra egyformán épülő koncepcióját.

A beethoveni hagyomány továbbélését Liszt nem a klasszicizáló utánpótlásban, hanem a továbbfejlődésben és az újításban látta. A nyitány és a szimfónia formakategóriák absztrahálásával megnyitotta az utat a szimfonizmus új korszaka felé – épp egy olyan időszakban, amikor a szimfónia-műfaj az epigonista klasszicizmusban való megmerevedés veszélye fenyegette. Különösen a nemzeti szimfonikus iskolák számára lett a szimfonikus-költemény-koncepció a nemzeti kulturális identitás nem alábecsülendő faktora.

Súlyos torzítás lenne a weimari és a bécsi klasszika jelentőségét a francia kultúra Liszt művészetelméletét alakító sokféle hatásával szemben túlhangsúlyozni. A zeneszerző egyik jelentős kiinduló szempontja épp a német és a francia kultúra, illetve a klasszika és a romantika eszméinek összeolvadása volt. Ám mégis Weimarban nyer a német hagyományokkal való beható foglalkozás új jelentőséget: a weimari és a bécsi klasszika a zeneszerző művészetelmélete és alkotó tevékenysége számára egyfelől a történelemfilozófiai legitimáció alapvető fóruma, másfelől a haladó gondolkodás kapcsolódási pontja. Ezzel a háttérrel érthető meg a Franz Brendel által kitalált fogalom, az „Újnémet Iskola” is. Amilyen jellemző Brendel történelemfilozófiai érvelésére, hogy a „zenei haladó pártot” „Újnémet Iskolának” deklarálja, s a zenében a szellemi fokozott kifejeződésének kritériumát, Liszthez hasonlóan az újítás elemeként írja le, olyan meghatározóak a fejlődés legitimációja szempontjából a liszti új Weimar-gondolat premisszái is. Csak a weimari klasszika⁷⁷ egyetemes szelleme és a Beethoven örökébe lépés miatt lehet a francia Hector Berliozt és a Magyarországon született Liszt Ferencet a száműzetésben élő német Richard Wagnerrel együtt egy „német” iskola reprezentánsának tekinteni.⁷⁸

Péteri Judit fordítása

75 Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, 37(a).

76 „Der Tod überraschte ihn mitten in der Conception einer Faust-Symphonie.” Uott, 39(a).

77 Brendel expressis verbis Goethe és Schiller „univerzális művészi alkotómunkájára” utal („das universelle Kunstschaffen Goethe’s und Schiller’s”) és arra, hogy Liszt és Berlioz Beethovennél találta meg a kiindulópontját. („ihren Ausgangspunkt bei Beethoven genommen haben”). Lásd Brendel: „Zur Anbahnung einer Verständigung.” In: *Gesammelte Aufsätze*, Leipzig: Kahnt, 1888, 164–165.

78 Brendel az Újnémet Iskola jellegzetesen német vonásaként szűkebb értelemben a szellemi komponens fokozódó jelentőségét a zenében, illetve Beethoven hatását; univerzális értelemben pedig az idegen hatások átvetelét és feldolgozását jelölte meg. Lásd Determann: *Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule”*, 70–73.

ABSTRACT

DETLEF ALTENBURG

FRANZ LISZT AND THE LEGACY OF THE CLASSICAL ERA

During his lifetime, Franz Liszt, whose symphonic poems established a new genre for symphonic literature and prepared the way for Richard Wagner's music drama, was regarded by his contemporaries as an innovator who had broken with the tradition of Viennese classicism. Without any doubt Liszt was one of the most important innovators of 19th century music. But at the same time his innovations were deeply rooted in the tradition. During his Weimar years as Court Conductor Extraordinary (1848-1861) his activities reveal the nature of the enormous challenge facing Liszt the composer, namely, that of laying claim to the Classical legacies of both Weimar and Vienna.

Liszt's claim to the legacy of Weimar classicism is articulated in very different levels of his compositional activity and aesthetic theory. It is among others reflected in his concept, transferred from piano music to the large representative genres, of regenerating music through its synthesis with literature into a poetic-musical art, the regeneration of music from the spirit of poetry. On the other hand, for Liszt, Beethoven's legacy rested not in classicistic imitation but in continuing development and innovation. In abstracting the formal categories of the overture and symphony – at the very time when the symphonic genre was in danger of stagnating in imitative classicism and epigonism – he opened the way for a new era of symphonic style. Particularly for the national schools of symphonic music, the concept of the symphonic poem became an immeasurably important factor of national cultural identity.

This is also the background for Brendel's New German School designation. With Liszt, the criterion of increasing development of the spiritual in music defines the innovative component that was essential to his historical-philosophical argumentation declaring the „progressive musical party” the „New German School”. Only by invoking the universal spirit of Weimar classicism and Beethoven's inheritance it was possible to declare the Frenchman Hector Berlioz and the Hungarian-born Franz Liszt, together with the exiled German Richard Wagner, representatives of a „German school”.

Detlef Altenburg, Professor of Musicology and Head of the Department of Musicology at The Liszt School of Music Weimar and the Friedrich Schiller University Jena, has published extensively on Liszt, Wagner and the New German School. His other research topics include Music History 1500-1800, especially Trumpet music, Theatre music and Performance practice. He is the editor of the *Weimarer Liszt Studien* and the complete edition of Liszt's writings (Liszt: *Sämtliche Schriften*). He just published the catalogue of the Weimar Liszt exhibition *Franz Liszt – Ein Europäer in Weimar* (Cologne 2011). From 1990-1998 he was President, and since 1999 has been Vicepresident of the German Liszt Society. From 2001-2009 he was President of the German Society of Musicology, and from 2003-2009 he was a member of the Board (Präsidium) of the German Music Council. Since 2009 he has been President of the International Liszt Association. He is a member of several academies (Akademie Gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, Sächsische Akademie der Wissenschaften Leipzig and the Academia Europaea).

Liszt and the Arts

Liszt és a társművészetek

Nemzetközi interdiszciplináris konferencia
Liszt Ferenc születése 200. évfordulójának tiszteletére

2011. november 17–20.
MTA Zenetudományi Intézet
(Budapest, I. Táncsics Mihály u. 7.)

November 17. (csütörtök)

14 óra – 17 óra

A „Liszt koncertjei Európa országaiban” nemzetközi UNESCO projekt munkacsoportjának nyilvános ülése

19:30

Valerie Tryon zongorahangversenye Bartók, Dohnányi és Liszt műveivel

November 18. (péntek)

9 óra – 11 óra

Megnyitó

WALKER, Alan (Hamilton): Liszt as the Cultural Ambassador of the 19th century

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: The Literary Canon of F. Liszt

MUELLER, Rena Charnin (New York): Prepositions, Prefaces, and Pericopes:

Liszt's Extra-Musical Looking Glass

11:30 – 12:45

Szekció A

KREGOR, Jonathan (Cincinnati): Forging “Paganinis of the Piano”:

Nineteenth-Century Traditions of Artistic Mimesis

KOVÁCS Imre: Homage to Beethoven in Danhauser's painting *Erinnerung an Liszt*

STEGEMANN, Michael & STAHL M., Christina (Dortmund): ‘Hexenmeister’ und ‘Titan’ –

Franz Liszt und Ludwig van Beethoven: Eine vergleichende Ikonographie

Szekció B

LELIÈVRE, Stéphane (Párizs): Quand Franz Liszt fait de George Sand l'héritière d'E.T.A. Hoffmann

MONTEMAGNO, Giuseppe (Catania–Párizs): *Les Fleurs du Mal*:

Franz Liszt et M. d'Agoult, sources d'inspiration pour George Sand

GRACZA Lajos (Göppingen–Budapest): Daniel Sterns Abschiedsgedicht an Franz Liszt

14:30 – 15:30

GUT, Serge (Párizs): Des *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine à celles de Franz Liszt

ALTENBURG, Detlef (Weimar–Jena): Liszt and the spirit of Weimar

16:00 – 18:00**Szekció A**

KACZMARCZYK Adrienne: The Chant of the Anchorites

(To the sources of *Ce qu'on entend sur la montagne*)

WINKLER, Gerhard (Kismarton): Tasso-Spiegelungen: Byron – Goethe – Liszt

FALLON-LUDWIG, Sandra (Waltham/Boston): Narrative Inspiration in Liszt's Symphonic Poems: The Cases of *Hunnenschlacht* and *Tasso, lamento e trionfo*

LIU, Yen-Ling (Charleston): Listening as Gazing: Synaesthesia and the Double Apotheosis in Franz Liszt's *Hunnenschlacht*

Szekció B

BRUSSEE, Albert (Hága): The Mazeppa-sketch from Sketchbook N6 of Franz Liszt

BLOOM, Peter (Northampton): Berlioz and Liszt "in the Locker Room"

REYNAUD, Cécile (Párizs): Présentation d'une édition critique du texte de Liszt:

Berlioz et sa symphonie Harold

LE DIAGON-JACQUIN, Laurence (Rennes): Le texte sur « Le Persée de Benvenuto Cellini » de Liszt: un manifeste artistique?

19:30

Király Csaba orgonahangversenye Liszt műveiből a Mátyás-templomban

November 19. (szombat)**9:30**

Látogatás a Régi Zeneakadémián: A Liszt Ferenc Emlékmúzeum állandó kiállításának, illetve *Liszt és Budapest* című kiállításának megtekintése, majd matinékonzert (előzetes bejelentkezéssel és belépti díj ellenében látogatható)

15 óra – 16 óra

DALMONTE, Rossana (Bologna): Rethinking the Influence of Italian Poetry and Music on the Young Liszt

REDEPENNING, Dorothea (Heidelberg): Liszt und die bildende Kunst – systematische Überlegungen

16:20 – 18:30**Szekció A**

DOMOKOS Zsuzsanna: Gretchen's Figure in Liszt's Musical Interpretation

MOYSAN, Bruno (Párizs): Liszt, lecteur *antimoderne* de Faust

DUFETEL, Nicolas (Angers–Weimar): „*Qu'est-ce que l'Art ?*”

Nouvel essai esthétique. Liszt, la marquise de Blocqueville et le traité esthétique inédit de la princesse Carolyne zu Sayn-Wittgenstein

LACCHÈ, Mara (Macerata–Párizs): „*L'esprit de la statue me parlait.*”

La dimension apollonienne de la sculpture dans l'imaginaire musical Lisztien

Szekció B

PASTOR COMÍN, Juan José (Kasztília–La Mancha): Revisiting Petrarch's Sonnets:

Franz Liszt's Hermeneutical Readings

NAVARRINI DELL'ATTI, Lucia & VANNONI, Annarosa (Bologna): L'œuvre de Dante

Alighieri: une source d'inspiration pour Augusta Holmès et Franz Liszt

MITSOPOULOU, Evangelia (Szaloniki–Blacksburg): Liszt's *Dante Symphony*:

A “Multimedia” Innovative Work and Genelli's Paintings

BARANYI Anna: Fülöp Ö. Beck's Liszt Interpretation in his 1911 Series of Plaquettes

November 20. (vasárnap)

9:30 – 10:30

HAMBURGER Klára: *Trois odes funèbres*

GRABÓCZ Márta (Strasbourg): The Aesthetical Concept of ‘*Memento mori*’

(or ‘*Vanitas*’) and the Works of F. Liszt

11 óra – 13:30

Szekció A

MERRICK, Paul: “Christ's Mighty Shrine above His Martyr's Tomb.” Byron, and Liszt's

Journey to Rome

CANNATA, David Butler (Philadelphia): Acolyte & Rubrician: Liszt and the Art of Liturgy

PESCE, Dolores (St. Louis): The “Individual” in Johann Friedrich Overbeck's and Franz

Liszt's *Seven Sacraments*

WATZATKA Ágnes: Puszta, Hussaren und Zigeunermusik: Franz Liszt und das Heimatbild

von Nikolaus Lenau

DULLEA, Rhoda (Cork): Populism and Nationalism in Liszt's *Des Bohémiens et de leur*

musique en Hongrie

Szekció B

YU, Grace (Hong Kong): Intermediality and Liszt's *Il Pensieroso*

VESTER, Anne (Köln–Budapest): „*Der Himmel weiß! in welchem Geistesstall er sein*

nächstes Steckenpferd finden wird“ – Liszt's Interesse an den Schönen Künsten mit den

Augen Heines gesehen

STORINO, Mariateresa (Bologna–Brescia): The Never-ending Story: *Jeanne d'Arc au*

bücher

CORMAC, Joanne (Birmingham): A New Perspective on Liszt's *Hamlet*

BOENKE, Patrick (Bécs): Collapse and Dismantlement – On Form and Dramaturgy in

Liszt's Late Symphonic Poem *From the Cradle to the Grave*

15 óra – 16 óra

HAINÉ, Malou (Brüsszel): L'éducation par l'art selon Liszt (basé sur les lettres de Liszt

à Marie von Sayn-Wittgenstein)

LOOS, Helmut (Lipsec): Liszt, Mendelssohn und die Künste (im Spiegel der Briefe

Mendelssohns)

16:20 – 17:00

Szekció A

FRANCIS, Suzanne: Liszt at the Piano: The Impact of Iconography on mid-Nineteenth Century Musicology

KEELING, Geraldine (San Gabriel): Liszt at the Piano: Two American Pianos and Two American Artists (2 paintings: Chickering/Healy 1868, Steinway/Johansen 1919)

Szekció B

ZICARI, Ida (Trapani): Liszt's Music Interpreted by Choreographers

WINDHAGER Ákos Károly: Cine-fantasies on *Liebestraum Nr. 3*

17:10

TARUSKIN, Richard (Berkeley): Liszt and Bad Taste

ECKHARDT Mária: Closing Words

Az előadások angol, német, illetve francia nyelven hangzanak el.

A tudományos ülések és a hangversenyek díjtalanul látogathatók
(kivéve a november 19-i délelőtti program).

Az esetleges programváltozások, illetve az előadások tartalmi kivonatai
megtalálhatók a Zenetudományi Intézet honlapján:

www.zti.hu

Rendezi: MTA Zenetudományi Intézet
és LFZE Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont

Programbizottság: Detlef Altenburg (Weimar-Jena), Rossana Dalmonte (Bologna),
Grabócz Márta (Strasbourg), Szegedy-Maszák Mihály (Budapest), Tallián Tibor
(Budapest)

A konferencia titkára: Eckhardt Mária (Budapest)

A konferencia e-mail címe: liszt2011@zti.hu

Támogatja: Hungarofest Nonprofit Kft.



KÖZIGAZGATÁSI ÉS IGAZSÁGÜGYI
MINISZTERIUM



hungarofest®



NEMZETI ERŐFORRÁS
MINISZTERIUM

Alexander Rehding

LISZT ÉS A TRISZTÁN-AKKORD KERESÉSE*

A zenetudomány a megszállottsággal határos tüzetességgel folytatott kutatásokat a *Trisztán*-akkordnak – a 19. századi harmóniavilág eme jelképének – eredete után.¹ Új fordulót nyitott a vitában Peter Raabe, a nagy befolyású Liszt-kutató 1931-ben, amikor rámutatott Liszt Ferenc *Ich möchte hingehn* (Elmúlni váagnék) című dalának ez irányú jelentőségére. Raabe, noha zeneileg gyöngének tartotta, történeti értékében fölbecsülhetetlennek vélte a kompozíciót:

Liszt kortársai számára persze vakmerőnek tűnhetett egy olyan kompozíció, amely több mint tíz évvel azelőtt, hogy Wagner a *Trisztán* első hangját leírta volna, már ezzel a fordulattal élt:²

123

stil - le wie der Stern ver - sin - ken

rit. - - -

1. kotta. Liszt Ferenc: *Ich möchte hingehn*, publikált változat, 123–125. ü.

* Alexander Rehding: „Liszt und die Suche nach dem 'Tristan'-Akkord”. *Acta Musicologica*, 72/2. (2000), 169–188.

1 Nagyon hálás vagyok John Deathridge-nek értékes tanácsaiért, melyek fontos impulzusokat adtak ehhez a dolgozathoz. E tanulmány néhány lényeges pontját előadtam 1998 júniusában Bristolban (GB), a 19. századi zene 10. Nemzetközi Konferenciáján. Az előadás angol nyelvű változata olvasható a konferenciáról kiadott kötetben: Jim Samson–Bennet Zon (ed.): *Nineteenth-Century Music*. Aldershot: Aldgate, 2000.

2 „Den Zeitgenossen Liszts mußte freilich eine Komposition verwegen erscheinen, die mehr als zehn Jahre, ehe Wagner die erste Note des *Tristan* schrieb, schon diese Wendung brachte.” Peter Raabe: *Liszts Schaffen*. Berlin–Stuttgart: J. G. Cotta’sche Buchhandlung, 1931, 127.

A fenti állításban elsőként egy meglepő retorikai ellipszis tűnik föl, amely révén Raabe a harmóniák kérdését – melyre pedig nyilvánvalóan céloz, amikor „vakmerőségről” beszél – említetlenül hagyja, és látszólag kikerüli. Ezáltal persze a kijelentés pontosabb olvasata néhány problémát vet föl. Ha ugyanis Raabét a szaván fogjuk, akkor ítélete ebben a formában nem kevesebbet állít, mint hogy Wagner *Trisztán és Izoldájának* valamely történeti imperatívusz szolgálta alapul, és így Liszt kortársai már 1845-ben – tíz évvel a *Trisztán* komponálásának kezdete előtt – e mű megszületését várták. Pontosán véve tehát Raabe szerint a liszti kompozíció „mérészsége” is mindenekelőtt ama körülményben keresendő, hogy a *Trisztán*-akkordfűzés nemcsak hogy a kelletténél tíz évvel korábban jelent meg, de ráadásul nem is a megfelelő darabban.

Mi sem volna kézenfekvőbb, mint e nyilvánvaló abszurditást – amelyen a kijelentés közelebről szemlélve alapszik – stilsztikai kisiklásnak minősíteni. Csak-hogy úgy tűnik, Raabe megfontolta, amit ír, mivel állítása éppen arra a problémára utal közvetlenül, amely e dal további recepciójában egyértelműen jelentkezett: Raabe ítéletét ettől kezdve úgy interpretálták, hogy az *Ich möchte hingehn* nem csupán a *Trisztán*-akkord előfutára, hanem Wagner színpadi művének *fons et origója* is. A dal és mindenekelőtt a dalbeli *Trisztán*-akkordfűzés státusza azóta a viszály al mája a Liszt- és a Wagner-kutatók között. A Wagner-kutató Artur Seidl már a 20. század elején azzal foglalta össze a Wagner zenetörténeti jelentőségére – Liszt közvetlen hatásának kimutatásával – lesekedő veszélyeket, hogy „Liszt jelentősége nyomban gigászira növekednék”.³

Hogy egy zeneszerző nagysága egyetlen ütemtől függene, az meglepőnek tűnik. A vita folytatása mégis azt mutatja, hogy a viszály alapját éppen ez a föltevés képezte. Pontosabban szólva, ami Liszt dalának – a *Trisztán*-akkord számos (köz-tük bizarr módon Gesualdóig és Machaut-ig visszavezetett)⁴ elődje között – különlegességet kölcsönöz, az nem is maga a hangzat, hanem sokkal inkább az egész akkordfűzés hasonlósága a *Trisztán*-előjátékkal, beleértve a kromatikus emelkedést *gisz*-ig és *h*-ig, amelyet a „Liebestrankmotiv” (a szerelmi bájjital motívuma) vagy „Sehnsuchtsmotiv” (a vágy motívuma) megjelölésekkel szokás illetni.

Fordulatot hozott az *Ich möchte hingehn*-ügyben, amikor Liszt – az *Ich möchte hingehnt* is tartalmazó – *Tasso*-kéziratairól szóló részletes tanulmányában Rena Char-nin Mueller kiderítette, hogy a kérdéses hangzatfűzés a dal négy fennmaradt forrásának egyikében sem található, hanem sokkal inkább utólagos változtatás eredménye: egy Liszt kézírásával írt, beragasztott papírcsík elfedte az eredeti szakaszt, amely nem mutat hasonlóságot a *Trisztán*-előjátékkal.⁵ A 2. kottapélda a lehető leg-részletesebben ábrázolja a kézirat eredeti menetét: néhány áthúzott basszushang

3 „[...] Liszts Bedeutung sofort ins Gigantische wachsen würde”. Idézi Manfred Eger: „Wagner – Ein Plagiator? Ein groteskes Kapitel in der Liszt-Forschung”. *Liszt Saeculum*, 1991, 9.

4 Lásd: Martin Vogel: *Der „Tristan“-Akkord und die Krise in der Harmonielehre*. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft, 1962, 12.

5 Eger (i. m. 11.) megemlíti, hogy Mueller tanulmánya egy időben keletkezett Gárdonyi Zoltán hasonló témájú előadásával. Gárdonyi tanulmánya sajnos nem áll rendelkezésemre.

mellett az énekszólam egyes hangjai ki vannak radírozva, mint azt az ötödik vonal (123. és 124. ü.) és a harmadik vonal (124. ü.) hézagai bizonyítják. A *fisz*'' üres kottafejének egy része még látható. E radírozások valószínűvé teszik, hogy az eredeti énekszólam úgy nézett ki, mint azt a rekonstrukció a kis vonalrendszerben feltünteti. Ezek szerint az egész szakasz, a kihúzott zongoraszólammal együtt, a 9. ütem pandanja volt.⁶

123

stil - le wie der Stern ver - sin - ken

stil - le wie der Stern ver - sin - ken

2. kotta. Az *Ich möchte hingehn* kéziratának megfelelő szakasza, D 38 (Conradi), Liszt radírozásaival. A kis vonalrendszer a rekonstruált énekszólamot mutatja.

A Liszt által e betoldáshoz használt papír alapján Mueller a *terminus post quem* az 1856-os évre teszi. Így következett: „valószínűbb, hogy a *Trisztán*-anyagot Liszt idézte Wagnertől – nem pedig fordítva –, és hogy Raabe megállapítása, miszerint ez az anyag már tíz évvel Wagner vele kapcsolatos koncepciója előtt megíródott, hamis.”⁷

Ezzel az ítélettel, úgy tűnik, fordult a kocka: Mueller kutatási eredményeit a Wagner-kutatók látható megkönnyebbüléssel (és némi kajánsággal) fogadták, míg a Liszt-kutatók részben dacosan reagáltak. Mueller fölfedezésében a wagneriánus Manfred Eger például annak bizonyítékát látja, hogy Liszt hatását eltúlozták, és hogy e túlzás Wagner érdemének rovására megy:

6 Lásd uott. Az eredeti kézirat itt éppúgy közlésre került, mint Rena C. Muellernél: *Liszt's „Tasso” Manuscript*. Ph.D. Dissertation. New York State University, 1986, 126.

7 „It is [...] more likely that the *Tristan* material was a quotation from Wagner, not the reverse, and that Raabe's statement about its having been written ten years before Wagner's conception of the material was incorrect.” Mueller: i. m. 123. Hálás vagyok a szerzőnek, amiért fölhívta figyelmemet: a New York City Library-ben található kéziratból hiányzik az az oldal, amely a kérdéses, 125. ütem körüli részt tartalmazta. E heves vita kontextusában az ember arra a gyanúra ragadtathatná magát, hogy a bizonyítékot szándékosan távolították el, egy kényelmetlen tény eltussolására.

A *Trisztánra* és vele az egész újabb zenetörténetre gyakorolt hallatlan Liszt-hatásról elterjedt állítások azonban arra a tézisére támaszkodnak, amely a dalban megelőlegezett és Wagner által „ellopott” „Liebestrank-Motiv” üteméről szól. E tarthatatlan tézissel együtt az összes belőle következtetett spekulációk kártyavárként omlanak össze.⁸

1991-ben – Eger vitairatával egy évben – megjelent cikkében a Liszt-kutató Ben Arnold kísérletet tesz arra, hogy megvédje Liszt elsőbbségét.⁹ Vitatja, hogy Wagnernek a *Trisztán*-akkordot illető szerzősége szükségképpen következik a Mueller-féle újradatálásból, és felsorol három olyan forgatókönyvet, amelyben Wagner mégiscsak lemásolhatta Liszt ütemét. Először is azt hozza fel, hogy a *Trisztán*-akkord már az *Ich möchte hingehn* előtt megjelenik a *Faust-szimfóniában*, és hogy Wagner kifejezetten elismerte a Liszttel való stílusbeli hasonlóságot. Másodszor lehetségesnek tartja, hogy Liszt és Wagner egymástól függetlenül komponálta a kérdéses szakaszt. Harmadszor rátér arra az időtávra, amely 1856 (Mueller *terminus post quemje*) és 1858 (amikor Wagner a *Trisztán* első felvonásával elkészült, és azt elküldte Lisztnek) között telt el, és úgy spekulál, hogy Liszt ebben a két évben változtathatott a dalon, s az új változatot eljátszhatta Wagnernek. Wagner ezután komponálta volna a *Trisztánt*, az *Ich möchte hingehn* közvetlen hatása alatt – így Arnold.

Anélkül hogy e két ellentétes álláspont viszonylagos érvényességébe mélyebben belemennénk, megállapítható, hogy a vita zsákutcába jutott. A „ki írt mit mikor?” – vagy még inkább „ki írt mit mikor *elsőként?*” – nyakatekert kérdése, amely az ügyben történt pengeváltásokat a 20. század nagy részében uralta, megakadályozta a vizálykodásokon túlmutató eszmecsérét. A vita magva – mind a wagneriánusok, mind pedig a lisztianiánusok oldalán – mélyen a 19. századi eredetfilozófiában gyökerezik; e vita tudniillik megragad ama föltételezésben, hogy az a nagyobb komponista, aki elsőként írta le a *Trisztán*-akkordfűzést. És megfordítva: a hallgatólagos kiindulópont az, hogy a *Trisztán*-akkordfűzés idézetként értéktelen.

Helyénvaló kísérlet, hogy e vitát kimanőverezzük a plagizálási vádak és szerzői jogi veszekedések köréből, s hogy újrafogalmazzuk a lényegi kérdéseket. Mueller kutatási eredményeire alapozva e dolgozat arra vállalkozik, hogy földerítse az okokat, amelyek Lisztet több mint egy évtizeddel az *Ich möchte hingehn* első változata után arra késztehetették, hogy a dalt újra elővegye, s hogy beléillessze a *Trisztán*-hangzatfűzést. A hely tulajdonképpen jelentőségét, kiváltképp a dalon belüli funkcióját ugyanis a vita messzemenően figyelmen kívül hagyta. Így elsősorban három kérdés-komplexum alakul ki. Először: mi a *Trisztán*-akkordfűzés kapcsolata a dal egészével? Adhat-e felvilágosítást dal és idézet viszonya arról, hogy Liszt miért éppen ezt a dalt választotta? Másodszor: a dal zenei és költői tartalmát illetően

8 „Die landläufigen Behauptungen über den ungeheuren Einfluss Liszts auf den *Tristan* und somit auf die ganze neuere Musikgeschichte stützt sich jedoch auf die These von dem im Lied vorweggenommenen und von Wagner 'gestohlenen' Takt mit dem 'Liebestrank-Motiv'. Mit dieser unhaltbaren These fallen alle daraus gefolgerten Spekulationen wie ein Kartenhaus zusammen.” Eger: i. m. 13.

9 Ben Arnold: „Wagner and Liszt: „Borrowing, Theft and Assimilation”. *Journal of the American Liszt Society*, 30. (July – December 1991), 3–21.

föl kell tenni a kérdést, hogy Liszt miért éppen e helyütt alkalmazta a *Trisztán*-akkordfűzést. Vannak-e jelei annak, hogy a 125. ütem megfelelőbb erre, mint mondjuk pandanja, a 9. ütem, ahol az eredeti anyag először bukkan fel? Harmadszor: közelebről szemügyre véve megállapítható, hogy Liszt dalának hangzata nem azonos a *Trisztán*-akkorddal. Mint az 1. kottapélda fentebb mutatja, Liszt *d*-t ír a Wagnernél szereplő *disz* helyett. Sok Liszt-kutató nem vette ezt észre – vagy nem akarta észrevenni.¹⁰ (Ha néhány kommentátor némileg homályosan „előfutárról” vagy „előfogalmazott” *Trisztán*-akkordról beszél, akkor általában föltehető, hogy a különbséget észrevették, csak hogy elbagatellizálták a jelentőségét.) Vajon e kis különbség csupán felületességből eredő hiba-e, mint Mueller is állítja?¹¹ Vagy éppen ellenkezőleg: a különbséget annak jeleként kellene fölfogni, mint Eger kategorikusan követeli, hogy ha Liszt akkordja „majdnem” azonos is a *Trisztán*-akkorddal, attól még semmi köze hozzá – ama tény analógiájaként, hogy „a nő sem ’majdnem’ férfi”?¹²

1. A láthatatlan harmadik

Kezdjük az életrajzi összefüggéssel. Először is föl kellene adni azt az elszigetelt szemléletet, amely Lisztet és Wagnert e vitában többnyire egymás konkurensei-ként állítja szembe, s egy harmadik alakot is be kellene vonni, hogy teljesebb képet kapjunk azon külső körülményekről, amelyekben el kell helyeznünk az *Ich möchte hingehnt*. Akiről szó van, az Georg Herwegh, a vers költője. Liszt és Wagner számára Herwegh nem volt idegen – ellenkezőleg, az *Életemben* Wagner beszámol arról a Luzerni-tónál tett szokatlan kirándulásról, amelyen Liszt azt javasolta Wagnernek és Herweghnek, hogy igyanak a Grütli Bruderschaft három forrásából, nyilvánvaló utalásként Svájc eredetmítoszára.¹³

Bármire gondolt is Liszt e drámai gesztusa közben, melynek pontos összefüggései a történeti kutatás számára valószínűleg örökre homályban maradnak, a jelenet mégiscsak a három férfi szoros kapcsolatának benyomását kelti. Hiszen Wagnerrel folytatott későbbi levelezésében Liszt „Grütly-Bruder [sic]”-nek is nevezi Herweghet.¹⁴ Herwegh ugyanakkor költeményt írt 1856. október 30-án Lisztnek, Wagnernek pedig *Zum eidgenössischen Schützenfest in Zürich* (A zürichi Esküszövetési Lovászünnepélyre) című versét ajánlotta (1859. július 3–12.). Ebben az összefüggésben azonban sokkal fontosabb az a tény, amellyel Georg Herwegh bevo-nult a zenetörténetbe; hogy tudniillik ő ismertette meg Wagnert Arthur Schopenhauer filozófiájával. Sokszor idézett, 1854. december 16-i levelében Wagner azt írja Lisztnek, hogy mindazt, amit korábban intuitíve hitt, megtalálta visszatükrözve Schopenhauer filozófiájában: „Fő gondolata – írja Wagner Lisztnek –, az élet-

10 Kottapéldájában Arnold (vagy korrektora) még „helyesbítette” is az *Ich möchte hingehnt*beli ütemet, úgy, hogy az teljesen azonos legyen a *Trisztán*-akkorddal.

11 Mueller: i. m. 126.

12 Eger: i. m. 13.

13 Richard Wagner: *Mein Leben*. Hrsg. Martin Gregor-Dellin, München: List, 1976, 508.

14 Liszt Wagnernek 1853. július 12-án. In: Hanjo Kesting (hrsg.): *Franz Liszt – Richard Wagner, Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Insel, 1988, 305.

akarát végleges tagadása ijesztően komoly, ám ez az egyetlen megváltás.”¹⁵ Ugyan ebben a levelében Wagner azt is közli Liszttel, hogy miután Schopenhauerrel foglalkozott, Trisztán-témájú opera írásába kezdett.

Furcsa, de úgy tűnik, az irodalomkutatás egyszerűen nem vette észre Schopenhauer jelentőségét Herwegh életművében. Az irodalom részéről kiváltképp az *Ich möchte hingehn*ben föllelhető schopenhaueri alapállás maradt mindeddig észrevétlen.¹⁶ A költemény hétversszakos formája nem tűnik bonyolultnak: az első öt strófa öt különböző metaforakörben ismétli meg a halálvágyat: alkonyipír, csillag, virágillat, harmatcsepp, hárfahang. Az utolsó két versszakban vált a perspektíva, amennyiben a pesszimista beszélgetőpartner a lírai én mindezen kívánságait elutasítja. Az utolsó két strófa látszólag hajthatatlanul hangsúlyozza, hogy a könnyű halál nem a lírai én – hanem csupán a természet – előjoga. Az individualitása által a természettől elszakított embernek mindenképpen kemény és tragikus a halála.

15 Uott, 394.

16 Herwegh életrajzírója – aki egyébként az *Ich möchte hingehn*t a költő egyik legjobb versének tartja – megemlíti, hogy Herwegh 1851-ben, tehát már röviddel a megjelenése után olvasta a *Parerga és paralipomenát* (Hermann Tardel [hrsg.]: *Herweghs Werke*. Berlin–Leipzig–Wien–Stuttgart: Bong, 1909, lxxxiv.). Tardel arról nem tájékoztat, hogy Herwegh már ezelőtt ismerte-e a *Die Welt als Wille und Vorstellung*ot. [Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Budapest: Osiris, 2002. – A könyvnek csak az első kötete jelent meg magyarul, és Rehding nem idéz szó szerint hosszabb passzusokat a műből, ezért – e tanulmány eredeti mondatfűzésének megtartása végett – az első kötetből vett részeket is a saját fordításunkban közöljük. – *A ford.*] Tekintettel arra, hogy a Schopenhauer kései németországi hírnevéhez vezető híres angol cikk – *Iconoclasm in German Philosophy* – csak 1853-ban jelent meg, kiindulhatunk abból, hogy Herwegh már 1839-ben, amikor az *Ich möchte hingehn*t írta, ismerte Schopenhauer művét. Kevésé ismert, korai verse, a *Pantheist* például csak úgy ontja magából a schopenhaueri gondolatokat:

Tod ist nur ein Sinnenwahn,
(In der Welt ist Zweck und Plan)
Nichts geht drin verloren
Was wir heut verschwinden sehn,
Ward nur neu geboren,–

Nirgend in dem Weltgebiet
Eine leere Stelle!
Vom Nadir bis zum Jearth
Fließt der Kräfte Welle.

Nur des Klüglers Auge kennt
Unbeseelte Massen:
Ein untheilbar Element
Kann mein Geist nur fassen.

Muß nicht was das Leben zeugt,
Leben schon enthalten?–
Mit der Stunde die entfliegt,
Wechseln nur Gestalten.

Ob mein Leib in Staub zerfällt,
Bin ich doch gerettet;
Ewig mit dem All der Welt
Bleib ich ja verkettet!

Sei ich in des Lebens Strom
Auch nur Theil der Pflanzen:
Dienen Menschen und Atom
Nicht am End' dem Ganzen?–

Ob bewußt, ob unbewußt
Kommt heraus auf Eines:
Thiere-, Würmer-, Menschenlust
Wirkung eines Scheines!–
(Etwas Allgemeines!–)

Hogy Herwegh életművének e schopenhaueri vonulatát nem vették észre, azt valószínűleg – egészenben is igen kevés figyelmet keltő – nem-politikai lírájának kis részaránya okozza. Silke Peuckert (*Freiheitsträume: Georg Herwegh und die Herweghianer*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985, 280.) igyekszik e költeményt Herwegh Tübingenben folytatott teológiai tanulmányainak szemszögéből értelmezni, a *Pantheist* címtől azonban zavarba jön. Úgy látszik, nem tud róla, hogy a cím schopenhaueri vezérszó – πᾶν θεός („minden isten”). Schopenhauer ír a panteistákról *A világ mint akarat és képzet*ben: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, II., 825. [Az oldalszámokra a továbbiakban is a szerző által használt kiadás alapján hivatkozunk. – *A ford.*]

Georg Herwegh: Ich möchte hingehn (Liszt betoldásai szögletes zárójelben)

Ich möchte hingehn wie das Abendrot
Und wie der Tag mit seinen letzten Gluten
O holder, sanfter, ungefühlter Tod,
Mich in den Schoß des Ewigen verbluten!

Ich möchte hingehn wie der heitre Stern,
Im vollsten Glanz, in ungeschwächtem Blinken,
So still und schmerzlos möchte gern
Ich in des Himmels blaue Tiefen sinken.

Ich möchte hingehn wie der Blume Duft,
Die freudig sich dem schönen Kelch entringet,
Und auf dem Fittig blütenschwangner Luft
Als Weihrauch auf des Herrn Altar sich schwinget.

Ich möchte hingehn wie der Tau im Tal,
Wenn durstig ihm des Morgens Feuer winken
O, wollte Gott, wie ihn der Sonnenstrahl,
Auch meine lebensmüde Seele trinken.

Ich möchte hingehn [ja, hingehn] wie der bange Ton,
Der aus den Saiten einer Harfe dringet,
Und, kaum dem irdschen Metall entflohn,
Ein Wohlklang in des Schöpfers Brust [v]erklümpet.

Du wirst nicht hingehn wie das Abendrot,
Du wirst nicht stille wie der Stern versinken,
Du stirbst nicht einer Blume leichten Tod,
Kein Morgenstrahl wird deine Seele trinken!

Wohl wirst du hingehn[, hingehn] ohne Spur,
Doch wird das Elend deine Kraft erst schwächen,
Sanft stirbt es einzig sich in der Natur,
Das arme Menschenherz muß stückweis brechen!

Elmúlni vágnék, mint az esti pír
S mint utolsó izzásával a nappal
Ó kegyes, gyöngéd, nem-érzett halál,
Az Öröknek ölébe' vérezni el!

Elmúlni vágnék, mint derűs csillag,
Teljes fényel, töretlen ragyogással,
Oly csöndben, fájdalom nélkül
Vágnék az ég kék mélyébe merülni.

Elmúlni vágnék, mint virágillat,
Mely vígan szabadul a szép kehelyből,
És virágterhes levegőnek szárnyán
Tömjékként száll fel az Úr oltárára.

Elmúlni vágnék, mint völgyi harmat,
Ha szomjúnt int felé a reggel tüze,
Vajha Isten is, mint őt a napsugár,
Fölinná élettől megfáradt lelkem.

Elmúlni vágnék, mint a félnék hang,
Amely a hárfa húrjáról fakad,
S alig röppent fel a földi fémről,
Isten keblében harmónia csendül.

Nem fogsz elmúlni, mint az esti pír,
Nem fogsz merülni csöndbe', mint a csillag,
Nem halod virág könnyű halálát,
Reggeli napfény nem issza majd lelked!

Hanem majd múlsz el nyom nélkül,
Ám a kín erőd elébb csak gyengíti,
Gyöngéd halált csak a természet hal,
Az ember szegény szívének apránként
kell megszakadnia! (nyersfordítás)

A dal pesszimista tartalma – jóllehet Schopenhauerre nem jellemző, keresztény metaforákkal párosul – minden további nélkül értelmezhető a schopenhaueri filozófia szemszögéből; ennek magvában az örök természet és azon emberi individuumok konfliktusa áll, akik elszenvedik az – elkerülhetetlen halállal végződő – életet. A megújulás örök ciklusában, mely Schopenhauer számára egyet jelent az örök étellel, a természet nem az egyén túlélésével van elfoglalva, hisz ebbeli érdeke csupán az, hogy a fajtát mint olyat fenntartsa.¹⁷ Minden egyes növény és minden egyes állat pótolható: értékük csak magasabb organikus egység részeként van.

17 Schopenhauer: i. m. I., 381.

Ebben az értelemben a halál a természetben jelentéktelen, hiszen a fajok továbbélését szolgálja.

E természetbeli „szelíd halál” ugyanakkor föltételhez kötött: amiként az akarat, úgy a természet sem rendelkezik a megismerés képességével. Vagy, ahogy Schopenhauer fogalmaz, a természet „az intellektus közvetítése nélkül hat, íz, terem”.¹⁸ Másfelől az intellektus maga a tudat és – az embernél egyedülként – az öntudat bázisa. Az ember rendelkezik az észnek – mint az elvont gondolkodásra képes értelem legmagasabb fokának – az adottságával, amely lehetővé teszi számára, hogy létezésének alapját megkérdőjelezze. Ennek az öntudatnak azonban ára van: az ember, Schopenhauer szavaival szólva, elveszítette „az állat nyugodt pillantását”.¹⁹ Az ember fél a saját halálától, mert az megfosztja őt identitásától. Az emberi értelem az egyént mindenekelőtt léte semmiségére tanította: élete éppoly véges, mint ahogy az értelem is véges. Schopenhauer fekete humorral magyarázza: „S hogy a halál komoly dolog lehet, az abból sejthető, hogy az élet, mint tudvalevő, nem tréfádolog.”²⁰ Az arasznyi létre, mely az egyénnek marad, a szenvedés nyomja rá bélyegét – vagy, ahogy verse végén Herwegh írja: „Az ember szegény szívének apránként kell megszakadnia.”

Schopenhauer szerint ugyanakkor téves az a föltételezés, hogy az öntudat és alapja, az intellektus volna az emberi lét minden célja. Az egyén a halálban csupán attól fél, hogy lelepleződnek az az öncsalás, mely minden individualitás velejárója.²¹ Hisz ténylegesen az öntudat is, így Schopenhauer, csak egy szint abban a sokkal összetettebb rendszerben, amelynek alapja nem az értelem, hanem az akarat. Mihelyt megértjük, hogy az emberi létezés tulajdonképpeni lényege meghaladja a *principium individuationis*-t, a halál nyomban elveszíti fullánkját.²² Ami az emberben meghal, az pusztán az illuzórikus egyén, miközben végső valósága az akaratban érintetlen marad. Az ember békében halhat meg, mihelyt kezdi megérteni, hogy az életen csüggeni irracionális dolog, s hogy létének belső lényege elpusztíthatatlan. Az életakarat átalakul halálakarrattá. Nem szükséges e gondolati építményt részletesen továbbvizsgálni Wagner művében, mivel ezek a toposzok – összekuszálódva Wagnernek a nemi szerelemről alkotott saját metafizikájával – a *Trisztánból* eléggé ismertek.²³

Előzetesen levonható az a következtetés, hogy a *Trisztán*-hangzatfűzésnek a dalba történt betoldásával Liszt két dolgot ért el: először is ez az ütem emlékként

18 „[...] das ohne Vermittlung des Intellekts Wirkende, Treibende, Schaffende”. Uott, II., 348.

19 „[...] den ruhigen Blick des Tieres”. Uott, 206.

20 „Und daß es mit dem Tod ernst sei, ließe sich daraus abnehmen, daß es mit dem Leben, wie jeder weiß, kein Spaß ist.” Uott, 593.

21 Uott, I., 390.

22 Ehhez a témához még lásd: Michael Fox: „Schopenhauer on Death, Suicide and Self-Renunciation”. In: uő (ed.): *Schopenhauer's Philosophical Achievement*. Brighton: Harvester, 1980, 147–170.; valamint: David E Cartwright: „Schopenhauer on Suffering, Death, Guilt, and the Consolation of Metaphysics”. In: Ernst von der Luft (ed.): *Schopenhauer: New Essays in Honor of his 200th Birthday*. Lewiston–Queenston–Lampeter: Edwin Mellow, 1988, 51–66.

23 Schopenhauer hatásáról a *Trisztánra* lásd: Peter Wapnewski: *Tristan, der Held Richard Wagners*. Berlin: Severin und Siedler, 1981; valamint: Elias Zuckerman: *The First Hundred Years of Wagner's „Tristan”*. New York–London: Columbia University Press, 1964.

idézhetette föl Wagner életének azt a fontos pillanatát, midőn közös barátjuk, Herwegh megismertette őt Schopenhauerrel, utat nyitva ezzel a 19. század legtöbbet tárgyalt és vitatott művének. Másodszer pedig a *Trisztán*-idézet a dal jelentésének új síkját bontja ki; ennek rejtett Schopenhauer-vonatkozása olyan irányt szab az értelmezés számára, mely az idézet nélkül nem volna nyilvánvaló, s amely megmagyarázni látszik életnek és halálnak a költeményben ábrázolt, pesszimista szemléletét.

2. A zene mint panácea

Herwegh költeményének minden strófája megnevez egy anyagot, mely mindig a keresztény hit egy-egy aspektusára vonatkozik, s amelyet mindig az öt érzék egyike fogad be. Így az első versszak a vérről szól, amelyet az Örökkévaló öle fog föl tapintással. Azután a kihunyó csillag ad magáról az égen utolsó látható fényjelet. A virág, melynek illata tömjénként száll fel az Úr oltárára, a szaglás szimbóluma, míg a fölszívott harmatcseppet az ízlelés érzékeli. Végül a hárfa hangja hal hallható halált.²⁴

Ha a halálnemek fölsorolását összehasonlítjuk a hatodik strófában történő megtagadásukkal, feltűnik, hogy marad egy kibúvó: csak az első négy halálos kívánságot utasítják vissza, az ötödik, úgy tűnik, továbbra is érvényben marad. Más szóval a zene még mindig megválthatja az embert a halálfélelemtől. Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy Liszt éppen e versszakot választotta a *Trisztán*-idézet betoldására. Schopenhauer itt is magyarázatul szolgálhat.

Schopenhauer kijelenti, hogy az akarat időközönként elnémul, nevezetesen amikor műalkotásokkal foglalkozik. Az élet szenvedése tovább tart, miközben az akarat lecsillapul. Az alany „elveszíti magát”, mint Schopenhauer mondja, a műalkotásban, s a megismerés tiszta szubjektumává válik.²⁵ Az esztétikai tapasztalás e pillanataiban, midőn az akarat lenyugodott, az értelem képes kilépni alárendelt helyzetéből. Mivel azonban az akarat az individuáció alapja, ez azt jelenti, hogy a szemlélődésbe került szubjektum elveszíti egyéniségét, és maga mögött hagyja az akaratot. Így az értelem számára az akarat teremtményeinek e helyzetből történő, kontemplatív szemlélése teszi lehetővé, hogy fölfogja az akarat természetét. Az esztétikai tapasztalás tehát egyfajta öntagadást foglal magában, ahol is az individuum „úgy szippantja magába a természetet, hogy azt már csak lényé s lényege akcidentének érzi”.²⁶ A művészet át tudja szakítani – ha csak időlegesen is – a természet és az individuum közötti korlátokat. Öntudat nélkül a szemlélő alany már

24 Tardel (i. m. 19.) a vers metaforáit kapcsolatba hozza a *Danton halála* című Büchner-dráma (1835) következő szakaszával: „De másképp kívántam volna meghalni, oly könnyen, ahogy csillag hullik le, ahogy a hang elenyész, s halálba csókolja önmagát, ahogy a fény sugar beletemetkezik a fényes hullámba.” (Kosztolányi Dezső fordítása.) A hasonlóság valóban meggyőző; ezen túlmenően azonban a metaforák szerepe a Herwegh által fölállított sorrendben más, mint Danton monológjában.

25 „[...] verliert sich”. Schopenhauer: i. m. II., 473.

26 „[...] die Natur in sich hinein[zieht], so dass er sie nur noch als Akzidens seines Wesens empfindet”. Uott, I., 260.

nem különböztethető meg a szemlélődés tárgyától. Schopenhauer az individuumnak ebben az önmehtagadásában fedezi föl a zene szoros rokonságát az akarat elutasításával – minden esztétikai szemlélődés olyan, mint a vágy a félelem és szenvedés nélküli halál után.

Schopenhauer szemében a zene nem tapad fogalmakhoz, és nem próbál ábrázolni. A zene az egyetlen művészet, állítja, amely akkor is létezhetnék, ha a világ nem volna.²⁷ Mivel tehát a zene – a többi művészettől eltérően – nem ábrázol fogalmakat, Schopenhauer ebből arra következtet, hogy a zene maga nem része a világnak, hanem általános természetében inkább maga is sajátos világot képez: az akaratnak a maga totalitásában való, analóg képzetét.²⁸ Ez az oka annak, hogy a zenének a többi művészeténél sokkal kitüntetettebb szerep jut: mert míg a nem-zenei műalkotások létünk alapjaiba csupán szűk bepillantást engednek, addig a zene az egész akaratot ábrázolja, s így a legtisztább megismerést nyújtja nekünk.

Azáltal, hogy a zene közvetlenül reprezentálja az akaratot, adekvát módon ábrázolja a világ szenvedését is; mivel azonban nem tesz szert jelenségi valóságra, saját világa fájdalommentes marad.²⁹ A zenén keresztül az érdek nélküli szubjektum tiszta értelemként szemléli a tiszta érzelmet, s így fölismeri léte lényegét. Megtapasztalja, ahogy Schopenhauer mondja, a megváltás egy pillanatát: a zene fennkölt „panakeion” („varázsszer”) minden szenvedésünkre.³⁰ A zenében elszenvedett halál – miként Herwegh versében a *fissura* érzékelteti – valóban remélnünk engedi, hogy ha „az ember szegény szíve apránként megszakad” is, az individuum határait a zene révén átléphetjük.

A vers egyik részlete jól érzékelteti, mennyire fontos a zene és a halál kapcsolata Liszt földolgozásában. A Herwegh által alkalmazott „erklingen” („felhangzik”) ígét Liszt az ellentétébe, a „verklingen” („elhangzik”, „elhal”) szóba fordította át, nyilvánvalóan azért, hogy így a dal alap gondolatának haláltémáját még inkább kiemelve. E változtatással azonban Liszt erősen leszűkítette az ezen összefüggésben szereplő „teremtő” – mint isten és mint művész – kétértelműségét. Mert míg e sor Herwegh versében a zseniről folytatott terjengős schopenhaueri fejtegetések szerint volna értelmezhető,³¹ addig Liszt változtatásában ez a szempont majdhogynem kizárt.

Jóllehet Schopenhauer, szó szerint véve, finom különbséget tesz az egyes (harmóniára és melódiára nem vonatkoztatott) hangok és a zene között,³² Liszt megjelenítésében nyilvánvaló, hogy a félénk hárfahang egyet jelent a zenével, ha egy-

27 Uott, II, 475.

28 Az ebből a pozicionálásból adódó problémákról lásd: Lydia Goehr: „Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music”. In: Dale Jacques (ed.): *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 200–228.

29 Schopenhauer: i. m. II, 522.

30 Uott, I, 365.

31 Uott, II., 484–514.

32 Uott, I, 285.: „Töne können unmittelbar Schmerz erzeugen und können auch ohne Bezug auf Harmonie oder Melodie direkt sinnlich angenehm sein.”

97 *animato*
p
 der aus den Sait - ten ei - ner Har - fe drin - get,
animato
pp
6 6
Red. sempre una corda

101 *accel.*
 und, kaum dem ir - di - schen Me - tall ent flohn,
più accel.
accel. *cresc. molto*
Red.

105 *f*
 ein Wohl - - - laut in des Schöp - fers
ff
Red. tre corde

109
 Brust ver - klin - - - get
Red.

113
rall. poco a poco
Red. *Red.* *Red.* *

szer ez a negyedik versszak nagy részét folyamatos arpeggiókkal kíséri. Mint a 3. kotta mutatja, a harmóniak a-mollból egyszer csak a tercrokon F-dúr felé kezdenek haladni. E váratlan fordulatot – hangnemben, felrakásban és deklamációban bekövetkező hirtelen váltást – a dallam által motiválnak kell hallanunk: a dal főtéma a zongoraszólam 97. ütemében megszakad, úgyhogy az *f*, amelynek a téma szerint *e*-re kellene lefelé oldódnia (lásd a 4. kotta kis vonalrendszerét), váltakozó harmóniakon keresztül 19 ütemen át kitartva marad. A 115. ütemben enharmonikusan *eisz*-nek értelmeződik át, és ahelyett, hogy *e*-re vezetődne, most fölfelé, *fisz*-re oldódik (a 119. ütem énekszólamában), ami azután a nyitóanyag *fisz*-moll visszatérését vezeti be:

4. kotta. A „hárfa”-strófa harmóniai váza. A kis vonalrendszer az énekmotívum várt záró fordulatát mutatja, mely azonban a dallam *f* hangjának enharmonikus átértelmezése révén nem következik be.

Mi lesz azonban a várt *e*-re oldódással? Az immáron hiányos téma kihagyott *e*-je a dal végéig várat magára. Csak ott – mint az 5. kotta mutatja –, előbb A-dúr-ra, majd a-mollra oldódó, szűkített szeptimakkordok sora után, utolsó hangként szó-

5. kotta. A dal záróütemei a „magányosan” megütött *e*-vel

lal meg egy *e*. A balkézbeli A-orgonapont éppen az utolsó ütem előtt marad abba, úgyhogy az utolsó akkord szigorúan véve kvartszextakkordként lóg a levegőben. Ez a nyitott befejezés azonban, amelyet látszólag a kvartszextakkord lezárásra való képtelensége okoz, csak mellékes hatásnak látszik – a négy ütemen át kitartott orgonapont nyilván éppen elég világossá tette a hangnemi viszonyokat.³³ Inkább

33 Ehhez a ponthoz azonban lásd még: Charles Rosen: *The Romantic Generation*. London: Harper Collins, 1995, 80.

tűnik úgy, hogy a kvartszextakkord burkolt előadási utasítást tartalmaz: a legtöbb zongorista nyilván a szabaddá vált bal kezével ütné meg az utolsó, akcentuált hangot, mintsem megkockáztatná a jobb kéz kisujjával leütött, petyhüdt *e-t*. Ily módon ügyesen garantálva van, hogy ez az *e* az előadásban különös nyomatékokat kapjon a dal melódiai zárópontjaként. A zenének Schopenhauer által tulajdonított szerep tükrében tehát *e* magányos *e-t* akként hallhatjuk, mintha aláásná a vers lát-szatra engesztelhetetlen befejezését, és még a halálon túl is szólna.

Éppen a zene megváltó hatalma volt az a pont, amelyet Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről – a *Trisztán és Izolda* vázlatai idején – írt, nyílt levelében Wagner kiemelt. Ezt írta: „Hallják hitemet: a zene soha és semmilyen őt érintő kombinációban nem szűnhetik meg a legmagasabb, a megváltó művészetnek lenni.”³⁴ Nem kell hozzá nagy fantázia, hogy megértsük: *e* hitét Wagner éppúgy remélte saját művére is alkalmazhatni. A „semmilyen őt érintő kombinációban” kitételrel valójában nyitva hagyott egy rést saját zenedrámájának. Ugyanezen levelében később azt fejtegette, hogy csak Liszt szimfonikus költeményein keresztül vált figyelmessé a Beethoven utáni formaproblémára. Szoros barátjaként Liszt természetesen jól ismerte Wagner „szimfonikus becsvágyát”,³⁵ amelyet még inkább fölerősített az a jelentőség, melyet Wagner a zene általi megváltás schopenhaueri gondolatának tulajdonított. John Deathridge ezt így kommentálja: „Operáját [a *Trisztán és Izoldát*] Wagner tényleg úgy képzelte el, mint a zene föltételezett tisztaságának emlékművét”.³⁶

Izolda záró monológját Deathridge zenei halálként – vagy még inkább: zene által előidézett halálként – értelmezi. Még ha „Izolda szerelmi halálá”-nak³⁷ zenéjét Liszt valószínűleg nem ismerte is, mivel az csak 1859. augusztus 6-ra készült el teljesen – vagyis egy olyan időpontban, amikor dalai kiadásának már igen előrehaladottnak kellett lennie –, meglehetősen bizonyossággal tételezhetjük föl, hogy Liszt tudott arról, mennyire elbűvölte Wagnert a zenei „Liebestod” képze. Így például a fentebb már idézett, 1854. december 16-án Liszthez címzett levélben Wagner mindenekelőtt azzal húzta alá zene és halál mély kapcsolatát, hogy a *Trisztán*-anyag különleges „zenei” koncepcióját hangsúlyozta a színpadi mű drámai aspektusaival szemben. Mint a továbbiakban kifejtendő, nyomon követhető, hogy Liszt-nél is a zenei halál képze szolgál alapul a betoldott *Trisztán*-idézetnek, és ezt a zeneszerző a szóban forgó szakasz legapróbb részletéig ki is dolgozza.

34 „Hören Sie meinen Glauben: die Musik kann nie und in keiner Kombination, die sie angeht, aufhören die höchste, die erlösende Kunst zu sein.” Richard Wagner: „Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen”. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Siegel, 1904? (3. Aufl.), V., 191.

35 Egon Voss: *Richard Wagner und die Instrumentalmusik: Wagners symphonischer Ehrgeiz*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1977, 180.: „Wagners symphonischer Ehrgeiz scheint [...] den Zeitgenossen spürbar gewesen zu sein.” Lásd még: Klaus Kropfinger: *Wagner und Beethoven: Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*. Regensburg: Gustav Bosse, 1975; valamint: Carolyn Abbate: „Opera as Symphony, a Wagnerian Myth”. In: Carolyn Abbate–Roger Parker (ed.): *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1989, 92–124.

36 „Wagner really did conceive the opera as a monument to the supposed purity of music.” John Deathridge: „Post-mortem on Isolde”. *New German Critique*, 69. (1996 Fall), 103.

37 E helyütt jegyzendő meg zárójelben, hogy a „Liebestod” címet Wagner eredetileg az előjátékra alkalmazta, és csak Liszt későbbi zongoraátírata óta jelölik vele „Izolda megdicsőülése”-t [„Isoldens Verklärung”].

3. Felületességből eredő hiba a zenetörténetben?

Mint a bevezető utalt rá, az *Ich möchte hingehn Trisztán*-hangzatfűzése nem pontosan adja vissza a *Trisztán*-előjáték kezdetét. A *Trisztán*-akkord *disz*-e itt *d*-ként szerepel, amely a hangzatot szigorúan véve kevésbé komplexszé, szűkített szeptimakkorddá teszi.³⁸ Azonban ezen túlmenően is vannak még árulkodó eltérések: ha ugyanis a megváltoztatott hangzat esetében tényleg csupán felületességből eredő hibáról van szó, akkor észreveendő, hogy Lisztnak valójában két hibát kellett egyszerre elkövetnie, hiszen a következő akkordbeli feloldójel is hiányzik. Emellett furcsa volna, hogy Liszt felhasználja a szerelmi bájtal motívumát („Liebestrankmotiv”), ám kihagyja a szenvedését („Leidensmotiv”), amellyel az előjáték elkezdődik.

Nem kellene alábecsülni azt, hogy Liszt milyen jól ismerte a *Trisztán*-előjáték partitúráját. Végül is vezényelte 1859 tavaszán Lipcsében a Zeneművészgyűlés („Tonkünstler-Versammlung”) nyitó hangversenyén. A Liszt által idézett hangzat valójában nem önkényes vagy véletlen eltérés a *Trisztán*-előjátéktól, hanem egzakt idézése annak, csak épp nem a kezdetének, hanem a partitúra egy másik pontjának. Mint a 6. kottán, a 304. oldalon látható, a *Trisztán*-akkord *disz* helyett *d*-vel szereplő verziója a 66. (és újból a 68.) ütemben fordul elő. Elsőre furcsának tűnhetik, hogy ez a hely legyen az idézet tárgya, csak hogy ezt a szakaszt – ahogy nem más, mint Alfred Lorenz elsőként felismerte – az emeli ki, hogy a vonósok fölfelé irányuló futamai csupán kísérőfigurák, amelyek elkendőzik az oboákon és angolkürtön újra belépő tematikus anyagot.³⁹ Lorenz így folytatja:

Ez az impozáns „kísérőfigura” – ősrégi, Wagner által is gyakorta alkalmazott szokás szerint – három ütemmel a főtéma belépése [66. ü.] előtt indul, méghozzá egészen ártalmatlanul, csodaszépen az alaphangnem dominánsakkordjára újra belépő zenével. Ez persze variáció, az öreg Philipp Emanuel „megváltoztatott repríz”-e, ahogyan még nem hallottuk, és amely kísérőfigurájával annyira rabul ejti a hallgatót, hogy az gyakran nem is hallja meg alatta a főtémát.⁴⁰

Amint mentesül e szakasz a kísérő vonósskáláktól, a kapcsolat egzakt és nyilvánvaló lesz: az előjátékot kezdő három hang (*a–f–e*) itt ugyanúgy hiányzik, mint

38 Hanjo Kesting benyomása, miszerint Liszt *Isoldens Liebestod*-átiratának négyütemes bevezetése az *Ich möchte hingehnból* vett önidézzel kezdődne, a dal 125. ütemének hamis olvasatán alapul.

39 Alfred Lorenz: *Das Geheimnis der Form Richard Wagners*. Tutzing: Hans Schneider, 1961 (2. Aufl.), II., 21. Lásd még: Robert Bailey: *Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. New York: Norton, 1985, 212. Bailey összeállította a *Trisztán*-előjátékot elemző analizisek rendkívül hasznos gyűjteményét. Ebből kiderül, hogy például Jackson elemzése a repríz kezdetét illetően ellentmond Lorenznek, mivel az anyag belépését nem támasztják alá harmóniák (lásd: Bailey: i. m. 277.). Az aszinkron visszatérés – a tematikus anyag és a harmóniai szerkezet elcsúsztatott belépésével – azonban a 19. század sok művében megtalálható, vagyis nem jelent anomáliát.

40 „Diese imposante 'Begleitungsfigur' beginnt – ein uralter, aber auch von Wagner oft geübter Gebrauch – drei Takte vor dem Einsatz des Hauptthemas [Takt 66] und zwar ganz harmlos wunderschön mit dem Wiedereintritt des Tonstückes in den Dominantakkord der Haupttonart. Das ist nun freilich eine Variation, eine 'veränderte Reprise' des alten Philipp Emanuel, wie man sie noch nicht gehört hatte und die in ihrer Begleitungsfigur die Hörer so gefangen nimmt, dass sie das Hauptthema darunter oft überhören.” Lorenz: i. m. II., 21.

Liszt dalában. A bizonyossággal határos valószínűséggel állítható tehát, hogy Liszt megváltoztatott *Trisztán*-akkordja akkurátusan pontos idézet a *Trisztán*-előjátékból, nevezetesen annak variált visszatéréséből, „megváltoztatott repríz”-éből.

Bámulatos, hogy a 66. ütemmel való nyilvánvaló egyezés – a dal iránti tartós érdeklődés ellenére – az egész 20. század folyamán észrevétlen maradt, és ehelyett Liszt felületeségből eredő hibájáról vagy alapvetően más akkordról beszéltek. Több mint pusztá véletlen, hogy a *Trisztán*-előjáték e későbbi pontja fölött mind a lisztiánusok, mind pedig a wagneriánusok átsiklottak. E variált *Trisztán*-akkord iránti részleges „süketség” csak ama fontosság tudatában válik érthetővé, amelyet a 20. századi analízis a *Trisztán*-akkordnak tulajdonított. A *Trisztán*-akkord legkésőbb Ernst Kurth 1920-ban megjelent, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan”* című tanulmánya óta egyet jelentett azzal a progresszív harmóniavilággal, amely végül a schönbergi atonalításban oldódott fel. A legtömörebben Alfred Lorenz fogalmazta ezt meg 1924-ben, amikor fölhívta a figyelmet „Kurth zseniális gondolatára, hogy az egész romantikus összhangzattan lényegét egyetlen akkordból, Richard Wagner *Trisztánjának* első hangzatából vezesse le”.⁴¹ A *Trisztán*-akkordra tehát úgy tekintettek, mint a zenei progresszió jelképére.

A zeneteoretikusok megpróbálták a – teleologikus fejlődésmodelljüket Bee-thoventől a *Trisztán* harmóniavilágán keresztül Schönbergig lerögzítő – zenetörténe-szek keze alá dolgozni, és kivonatossan ábrázolták e folyamatot. A történeti és elméleti érdeklődés egymásba fonódása egyike azon alaphipotéziseknek, amelyek-re Kurth munkája épül.⁴² Arnold Schering hasonló tendenciát képviselt, amikor „zenei szimbólumtanához” (*Musikalische Symbolkunde*, 1935) fűzött magyarázatául megkísérelt fölvázolni egy olyan folyamatot, amely egy fauxbourdonszerű ősmo-dellből kiindulva végül a *Trisztán* kezdetében kulminált:

Némely szimbólumon majdhogynem szerves növekedés figyelhető meg, amelyen az lát-szik, hogy a valaha erős, egyértelműen körvonalazott jelentéstartalom apránként új rész-tartalmakkal kapcsolódik össze, s így a szimbólum túlnő eredeti jelentésén. Különösen szerencsés esetekben, mint amilyen az alábbiakban közölt is, a szimbólum magvának va-lóságos törzsfája bontakoztatható ki. A 15. századi egyszerű, fríg fauxbourdonzárlattól a wagneri *Trisztán* kezdetéig tartó tíz stádium megfelel a szimbólumgondolkodás ugyan-annyi stádiumának. Mindig csak kis változtatás történik, ám ezek fontos jelentésbeli el-mélyülést jeleznek, amelyeket – ha akarnánk – sorban teríthetnénk szét a közben eltelt négy évszázadra.⁴³

41 Lorenz: „Besprechung von Ernst Kurth: Romantische Harmonik”. *Die Musik*, 16. (1924), 255. Lásd ehhez: Vogel: i. m. 13. Vogelnek a *Trisztán*-akkord analízistörténetét illető vizsgálatai – jóllehet kevésbé módszerezsek, mint Bailey áttekintése, emennél – sokkal részletesebb bepillantást nyújtanak, amely rendkívüli módon segítette e tanulmány megírását.

42 Lásd: Carl Dahlhaus: „'Romantische' Harmonik?”. In: Peter Wapnewski–Peter Müller (hrsg.): *Wagner-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1986, 201–204.

43 „An manchen Symbolen ist geradezu ein organisches Wachstum wahrzunehmen, in dem sich zeigt, daß ein ehemals starker, eindeutig ausgeprägter Sinngehalt allmählich mit neuen Teilgehalten verbunden wird und damit über seine ursprüngliche Symbolbedeutung hinauswächst. In besonders glücklich gelagerten Fällen, wie dem im folgenden mitgeteilten, läßt sich ein förmlicher Stammbaum

(folytatás a következő oldalon)

15. század 1. 2. 3.

4. 5. 6. 7.

8. 9. 10. 19. század

7. kotta. A Trisztán-harmóniakhoz vezető, Arnold Schering-féle fejlődési modell

A tonális harmóniavilágnak a *Trisztán*-akkordba torkolló fejlődésére épülő gondolat lett a kiindulópontja annak a nem csupán Kurthnál, Lorenznel és Scheringnél megtalálható elképzelésnek, hogy a *Trisztán*-akkord nemcsak reprezentálja a zene előrehaladását, hanem sokkal inkább általa manifesztálódik, s kizárólag rajta alapszik: a *Trisztán*-akkord úgymond maga a megtestesült haladás. Az elképzelés így persze nem kevesebbet állít, mint hogy a *Trisztán*-akkord a zenetörténetben egyfajta önálló létre tesz szert.

A fenti gondolat az *Ich möchte hingehnt* övező vita három területére hat ki, ám ezek következményei nem állják ki az alaposabb kritikai vizsgálat próbáját. Először is e gondolat kéz a kézben jár azzal a hallgatólagosan elfogadott elképzeléssel, hogy a *Trisztán*-akkord (feloldással vagy anélkül) önmagában mint organikus csírasejt – nem pedig az egész opera – képviseli a zenetörténet új korszakának kez-

des Symbolkerns aufweisen. Die zehn Stadien, die die schlichte phrygische Fauxbourdonkadenz aus dem 15. Jahrhundert bis zu Wagners Tristananfang durchlaufen, gleichen ebensoviele Stadien des Symboldenkens. Jedesmal sind nur geringfügige Änderungen angebracht, aber sie bezeichnen wichtige Sinnvertiefungen, die sich, wenn man wollte, nacheinander auf die vier dazwischenliegenden Jahrhunderte verteilen ließen." Arnold Schering: „Musikalische Symbollehre“. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 42. (1935), 23. Újranyomva: Schering: *Das Symbol in der Musik*. Hrsg. Wilibald Gurlitt, Leipzig: Koehler und Amelang, 1946, 132. Lásd ehhez még: Vogel: i. m. 86.

detét. Sarkítottan fogalmazva, szinte meglepő, hogy a vita során még senki sem vállalkozott annak bizonyítására: maga a *Trisztán és Izolda* című opera is tulajdonképpen Liszttől származik.

Másodszor, e történeti modell föltételez egy olyan összhangzattani teleológiát, amely éppen Wagnerben – avagy Lisztben – kulminálna és hozna áttörést. Csak-hogy az *Ich möchte hingehn* esete pontosan erről szól: ez az alapjaiban kétes föltevés – miszerint a „romantikus hangzatvilág” a *Trisztán*-akkordra redukálható (mintha az utóbbi *szinekdochéja* volna az előbbinek) – végső soron arra ösztönözte a zenetudományt, hogy aprólékos keresést folytasson a *Trisztán*-akkord előzményei után, s hogy vitát kezdeményezzen lisztiánusok és wagneriánusok közt a *Trisztán*-akkord „tulajdoni viszonyait” illetően. Ez a keresés a 20. század zenetudományi diskurzúzához tartozik (Schering modellje nem csupán időben áll közel Raabének az *Ich möchte hingehn*ről írott fejtegetéseivel), ám – látszólag független diskurzus keretében – ráfogták a 19. század zenéjére.

Harmadszor, a *Trisztán*-akkord eredete után folytatott zenetudományi kutatás azt tételezi föl, hogy az akkord önmagában véve is jelentős, valamint hogy ezt a jelentőséget – mint azt Raabe bevezetőnkben idézett álláspontja egyértelműen állítja – a kortársak rögtön megértették. Ezzel azonban a problémafölvetés története összecszerélődik a befogadásával. A *Trisztán*-akkord mint olyan iránti analitikus érdeklődés valójában a kései 19. századból ered, mégpedig Cyrill Kistlerrel kezdődött 1879-ben (tehát a mű elkészülte után húsz évvel), és csak 1920-ban vált általánossá Ernst Kurth romantikus harmóniákról szóló, említett tanulmányával.⁴⁴

Wagner kortársai ugyan hamar fölismerték a *Trisztán*-előjáték úttörő jelentőségét, ám anélkül, hogy az első akkordnak túlzott jelentőséget tulajdonítottak volna. Így például Hans von Bülow is lelkesen írt Felix Draesekének 1858. június 27-én a partitúráról, amelyből éppen zongorakivonatot készített:

Látnia kellene Wagner *Trisztánját*! A partitúra (immáron kimetszett) első 40 oldalát már átültettem – Härteléknek, akik csak úgy habzsolják a kéziratot. A (kicsit a *Lohengrin*ével rokon) hangszeres bevezetésben *horribile dictu, visu, auditu* – egyetlen tiszta hármashangzat sem található, de egyetlen se.⁴⁵

44 Cyrill Kistler: *Harmonielehre für Lehrer und Lernende*. München: [im Selbstverlag], 1879, 33–34.; Karl Mayberger: „Die Harmonik Richard Wagners”. *Bayreuther Blätter*, 4. (1881), 169–180.; Salomon Jadasohn: *Melodik und Harmonik bei Richard Wagner*. Berlin: Verlagsgesellschaft „Harmonie” für Literatur und Kunst, 1899; Cyrill Hynais: „Die Harmonik Richard Wagners in Bezug auf die Fundamenttheorie Sechters”. *Neue Musikalische Presse*, 10/4–7. (1901); Max Arend: „Harmonische Analyse des Tristanvorspiels”. *Bayreuther Blätter*, 24. (1901), 160–169.; Georg Capellen: „Harmonik und Melodik bei Richard Wagner”. *Bayreuther Blätter*, 25. (1902), 2–23.; lásd még: Lorenz: *Das Geheimnis...*, 194–196.; valamint: Vogel: i. m. több helyütt.

45 „Da sollten Sie Wagner’s Tristan sehen! Die ersten 40 Partiturseiten (sind schon gestochen) habe ich bereits arrangirt – für Härtels, die das Manuscript nur so verschlingen. Da ist in der Instrumentaleinleitung (ein wenig der des Lohengrin verwandt) *horribile dictu, visu, auditu* – kein einziger reiner Dreiklang zu finden, nicht ein einziger.” Hans von Bülow: *Sämtliche Briefe und Schriften*. Hrsg. Marie von Bülow, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898, IV., 179. A *Trisztán* keletkezés- és korai előadás-történetéhez lásd: Bailey: i. m. 4–46.

Az első akkordról nem esik szó. A *Trisztán*-előjáték okozta zavar és bővület nem magából a kromatikus *Trisztán*-akkordból fakadt, hanem a stílussá emelt kromatikából és a hármashangzatosság – itt eltúlzottan ábrázolt – háttérbe szorításából.

Ha azonban a *Trisztán*-akkordnak csak szimbolikus jelentősége van, és az is csupán a zenetudományi diskurzusban, akkor a vita a császár szakálláról folyik. Ám éppen ebben rejlik az előjáték 66. üteme iránti tudományos „süketség” lényege: jól mutatja a zenetudomány érdeklődései és a – velük gyakran oly egybevagónak tartott – vizsgált tárgyak között tátongó mély szakadékot. A zenetudomány magaslátáról szinte magától értőddően tételeződik, hogy Lisztnek egyében sem járhattott az esze, mint a *Trisztán*-akkordon, mivel az a zenei haladással és így a 19. zenéről szóló történetírás magvával lett egyenlővé téve. Ebben az értelemben tehát a kérdést újólag kell föltenni: mi indíthatta Lisztet arra, hogy éppen ezt a pillanatot – a „megváltoztatott repríz” kezdetét – emelje ki ahelyett, hogy az egész előjáték első akkordját idézte volna?

4. A *Trisztán* és a „belső kör”

Kíséreljük meg a *Trisztán*-akkord által elfoglalt jelentés csapdáját lehetőleg elkerülni, és helyette próbáljuk meg Liszt idézetét ama újdonság keretén belül megérteni, amelyet a *Trisztán*-előjáték egésze képviselt. Kiindulásul a Liszt és Wagner formaesztétikai szempontjai alapján történő, tüzetesebb vizsgálat kínálkozik. Esztétikai írásaiban, mindenekelőtt fentebb már idézett, *Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről* szóló, nyílt levelében Wagner hangsúlyozta, hogy a nyitányok zárt zenei drámákat rejtenek magukban.⁴⁶ Jóllehet eredetük a táncformák ismétlődő, fejlesztés nélküli mintáiban keresendő, melyeket a szonátaforma kényszerei varrtak a zene nyakába – magyarázza Wagner –, a nyitány tulajdonképpen lényege mégis abban a fejlesztési folyamatban lakozik, amely kerüli az egyszerű ismétlést.⁴⁷ Elhamarkodott volna ezt az esztétikai álláspontot egyszerűen az olyan elbeszélő vagy költői program melletti síkraszállásként értékelni, amellyel feltölthető a zenei struktúra. Ehelyett kiindulópontként a „megváltoztatott repríz” kettős értelmének vizsgálatára használhatjuk fel azt, hogy Wagner a szakaszokra tagolt szonátaformában is a folyamatszerű formaelemet hangsúlyozta. Hogy

46 Lásd mindenekelőtt a lekcisnylő megjegyzéseket Beethoven *Leonora*-nyitányának régimódi szonátaformájáról, amelyben az eredeti anyag repríze elkendőzi a drámai pillanatot (*Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen*, 190.). Később, 1870-ből való *Beethoven*-írásában még tovább is élte ezt az alapálást (lásd ehhez: Deathridge: i. m.). A nyitány problematikája „Über die Ouverture” című, korai írása óta foglalkoztatta Wagnert (*Gesammelte Schriften*, I., 194–207.).

47 A nyitány Liszt számára is zárt drámát jelentett, ahogyan azt a *Tannhäuser* és a *Lohengrin* előjátékaihoz írott kommentárjai bizonyítják. Lásd: Peter Ackermann: „Absolute Musik und Programmusik: Zur Theorie der Instrumentalmusik bei Liszt und Wagner”. In: Serge Gut (hrsg.): *Liszt-Studien* 3. München-Salzburg: Emil Katzschler, 1986, 21–27. Ezenkívül megemlítendő: Norman Miller: „Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen”. In: Carl Dahlhaus (hrsg.): *Musikalische Hermeneutik*. Regensburg: Gustav Bosse, 1975, 223–287.

8. kotta. A Trisztán-előjáték „megváltoztatott repríz”-ének egyszerűsített harmóniai váza, 65–83. ü. Az első két duplaütem bekeretezett hangzatai a Liszt által idézett akkordot mutatják.

ugyanis a visszatérés variánsként és nem egyszerű ismétlésként jelenik meg, az Wagner számára lehetővé teszi, hogy a nyitány drámai fejlesztésének mozzanatát úgy helyezze a repríz formai követelményei elé, hogy közben a formatervet sem adja föl egészen. A „megváltoztatott repríz” tehát Wagner számára a nyitányprobléma egyik lehetséges megoldása. A 8. kottapélda azt mutatja, ahogyan az előjáték „megváltoztatott repríz”-e a *b* körüli, új harmóniai területre vezet (a 79. ütemtől), amely elvisz az előjáték drámai csúcspontjáig, a fortissimo *Trisztán*-akkord (eredeti formájának) újramegjelenéséig.

Ennek az – alapvetően Liszt saját esztétikai írásaival is egyetértő – értelmezésnek az összefüggésében helytelen volna Liszt sajátos, alterált *Trisztán*-akkordját elszigetelten szemlélni. Sokkal fontosabb a *hely*, ahol e hangzat az előjátékban megjelenik, különös tekintettel a zene fejlesztő karakterére, mely azt sugalmazza, hogy az előtte és utána történetekre is figyeljünk. Liszt dalában valóban létezik a *Trisztán*-előjáték „megváltoztatott repríz”-ének *b*-célpontjával felérő harmóniai terület. A már tárgyalt „hárfa”-részletről van szó, mely a Herwegh-költevény liszti megzenésítésének drámai csúcspontja (nem számítva a befejezést, a dal leghangosabb momentumát). A *Trisztán*-idézet betoldásával a „hárfa”-szakasz harmóniai még feszesebbé válnak amellet, hogy melódiája már a dal eredeti változatában is jelentős volt.

Liszt *Ferenc szimfonikus költeményeiről* szóló írása kezdetén Wagner a zene mint nyelv romantikus képzetéről tűnődik, amelyek szerinte Liszt e témáról alkotott saját elképzeléseiben is erős visszhangra találtak: jóllehet a zenei nyelv nem szavakban fejezi ki magát, a zene „beszélő princípiuma” közel áll a szavak konkrét nyelvéhez.⁴⁸

48 Habár e kifejezés Arnold Schering *Carl Philipp Emanuel Bach und das 'redende Prinzip' in der Musik* című cikkéből származik, toposzként honosodott meg a Liszt-kutatásban és különösen a szimfonikus költemények kapcsán. Lásd: Norman Miller: i. m. 244. Valamint: Carl Dahlhaus: „Liszts Idee des Symphonischen”. In: Serge Gut (hrsg.): *Liszt-Studien 2*. München–Salzburg: Emil Katzwichler, 1981, 38.

Ebben az értelemben egy központi jelentőségű motivikus akkord megváltoztatása a szerkezetnek azon a fontos pontján, amely a csúcspontra vivő mozgást szignalizálja, beszédes jel volna, talán még beszédesebb is, mint a tulajdonképpeni *Trisztán*-akkord. Úgy tűnik tehát, hogy Liszt dala a saját hangját kölcsönzi a wagneri előjáték zenekari drámájának: amikor a dal egy csúcspontra vivő mozgás kezdő és végpontját (de nem magát e mozgást) domborítja ki, akkor a vers összefüggésén átívelő kapcsolatot létesít a vigasztalan halálstrófa és a megváltó „hárfahang”-rész között. Zene és halál szemantikai kapcsolata a *Trisztán*-idézet betoldásával világosabban derül ki, mint valaha.

Hogy Liszt „beszédes jele” ennél többet is akart-e mondani, az a kutatás számára homályban marad, mert ha akart is, az bizonyosan nem a nyilvánosságnak volt szánva. Ennél lényegesen fontosabb megállapítanunk, hogy a betoldott rész szimbolikus jellegű, és a Liszt és Wagner körül csoportosulók számára határozott jelentéssel bírt. A Zeneművészgyűlést és főképp a *Trisztán*-előjáték előadását 1859-ben a Liszt és Franz Brendel köré szerveződő weimari projekt mérföldkövének tekintették.⁴⁹ Számítva a – különösen az ellenséges érzelmű sajtó részéről várható – lehetséges reakciókra, a legfőbb parancs a titoktartás volt: hogy a titkolózás e belső körön belül milyen fontos lehetett – főként, ha egységet kellett demonstrálni a világ előtt –, azt Wagner Hans von Bülow-hoz intézett, híres levele bizonyítja, amelyben a *Trisztán* szerzője az előjáték lipcsei előadásának Richard Pohl jegyezte kritikájáról panaszkodik:

Így sok minden van, amit magunk közt szívesen megvallunk egymásnak, pl. hogy Liszt műveivel való ismeretségem óta egészen más fickó lettem a harmóniak terén, mint annak előtte. Ha azonban Pohl barátunk ezt a titkot a *Trisztán*-előjáték recenziójának mindjárt az elején az egész világ előtt kifecsegi, akkor ez legalábbis indiszkrét dolog, és nem hinném, hogy ő erre az indiszkrécióra föl lett volna hatalmazva.⁵⁰

Így azután Liszt *Trisztán*-idézete is végső soron egyfajta titkos kódba lett rejtve, csak a „jövő zenészeinek” („Zukunftsmusiker”) Wagnert, Lisztet és Brendelt övező belső köre számára hozzáférhetőn, a szélesebb nyilvánosság elől azonban messzemenően elzárva.

Ebben az összefüggésben talán nem lényegtelen utalnunk arra, hogy dalát Liszt eredetileg Louis Köhlernek akarta ajánlani. Az ajánlás címettjéhez intézett, 1859. szeptember 3-i levelében azonban közli, hogy szándékát megváltoztatta:

49 Lásd pl.: Richard Pohl: „Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung”. *Neue Zeitschrift für Musik*, 50/26. (24. Juni 1859), 290.; valamint: Hans von Bülow 1859-ben Franz Brendelhez intézett, dátátlan levele, lásd: Bülow: i. m. 262.

50 „So giebt es Vieles, was wir unter uns gern uns zugestehen, z. B. daß ich seit meiner Bekanntschaft mit Liszt's Compositionen ein ganz anderer Kerl als Harmoniker geworden bin, als ich worden war, wenn aber Freund Pohl dieses Geheimniß sogleich à la tête einer kurzen Besprechung des Vorspieles von Tristan vor aller Welt ausplaudert, so ist dies einfach mindestens indiscret, und ich kann doch nicht annehmen, daß er zu solcher Indiscretion autorisirt war!” Richard Wagner: *Briefe an Hans von Bülow*. Jena: Eugen Diederichs, 1916, 125–126.

Az utolsó számot – *Ich möchte hingehn* (Herwegh verse) – kifejezetten Önnek akartam ajánlani, s ha Weimarba jön, előkeresem Önnek a kéziratot, amelyen ott áll a neve. Mivel azonban ennél az összkiadásnál az összes többi dedikációt elhagytam, fenntartom magamnak, hogy később valami mást, vastagabbat és hosszabbat ajánljak Önnek.⁵¹

E levélben Liszt talán nem a teljes igazságot mondta. A dal *Trisztán*-hangzatfűzésének jelentése abban az időben a Lisztet és Wagnert övező belső körön kívül csak keveseknek derengett volna. Mintha a Köhlernek szóló nyilvános ajánlás özszeütközésben állott volna azzal az új – és végső soron fontosabb – zenei ajánlással, amelyet a dal immáron a *Trisztán*-idézetrel viselt.

Mesterházi Máté fordítása

51 „Die letzte Nummer ‘Ich möchte hingehn’ (Gedicht von Herwegh) wollte ich Ihnen speziell widmen, und wenn Sie nach Weimar kommen, suche ich Ihnen das Manuskript vor, wo Ihr Name draufsteht. Da ich aber bei dieser Gesamtausgabe alle übrigen Dedicationen weggelassen, behalte ich mir vor, Ihnen später was anderes, Dickeres und Längeres zu widmen.” Lásd: Peter Raabe (hrsg.): *Franz Liszt: Lieder*, Bd. 2.

ABSTRACT

ALEXANDER REHDING

LISZT AND THE SEARCH FOR THE *TRISTAN* CHORD

The *Tristan* chord has long been understood as an emblem of musical modernity; the hunt for *Tristan* references has long been a favorite pastime among musicologists and analysts. The case of Liszt’s song “Ich möchte hingehn” (on a text by Georg Herwegh) shows what is at stake in this search: Liszt’s song contains a prominent *Tristan* reference, and its composition appears to predate Wagner’s music drama. Should therefore Liszt, and not Wagner, count as the genuine musical innovator? I argue that the question of “who came first?” is ultimately not very enlightening, and develop a wide hermeneutic context in which the *Tristan* passage may unfold its meaning.

Alexander Rehding is Fanny Peabody Professor at Harvard University and chair of the Music Department. From 2006 to 2010 he was editor of *Acta Musicologica* (with Philippe Vendrix). His research interests span music history and music theory from Ancient Greece to the contemporary period, with a focus on the nineteenth century. His publications include *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century* (2001, ed. with Suzannah Clark), *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* (2003), *Music and Monumentality: Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century German Music* (2009), and *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* (2011, ed. with Edward Gollin).

Műelemzés – ma

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
VIII. tudományos konferenciája
2011. október 7–8.

MTA Zenetudományi Intézet Bartók Terme
Budapest I., Táncsics Mihály u. 7.

Október 7. (péntek)

10 óra

A konferenciát bevezeti és az első ülés elnöke: Somfai László

RITMIKAI-METRIKAI ELEMZÉS

Pintér Csilla Mária: Messiaen zeneteológiájáról:

Saint François d'Assise III/1 (7)

Kusz Veronika: Kicsit ázottan?

Metrum és forma kapcsolata Dohnányi *Burlettájában*

A RECEPCIÓ-ELEMZÉS FORMÁI ÉS A KÖZELMÚLT MAGYAR ZENÉJE

Kerékfy Márton: A népzenei hatás jelensége Ligeti György zenéjében.

Az elemzés nehézségei és lehetőségei

Pászthory Blanka: Három magyar Stravinsky-hommage.

A zeneszerzői recepció rejtett aspektusai

Dalos Anna: Kurtág, az elemezhetetlen.

Analitikus utak az első, avantgárd korszak értelmezéséhez (1959–1968)

15 óra

Elnök: Szegedy-Maszák Mihály

ZENEI IRÓNIA ÉS ANALÍZIS

Tallián Tibor: *Il faut descendre* avagy beutaló a pokolba.

Don Giovanni és *Raoul Barbe-Bleu*

Bozó Péter: „Die Tiroler sind lustig”:

Offenbach és a tyrolienne

Péteri Lóránt: A halál idilli maszkjai:

Orfeusz az alvilágban és *Mennyei élet*

MŰELEMZÉS ÉS TÖRTÉNETI-TÁRSADALMI KONTEXTUS

Fazekas Gergely: J. S. Bach és a zenemű fogalma

Kiss Gábor: Szakrális vagy aktuális?

Újabb megközelítések a liturgikus egyszólamúság kutatásában

Vikárius László: *Ecce nomen domini* és *Isti sunt duo olive*:

Stílus és szimbólika Du Fay két „koronázási” motettájában

18 óra

Emlékezés Dobszay Lászlóra
Halász Péter, Madas Edit, Papp Márta
Zongorázik Csalog Gábor

Október 8. (szombat)

10 óra

Elnök: Papp Márta

INSPIRÁCIÓ ÉS MŰELEMZÉS

Beke László: Laszlo Horvath: *Hommage à Ligeti*.

Egy videó mintaelemzése

Kovács Imre: A „hangokon túli” műelemzés lehetőségei.

Liszt *Années de pèlerinage II.* című zongoraciklusa és a képzőművészeti inspiráció

Ignác Ádám: Az inspiráció ábrázolásának problémája

Hans Pfitzner *Palestrina* című zenei legendájában

VÁZLATKUTATÁS, KOMPOZÍCIÓS FOLYAMAT ÉS ANALÍZIS

Kovács Ilona: Műelemzés a vázlatok segítségével.

Dohnányi Ernő B-dúr vonósszextettjének 3. tétele

Biró Viola: Tudatosság vagy intuíció?

A népzenei analízis szerepe Bartók 2. hegedűrapszódiajában

Anne Vester: *Der Holzgeschnitzte Prinz* im Spannungsfeld regressiver und progressiver Kräfte

15 óra

Elnök: Kovács Sándor

INTERPRETÁCIÓ ÉS ANALÍZIS

Komlós Katalin: Az interpretáció mint analízis

Szabó Balázs: „És Szigeti másképp játszik...”:

Bartók 2. hegedű-zongoraszonátájának 1940-es lemezfelvételéről

Szabó Ferenc János: Hol a színpad? És hol a mű?

Az előadói stílus elemzésének problémái az 1926 előtti operai hangfelvételeken

ANALITIKUS MEGKÖZELÍTÉSEK A 18. SZÁZAD ZENÉJÉHEZ

Mikusi Balázs: „*Was für Redner sind wir nicht*”:

Haydn és a retorika

Göncz Zoltán „Fenséges” vagy „túlértékelt”?

A hatszólamú ricercar stációi

Halász Péter: Ikek vagy ellentettek?

Mozart két zongoranégyeséről (K. 478 és 493)

Zárszó: Vikárius László

Anna Harwell Celenza

A HALÁL TRANSZFIGURÁCIÓJA: LISZT FERENC HALÁLTÁNCÁNAK FORRÁSAI ÉS KIALAKULÁSA*

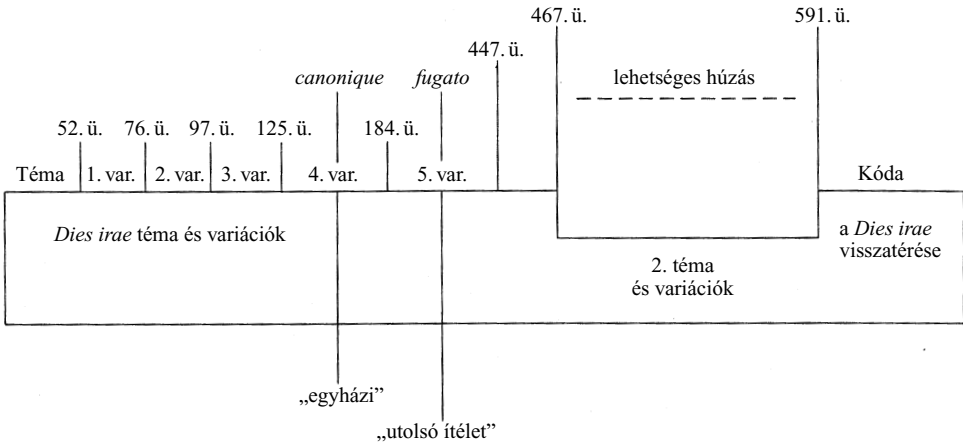
Liszt Ferenc *Haláltáncának* inspirációs forrása több mint egy évszázad óta vitatott kérdés. A darabot tárgyaló első írás 1865-ben leszögezte, hogy megkomponálásához az első lökést ifjabb Hans Holbein művészete szolgáltatta. Ez az attribúció azonban háttérbe szorult, amikor a zeneszerző életrajzírója, Lina Ramann Orcagna *Trionfo della morte* freskóját nevezte meg a *Haláltánc* egyedüli ihletőjeként. Leveleiben és naplóiban Liszt mindkét alkotásra utalt, s korábban ezt önmagának ellentmondó információnak tekintették; barátai és kollégái pedig egymással össze nem egyeztethető történeteket meséltek a zeneszerző ihletének forrásáról. Ez a szemmel látható diszkrépancia mindmáig azt sugallta a kutatóknak, hogy választaniuk kell Holbein és Orcagna között, amikor a *Haláltánc* eredetét vizsgálják. Jómagam viszont úgy gondolom, hogy a darab keletkezésére mind Holbein, mind pedig Orcagna műalkotásai hatással voltak. A mű vizuális forrásaival kapcsolatos első kézből származó információk valójában nem mondanak ellent egymásnak, hanem éppenséggel meglehetősen értékes kronológiai kapcsolatokkal szolgálnak, amelyek megvilágítják Liszt kompozíciós munkájának intellektuális fejlődését.

Kiindulásképpen röviden vizsgáljuk meg a művet abban a formájában, ahogyan Liszt 1865-ben közzétette (1. ábra). A *Haláltánc* a „Dies irae”¹ gregorián dallamon alapuló bonyolult, szabad variációsorozat. A rövid zenekari bevezetést, illetve a témának a zongora általi bemutatását követően öt számozott variáció kezdődik (52. ü.). Az 1–3. variáció megjelölés nélküli, a negyedik és az ötödik viszont „canonique”, illetve „fugato”. Hozzávetőleg a darab háromnegyedénél (467. ü.) a „Dies irae” eltűnik, és megjelenik egy új, nyolc hangból álló téma. Ez az új téma, amelynek menete hasonló a „Dies irae” témához (bár annál kevésbé bonyolult felépítésű), egy második, számozatlan variációsorozat alapjául szolgál (467–590. ü.). A harmadik,

* Anna Harwell Celenza: „Death Transfigured: The Origins and Evolution of Franz Liszt’s Totentanz.” *Nineteenth Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference*. Ed. Bennett Zon and Jim Samson. Aldershot, UK: Ashgate, 2001. A szerző köszönetét fejezi ki Rena Muellernek e tanulmány korábbi vázlatához fűzött kommentárjaiért, valamint azért, hogy megosztotta vele Liszt *Haláltáncának* kézíratos forrásaival kapcsolatos imponáló tudását.

1 Ez a rimes szekvencia, amely valószínűleg Celanói Tamástól (†1256) származik, a 16. század közepe óta a gyászmise szerves része.

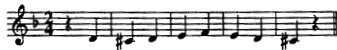
utolsó cadenzában visszatér az eredeti „Dies irae” téma (591. ü.), és a darab végéig megőrzi meghatározó szerepét.



1. téma: *Dies irae*



2. téma



1. ábra. Liszt Haláltáncának szerkezeti vázlata

Elég egy pillantást vetnünk a *Haláltánc* elsődleges forrásaira ahhoz, hogy világos legyen: a darab kialakulása hosszadalmas és vesződséges munka eredménye. A legkorábbi forrás Liszt naplójának, a *Journal des Zyïnek* egy 1839-es bejegyzése. A zeneszerző itt Holbein *Todtentanz*án és Orcagna *Trionfo della mort*éján alapuló zenei vázlatokról tesz említést. A *Ce qu'on entend* vázlatkönyv egyik bejegyzése, amely az 1840-es évek közepéről származik, arról tanúskodik, hogy Liszt e vázlatokat az *Années de Pèlerinage* (Weimar: Goethe-Schiller Archívum, Liszt-gyűjtemény: N1) egyik korai fogalmazványában készült felhasználni.² Azonban hamar elvetette ezt az ötletet, és 1848-ban a vázlatokat egy zongorára és zenekarra írott nagyszabású koncertdarabban, a *Todtentanz*ban (Weimar: Goethe-Schiller Archívum, Liszt-gyűjtemény: Z31, no. 2 és H6) használta fel. A fogalmazványt Liszt 1849-ben jelentősen átdolgozta, felhasználva egy harmadik, „De profundis” megjelölésű vázlatot, és megbízta August Conradit, hogy készítsen tisztázatot a partitúráról (New York: Pierpont Morgan Library, Lehman Collection).³ 1853-ban átdolgozta a Conradi-másolatot. A módo-

2 Rena Mueller: *Liszt's „Tasso” Sketchbook. Studies in Sources and Revisions*. Ph. D-dissz., New York University, 1986, 149., 67. lj.

3 Conradira vonatkozó további információk: Georg Richard Kruse: „August Conradi (gestorben 26. Mai 1873). Ein Gedenkblatt”. *Die Musik*, 12/4. (1912–13), 3–13.; ill. Jay Michael Rosenblatt: *The Concerto as Crucible: Franz Liszt's Early Works for Piano and Orchestra*. Ph. D-dissz., University of Chicago, 1995, 56–63.

sításokat tartalmazó oldalak magántulajdonban vannak, és sajnos nem hozzáférhetők.⁴ Liszt változtatásainak eredményei azonban megmutatkoznak abban a második partitúrátszázlatban, amelyet Dionys Pruckner készített 1853-ban (Weimar: Goethe-Schiller Archivum, Liszt-gyűjtemény: H10).⁵ A Pruckner-féle kópiát bőrbbe kötötték, ami annak a jele, hogy a zeneszerző befejezettnek tekintette a *Haláltáncot*. A művet azonban ebben a formában nem adták elő Liszt életében.⁶ A komponista 1864-ben Hans von Bülow-val tervezte bemutatni. Ebben az időszakban visszatért az 1853-as változathoz, messzemenő változtatásokat eszközölve rajta: átírta a hangszerelést, és több szakaszt törölt belőle. Ebben az alakjában 1865-ben, Hágában mutatták be a kompozíciót, ezt követően pedig első kiadása is megjelent C. F. W. Seigelnél, *Totentanz, Paraphrase über „Dies irae”* címmel.⁷

Liszt *Haláltánc*ának története 1839-ben kezdődik. A zeneszerző és kedvese, Marie d'Agoult Olaszországban élt, és ennek az évnak az elejétől kezdve írt naplójában d'Agoult Liszt hirtelen támadt érdeklődéséről a képzőművészetek iránt. D'Agoult szerint a komponista sokszor beszélt a festészet iránti új vonzalmáról, különösen „a freskókról, amelyeket még nem sokra becsült, amikor Olaszországba ment”. Beszámolója szerint Liszt „a régi mesterek üzenetét mindenekelőtt a vallásos festészet terén értékelte nagyra”.⁸ Az, hogy a zeneszerzőt foglalkoztatták különböző képzőművészeti alkotások, egy 1839 februárjából származó naplóbejegyzéséből is kiderül:

Ha érzek magamban elég erőt és életkedvet, megpróbálkozom majd egy szimfonikus művel Dante nyomán, három évvel később pedig egy másikkal a Faust alapján. Aztán három vázlat következik: A halál diadala (Orcagna), A halál komédiája (Holbein), és egy Dantetörődék. A Pensiero [sic] is nagyon izgat.⁹

4 Szeretnék köszönetet mondani Jay Rosenblattnak az ezekre az oldalakra vonatkozó információikért.

5 Peter Raabe szerint – *Franz Liszt*. Bd. 1. Tutzing: Schneider, 1968, 256. – Pruckner Liszt tanítványa volt Weimarban 1851 és 1866 között.

6 A *Haláltánc* 1853-as verzióját Ferruccio Busoni adta ki 1919-ben.

7 Egy 1864. november 12-i keltezésű levél arról tanúskodik, hogy Lisztnek nem állt szándékában publikálni a *Haláltáncot*, s hogy csak Bülow sürgetésére végezte el az utolsó korrekciókat. Vö. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*. Hrsg. La Mara, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898, 322–323.

8 Marie d'Agoult: In: *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult (Daniel Stern)*. Paris: Mercure de France, 1927, 163–164., 166. Liszt növekvő érdeklődése a művészetek iránt mindenképpen új fejlemény volt. Egy „L'Artist” címmel írott cikkében, *Revue et gazette musicale*, 2e Série, 4. (1839. január 13.), 156., a zeneszerző elismerte, hogy 1838 utolsó hónapjaiban nem sok türelme volt a képzőművészetekhez: „Már két hónapja éltem Firenzében, és megvallom, bármekkora szegény is, hogy úgyszólván beleuntam a remekművekbe. Hovatovább nem találtam semmi bájat a *Medici Vénuszban*, és a *Madonna del Cardellinót* meglehetősen szellemtelennek találtam; végtelenül hálás voltam Masacciónak azért, hogy mindössze két freskó maradt utána; és a *Loggia dei Lanzi* mellett úgy mentem el, hogy le sem lassítottam lépteimet”. Az idézet forrása: Adrian Williams: *Portrait of Liszt. By Himself and His Contemporaries*, Oxford: Clarendon Press, 1990, 108.

9 „Si je me sens force et vie, je tenterai une composition symphonique d'après Dante, puis une autre d'après Faust – dans trois ans – d'ici-là, je ferai trios esquissés: *le Triomphe de la mort* (Orcagna), *la Comédie de la mort* (Holbein), et un *Fragment dantesque. Le pensiero* [sic] me séduit aussi”. Liszt Ferenc: „Journal des Ziji”. In: Marie d'Agoult: *Mémoires*, 180; magyarul: *Boldog és boldogtalan éveim Liszt Ferencel. Marie d'Agoult grófné emlékiratai*. Ford. Molnár Miklós. Palatinus, 1999, 196.

Amint a naplóbejegyzésből kitűnik, Liszt hat különböző programkompozíciót tervezett. A két szimfonikus mű a jól ismert *Faust*- és *Dante-szimfónia*, *A Penseroso* az *Années de Pèlerinage* itáliai kötetében bukkant föl végül, s a *Fragment dantesque*-ből lett a *Dante-szonáta*.¹⁰

Mi a helyzet viszont a Holbein és Orcagna művei nyomán keletkezett vázlatokkal? Liszt naplóbejegyzése szerint legelső terve az volt, hogy két vázlatot komponál a halál témakörében, melyek közül az első Holbein szatirikus *Todtentanz*-ciklusán alapul, a másik pedig Orcagna drámai *Trionfo della mort*-jához kapcsolódik. Mi történt ezekkel a zenei vázlatokkal? Ahhoz, hogy erre a kérdésre válaszolni tudjunk, meg kell ismerkednünk a képzőművészeti alkotásokkal.

- | | |
|--|--------------------------|
| 1. A világ teremtése | 21. Hitszónok |
| 2. Ádám és Éva a Paradicsomban | 22. Plébános |
| 3. Ádám és Éva kiűzetése | 23. Szerzetes |
| 4. Ádám a földet műveli | 24. Apáca |
| 5. Az összes ember csontjai – a halálban való egyenlőség | 25. Öregasszony |
| 6. Pápa | 26. Orvos |
| 7. Császár | 27. Asztrológus |
| 8. Király (I. Ferenc) | 28. Gazdag ember |
| 9. Bíboros | 29. Kereskedő |
| 10. Császárnő | 30. Tengerész |
| 11. Királynő | 31. Lovag |
| 12. Püspök | 32. Gróf |
| 13. Herceg | 33. Öreg |
| 14. Apát | 34. Grófnő |
| 15. Apátnő | 35. Hölgy |
| 16. Nemes | 36. Hercegnő |
| 17. Kanonok | 37. Kufár |
| 18. Bíró | 38. Szántóvető |
| 19. Ügyvéd | 39. Gyermekek |
| 20. Szenátor | 40. Utolsó ítélet |
| | 41. A halál címertáblája |

2. ábra. A metszetek sorrendje Hans Holbein *Todtentanz*-sorozatában

Hans Holbein *Todtentanz* című fametszetsorozata a téma és variációk elvének vizuális változata. A sorozat 1–4. lapja bevezetesként szolgált, bemutatva a Föld teremtését, az eredendő bűnt, Ádám és Éva kiűzetését a paradicsomból (1. kép) és életüket a paradicsomból való kiűzetés után. Ezek a lapok magyarázatként szolgál-

10 Sharon Winkelhofer szerint – „Liszt, Marie d’Agoult, and the ‘Dante’ Sonata”. *Nineteenth Century Music*, 1. (1977), 15–32. – a *Fragment dantesque* című töredék tizenhét éven keresztül fejlődött-alakult, többek között Victor Hugo *Après une lecture de Dante* című versének hatását is magába olvasztva.

Emisit eum D O M I N U S D E V S de Para-
diso voluptatis, vt operaretur terram de qua
sumptus est.

G E N E S I S I I I .



D I E V chassa l'homme de plaisir
Pour viure au labour de ses mains:
Alors la Mort le uint saisir,
Et consequemment tous humains.

tak, megmutatva a halandóság gyökereit és a halál elkerülhetetlenségét.¹¹ A képalírások elmondják, hogy Ádám és Éva kiűzetett az édenkertből, ám nem ez volt a legnagyobb megpróbáltatás, amelyen keresztülmentek. Az Isten által kiszabott igazi büntetés a halhatatlanság elvesztése volt (1. kép):

Átok nyűgöz téged a földhöz,
Életedet munkával fogod tölteni,
Míg a halál a föld alá nem juttat,
S porrá nem válsz a porban.¹²

Ezt a magyarázó bevezetést a sorozat formális témájának, a halál előtt való egyenlőségnek a bemutatása követi. Egy piszkos rongyokat viselő és különböző hangszereken játszó, hátborzongató csontvázcsapat hirdeti az emberiségnek, hogy a Halál bizonyosan mindenkit elér (2. kép a 320. oldalon):

Átkozottak, ti, kik a világban éltek,
A balsorsnak szüntelen kitéve,
A javakért, melyekben dúskáltok,
Mindőtöket meglátogatja a halál.¹³

Holbein variációi erre a témára a 6. lapon kezdődnek, és mindvégig folytatódnak. A hátborzongató csontvázak azáltal teljesítik be üzenetüket, hogy a különféle társadalmi állású személyeket megragadják, és előre megjósolt végzetük felé vezetik. Öreges és fiatalok, gazdagok és szegények, bűnösök és hősök: mind-mind a halál zsákmányai. Holbein az egyházi személyeket különös előszeretettel ábrázolja a halál csontos markában: pápa, pap, bíboros, abbé, szerzetes (3. kép, 321. oldal), apáca (4. kép, 322. oldal), és így tovább, nyeri el büntetését emberi bűneiért. A 40. lap az utolsó ítéletet ábrázolja (5. kép, 323. oldal). Ezen a korábbi lapokon megjelenő valamennyi alak összegyűlik, hogy meghallgassa Isten utolsó döntését. Ezt követően a sorozat a halál címertáblájával zárul.

Orcagna *Trionfo della morte* freskója a pisai Campo Santóban található (6. kép a 324-325. oldalon). Ennek az impozáns épületnek a falai között az összes társadalmi osztály képviselőinek sírjai és szarkófajjai kaptak helyet. A Campo Santo a 19. században

11 Eredeti formájában a „Totentanz”-téma széltdben elnyújtott alakú freskóként jelent meg templomban vagy temetők falán, s élő és holt alakok vonulását ábrázolta. Az előbbiek jellemzően földi társadalmi státusuk sorrendjében jelentek meg, míg a halottakat holttest vagy csontváz formájában ábrázolták. Holbein fametszetei, bár erőteljesen támaszkodtak erre a hagyományra, a *memento mori* tradícióját is továbbvitték. Ezeken a képeken egyetlen személy jelenik meg egy csontváz vagy a halandóság valamely más szimbóluma társaságában. További információ található Werner Gunderscheimer könyvének bevezetésében: *„The Dance of Death” by Hans Holbein. A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of „Les simulachres” & historiees faces de la mort.* New York: Dover Publication, 1973, ix–xiv.

12 „Mauldicte en ton labeur la terre. / En labeur ta vie useras, / Jusques que la Mort to soubterre. / Toy pouldre en pouldre tourneras”. Hans Holbein: *Les simulachres & historiees faces de la mort.* Lyon: Trechsel, 1538, 4. lap.

13 „Malheureux qui vivez au monde / Tousiours remplis d’adversitez, / Pour quelque bien qui vous abonde, / Serez tous de Mort visitez”. Uott, 5. lap.

**Væ væ væ habitantibus in terra.
 A P O C A L Y P S I S V I I I
 Cuncta in quibus spiraculum vitæ est, mortua sunt.
 G E N E S I S V I I**



**Malheureux qui uidez au monde
 Toujours remplis d'aduersitez,
 Pour quelque bien qui uous abonde,
 Serez tous de Mort uisitez.**

**Sedentes in tenebris, & in vmbra
mortis, vinctos in mendicite.
cite.**

P S A L. C V I



**Toy qui n'as soucy, ny remord
Sinon de ta mendicité,
Tu sierras a l'umbre de Mort
Pour t'ouster de necessité.**

Est via quæ videtur homini iusta: nouissima
autem eius deducunt hominem ad
mortem.

PROVER. IIII



Telle uoye aux humains est bonne,
Et a l'homme tres iuste semble.
Mais la fin d'elle a l'homme donne,
La Mort, qui tous pecheurs assemble,

Omnes stabimus ante tribunal domini.
 R O M A. X I I I I
 Vigilate, & orate, quia nescitis qua hora
 venturus sit dominus.
 M A T. X X I I I I



Deuant le trosne du grand iuge
 Chascun de soy compte rendra,
 Pourtant ueillez, qu'il ne uous iuge,
 Car ne scauez quand il uiendra.



6. kép. Orcagna (Francesco Traini vagy Bonamico Buffalmacco): Trionfo della morte

különösen vonzotta a művészeket és írókat. Amikor Liszt 1838-ban és 1839-ben meglátogatta, a *Trionfo della morte* freskót számtalan szarkofág között lehetett látni a belső udvart határoló egyik falon. Akkoriban úgy gondolták, hogy a 14. századi freskót Orcagna festette, a mai tudósok azonban úgy vélik, hogy Francesco Traini vagy Bonamico Buffalmacco alkotása.¹⁴ Az egyszerűség kedvéért azonban továbbra is Orcagna műveként hivatkozom rá, miután Liszt őt tekintette a freskó alkotójának.

A *Trionfo della morte* három jelenetből áll. A freskó bal oldala „A három halott és a három élő” tizenharmadik századi legendáját ábrázolja. E történet szerint három nemes ifjú az erdőben vadászott, amikor feltartóztatta őket a halál három förtelmes képmása, akik kioktatták őket az emberek fényűzésének hiúságáról. Ezen a képen a halottak koporsójukban láthatók, a feloslás különböző stádium-

14 A Campo Santóról szóló részletes tanulmány: Clara Baracchini–Enrico Castelnuovo: *Il Camposanto di Pisa*. Torino: Einaudi, 1996.



maiban. A nemesek és szolgálók időtöltésére elejtett fácánok és vadászszerszámok utalnak.

A freskó jobb oldalán egy másik jelenetet látunk. Itt fiatal szerelmesek egy csoportja játszik hangszeren egy buján virágzó kertben. Ez a kép a *memento mori* gondolatát ábrázolja. Az élet mulandóságát az évszak, az ifjú szerelmesek és a zene jelképezik. Mint az ember földi jelenléte, e három dolog: a tavasz, az ifjúság és a zene is édes, de gyorsan elszáll. Mindegyiket élvezni tudjuk, ám, mint maga az élet, mindegyik gyorsan továtúnik és véget ér.

A freskó középpontjában található jelenet az emberek halál utáni sorsát festi le. A levegőt a halál boszorkányszerű alakja szeli ketté, kaszát lengetve a mélyben reszkető áldozatai fölött. Miközben az élet elszáll áldozataiból, angyalok és ördögök seregei ereszkednek a holttestekre, hogy megvívjanak a lelkükért. Itt az emberi nem sorsa egyszerre bizonyos és elrettentő.

Visszatérve a *Haláltánc* keletkezéséhez, érthető, hogy ezek a műalkotások miért hatottak a zeneszerzőre. Liszt ifjú kora óta érdeklődött az okkult dolgok iránt, és erősen foglalkoztatta a halál gondolata. Mélyen hívő emberként a lélek halál

utáni sorsa egész életében nyugtalanította. Lisztnek a vallás, illetve a vallás zenével való kapcsolata iránti érdeklődését nagyban meghatározta Félicité de Lamennais abbéhoz, egy sokoldalú és termékeny íróhoz és a katolikus egyház bírálójához fűződő barátsága. Amikor Liszt 1834-ben először került kapcsolatba Lamennais-sal, akkor az éppen *Paroles d'un croyant* című, Liszt művészi hitvallását erősen befolyásoló művének megjelenését készítette elő. Lamennais munkájának segítségével Liszt megtalálta az útját annak, hogy összeegyeztesse művészetét, társadalmi lelkiismeretét és vallásos hitét.¹⁵ A *Lettres d'un bachelier ès musique*-ben ezt írja:

Mint a múltban is, s ma még sokkal inkább, a zenének az EMBEREKKEL és ISTENNEL kell foglalkoznia, Istent áldva és dicsérve kell egyiktől a másikig igyekeznie, jobba tennie, tanítania és vigasztalnia az emberiséget.¹⁶

Liszt hosszabban fejtette ki ezt a gondolatát *De l'avenir de la musique d'église* (Az egyházi zene jövőjéről) címmel 1835-ben írott cikkében. Itt a vallásos zene egy új, nem a templomokban, hanem a koncerttermekben előadott fajtája iránti igénynek adott hangot:

Manapság, amikor az oltár remeg és inog, amikor a szószék és a vallási szertartások a gúnyolódók és kételkedők céltáblái, a művészet el kell, hogy hagyja a templom szentélyét, és át kell hatnia a külvilágot, hogy teret találjon dicsőséges megnyilvánulásai számára [...] A zenének fel kell ismernie Istent és az embereket, mint éltető erejét; el kell jutnia egyiktől a másikig azért, hogy nemesítse, hogy támogassa, tisztábbá tegye az embert, és dicsérje és áldja Istent [...] miközben kolosszális léptékben egyesíti a színházat a temp-lommal [...] a drámait a szakrálissal [...] az ünnepélyeset a komollyal [...]¹⁷

Lehetséges, hogy Lisztnek a *Haláltánc*cal is ez volt a szándéka? A zeneszerző bizonyos fokig titkolózott a mű mögött rejlő inspirációval kapcsolatban. Nem volt hajlandó olyasfajta „programot” írni a darabhoz, amelyet szimfonikus költeményeihez csatolt, és amikor zenésztársai a zenéről kérdezték, akkor gyakran mindössze az eredeti inspirációra utalt.

Egy Hans von Bülow-nak írt, 1864. október 2-án kelt levelében Liszt például Baselt javasolta mint a *Haláltánc* ősbemutatójának rendkívül alkalmas színhelyét, mivel „ha ott megbukik, akkor Holbeinre lehet kenni, hogy megrontja a közíz-lést”.¹⁸ Holbein életének nagy részét Baselben töltötte, s a város polgárai helyi hírességnek tekintették. Jelentheti ez a megjegyzés azt, hogy Holbein valamilyen módon befolyásolta volna a mű komponálását? Ez valószínűnek tetszik, ha szem-ügyre vesszük Richard Pohl műismertetőjét, amelyet az ősbemutatóra írt. Pohl szerint Liszt kompozíciója Holbein *Todtentanz*-sorozatának „zenei illusztrációja”:

15 Lamennais és Liszt kapcsolatáról részletesebben: Rosenblatt: i. m. 204–211.

16 Liszt: *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique 1835–1841*. Transl. and annot. by Charles Sutton, Chicago: Univ. of Chicago Pr., 1989, 237.

17 Ld. Paul Merrick: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987, 17.

18 *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, 327.

Minden egyes variáció más karaktert mutat: a komoly férfit, a felelőtlen ifjút, a gúnyos kételkedőt, az imádkozó szerzetest, a hetyke katonát, a bájos szüzet, a játékos gyermeket.¹⁹

Ez az idézet rávilágít arra, hogy Pohl nem ismerte igazán behatóan Holbein fametszeteit. Ezek egyike sem ábrázol felelőtlen ifjút vagy gúnyos kételkedőt, és a szerzetes sem bír a Pohl által ráruházott tulajdonságokkal (3. kép). Még sincs okunk rá, hogy ebből Pohl interpretációjának légből kapott voltára következtessünk. Pohl és Liszt közeli barátok voltak, és a szoros kapcsolatot rendszeres levelezéssel ápták. Bár Liszt nem volt jelen a *Haláltánc* bemutatóján, valószínű, hogy valamelyik levelében futólag említést tett Holbein fametszeteiről (ahogy Hans von Bülow-nak írt levelében is tette). Miután ily módon szert tett a „kulcsra”, Pohl maga vette kézbe az általa pontosnak hitt értelmezés megalkotását.

Jóllehet a „téma variációkkal” szerkezet nem mondható mindennaposnak Liszt zenekari műveiben, a *Haláltánc*ban való alkalmazása azonban logikusnak tűnik, ha összevetjük Holbein fametszetsorozatával. Sőt, ha megfigyeljük a *Haláltánc* végső verzióját, azt látjuk, hogy nem egy esetben Liszt közvetlenül idéz Holbein sorozatából. Holbein egyik fametszetén (2. kép) azt látjuk, hogy a csontvázak különféle hangszereken: dudán, businén (reneszánsz trombitán), tekerőn, pommeren játszanak. Figyeljük meg, hogy a legfeltűnőbb helyen a harsona és az üstdobok láthatók. Ezt azért emelem ki, mert ha figyelmünket Liszt 1849-es *Haláltánc*ának kezdetére fordítjuk, akkor az pontosan felidézi ezt a különös hangszerelést. Liszt itt a reneszánsz hangszereket 19. századi harsonákkal és timpanival helyettesíti.

A *Haláltánc* 1865-ös változatában Liszt újrhangszerelte a mű kezdetét, a timpanit és harsonákat klarinétokkal, fagottokkal, mélyhegedűkkel, gordonkákkal és nagybőgőkkel megerősítve. Figyeljük meg a timpani szólamát ezen a helyen: *f, gisz, h, gisz*. A hangokat a tritonus hangköz, vagy ahogy akkoriban gyakran nevezték, a „diabolus musicae” keretezi. Liszt a zongora szólamában is ezt a tritonus-motívumot hangsúlyozza, ami szimbolikus gesztusként hat. A tritonus kétféle formában jelenik meg: lineáris motívumként, illetve horizontálisan, szűkített szep-timhangzat formájában: *gisz, h, d, f*. A tritonusnak ez a két megjelenési formája, a lineáris motívum és a horizontális akkord, végigvonul a kompozíción, és sokféle alakban jelképezi a diabolikus elemet.

A mű folytatásában Liszt a halált teszi a téma és variációk központi témájává. Ahogyan Holbein művében csontvázak szimbolizálják a halált, úgy szolgált Liszt számára a „Dies irae” liturgikus sequentia visszatérő témaként. Ám a Liszt és Holbein közötti hasonlóságok nem érnek véget a témával. A zeneszerző figyelmét felkeltette az egyházi személyek holbeini szatirikus megközelítése. A Holbein sorozatának 5–39. lapjain ábrázolt alakok mintegy 30%-a kapcsolatban van az egyházzal, és a négy soros francia kísérőszövegek arra világítanak rá, hogy ezek a szereplők, bár istenfélőknek látszanak, lelküket megfertőzte a bűn:

19 „Und jede Variation zeigt einen anderen Character: den ernsten Mann, den leitsinnigen Jüngling, den hönenden Zweifler, den betenden Mönch, den kecken Kriegsmann, die liebliche Jungfrau, das spielende Kind”. Richard Pohl: „Programme zu Symphonischen Dichtungen Liszts: IV. Totentanz”, 401.

Pápa:

Te, ki halhatatlannak tartod magadat,
A halál egykettőre megsemmisít;
S bármekkora főpap vagy,
Téged is másik püspök fog követni.²⁰

Bíboros:

Jaj neked, ki feloldozod
Az embertelent, a rosszindulattal telit.
Szentésítéd bűneit,
Míg az igaztól megtagadod az igazságát.²¹

Apátnő:

A holtakat mindig jobban dicsértem,
Mint a bűnben tobzódó élőket,
Mégis, a halál azokkal köt össze,
Akik a világot benépesítik.²²

Szerzetes (3. kép):

Sohasem éreztél részvétet vagy megbánást,
Hacsak nem a szegénységed miatt,
Magammal viszlek a halál árnyékába,
Hogy ne legyenek többé ilyen gondjaid.²³

Apáca (4. kép):

Jó az ilyen életút,
És az emberek számára igaznak tetszik,
Ám végül az embert a halálhoz vezeti,
Amely felsorakoztatja a bűnösöket.²⁴

Liszt gondosan megfigyelte Holbeinnél az egyházi szereplők szatirikus kezelését, és az övéhez hasonló megközelítést alkalmazott a 4. variációban. Liszt ennek a variációnak a „canonique” megjelölést adta, s ez a cím, a 125–142. ütem szakrális stílusával együtt, közvetlen kapcsolatról árulkodik a kor egyházi zenéjével (1. kotta). A felszínen a 4. variáció egészen jóindulatúan kezdődik. Ám ha közelebbről megfigyeljük a harmóniai struktúrát, hamarosan rosszindulatúbb karakterű elemeket fedezünk fel. A legszembeszökőbb a tritonus („diabolus musicae”) használata. Az első tritonus a 126. ütemben fordul elő, ahol az első téma a középszólam *h*-jánál egy bővített kvarttal magasabban kezdődik. A tritonus itt nem tévedésből jelenik meg. Ez az egyetlen olyan témabelépés, amelyet kapocs

20 „Qui te cuydes immortal estre / Par Mort seras tast depesché, / Et combien que to soys grand prebstre, / Ung aultre aura ton Evesché”. *Les simulachres & histoires faces de la mort*, 6. lap.

21 „Mal pour vous qui iustifiez / L’inhumain, & plain de malice / Et par dons le sanctifiez, / Ostant au iuste sa iustice”. Uott, 9. lap.

22 „I’ay tousiours les mortz plus loué / Que les visz, esquelz mal abonde, / Toucesfoys la Mort ma noué / Au ranc de ceulz qui sont au monde”. Uott, 15. lap.

23 „Toy qui n’as soucy, ny remord / Sinon de ta mendicité, / Tu fierras a l’umbre de Mort / Pour t’ouster de necessité”. Uott, 23. lap.

24 „Telle voye aux humains est bonne, / Et a l’homme tresiuste semble. / Mais la fin d’elle a l’homme donne, / La Mort, qui tous pecheurs assemble”. Uott, 24. lap.

Variation IV. (canonique)
Lento.

1. kotta. Liszt: Haláltánc, 1865-ös változat, 4. variáció

hangsúlyoz, arról informálva a zongoristát, hogy ezt a két hangot külön-külön kell megütni (ez a kapocs Liszt legkorábbi vázлатаiban is megtalálható). A „canonique” végén a zeneszerző megint tritonust használ. Itt egy bővített kvintszextakkord jelenik meg, amely kadenciális V. fokú kvartszext felé mozog. Ha feltételezzük, hogy az *a* hang az egész ütem folyamán kitartandó, akkor ez az akkord sohasem éri el a várt $\frac{5}{3}$ oldást. Miután a bővített kvintszextben megszólal a *gisz*, Liszt, vezetőhangként kezelve, a záróakkord *a*-ján oldja fel. A *gisz* vezetőhangot a felső szólam *d*-jével egyidejűleg kell megütni, ily módon hangsúlyozva a *gisz*-*d* tritonust. Hasonlóan ahhoz, ahogyan Holbein ábrázolja az egyházi személyeket, Liszt kanonokja is rokonszenves a felszínen, de diabolikus a bensőjében.

Az 5. variáció ugyancsak Holbein fametszeteinek imitációjaként fogható fel. Felirata „fugato”; ez a leghosszabb és legösszetettebb variáció. Bár nem tartalmaz közvetlen idézeteket az előző négy variációból, de felhasználja a rájuk jellemző különböző ritmikai motívumokat. Mint Holbein sorozatának „Utolsó ítélet”-e (5. kép), az 5. variáció is hatásosan idézi fel az összes korábbi szereplő alakját.

A Liszt *Haláltánc* és Holbein fametszetsorozata közötti szembetűnő hasonlóságok mellett egy sor eltérés is létezik, s ez egy további zenén kívüli inspirációs forrás meglétére utal. Például miért szakítja meg Liszt az 5. variációt egy új téma-variációk sorozattal? Holbein metszeteiben nincs semmi olyasmi, ami egy ilyen kitérést indokolna. Lehetséges, hogy ez a második téma és variációi Liszt *A halál diadala* című vázlatából (Orcagna) származnak? Abban a reményben, hogy egyértelmű választ kapok erre a kérdésre, a Liszt *Haláltánc*ra vonatkozó további első kézből származó beszámolók felé fordultam.

A *Haláltánc* 1865-ben jelent meg először, és ebből az alkalomból született egy másik értelmezése is, ezúttal Jurij von Arnold újságíró tollából. Arnold a *Neue*

Zeitschrift für Musik október 6-i számában ismertette a művet, és azt írta, hogy annak egyetlen programatikuss forrása Holbein *Totentanz* freskója, amelyet egy zürichi temető falán találtak. E kijelentés számtalan pontatlanságot tartalmaz: Holbein egyetlen *Todtentanza* fametszetsorozat, az általa készített egyetlen freskó egy baseli ház számára készült, és nincs rá bizonyíték, hogy Holbein valaha is betette volna a lábát Zürichbe.²⁵ Arnold ismertetésének mindazonáltal vannak tanulságai. Elődjéhez, Pohlhoz hasonlóan Arnold is nyilvánvalóan Lisztől kapott útbaigazítást a *Haláltánc* eredetére vonatkozóan, majd maga vágott bele a kompozíció különböző jellegzetességeit összefoglaló program megírásába.

Noha Jurij von Arnold október 6-i *Haláltánc*-ismertetője nyilvánvalóan a legerőltetettebb, az a tény, hogy tárgyalásának középpontjában egy freskó áll, értékes nyom. Lehet, hogy Arnold azt hallotta, hogy a *Haláltánc*ot Holbein és egy freskó inspirálta, és ő úgy gondolta, hogy a két forrás egy és ugyanaz. Bizonyítani ugyan nem lehet, de ez a helyzet tűnik valószínűnek, ha figyelmünket magának Lisztnek a *Haláltánc*ra vonatkozó egyedüli dokumentált magyarázata felé fordítjuk.

Liszt életének utolsó éveiben első életrajzírója, Lina Ramann számos alkalommal találkozott a zeneszerzővel. 1886. június 3-án Liszttel együtt megjelent egy hangversenyen, amelynek műsorán a *Haláltánc* is szerepelt, Alekszandr Ziloti előadásában. Pohl húsz évvel korábbi ismertetőjétől megzavarva Ramann a művet ihlető élményekről kérdezte Lisztet. A beszélgetést így örökítette meg a *Lisztianában*:

– Hogy találkozott Holbeinnel? Churban? – kérdeztem.

– Egyáltalán nem! – Pisában – válaszolta lakonikusan. – Nem tudom, Pohl honnan szedte ezt az ötletet. Olaszországban több hasonló képet is láttam. Az egyik, Pisában, különösen nagy hatással volt rám – a „Dies irae” mindig kedves volt számomra.

– Freibergi székesegyház, 1836 – szakítottam félbe.

– Akkor orgonán improvizáltam erre a témára. – Látja ezeket az amoretteket? – vetette közbe hirtelen. (Ziloti eközben csodálatos bájjal játszotta az 1. variációt.) – Ezeket Pisában találja, Orcagna művei.

Liszt egyébként Ziloti számára egy füzetbe feljegyzett néhány új gondolatot, többek között vadászatokon használt fanfárokot, amelyek nincsenek benne a nyomtatott kiadásban.²⁶

25 Megjegyzendő viszont, hogy a baseli ház neve „zum Tanz” volt. Ez megmagyarázhatja Arnold tévedését, bár a „zum Tanz” falfestményei nem ördögi „Totentanz”-ot, hanem joviális és felszabadult paraszttáncot ábrázolnak.

26 „Wie kamen Sie auf Holbein? In Chur?” fragte ich.

„Gar nicht? – Pisa –”, antwortete er lakonisch – weis nicht, wie Pohl zu seiner Idee kommt. In Italien sah ich mehrere solcher Bilder. Eins in Pisa fesselte mich – ‘Dies Irae’ lag mir immer nah.”

„Freiberger Dom 1836”, fiel ich ein.

„Da phantasierte ich über das Thema auf der Orgel’ – Sehen Sie diese Amoretten?” hub er plötzlich an (Siloti spielte mit wunderbarer Grazie die I. Variation), „Die finden Sie in Pisa bei Orcagna.”

Übrigens hat Liszt manche neue Wendung Siloti ins Heft geschrieben, auch Jagdfanfaren, die nicht in den gedruckten Ausgabe stehen.’ Lina Ramann: *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*. Mainz: Schott, 1983, 331.

Ramann ebből a beszélgetésből arra következtetett, hogy Liszt *Haláltáncának* csupán egy műalkotás, Orcagna *Trionfo della morte* freskója volt az előzménye. Ám ebben tévedett. Liszt nem vonta kétségbe Holbeinnek a *Haláltáncra* gyakorolt hatását, egyszerűen csak annyit mondott, hogy a nyomatokkal nem Churban, hanem Pisában találkozott, s hozzátette, hogy „Olaszországban több hasonló képet” is látott, és hogy a pisai különösen megragadta.

Arról, hogy Orcagna alkotása elbűvölte őt pisai tartózkodása idején, egy 1839. október 2-án, Berlioznak írt levele is tanúskodik:

Érzéseim és gondolataim mindennap megerősítették bennem annak tudatát, hogy a lángelmék alkotásai rejtett rokonságban állnak egymással [...] A Colosseum és a Campo Santo nem áll olyan messze [Beethoven] *hősi szimfóniájától* és [Mozart] *Requiemjétől*, mind gondolnánk. Dante vizuális visszhangra talált Orcagnában [...] Lehet, hogy egy napon ő is megtalálja zenei visszhangját a jövő Beethovenjében.²⁷

A Liszt *Haláltáncával* foglalkozó kutatók mindeddig elsiklottak e fölött a levél fölött. Kár, mert sokatmondó utalást tartalmaz a kompozíció második variációsorozatának inspirációjára vonatkozóan. Ebben a levélben „a jövő Beethovenje” kétségkívül magát Lisztet jelenti. Figyeljük meg, hogy Liszt a pisai Campo Santót Mozart *Requiemjéhez* hasonlítja. Lisztet a *Requiemre* emlékeztette, amikor belépett a Campo Santóba. S amikor hozzáfogott az Orcagna *Trionfo della morte*-je által ihletett zene megírásához, központi témaként Mozart *Requiemjének* egyik részletét használta fel (2. kotta a 332. oldalon). A *Haláltánc* második témája közvetlenül idézi Mozart *Requiemjének* nyitó vokális frázisát.

Ez azonban nem az egyetlen kapcsolat Liszt *Haláltánca* és a *Trionfo della morte* között. Liszt világosan felismerte a hasonlóságot a *Requiem*-ben előforduló dallam és a 17. századi folia dallama között, amelyet néha „Farinelli’s Ground” néven is emlegetnek (3. kotta a 333. oldalon). Amikor Orcagna freskójának hangzó megfelelőjét megkomponálta, abbéli igyekezetében, hogy általa „régizeneinek” gondolt hangzást hozzon létre, a folia harmóniaszerkezetét használta fel. A vadászjeleneget, amely *A három élő és a három halott* legendáját idézi fel, kürtzsignálok idézik fel a második téma első megjelenésekor (4. kotta a 333. oldalon). Hasonlóképpen a Liszt által említett amoretek, vagyis szerelmesek is feltűnnek a második téma első variációjában (5. kotta a 334. oldalon).

A *Haláltánc* legkorábbi verzióiban, az 1849-esben és az 1853-asban a második témát és variációit egy harmadik téma, a „De profundis” gregorián dallama követte. 1834-ben Liszt elkezdett dolgozni egy *De profundis* címet viselő versenyművön, és a gregorián dallam alkalmazása arra utal, hogy valóban különböző művek vázla-

27 „[...] jeder Tag befestigte in mir durch Fühlen und Denken das Bewußtsein der verborgenen Verwandtschaft der Werke Genies [...] Das Kolosseum und der Campo Santo sind der heroischen Symphonie und dem Requiem nicht so fremd, als man wähnt. Dante hat seinen künstlerischen Wiederhall on Orcagna [...] gefunden: vielleicht findet er eines Tages seinen musikalischen in einem Beethoven der Zukunft”. *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881, 253–254.

Adagio. Corni di Bassetto. Klavier-Auszug von F. Brissler.

PIANO.

Soprano. A

Alto.

Tenore. Tutti. *f*

Basso. Tutti. *f*

Re. . . qui. em ae. .

Viol. A

Tromboni. Fag.

Tutti. *f*

Re. . . qui. em ae. ter. . . nam do. na e. is. .

Tutti. *f*

Re. . . qui. em ae. ter. . . nam do. na e. is. Do. . .

. . . qui. em ae. ter. . . nam do. na e. is. Do. . . mine!

ter. . . nam, ae. . ter. . nam do. na e. is. do. . na,

Corni di Bassetto

m. d. m. s.

2. kotta. Mozart: Requiem, a mű kezdete

1 2 3 4 5 6 7 8

i V i VII III VII i V i V i

3. kotta. A 17. századi folia-téma, más néven „Farinelli groundja”

11. r. Sempre Allegro (ma non troppo.)

(con sord.)

(con sord.)

Sempre Allegro (ma non troppo.)

4. kotta. Liszt: Haláltánc, 1865-ös változat, a második téma első megjelenése

Un poco meno Allegro.

Fl.
Tpt.

The first system of the score shows the Flute (Fl.) and Trombone (Tpt.) parts. The Flute part consists of a series of eighth-note chords, while the Trombone part has a few notes.

Un poco meno Allegro.

Vn.
P.

leggiero

The second system shows the Violin (Vn.) and Piano (P.) parts. The Violin part features a melodic line with slurs and accents, while the Piano part provides harmonic support with chords and single notes.

Vcl.
Cb.

*piu.
(p)
piu.
(p)*

The third system shows the Violoncello (Vcl.) and Double Bass (Cb.) parts. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of *piu. (p)*.

Un poco meno Allegro.

Fl.
P.

The fourth system shows the Flute (Fl.) and Piano (P.) parts. The Flute part continues with eighth-note chords, and the Piano part provides harmonic support with chords and single notes.

5. kotta. Liszt: Haláltánc, 1865-ös változat, a második téma első variációja

taít kombinálta, amikor a *Haláltánc* első fogalmazványát megalkotta. Ha támaszkodhatunk azokra a liturgikus szövegekre, amelyek ezt a három témát a *Haláltánc* hozzávetőleges programjaként rendszerint kísérték, akkor rájövünk, hogy az 1849-es és az 1853-as verzió eredetileg eléggé jóindulatú víziót tükröz Isten utolsó ítéletéről. A „Dies irae” szövege így festi le a képet: „Harag napja, nyomorúság napja, amikor a világ hamuvá válik”. Ezt a Requiem-téma követte: „Adj nekik örök békességet, Uram.” A művet a „De profundis” zárta:

A mélységből kiáltok hozzád, Uram!
Uram, hallgasd meg az én szómat; legyenek füleid figyelmetesek könyörgő szavamra!
Ha a bűnöket számon tartod, Uram: Uram, kicsoda maradhat meg?!
Hiszen te nálad van a bocsánat, hogy féljenek téged!
Várom az urat, várja az én lelkem, és bízom az ő ígéretében.
Várja lelkem az Urat, jobban, mint az örök a reggelt, az örök a reggelt.
Bízzál Izráel az Úrban, mert az Úrnál van a kegyelem, és bőséges nála a szabadítás!
Meg is szabadítja ő Izráelt minden ő bűnéből.²⁸

Miután 1853-ban elkészült a *Haláltánc* második változatával, Liszt tizenegy évre félretette a művet. 1864-ben veje, Hans von Bülow érdeklődésének adott hangot a mű iránt, és arra biztatta Lisztet, hogy publikálja és mutattassa be. A zeneszerzőnek aggályai voltak a kompozícióval kapcsolatban, mégis teljesítette Bülow kérését, és előkészítette a művet az előadásra. Úgy látszik, hogy mire Liszt visszatért a *Haláltánchoz*, addigra a mű programjának értelmezése elhalványodott benne. Ez nem tekinthető meglepőnek. A megelőző néhány évben több szörnyű személyes tragédiát élt át: 1859-ben egyetlen fia, Daniel tuberkulózisban meghalt. Ezt kisebbik lányának, Blandine-nak a halála követte 1862-ben. 1863-ban pedig tudomására jutott, hogy egyetlen élő gyermeke, Cosima házasságtörő viszonyt folytat közeli barátjával és kollégájával, Richard Wagnerrel. Ezek a tragédiák megváltoztatták Liszt személyiségét; depresszióssá, cinikusná és magába fordulóvá tették. 1863. június 20-án bevonult a Madonna del Rosario római domonkos kolostorba. Megnyugvást keresve öt éven át a kolostorban maradt, kis cellájában komponált, és elmélkedett az emberiség bűneiről. Római időszaka alatt visszatért a *Haláltánchoz*, és itteni revíziói az ember cinikus elítélését tükrözik. A *Haláltánc* 1853-as és 1864-es verziójának összehasonlítása arról tanúskodik, hogy Liszt Rómában négy alapvető változtatást eszközölt a művön: újrarahangszerelte a bevezető szakaszt, klarinétokkal, fagottokkal, mélyhegedűkkel, gordonkákkal és nagybőgőkkel egészítve ki az üstdobokat és harsonákat; belekomponálta a darabba a démoni tritonus-motívumokat; kihúzta a jó szándékú „De profundis” témát; és újrakomponálta a kódát, baljósabbá alakítva annak karakterét (6. kotta a 336. oldalon).

Lisztnek az öt körülvevő világhoz való kiábrándult közelítése azonban nem volt tartós. Az 1860-as évek végén már ismét aktív volt karmesterként és tanárként. A *Haláltánc* iránt nem sok érdeklődést mutatott, és vonakodása, hogy a mű-

pp poco a poco cresc. ... ff

6. kotta. Liszt: Haláltánc, az 1865-ös változat befejezése

ről beszéljen, az őt 1869-ben meglátogató Vlagyimir Sztaszov számára is nyilvánvalóvá vált:

Hasztalanul könyörögtem neki, hogy játsszon valamit a *Haláltáncból*, a *Faust kocsmajelenetéből*, a *Nächtlicher Zugból*, a *Hunnenschlagtból* vagy a *Dantéből*. Ám ő hajthatatlan maradt, és minden kérésre ezt válaszolta: „Ezek a művek mind *abból* a korszakból valók! Nem, soha többé nem játszom őket.” [...] Hiába kértem arra is, hogy magyarázza el a *Haláltánc* fő variációit, hiszen ezekhez nem adott programot (az összes többi szimfonikus műve esetében követett gyakorlattal ellentétben). Kereken elutasította, hogy eljátssza a darabot, a programjáról pedig csak annyit mondott, hogy azok közé a művek közé tartozik, amelyeknek a tartalma nem tehető közzé. Különös titok, különös kivétel, abbóságának és római tartózkodásának különös következményei!²⁹

Amikor Liszt 1865-ben közzétette a *Haláltáncot*, bejelölt egy ad libitum húzást a 441. és az 591. ütem között. Ez a húzás kihagyja a második témát és variációit, és azon a ponton tér vissza a második és harmadik cadenzához, ahol a „Dies irae” újra felhangzik. A szokásos okoskodás szerint a húzás célja az lett volna, hogy egyszerűsítse a darabot, és hozzáférhetővé tegye olyan zongoristák számára, akik nem rendelkeztek azzal a technikával és/vagy állóképességgel, amelyet a teljes mű megkövetel. Ennek az okoskodásnak azonban nincs sok értelme, mert az első téma és variációi technikailag többet követelnek a játékostól, mint a második téma és variációi. Következésképpen az opcionális húzás alkalmazása nem csökkenti a darab által támasztott technikai követelményeket.³⁰ Ezenfelül egy technikai jellegű húzás egy olyan darabban, mint a *Haláltánc*, eleve nevetséges, ha belegondolunk a darab természetébe. A *Haláltánc* megírásának többek között éppen az volt a célja, hogy megmutassa a zongorista virtuozitását, bámulatos tehetségét – a húzás magával a mű természetével ellentétes. Miért írta be tehát Liszt az opcionális húzást? Véleményem szerint annak érdekében, hogy világossá tegye a kompozíció különböző vizuális referenciáit. A húzás lehetővé teszi az előadó számára, hogy el-tüntesse Orcagna *Trionfo della morte* freskójának nyomait, és ily módon újrainterpretálja a *Haláltáncban* meglévő zenén kívüli referenciákat.

Befejezésképpen röviden össze szeretném foglalni a mű utolsó, *Totentanz: Paraphrase über 'Dies Irae'* címet viselő, 1865-ös verziója alapjául szolgáló zenén kívüli inspiráló hatásokat. Hans Holbein *Totentanz*, illetve Orcagna *Trionfo della morte* című alkotásaitól ihletve 1839-ben Liszt két vázlatot komponált *A halál komédiája*, illetve *A halál diadala* címmel. Nem világos, hogy ezeket a vázlatokat különálló kompozíciókhoz szánta-e, végül azonban úgy látta, hogy a halál e két ellentétes aspek-

29 Vladimir Vasilevich Stasov: *Selected Essays on Music*. Translated by Florence Jonas, London: Barrie and Rockliff, 1968, 50.

30 Mint Philip Friedheim megjegyzi: „Liszt zongoraműveiben ismételtelen szembetalálkozunk ezzel a szituációval. A *Don Juan* fantáziájában az egyik szakasznak van egy egyszerűbb verziója, egy másik meg meghúzható, de bármelyik külön utat választjuk is, egyik sem teszi a művet könnyebben előadhatóvá, minthogy az egész mindvégig rendkívül nehéz.” „First Version, Second Version, Alternate Version: Some remarks on the Music of Liszt”. *Music Review*, 44. (1983), 199–200.

tusa egyetlen műben szembeállítva mutatható be legjobban. Megkettőzött variációs formát létrehozva két vázlatát egyazon kompozícióba illesztette, gondosan ügyelve arra, hogy megőrizze az egyes műalkotások által inspirált egyéni jellegzetességeket.

A kompozíció nyitótémája a „Dies irae” gregorián dallama. Ez az ének, amely a 16. század óta része volt a temetési szertartásoknak, hátborzongató asszociációk hordozójává is válik: miként a csontvázak Holbein fametszetsorozatában, a „Dies irae” mindegyik variációban megjelenik, és a halál szimbóluma lesz.

A második téma és variációk alapját egy Mozart *Requiem*jéből vett idézet szolgáltatja. Ezúttal Orcagna *Trionfo della morté*jából vett jelenetek öltének zenei formát. Bár első látásra talán nehezen magyarázható, az, hogy Liszt egy második témát és variációkat épített be a műbe, mesteri manőver a programzenei anyaggal. Második programját, *A halál diadalát* a zeneszerző az utolsó ítéletnek az 5. variációban történő, kulminációs pontot képező ábrázolásán belül helyezte el, ezzel a megoldással erősítve a kompozíció drámai befejezését és a végső pokolra szállást.

Malina János fordítása

ABSTRACT

ANNA HARWELL CELENZA

DEATH TRANSFIGURED: THE ORIGINS AND EVOLUTION OF FRANZ LISZT'S *TOTENTANZ*

Liszt looked to Holbein's *Totentanz* woodcut series and Orcagna's *Trionfo della morte* fresco as inspiration for his programmatic piano concerto *Totentanz*. This article presents a chronological overview of various first-hand accounts of Liszt's creative process that reveals how a composite of the two artworks, and their reception in the 19th century, was reflected by Liszt in the structure and extramusical content of his composition.

Anna Harwell Celenza is the Thomas E. Caestecker Professor of Music at Georgetown University. She is the author of several scholarly books – the most recent being *Hans Christian Andersen and Music: The Nightingale Revealed* (2005). Her work has also appeared in *The Hopkins Review*, *Journal of the American Liszt Society*, *Music and Politics*, *Musical Quarterly*, *Nineteenth-Century Music*, *Notes*, *The Cambridge Companion to Liszt* (2005), and *Franz Liszt and His World* (2006). In addition to her scholarly work, she has authored a series of award-winning children's books with Charlesbridge Publishing: *The Farewell Symphony* (2000), *Pictures at an Exhibition* (2003), *The Heroic Symphony* (2004), *Bach's Goldberg Variations* (2005), and *Gershwin's Rhapsody in Blue* (2006). Her next children's book, *Duke Ellington's Nutcracker Suite*, will be released in October 2011.

Dalos Anna

A „HARMINCASOK” ÉS AZ ÚJ ZENEI FORDULAT (1957–1967)

Egy 1966-os előadásában Ligeti György úgy fogalmazott, hogy a szigorú szerialista módszerek felszabadították a zeneszerzőket. E szabadság birtokában a dogmatikus ortodoxián később túllépő komponisták ugyanis új gondolkodásmód birtokába jutottak, s így immúnisnak mutatkoztak olyan hagyományos elképzelésekkel szemben, mint a tonális rendszer primátusa vagy éppen a tematikus-motivikus munka meghatározó szerepe.¹ A magyar zeneszerzéstörténetnek nincs szeriális fázisa. A hatvanas évek zenei megújulása tehát – amely egybeesik a darmstadti kör posztszeriális korszakával – egészen más feltételekből indult ki. A kollektív emlékezet két rétege² – a személyes emlékezés, azaz az *oral history*, amely Földes Imre 1969-ben megjelent *Harmincasok* című interjúkötetében manifesztálódik,³ illetve a hagyomány, amely viszont Kroó György 1971-ben megjelent, *A magyar zeneszerzés 25 éve* című kötetére hivatkozik⁴ – e megújulást jelentős fordulatként értékeli. Ám a kollektív emlékezett harmadik rétege, a dokumentumokra és azok kritikai elemzésére-értékelésére támaszkodó történelmi tudás – mint az oly gyakran lenni szokott – a repertoár ismeretében sokkal inkább e megújulás technikai értelemben vett szűkösségét regisztrálja.

Mi lehet az oka egyfelől az *oral history* és a hagyomány, másfelől a történelmi értékelés között feszülő ellentmondásnak? A korszak írásos dokumentumait olvasva egyértelművé válik, milyen kevésbé vettek részt a magyar zeneszerzők és zenetudósok a szerializmus érvényessége és hatása, illetve a posztszerializmus térnyerése körüli nyugat-európai diskurzusban – a posztszerializmus kifejezést nem is ismerték Magyarországon. Még a nagy empátiával és bizonyos mértékű nyugati repertoárismerettel rendelkező Kroó György is pontatlanul használ olyan kulcsfontosságú terminus technicusokat, mint a szerializmus vagy a dodekafónia: Lendvay Kamilló szabad

1 Ligeti György: „Musik auf neue Art gedacht. Sechzehn Jahre 'das neue werk'.” In: uő.: *Gesammelte Schriften. Band 1*. Közr.: Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007, 201–216., ide: 207.

2 A kollektív emlékezet hármasszeregezettségéről lásd Gyáni Gábor tanulmányát: „A kollektív emlékezet két formája: hagyomány és történelmi tudás.” In: uő.: *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010, 85–102.

3 Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

4 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

tizenkétfokúságot alkalmazó *Négy duettjét* (1965) elemezve éppúgy szerializmusról beszél,⁵ mint Dobos Kálmán szintén szabad tizenkétfokú kompozíciói, a *Kamarazene* (1962) és a *Villanások* (1963) esetében.⁶ Sőt a hatvanas éveket – az ifjú Bozay Attila műveit értékelve – „a kötött stílusok és technikák évtizedének” nevezi.⁷

A terminológiai zűrzavar tipikus példáival a zenei szaksajtóban is találkozunk. Petrovics Emil *C'est la guerre* című operájáról szóló 1961-es kritikájában Liebner János így fogalmaz: „az opera zenei szövetében dramaturgiai funkciójú vezetőszeret kap a szeriális rendszer, mint a fasizmus, a háború, az embertelenség zenei kifejezés formája.”⁸ A dodekafónia azonban Liebner szerint csupán „egy szín a zeneszerző palettáján”,⁹ amiből egyenesen következik, hogy „a szeriális rendszer alkalmazása a darabban nem jelent egyszersmind atonalitást is – sőt ellenkezőleg: még a tisztán dodekafón területeknek, de még maguknak az egyes soroknak is erős tonális kötöttségük, világos hangnemi alapjuk és irányuk van.”¹⁰ Nem kívánok most kitérni arra, hogy leginkább Puccinira hivatkozó egyfelvonásosában Petrovics¹¹ a tizenkétfokú témákat pusztán plakát-funkcióban használja. Sokkal fontosabbnak érzem, hogy rámutassak: az idézet nyilvánvalóvá teszi, hogy Magyarországon még a szakmabeliek sem voltak tisztában a szabad tizenkétfokúság, a dodekafónia vagy éppen a szerializmus közti különbségekkel.

A zeneszerzők korabeli nyilatkozatai is arra utalnak, hogy a 20. század kompozíciós technikáiról meglehetősen naiv elképzelésekkel rendelkeztek. Varga Bálint András kérdésére válaszolva – tudniillik, hogy elemzett-e kortárs műveket – Bozay Attila még 1984-ben is azt válaszolta, hogy „partitúrát nem sokat láttam, s csak a lemezek meghallgatásakor tettem őket magam elé. Talán két-három művet analizáltam. Nem volt rá igazából szükségem: a néhány alapfogalmat még a zenével való találkozás előtt megtanultam.”¹² Bozay tehát – és ebben feltehetően nem különbözött generációja más tagjaitól – közömbösnek mutatkozott a tény iránt, mely szerint a szerializmus, de a schoenbergi dodekafónia sem azonos bizonyos „alapfogalmak” alkalmazásával, hanem inkább a zeneszerzésről való gondolkodás egyik formája. Az analíziseknek pedig – mint például Ligeti több mint harminc oldalas elemzésének Boulez *Structure Ia* című zongoradarabjáról¹³ – épp az a célja, hogy minél részletesebben feltárják e zeneszerzői gondolkodásformát.

5 Kroó: i. m. 146.

6 Kroó: i. m. 152.

7 Kroó: i. m. 162.

8 Liebner János: „C'est la guerre. Új magyar opera rádióbemutatója,” *Magyar zene* I/7-8 [II/4-5] (1961. augusztus-október), 192-197, ide: 193.

9 Liebner: i. m. 195.

10 Liebner: i. m. 196.

11 A Puccini-hivatkozás nem került el egy másik kortárs, Pernye András figyelmét: Pernye András: „C'est la guerre. Petrovics Emil operájának rádióbemutatójáról,” *Muzsika* IV/11 (1961. november), 19-22., ide: 20.

12 Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 44-51., 46.

13 Ligeti György: „Entscheidung und Automatik in der *Structures Ia* von Pierre Boulez.” In: uő.: i. m. 413-446. Magyarul: uő.: „Döntés és automatizmus Pierre Boulez *Structures Ia* című művében.” In: Kerékfy Márton (vál., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 135-166.

Tanulmányomban elsősorban arra keresem a választ, milyen utakat jártak be a „Harmincasok” generációjához tartozó zeneszerzők az új zenei írásmódok elsajátításakor, és csak érintőlegesen beszélek a nemzedék számára oly fontos ideológiai konstrukcióról, a nemzeti hagyomány és az európai új zene egyesítésének eszményéről, amelynek paradigmatis képviselője a kortársak számára Durkó Zsolt volt.¹⁴ Az elsajátítási folyamat, vagyis az új technikák tanulása, amely valamikor 1957 táján kezdődött, 1967-re zárult le. Az 1968 és 1972 közötti második korszak – amelyről tanulmányombam nem esik szó – már a modern technika érett alkalmazásának jegyében bontakozott ki, az első főművek, a *Bornemisza Péter mondásai*, a *Kassák-Requiem*, a *Halotti beszéd* születésének időszaka ez. A második korszak záróévszámát az Új Zenei Stúdió radikális fordulata jelöli ki, az a fordulat, amelynek következtében a „Harmincasok” elveszítették önreprezentációjuk legfontosabb elemét, az újító imázst. A „fiatal radikálisok”¹⁵ fellépése – a „Harmincasok” számára traumatikus módon – alapjaiban ingatta meg az idősebb nemzedék modernitásának hitelét.

Pedig e modernitás, pontosabban az újszerűség mértéke már a hatvanas években is meglehetősen mérsékeltnek mondható. Érzékeltte ezt Somfai László is, aki 1968-ban fiatal magyar zeneszerzők műveiről szólva úgy fogalmazott, hogy „pusztán technikailag semmi olyan látványos újat nem produkálnak, ami egybeesnék a divatos kísérletezésekkel. Tulajdonképpen a már-már divatnál tartósabbnak bizonyuló technikai-szerkesztési iskolák eredményeit is tartózkodóan ízlelgetik. A konkrét és elektronikus zene, az aleatorika Magyarországon például nem nagyon dívik [...]. De még a szigorú szerializmus sem vált közelezőnek érzett fogalmazásmóddá.”¹⁶ Az 1957 és 1967 közötti tíz év azonban az útkeresés jól elkülöníthető fázisait dokumentálja, s habár – mint arra interjúkötete előszavában Földes Imre is felhívta a figyelmet¹⁷ – a „Harmincasok” zenei stílusa meglehetősen változatos, az utak-tévtutak végigjárásában pályájukon mégis sok hasonlóság mutatkozik. A legfontosabb ezek közül talán az, hogy mindannyian úgy érezték, el kell szakadniuk korábbi ideáljaiktól. Mint Varga Bálint András kérdésére válaszolva Láng István fogalmazott: „újra kellett tanulnom a zeneszerzést. Nemcsak nekem – kérdezd meg a kollégáimat: nekik is.”¹⁸

A „Harmincasok” generációjához tartozó 15 komponista több mint 170 művét tanulmányoztam (lásd az 1. táblázatot). A Földes Imre könyvében szereplő tíz zeneszerző közül a különleges esetként értékelhető Kurtág és Durkó műveit nem

14 Lásd erről tanulmányomat: „Una rapsodia ungherese. Új zene és hagyomány Durkó Zsolt művészetében (1965-1972),” *Magyar zene* 48/2 (2010. május), 215-224.

15 Kroó György nevezi így az Új Zenei Stúdió tagjait könyve második, bővített kiadásában: Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 197. Kroó elnevezését vette át Kovács András is 1978-as interjújának címadásakor: „Radikális fiatalok. Beszélgetés Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Andrással, a KISZ Központi Művészegyüttes Új Zenei Stúdiója tagjaival,” *Mozgó Világ* VI/5 (1978. szeptember-október): 15-24.

16 Somfai László: „Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről,” *Magyar zene* IX/2 (1968. június), 165-173, ide: 166.

17 Földes: i. m. 6.

18 Varga: i. m. 224.

vontam be a vizsgálódásba,¹⁹ ugyanakkor a Földes-kötetben nem szereplő Balassa Sándor, Borgulya András, Decsényi János, Dobos Kálmán, Károlyi Pál, Sári József és Vántus István kompozícióival bővítettem az elemzett repertoárt.²⁰ Földes nyomán a „Harmincasok” nemzedékéhez tartozónak tekintettem olyan komponistákat is, akik a húszas évek végén születtek (Lendvay Kamilló, Decsényi János), de pályájuk alakulása a náluk pár évvel fiatalabbakéval párhuzamosságot mutat.

Balassa Sándor (1935)	8 mű
Borgulya András (1931)	3 mű
Bozay Attila (1939-1999)	14 mű
Decsényi János (1927)	11 mű
Dobos Kálmán (1931)	2 mű
Károlyi Pál (1934)	17 mű
Kocsár Miklós (1933)	15 mű
Láng István (1933)	10 mű
Lendvay Kamilló (1928)	9 mű
Papp Lajos (1935)	9 mű
Petrovics Emil (1930)	11 mű
Sári József (1935)	6 mű
Soproni József (1930)	16 mű
Szokolay Sándor (1931)	20 mű
Vántus István (1935)	14 mű

1. táblázat. A vizsgált zeneszerzők és a repertoár mérete

Somfai László utal arra: a „Harmincasok” pályakezdését megkönnyítette, hogy tiszta lappal indulhattak, a bartóki-kodályi példa őket nem nyomasztotta annyira, mint az idősebb nemzedékeket.²¹ 1958-59 körül keletkezett kompozícióik többsége azonban mégiscsak jelzi, hogy a bartóki hangütésektől, kodályos dallamképzési elvektől nekik is el kellett szakadniuk. Különösképpen feltűnő mindez az időszak kórusrepertoárjában – Decsényi János, Károlyi Pál, Kocsár Miklós termésében –, amelynek tételei még a hatvanas évek közepén is kodályi típusokra alludálnak.²² Balassa Sándor Op. 12-es *Legendája* (1967) egyenesen a *Jézus és a kufárok* újraírásaként hat. Ugyanebben az időben a hangszeres zenében a Bartók-recepció két különböző típusával találkozunk. Az elsőben – ezt nevezhetjük felületi hatásnak – a zeneszerző, például Bozay a két hegedűre komponált *Duóban* (1958)

19 Életrajzi okokból – elsősorban külföldi tanulmányútjaik következtében – kettejük zenei megújulása más úton haladt, mint a harmincasok nemzedékének többi tagjáé.

20 Itt szeretnék köszönetet mondani a Magyar Rádió Archívumának, amiért lehetővé tették, hogy számos mű felvételét meghallgathassam, valamint az Intézet könyvtárának, hogy rendelkezésemre bocsátották a rengeteg kottát, és Láng Istvánnak, illetve Sári Józsefnek, akik kéziratokkal segítettek munkámat.

21 Somfai: i. m. 165.

22 Kocsár 1967-es kórusciklusa, az *Évszakok zenéje* azonban már az új irányok keresését tükrözi.

vagy Lendvay Kamilló a *Tragikus nyitányban* (1958), a *Mauthausenben* (1959), a *Concertinóban* (1959), a *Hegedűversenyben* (1961-62), illetve Balassa Sándor a *Hege-dűversenyben* (1964), Bartók zenei nyelvét használja: a művek jól felismerhetően utalnak egyes Bartók-kompozíciók jellegzetes hangütéseire. A másik típusban – például Balassa Sándor, Papp Lajos és Sári József zongoraműveiben – a komponista a bartóki zeneszerzői gondolkodásból indul ki, miközben igyekszik kerülni a közvetlen stíláris hivatkozásokat. A Bartók-befogadás így módon a „Handwerk” szintjén mutatkozik meg; legfontosabb kiindulási pontként e zeneszerzők számára éppen ezért a *Mikrokozmosz* szolgál.

Feltehetően Stravinsky és Prokofjev műveinek befogadása állhat a korszak neoklasszikus kísérleteinek hátterében. Itt is két alaptípus különíthető el egymástól: az elsőt jól ismert toposzokat, zenei alapképleteket alkalmaz a zeneszerző, gyakran ironikusan, idézőjelbe illesztve a zenei allúziókat, idézeteket, álidézeteket, mint például Petrovics a *Négy önarckép álarcban* című csembaló-ciklusában (1958), a *Lysisstratében* (1962), valamint a *Fűvösötösben* (1964), de ugyanez figyelhető meg Láng István 1. fűvösötösében is (1963-64). A neoklasszikus játékok egyfelől a Bartók-stílustól való eltávolodást segítik elő, másfelől a posztmodern gondolkodás stíláris előtanulmányaként is szolgálnak. A másik típus Bach kontrapunktikáját tekinti zeneszerzés-technikai kiindulópontnak. Az ellenpont sokszor kapaszkodóként funkcionál a modern zene útvesztőjében: a mesterségbeli tudás biztonságát adja például Bozay Attilának az op. 4-es *Bagatellekben* (1961), vagy Soproni Józsefnek a *Meditazione con toccata* című orgonadarabjában (1959). A bachi ellenpont látványosan itatja át Sári József korai kompozícióit – *Jó a pirkadás* (1962), *Cinque duetti facili* (1964), *Bevezetés és Allegro* (1959-1965), *Meditazione* (1967-68) –, aki a modern zenei effektus-használat ellenében fordul a kontrapunktika és a barokkos motorikus stílus lehetőségei felé, egyrészt a bartóki modelltől való eltávolodás, másrészt a korszak divatos írásmódjától független, autonóm zenei nyelv megteremtése reményében.

Ákárcsak Bach, Beethoven is mesterségbeli kapaszkodóként szolgált sokáig a magyar zeneszerzők számára, s a beethoveni modelltől való elszakadás mintha elsősorban a vonósnégyes műfajában tűnt volna a legnehezebbnek. Mindez nemcsak Petrovics Emil 1958-ban keletkezett 1. vonósnégyesére érvényes, amely a bartóki dallamformálás ellenére egyértelműen – a tételtípusokban, a formákban, a karakterválasztásban, a tematikus munka szinte iskolás alkalmazásában – Beethoven kvartett-ideáljának nyomán kíván haladni, de olyan, korszerűsége törekvő, Bartókra és Stravinskyra egyaránt reflektáló alkotásokban is, mint Soproni első két vonósnégyese (1958, 1960). A *Musica verna* alcímű 2. kvartett II. tétele még az idős Beethoven „Heiliger Dankgesang”-ját is megidézi; Bozay 1964-es vonósnégyese pedig Webern dallamosságát, kisformáinak expresszivitását igyekszik a bachi kontrapunktikával és a beethoveni fejlesztő variáció elvével ötvözni.

A hagyományos formai elvek, a kontrapunktika alkalmazása, a tematikus munka és a fejlesztés koncepciója igen sokáig uralta a „Harmincasok” gondolkodását: úgy is mondhatjuk, az ezen kompozíciós eszményektől való elszakadás – amit, mint Ligetitől tudjuk, a nyugati kortársaknál a szerializmusban való elmélyülés jelentősen elősegített – komoly nehézségekbe ütközött Magyarországon. Elszaka-

dás és ragaszkodás, hagyomány és modernitás egyidejűségét jól illusztrálja Láng István 2. vonósnégyese (1966), amely a „Harmincasok” kvartett-termésének egyik legjelentősebb darabja. A vonósnégyesről írva már Somfai László is felhívta a figyelmet a tizenkéthangú akkordok alkalmazására, az egyéni dodekafon megoldásokra, a variációs technikákra, a rákfordítás használatára és a 23-as szám, a 9+14, illetve a 14+9 ütemes szerkezetek dominanciájára.²³ A mű modern rétegéhez tartoznak a zajelemek, a glissandók, a dallamfoszlányok és a kvázi aleatorikus szakaszok is, amelyeknek gyakori ismétlése szándékoltan széttördeli a struktúrát.

A klasszikus vonósnégyesek formai szabályait oldandó, Láng hét egybekomponált szakaszból építi fel kvartettjét (2. táblázat). Három cadenza választja el egymástól a négy kötött tételt, amelyek a tradicionális vonósnégyesek négy tételkarakterét – a formai gyakorlat átvétele nélkül – elevenítik fel. Az effektusok meghatározó szerepre tesznek szert a kompozícióban, olyannyira, hogy funkciójuk is átértelmeződik. A kezdeti zajelemek tradicionális alakot öltenek: a dallamfoszlányok – homályos allúzióként – népi siratók hangulatát idézik meg, a zárótétel pedig egy hagyományosan zajos effektussal, a hangszeres népzene dűvőjével mint talált tárggyal él. A tétel befejezéséhez egy korálvariációs struktúrába illeszkedő, cantus firmusként megszólaló, népdalszerű dallam vezet el.

Allegro fuoco ben ritmico	kötött, „nyitó szonátatétel”
Cadenza, senza tempo (brácsa)	szabad
Allegretto giocoso (3/4)	kötött, „scherzo”
Cadenza, senza tempo (1. hegedű)	szabad
Adagio molto	kötött, „lassú”
Cadenza, senza tempo (cselló)	szabad
Allegro agitato	kötött, „gyors zárótétel”, „táncfinálé”

2. táblázat. Láng István 2. vonósnégyesének (1966) formai felépítése

Láng István új zenei gondolkodásmódhoz vezető útja egyébként paradigmatis példája a „Harmincasok” pályájának. A zeneszerző, varsói zenei élményeit követően már 1962-es *Kamarakantátájában* és a *Mario és a varázsló* című balettjében modern zenei hangzások létrehozására törekedett, de ekkor még csak a modernitás hangzó lát-szatát volt képes megteremteni, hagyományos zeneszerzői eszközök segítségével. Egy rövid neoklasszikus kitérő után (*Duó*, 1963, 1. fúvósötös, 1964), *Trasfigurazioni* alcímű 2. fúvósötösével (1965) érkezett el a fordulathoz. E bagatell rövidségű tétel-ekből álló kompozícióban minimalizált eszközökkel, egy-egy kis zenei elem kibontásával kísérli meg – Webern, Boulez, de elsősorban Ligeti nyomán – kialakítani új zenei írásmódját. Az ugyanebben az évben keletkezett, szólóklarinétra komponált *Monódia* újabb lépést jelent előre az új zenei gondolkodásmód elsajátításában: egy táncfantázia zenéjéről lévén szó, az imaginárius cselekményt és gesztusokat követve

23 Somfai: i. m. 169-170.

Láng képes elszakadni a hagyományos tematikus-motivikus gondolkodástól, és olyan szabad, monológ jellegű zenei formát alakít ki, amely több, egymással csak az ismétlődő effektusok révén kapcsolatban álló szakaszból épül fel.²⁴

Az effektusok – *flutterzunge*, *cluster*, aleatória, negyedhangok, ütőhangszerek – használata egyébként arra utal, hogy a „Harmincasok” jól körülhatárolható eszköztárral rendelkeztek újszerűnek szánt kompozícióik megírásakor, s ezek, szinte receptként a divatos modern mű alapelemeiként funkcionáltak. A zajelemek, effektusok mellett ilyen szerepet töltött be a művet záró lassú, *morendo* befejezés, a sok rövid tétel egybekomponálása, a 12 hang plakátszerű alkalmazása általában a kompozíciók kezdetén vagy sarokpontjain, illetve az olasz nyelvű címadás. Ezen eszközök felhasználására példa Papp Lajos 1965-ös, *Dialogo* című zongoraversenye, amelynek attacca kapcsolódó lassú–gyors–lassú tétéleiben – a komponista szándéka szerint – a zongora és a zenekar közti párbeszéd (dialógus) az egyén és a közösség szembenállását hivatott felidézni.²⁵ A zongora és a zenekar között valójában nem alakul ki semmiféle párbeszéd – Somfai tapintatos megfogalmazásával élve „a zongora az aktív dialógus partner”²⁶ –, ugyanakkor a zenekar elsősorban mint zajok forrása funkcionál, s ebben az ütőhangszereknek kiemelt szerep jut. A monologizáló zongoraszólam ugyanakkor Bachra és Bartókra hivatkozik, a II. tételben toccata jellegű írásmód, a két szélső, lassú tételben pedig hagyományos komplementer ritmusjáték jelenik meg. Az első tételben, illetve a zárótétel cadenzája előtti rövidke visszatérésben dodekafón szimbólum hallható, és az egész kompozíció – a szép hangzás jegyében – végtelenített lassú befejezéssel zár.

Az eszköztár – amely divatosan modernné tesz egy zeneművet – természetesen az új zenei gondolkodásmódnak csak a felületét érinti, s mivel ezen eszközök esetében valójában csak a zeneszerzés mechanikai, külső elemeiről beszélünk, talán érdemes különbséget tennünk új zenei beszédmód és új zenei gondolkodásmód között. E nagy repertoárban csak nagyon kevés olyan kompozícióval találkozunk, amelyek valóban belülről, úgy is fogalmazhatunk: igazi zeneszerzői problémák felől közelítenek a komponáláshoz, s amelyek ily módon képesek megkérdőjelezni a korábbi zeneszerzői gondolkodásmód létjogosultságát. A „Harmincasok” közül azokat, akik valóban a progressziót képviselték, 1964-től kezdődően négy zenei elv foglalkoztatta erőteljesen, s ezek – nem függetlenül Pierre Boulez műveinek (*Gazdátlan kalapács*, *Három Mallarmé-improvizáció*) magyarországi recepciójától²⁷ – az egyidős nyugat-európai posztszeriális zeneszerzés legfontosabb kérdéseivel esnek egybe.²⁸

A „Harmincasok” érdeklődésének előterében a dallamképzés módozatai, a nagyforma kialakításának kérdései, a szabad, illetve a kvázi aleatória, azaz a megkomponált improvizáció lehetőségei, valamint az ütemvonal nélküli szabad írás-

24 Maga Láng is beszél erről Földes Imrénének adott interjújában: Földes: i. m. 74-75.

25 Földes: i. m. 109.

26 Somfai: i. m. 167.

27 Ehhez lásd Soproni József és Láng István nyilatkozatait. Sopronihoz: Földes, i.m. 152.; Lánghoz: Varga: i. m. 225.

28 Ligeti: i. m.

mód, a metrikus érzet feloldásának technikai megoldásai álltak. Láng 2. vonósnégyese mellett Bozay Zongoravariációi (1964), valamint a *Trapéz és korlát* I. tétele (1966), Balassa Sándor *Dimensioni* című fuvola-brácsa duója (1966), Kocsár két kompozíciója, a *Dialoghi* (1965) és a *Lamenti* (1965–67), illetve Soproni József ezidőtájt keletkezett művei, a *Carmina polinaesiana* (1964), az *Ovidii metamorphoses* (1965), a 3. vonósnégyes (1965) és a *Három Verlaine-dal* (1965) tekinthető a Magyarországon születőben lévő posztszerializmus első jelentős alkotásainak.

E posztszeriális kompozíciókban a nagyforma általában attacca kapcsolódó rövid tételekből áll össze. E ciklusok különböző karakterek váltakozásából épülnek fel, és gyakran emlékeztető jellegű, belső visszautalásokat is tartalmaznak. Bozay Attila műveinek – mint amilyen a *Pezzo concertato* (1965), a *Pezzo sinfonico* (1967) vagy a *Vonóstrió* (1960, rev. 1966) – ez az alapelve. Az elv kikristályosodott formája azonban a *Zongoravariációk*ban jelenik meg. E kompozíció – amely talán az időszak legjelentősebb Bozay-alkotása – ugyan hű marad a variációs forma és a karakterváltozatok hagyományához (erre utalnak a beszédes előadói utasítások), a ciklus mégis egybekomponált részek egymásutánjaként revelálódik: nemcsak azért, mert a téma és a variációk attacca kapcsolódnak egymáshoz, hanem mert a variációkban a téma gyakorlatilag nem is ismerhető fel, csupán a kisszekund hangköz domináns szerepe egyértelmű. A ciklus ritmikus-kötött, illetve szabad, kvázi-improvizatív szakaszok váltakozásából építkezik, ami a zenei folyamat lebegését hozza létre (3. táblázat). A variációt záró *Epilogo* – a variáció-hagyományra utaló keretként – visszaidézi a témát, a darab befejezése mégis végtelenített. A zeneszerző „eklektikus” alkata ugyanakkor ebben a műben is megmutatkozik:²⁹ a variációs-ciklus nem tagadhatja a *Diabelli*- és a *Goldberg-variációk*hoz fűződő kapcsolatot, Schumann *Dichterlieb*jének közelségét, illetve Webern zongoravariációinak és Schoenberg zongoradarabjainak ihlető tapasztalatát.

Bozay zongoraművében is meghatározó szerepet játszik a megkomponált improvizáció, azaz a rögtönzött zenei felületek érzete, aleatóriával azonban nem találkozunk benne. Igaz: aleatorikus szakaszok egyébként is csak nagyon ritkán jelennek meg a „Harmincasok” kompozícióiban: Kocsár Miklós darabjai – *Lamenti*, *Dialoghi* – ilyen értelemben kivételes alkotásoknak tekinthetők (1. kotta). Jóval gyakoribbak a megkomponált aleatorikus szakaszok: ezekben az esetekben akár teljesen szabad aleatorikus megoldást is alkalmazhatna a zeneszerző, de nem akarja kizárólag az előadóra bízni a zenei szövet kialakítását.³⁰ A hangzás effektusértéke azonban így is megmarad, mint például Balassa *Dimensioni* című fagott-zongoraművének végén (2. kotta). E kvázi-aleatória többnyire a kísérő szólamokban jelenik meg: Láng igen sűrűn él vele nemcsak a 2. vonósnégyesben, de 1967-es *Pezzi* című kompozíciójában,³¹ illetve *A gyáva*

29 Kroó György értékeli így Bozay munkásságát: Kroó: i. m. 162.

30 Beszélgetésünk alkalmával Láng István elmondta, ő elsősorban azért óvakodott aleatorikus szakaszokat írni a műveibe, mert a magyar hangszeres művészek számára idegenül hatott e szabadság, s aggódott, meg tudják-e egyáltalán oldani a feladatot. (2011. január 13.)

31 Első változata 1964-ben keletkezett, eredeti címe: *Epigramma* kamaraegyüttesre.

- Tema (quasi canzone popolare ungherese):
 tranquillo, parlando, rubato
1. var.: semplice, grazioso – kötött
 2. var.: presto, fuocosó – kötött
 3. var.: recitativo, declamando – szabad
 4. var.: tranquillo, religioso – szabad
 5. var.: lontano, giocoso, scherzando – kötött
 6. var.: con moto, ma poco sostenuto – szabad
 7. var.: subito mosso, agitato – kötött
 8. var.: presto possibile – kötött
 9. var.: giusro, ritmico – kötött
 10. var.: cadenza, improvvisamente – szabad
- Epilogo: tranquillo, parlando, rubato – kötött, végtelenített befejezéssel

3. táblázat. Bozay Attila: *Variazioni* (1964) formai felépítése

Presto possibile

The image shows a musical score for 'Presto possibile'. It consists of three staves. The top staff is in bass clef, starting with a forte (f) dynamic and ending with a fortissimo (sf) dynamic. It features a triplet of eighth notes and a five-measure rest. The middle staff is in treble clef, starting with a forte (f) dynamic and a 'marcato' (marc.) marking, followed by a five-measure rest. The bottom staff is in bass clef, starting with a forte (f) dynamic and ending with a mezzo-forte (mf) dynamic. It features six sixteenth-note runs and a 'repet ad lib.' marking.

1. kotta. Kocsár Miklós: *Dialoghi* (1965) – aleatorikus szakasz

The image shows a musical score for 'Dialoghi'. It consists of two staves. The top staff is for flute (fl) and the bottom staff is for viola (vla). The tempo is marked 'Presto (cca) ♩=170 pp sempre crescendo.' The flute part features a series of sixteenth-note runs. The viola part features a series of triplet eighth notes.

2. kotta. Balassa Sándor: *Dimensioni* (1966) – kiírt, kvázi aleatorikus szakasz

című operájában (1964–1968) is. Határesetként értékelhető Kocsár dalciklusa, a *Lamenti II.* tételében a kvázi- és a tényleges aleatorikus szakaszok váltakozása, egymásba olvadása.

Az efféle szabad felületek a formálásban játszanak meghatározó szerepet: rájuk támaszkodva kísérlik meg a zeneszerzők a kötetlen improvizáció hatását kelteni. Ugyanakkor ez az improvizatív benyomás mindig megmarad a „megkötött szabadság” keretei között, ami minden bizonnyal – nem függetlenül a kádári diktatúra tapasztalataitól – a „Harmincasok” nemzedéke számára politikai és művészi alapélményeként funkcionált. Persze a hatás létrehozásában – merőben zeneszerzés-technikai szempontból – közrejátszik az ütemvonal nélküli írásmód alkalmazása. Soproni, Kocsár, Balassa kottaképeit szemlélve feltűnik, hogy műveikben csupán az előadók támogató segédvonalakat használnak. A muzikusok – legyen szó énekes és zongora, illetve két hangszer együtteséről – többnyire mind tematikailag, mind a zenei folyamatot tekintve egymástól függetlenül szólalnak meg, s ez a függetlenség töredezett struktúrákat hoz létre. Mintha a zene csak gesztusokból, felkiáltásokból tudna építkezni. A töredezettség érzetéhez hozzájárul a dallamformálás is: recitáló motívumokat éppúgy hallhatunk, mint nagy hangközúgrások révén széles dallamívet bejáró dallamokat, illetve melizmatikus megoldásokat. Kocsár Miklós dalciklusának I. tétele, a „Lélekharangok” a modern zenei gondolkodásmóddhoz olyan hagyományos megoldásokat is tud társítani, mint a madrigalizmus alkalmazása: az alapjában véve foltokat létrehozó zongoraszólamban a harangok kongása és a gitárpengetés is felismerhető, hallhatóak a szövegben említett lépések, és a „szelek szárnyán siklik” szavakhoz kromatikus lesiklás társul (3a–d kotta).

Az improvizáltság élményét megteremteni szándékozó formálás mellett másik zeneszerzői célként jelent meg a hagyományos metrumérzet feloldása. Ezen a ponton érzékelhető leginkább Boulez műveinek – elsősorban a három Mallarmé-improvizációnak – a recepciója, bár kétségtelen, hogy a háromféle dallamformálás modellje is az ő művésze tehetett.³² A metrikus gondolkodás feloldása együtt járt a hangszerelés finomodásával, azaz a széphanzás – a Maros Rudolf-féle *Eufonia* – megteremtésének szándékával, amely szintén Boulez hangszerelési gyakorlatából (a zongora ütőhangszerszerű használata, a fúvósok, különösképpen a fuvola kiemelt, szólisztikus szerepe és az ütősök dominanciája) ered. Bozay Pilinszky-kantátájának (*Trapéz és korlát*) I. tétele egyértelműen a *Mallarmé-improvizációk* örököse: erre utal az áttört zenekari textúra, a hangszerek szólisztikus használata, a zaj- és zörejelemek alkalmazása, illetve az énekszólam hol melizmatikus, hol deklamatív jellege. Akárcsak Kocsár, úgy Bozay művészetében is fontos szerepet játszanak a madrigalizmusok: hallunk szívdobogást és az ugrást is megfesti a zene.

Bozay életművében a közvetlen Boulez-recepciónak csak ezzel az egyetlen példájával találkozunk. Az ifjú Soproni József kompozíciói azonban Boulez művészetének intenzív befogadásáról tanúskodnak: míg hangszeres műveiben – például a *Hét zongoradarabban* (1962) – Schoenberg és Webern nyomdokain jár, vokális művei Boulez követőjének mutatják. Földes Imrének adott nyilatkozatában ő maga

32 Ehhez lásd Boulez tanulmányát a *Három Mallarmé-improvizációról*: Pierre Boulez: „Wie arbeitet die Avantgarde?“, *Melos. Zeitschrift für neue Musik*, 27/10 (1961. október), 303.

Molto sostenuto *pp molto legato*

En las to-rres a - ma-ri - llas,
Sár - ga tor-nyok ha - rang - ja - i

3a kotta. Kocsár Miklós: Lamenti (1965-67), Clamor – Harangozás-effektus

p **avvivando**

de a - zaha - lép res mar - chi - tos.
a ha - lál lóp az ú - tön.

3b kotta. Kocsár Miklós: Lamenti (1965-67), Clamor – Lépések

Più mosso, agitato *mp*

Can - ta y can - ta can - ta
Fe - hér gi - tár - ján dalt pen - get,

3c kotta. Kocsár Miklós: Lamenti (1965-67), Clamor – Gitár-effektus

sub. p sostenuto delicatiss. (poco)

ha - cen pro - ras de pla - - - -
sik - lík a sze - lek szár - - - -

pp (delicatiss.)

3d kotta. Kocsár Miklós: Lamenti (1965-67), Clamor – „szelek szárnyán siklik”

Andante moderato accel. poco lento andante

2 Flauti

Pianoforte

2 Fl.

Pfte

Bghi m.

col bacch. di legno

*) cluster

4. kotta. Soprani József: Carmina Polinaesiana (1964), I. tétel – melizmatikus fuvolaszólamok

sem tagadta Boulez zenéje, elsősorban *A gazdátlan kalapács* iránti vonzalmát.³³ A boulezi tapasztalatok tükröződnek például a *Carmina polinesiana* I. tételében, ahol a két fuvola központi szerepre tesz szert, a zongora az ütőhangszerekkel azonos funkcióban és jelentőséggel szólal meg, s e hangszerelés a mű archaizáló jellegét hivatott erősíteni. A három női szólamnak lényegesen egyszerűbb énekelni való jut, mint Boulez vokális műveiben, vagy akár Soprani Verlaine-dalciklusában az

33 Földes: i. m. 152. Soprani Boulez-recepciójáról Kroó is beszél: i. m. 151.

énekesnek. A melizmatikus, illetve a széles ívű dallamok, a deklamatív gesztusok az énekhang helyett a hangszereken – elsősorban a fuvolákon – szólalnak meg, s az énekesektől független életet élnek. Mintha a vokális szólamok – a szegényes reáliák megjelenítőiként – csupán száraz-tompa objektivitással kísérnék a hangszereken megszólaló tartalmi-filozófiai lényeket, másként fogalmazva: a művészet középpontjában elhelyezkedő metafizikai tapasztalatot (4. kotta).

Miközben nyilvánvaló, hogy e néhány zenemű – a bennük megnyilvánuló zeneszerzői gondolkodásmód újdonsága révén – mind minőségileg, mind tartalmilag kivételes helyet foglal el a „Harmincasok” repertoárjában, egyik kompozíció sem tagadhatja a zenetörténeti tradícióba, különösképpen a magyar hagyományba való beágyazottságát. Zongoravariációiban Bozay egyenesen tüntet e magyarsággal, amikor a dodekafón témát a magyar népdalok ritmikájával ötvözi (a témához hozzáfűzi: „quasi canzone popolare ungherese”), és ugyanezt teszi a dallamokkal a *Trapéz és korlát* mindhárom tételében, 1967-es *Pezzo sinfonico*-jában pedig egy magyar gyermekjáték-dallamot idéz fel. De a zenei magyarság rejtettebb formáival is találkozhatunk e művekben: Kocsár *Dialoghi* című darabja 4. tételének végén a szabad, improvizatív formából kibomló, nagy hangköz-ugrásokat alkalmazó dallamosság váratlanul népdal-allúziókat ébreszt, és egyáltalán: a dallamformálás – a *Lamentiben* is, de Soproni *Három Verlaine-dalában* hasonlóképpen – sokszor a magyar siratódallamok világához közelít. Soproni kantatájának, az *Ovidii metamorphoses*-nek kórusírásmódja pedig – miközben nem tagadhatja Schoenberg *Egy varsói menekültjének* aktív zeneszerzői recepcióját sem – Kodály kórusaira utal vissza. E „magyarosságok” minden kétséget kizáróan a régebbi hazai hagyomány örökségének tekinthetők – hogy egy új zenei környezetben mit lehet kezdeni ezzel az örökséggel, hogy ihlető forrásként szolgál-e vagy éppen bénító csökevényként, arra a hetvenes és a nyolcvanas évek magyar zeneszerzése adja meg majd a választ.

ABSTRACT

ANNA DALOS

THE GENERATION OF COMPOSERS BORN IN THE 30S AND THE TURN TO NEW MUSIC (1957–1967)

Hungarian musicologists traditionally shared the view that it was easier for the composer-generation born in the 30s to break with Bartókian-Kodályian models than for older composers in the 60s. When scrutinizing the repertoire written by the young composers between 1957 and 1967, it became clear that different phases of the break with the national tradition can be distinguished: starting with the reevaluation of Bartók, Hungarian composers turned themselves towards Stravinsky's and Prokofiev's neo-classicism and to the compositional technique of Bach and Beethoven. Young composers however avoided serialism, and after some years created a special Hungarian post-serial style from 1964 on. The most characteristic compositions of this early phase – the works of Sándor Balassa (1935), Attila Bozay (1939–1999), Miklós Kocsár (1933), István Láng (1933) and József Soproni (1930) – show what kind of compositional problems stood at the centre of the composer's interest: the possibilities of working with aleatory and unfixed musical processes, the creation of a melismatic melodic style and the producing of representative forms from the linking of short movements.

Anna Dalos (Budapest, 1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998; between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Program in Musicology of the same institution. She spent a year on a German exchange (DAAD) scholarship at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). She is currently working at the Musicological Institute of the Hungarian Academy of Sciences. She is a lecturer on the DLA Program of the Franz Liszt Academy of Music since 2007, and visiting lecturer at the International Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét since 2010. Her research is focused on 20th century Hungarian music, the history of composition and musicology in Hungary. She has had journal articles published on these subjects, as well as short monographs on several Hungarian composers (Pál, Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007 in Budapest.

MŰHELYTANULMÁNY

Scholz Anna

ARTIKULÁCIÓ J. S. BACH HAT CSELLÓSZVITJÉBEN

A források és a kritikai kiadások problematikája

1. rész

2000-ben Bach csellóra írt hat szólószvitjének nem kevesebb, mint négy kritikai igénnyel készült, ún. *urtext* kiadása látott napvilágot. Ha ezeket a kottákat, valamint a Neue Bach Ausgabe (a továbbiakban NBA) már 1988 és 1991 között megjelent köteteit a kezünkbe vesszük, első pillantásra is szembetűnő különbségeket találunk. A kottaszöveg alaprétege, a hangok és a ritmus legnagyobb részben azonos, de az előadásmódra utaló jelzések: az artikulációs jelek és a díszítések igen nagy eltéréseket mutatnak (a kiadások adatait lásd az 1. ábrán). Hogyan lehetséges ez, ha mindegyik közreadó ugyanazzal a kritikai hozzáállással végezte munkáját? És hogyan tudunk a kiadások, illetve az egyes konkrét szövegváltozatok közül jól választani?

Kiadó	Év	Közreadó	Faksimile melléklet
Bärenreiter (NBA VI/2 kötet)	1988- 1991	Hans Eppstein	A, B, C, D kézirat
Bärenreiter („Bärenreiter Urtext”)	2000	Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris	A, B, C, D kézirat és az első nyomtatott kiadás
Breitkopf & Härtel	2000	Kirsten Beisswenger	A kézirat
Henle	2000	Egon Voss, Reiner Ginzel	—
Wiener Urtext	2000	Ulrich Leisinger	—

1. ábra. A tárgyalt kritikai kiadások adatai

A fenti kérdések gyakorló csellistaként kezdtek el foglalkoztatni, részletes megválaszolásukra 2008-ban megvédett DLA disszertációmban tettem kísérletet.¹ Dolgozatomban elsősorban az artikulációt választottam vizsgálatom tárgyául,

1 Scholz Anna: *J. S. Bach: Hat szvit szólócsellóra (BWV 1007–1012). Előadásmód, artikuláció. A források és a kritikai kiadások problematikája*. Témavezető: Somfai László. Doktori értekezés, LFZE, 2008.

mivel ennek kapcsán találkozunk a legtöbb kérdéses területtel, és ez érinti a legközvetlenebbül a darabok megszólaltatását. Disszertációmban kitértem a korábbi kiadások és az eddigi kutatási eredmények összefoglalására, a kritikai kiadások általános jellemzőinek és a vitatott *urtext* terminus használatának vizsgálatára, a Bach korabeli és a bachi vonósartikuláció tárgyalására, majd a választott öt kiadás közreadóinak döntéseit típusonként, számos példával illusztrálva mutattam be és értékeltem. Most ennek a jóval terjedelmesebb és szerteágazóbb dolgozatnak kísérelmem meg egy rövid kivonatát adni.

A forráshelyzet

A hat csellószvit áthagyományozásának fő problémája, hogy a daraboknak nem maradt fenn szerzői kézírata. A műveket ma négy másolatból ismerjük, melyek közül kettő Bach életében és közvetlen környezetében, kettő pedig a komponista halála után, de még a 18. században, német területen készült (a négy másolat jelzése a szakirodalomban általában A, B, C és D). A kritikai kiadások közreadóinak célja tehát a négy fennmaradt másolat alapos tanulmányozása után azok jelentőségének megállapítása, és a hitelesnek ítélt információk alapján az elveszett autográf lehető leghívebb rekonstruálása, illetve a szerző szándékainak minél teljesebb megismerése. Nagy valószínűséggel állíthatjuk, hogy a csellószvit autográfja eredetileg Bach szólóhegedűre írott darabjaival együtt egy kétrészes vagy kétkötetes gyűjteményt alkotott (a hegedűművek tisztán, szinte kalligrafikus ígénnel írott, artikulációs jelekkel gondosan berendezett bachi autográf tisztázata ma is elérhető).²

A két korábbi kézirat esetében a készítő személye nem vitás: az „A” jelzéssel ellátott másolatot Anna Magdalena Bach (a továbbiakban AMB, 1701-1760) vetette papírra, a „B” jelűt pedig Bach személyes ismerőse, az orgonista Johann Peter Kellner (1705–1772).³ A másolatok keletkezési idejét nem tudjuk egyértelmű adatokkal meghatározni, de a felhasznált kottapapírok vízjelei, a kézírások elemzése és egyéb, datált másolatok utalásai alapján elég nagy bizonyossággal állíthatjuk, hogy Kellner másolata a korábbi, valószínűleg 1726-ból való, AMB pedig nem sokkal ezután, körülbelül 1727 és 1731 között írta le a szvitet. Kellner másolata nem teljes: a *c-moll* szvit Sarabande tétele hiányzik, a Gigue-ből pedig csak az első kilenc ütem szerepel benne. Fontos megjegyezni, hogy a *c-moll* szvitet – melyben Bach a cselló a-húrjának egy nagy szekunddal való lehangolását írja elő – Kellner a

2 Erre abból lehet következtetni, hogy Bach felesége, Anna Magdalena a hegedű- és csellóműveket is lemásolta, és a darabokat kétrészes gyűjteménybe foglalta; ezek a kéziratok fennmaradtak. A hegedűszólók bachi autográfjának címlapján a „Libro Primo” felirat olvasható, mely talán arra utal, hogy – AMB másolatához hasonlóan – csatlakozott hozzá egy „Libro Secondo” is, benne csellószvitekkel. Ld. pl. J. S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello Solo BWV 1007–1012*. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie VI., Band 2. [a továbbiakban: NBA VI/2.], hrsg. von Hans Eppstein, Kassel: Bärenreiter, 1988–91, 18.

3 A: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 269; B: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 804.

másik három forrástól eltérő módon, a scordaturás írásmód transzponálásával, hangzó notációban jegyezte le.⁴

A két kéziratot összehasonlítva azzal a sajátos helyzettel találjuk szemben magunkat, hogy ugyan minden valószínűség szerint Kellner másolata a korábbi, mégis jó néhány olyan egyedi megoldást és egyértelműen szándékosnak tűnő, plauzibilis, nem „hibás” variánst tartalmaz, mely AMB-nél nem szerepel. Mivel nem túl valószínű, hogy ezek Kellner saját kiegészítései volnának (egy-egy variánsok jellege erre utal), a helyzetet csak úgy tudjuk megmagyarázni, hogy míg AMB egy szerzői autográf tisztázatról készített másolatot, addig Kellner Bach egy munkapéldányából vagy a szerző környezetében arról készült másik másolatból dolgozott.

Ha a G-dúr Menuet I. elejét bemutató 1. kottán (lásd a 356. oldalon) az A és B másolatot összevetjük, rögtön feltűnik Kellner kottaképének zsúfoltsága: a sortávolság kicsi, a kottafejek nagyon közel helyezkednek el egymáshoz. A száraz és a gerendák összképe gyors, sietős mozdulatokat sejtet. Kellner nyilvánvalóan nem tervez előre: nem törekszik arra, hogy a tételek sor, illetve oldal elején induljanak, ennél fontosabb szempont nála a helytakarékoság. A másolás célját csak feltételezni tudjuk, de a kézirat egésze arra enged következtetni, hogy Kellner nem tartotta fontosnak, hogy rajta vagy a saját körein kívül mások számára is érthető legyen a kottakép.⁵ AMB kottázása ehhez képest jóval tisztább, és egyéb másolatainak fényében valószínű, hogy sor- és oldalbeosztása megegyezik annak az autográf tisztázatnak a beosztásával, amelyről másolatát készítette.⁶ Emellett AMB-nél az a kettősség figyelhető meg, hogy a gondosan, jól tagoltan, olvashatóan leírt hangokhoz sok esetben hanyagnak tűnő, a hangfejektől messze lévő, a legkevésbé sem egyértelműen elhelyezett ívek társulnak.

A két későbbi kézirat (C, D) és a darabok legelső nyomtatott kiadása (E) igen szoros kapcsolatban áll egymással: a források között jól elkülönülő csoportot alkotnak.⁷ A két kéziratban a sor- és oldalbeosztás jól láthatóan előre megtervezett, és csaknem azonos. Választott példánkon is megállapíthatjuk, hogy kottaképük sokkal jobban olvasható és levegősebb, mint akármelyik korai másolaté – emiatt terjedelmük is jóval nagyobb (az A 36, a B 25, a C és a D pedig 41 oldalt

4 A számos javított vagy javítatlan hiba, melyet Kellner a transzponálás során követett el, arra utal, hogy a másolatát olyan kézirat alapján készítette, melyben a scordaturás lejegyzésmód szerepelt. Például ilyen javítást láthatunk a Courante 4. ütemének elején, az Allemande 8. ütemének vége pedig javítatlan tévedés.

5 Ld. pl. J. S. Bach: *Suiten für Violoncello solo BWV 1007–1012*. Hrsg. von Ulrich Leisinger, Mainz und Wien: Schott-Universal, 2000 [a továbbiakban: Leisinger], 4.

6 Ld. J. S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello solo, BWV 1007–1012*. Hrsg. von Kirsten Beisswenger, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000 [a továbbiakban: Beisswenger], 77.

7 C: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 289 Adnex 9; D: Österreichische Nationalbibliothek Wien. Mus. Hs. 5007; E: J. S. Bach: *Sonates ou Etudes pour le Violoncelle Solo*, Paris: Janet & Cotellet, 1824. – Az első kiadás olyan nagy mennyiségű, egyértelműen a közreadótól származó hozzáadást (tempójelzést, újrendet, dinamikai és artikulációs jelet) tartalmaz, hogy egy kritikai kiadás nem támaszkodhat rá, így a továbbiakban én sem veszem tekintetbe.

A

B

C

D

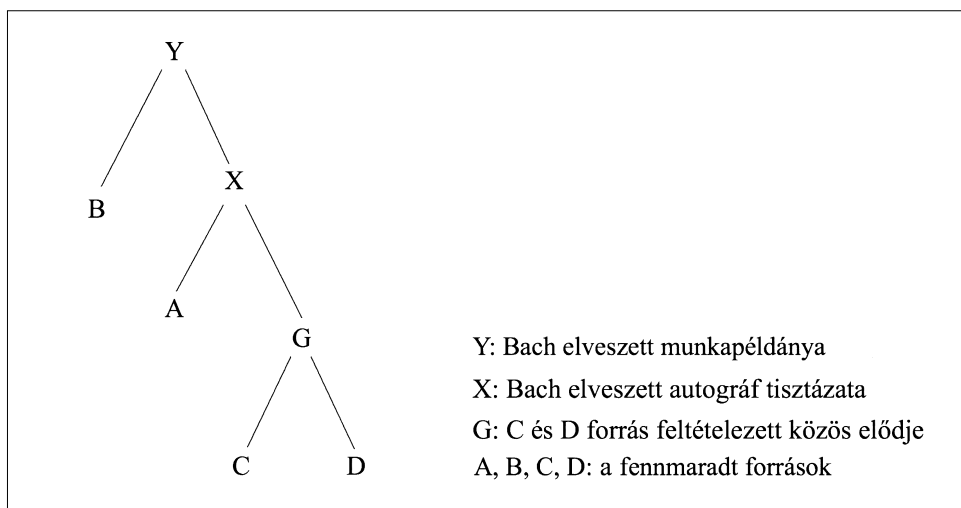
1. kotta. A G-dúr Menuet I. a forrásokban

foglal el). Általánosságban elmondhatjuk, hogy a kötőívek elhelyezése – különösen a C forrásban – sokkal pontosabb, és nemcsak jóval több kötőívvel (és díszítéssel) találkozunk, mint akár A-ban, akár B-ben, hanem staccatojelzések is sokkal gyakrabban megjelennek (lásd a 2. ábrát). Sőt az is nemegyszer előfordul, hogy C és D forrás kötőívekből nemcsak többet, hanem gyökeresen másféléket tartalmaz, mint A és B. Ez utóbbi jelenséget kiválóan illusztrálja a kottapéldánkon szereplő G-dúr Menuet I.: míg AMB és Kellner másolata a tétel igen sok ütemében vélhetően páros kötéseket ír elő a nyolcadokra, addig ugyanezek a helyeken a C és D forrás három összekötött hang után három különálló nyolcadhangot javasol (például a 2., 3. és 6. ütemben). A közreadók véleménye megegyezik abban, hogy a

A	B	C, D
		G-dúr Allemande 1, 2, 5, 8, 9, 14, 20, 21, 25, 27, 28
		G-dúr Courante 11, 12
G-dúr Gigue 2, 7	G-dúr Gigue 2, 7	G-dúr Gigue 2, 7
		d-moll Gigue 73, 74
		C-dúr Allemande 1, 2, 4, 13
		C-dúr Courante 15, 17, 21, 22, 25, 26, 61, 67, 69
		C-dúr Bourrée I. 13, 14
		C-dúr Bourrée II. 3, 10
C-dúr Gigue 34, 38, 94, 98		C-dúr Gigue 34, 38, 41, 42, 53, 54, 94, 98
		Esz-dúr Prelúdium 70, 71, 72, 73, 76
	Esz-dúr Allemande 38, 39	Esz-dúr Allemande 3, 7, 8, 9, 10, 13, 38, 39
		c-moll Prelúdium 22 (csak C)
D-dúr Gigue 29	D-dúr Gigue 29	D-dúr Gigue 27, 29, 54, 55
Összesen: 3 tétel, 7 ütem	3 tétel, 4 ütem	13 tétel, 60 ütem

2. ábra. Staccato-jelek a kéziratokban

két későbbi forrás – a sok hasonlóság ellenére – nem lehet egymás másolata, mivel egyedi hibákat is tartalmaznak. Így tehát valószínűleg egy elveszett, közös modell alapján készültek:



3. ábra. A források egymáshoz való feltételezett viszonya

C és D másolat jelentőségének megállapításához kulcsfontosságú lenne, ha a közös modelljükről, illetve keletkezésük idejéről, helyéről vagy másolójuk személyéről a jelenleginél több adat állna rendelkezésre. AMB és – valamivel kisebb mértékben – Kellner másolatát is hitelesnek kell tartanunk, hiszen a szerző közvetlen környezetében készültek, minden valószínűség szerint egy autográf tisztázatról. Ezek a másolatok mégis rengeteg megválaszolhatatlannak tűnő kérdést vetnek fel a kötőívek rossz olvashatósága, látszólagos következtelensége miatt. C és D forrás ezzel szemben sokkal jobban értelmezhető, és számos helyen kidolgozottabb is, de csak feltételezni tudjuk, hogy az előadási jelek, amelyekkel A-hoz és B-hez képest gazdagodtak, illetve változtak, vajon kitől származhatnak. Az NBA és a tárgyalt kritikai kiadások közreadói – részben különböző kutatási eredményeik miatt – különbözően értékelik a C és D forrásról fellelhető néhány adatot, és így jelentőségüket is a Bach csellószvitek forrásai között.

A C jelű másolat két ember keze munkája: a *C-dúr szvit* első Bourrée-jában a 12. ütem végétől jól láthatóan másik kézírással folytatódik. Az első részt a Bach-kutatásban *Anonymus 402*-ként ismert másolónak tulajdonítják, aki egyéb 18. századi, berlini kéziratok másolójaként gyakran felbukkan. A második rész másolója az NBA-kötetet részletes jegyzetekkel ellátó Hans Eppstein szerint azonosítatlan, egyéb munkáit Eppstein nem ismeri. A kézirat keletkezési idejét illetően *Anonymus 402* más, már datált munkái alapján Eppstein arra következtet, hogy a másolat Berlinben készült a 18. század második felének elején.⁸

A Wiener Urtext sorozatban megjelent kötet közreadója, Ulrich Leisinger új felvetéssel gazdagította a C forrásról Eppstein által kialakított képet: szerinte elképzelhető, hogy miután *Anonymus 402* munkája Berlinben félbemaradt, a kéziratot csak egy jóval későbbi időpontban, Hamburgban fejezték be ugyanazon modell felhasználásával. Felvetését a kézirat második részének egyes jellegzetesen hamburgi vonásaival támasztja alá.⁹ A másolat modellje pedig elképzelése szerint nem lehetett más, mint a szviteknek az a kézírata, mely az 1788-ban éppen Hamburgban elhunyt C. P. E. Bach (1714–1788) hagyatéki katalógusában is szerepelt. A katalógus ugyan nem említi, hogy J. S. Bach saját kéziratára vonatkozik a bejegyzés, Leisinger szerint mégis elképzelhető, hogy így volt, mivel olyan műveknél is hiányzik az „in origineller Handschrift” megjelölés, ahol egyértelműen autográfrol van szó (például az *Orgelbüchlein* esetében).¹⁰

A D jelű másolatról Eppstein szerint az egyetlen biztos adat, hogy szerepel a bécsi Johann Traeg (1747 körül–1805) zenemű-kereskedő 1799-es katalógusában. Eppstein Yoshitake Kobayashi kutatásaira, illetve az általános írásképre hivatkozva állítja, hogy a 18. század végén készült kézirat talán Észak- vagy Közép-Németországból került Traeg bécsi boltjába.¹¹ Erről a legnehezebben datálható másolatról Leisinger kutatásai új részleteket hoztak felszínre. A kézirat készítőjét

8 NBA VI/2., 15–16.

9 Leisinger, 5.

10 Uott, 7.

11 NBA VI/2., 16.

Leisingernek sikerült azonosítania azzal a másolóval, aki 1795-ben C. P. E. Bach örökösének megbízásából a Bach fiú egy csembalóversenyének (G-dúr, Wq 9, 1740–1742) a szólamanyagát részben lemásolta. Ezzel Leisinger egyrészt igazolta Eppstein feltevését, másrészt ki is egészítette azzal, hogy a másolat az 1790-es évekből és talán éppen Hamburgból, C. P. E. Bach működésének helyszínéről származik.¹² Leisinger ezenkívül megállapította, hogy a címlapon szereplő számjegyek (36/23) arra utalnak, hogy ez a kézirat nem eladásra szánt másolat volt, hanem Traeg zenemű-kereskedésének házi példánya, amelyről a nála megrendelt másolatok készültek. Mivel Traeg legkésőbb 1804-től eladásra kínálta a másolatokat, Leisinger azt sem tartja kizártnak, hogy a kézirat az előző évben elhunyt Gottfried van Swieten (1733–1803) hagyatékából származik, aki C. P. E. Bach halála után annak özvegyétől rendelhette meg a másolatot, sok egyéb Bach-művel együtt.

A közreadók alapelvei

Eppstein az elveszett autográf tisztázata viszonylagos hűségű, de mégis legmegbízhatóbb másolatának AMB kéziratát tartja. Ezért alapelveként leszögezi, hogy „egy új kritikai kiadás elsődleges célja, hogy az A forrás alapjául szolgálhatott elveszett autográf tisztázatot rekonstruálja, melynek során A tekintendő fő forrásnak. Azonban a kiadás nem kell, hogy lemondjon a C, D, E forráscsoport gazdagabb díszítésbeli és artikulációs információiról sem.”¹³ Eppstein úgy ítéli meg, hogy ha AMB verzióját és a többi forrás kiegészítéseit – esetleg *ossiaként* megadva a különböző verziókat – egyetlen kottaszövegben közölné, áttekinthetlenné válna a kottakép. Ezért két verziót közöl (Text I. és Text II.), melyek alapszövege elsősorban A alapján, de egyes esetekben a többi forrás segítségével hívásával jön létre, és majdnem azonos. Az artikulációs jelek és egyéb hozzáadott díszítőhangok, appoggiatúrák viszont Text I.-ben A alapján készültek, a Text II. pedig a C, D, (E) forráscsoport sajátosságait tartalmazza. Kellner másolatának (B) a többi forrástól különböző megoldásai a jegyzetekben jelennek meg, az eltérő artikulációs jelek azonban ott, ahol „A-t értelmesen kiegészítik,”¹⁴ az első kottaszövegben is.

Az artikulációval kapcsolatban Eppstein először részletesen jellemzi a másológészírásának sajátosságait, kitér a hegedűszólók autográfjáról készített AMB-másolat jelentőségére, majd megállapítja, hogy a források ellentmondásai és pontatlanságai miatt „nem lehetséges a forrásokban szereplő kötőíveket a kiadásba minden további nélkül átvenni”.¹⁵ Vagyis a kéziratok artikulációs íveinek megértéséhez nem elegendő pusztán a fakszimilék elszigetelt és közvetlen tanulmányozá-

12 Leisinger, 4.

13 „Eine kritische Neuauflage muss zunächst versuchen, den Abschrift A zugrundeliegenden Text der verlorenen Reinschrift zu rekonstruieren, wobei A die Hauptquelle ist. Sie wird aber nicht auf die reicheren ornamentalen und artikulatorischen Informationen der Quellengruppe C, D, E zu verzichten dürfen.” NBA VI/2., 26.

14 „[wo sie] Quelle A sinnvoll ergänzen” – NBA VI/2, 26.

15 „[...] die Bogensetzung der Quellen nicht ohne weiteres in die Ausgabe übernommen werden kann.” – NBA VI/2, 30.

sa, szükség van a kor konvencióit, illetve Bach kottázási szokásait, stílusát érintő háttér-információkra is. Ezek alapján Eppstein az artikulációs ívek értelmezéséhez a következő alapelveket állapítja meg: 1. Általános szabály, hogy a szomszédos hangokat kötjük, az egymástól nagyobb hangköztávolságra lévőköt elválasztjuk. 2. Az ütemsúlyok lefelé vonással játszandók (*Abstrichregel*), mivel Bach általában, főleg a gyors tételekben ilyen vonásokat alkalmazott. 3. A zeneileg analóg területek azonos vonással játszandók. (Noha nem zárható ki, hogy Bach egyes esetekben szándékosan eltérő artikulációt írt elő, Eppstein szerint Bach kézírataiból mégsem olvasható ki ilyesfajta egyértelmű és általánosan jellemző szándék).

Leisinger – nem utolsósorban az általa felfedezett új adatokra hivatkozva – arra a következtetésre jut, hogy a két késői forrás (C, D) is elég nagy valószínűséggel autográf modell alapján készült. Ez a Leisinger szerint valószínű feltételezés annyira megnöveli számára a két Bach halála után készült kézirat forrásértékét, hogy szerinte egyenrangúnak kell tekinteni őket a két korábbi másolattal (A, B). Nem tartja valószínűnek, hogy a jövőben, például eddig ismeretlen kéziratok felfedezése által esetleg bebizonyosodna, hogy a két kései kézirat nem tükrözi J. S. Bach intencióit. Ám ha ez mégis bekövetkezne, C és D forrás változtatásai szerint „nagy mesterségbeli tudásról”¹⁶ tanúskodnak, és hozzáértőktől származnak, így a 18. századi előadói gyakorlatról mindenképp igen fontos és értékes információkat közvetítenek. Leisinger a másolatok rosszul olvasható írásképe miatt nemcsak nehéznek, hanem egyenesen lehetetlennek nevezi AMB és Kellner artikulációs íveinek rekonstruálását.¹⁷ Nem látja azonban komoly akadályát annak, hogy a sokkal jobban olvasható C és D forrás alapjául szolgált (szerinte feltételezhetően autográf) modell artikulációjára nagy valószínűséggel következtetni tudjunk. Közreadásában ezért elsősorban a két későbbi forrásra támaszkodik, míg A és B említésre méltó eltéréseit a kotta melletti megjegyzésként, illetve a fontosabb esetekben (mint például a G-dúr Menuet I.-ben) *ossiaként* közli, a kevésbé jelentőseket pedig a kritikai jegyzetekben említi.

A Henle-kottát elkészítő Egon Voss és a Breitkopf-kiadás közreadója, Kirsten Beisswenger nem vitatja, hogy a két későbbi forrás a 18. századi előadásmód szempontjából érdekes dokumentum, ám – eltérő indokok miatt – egy *urtext* kiadás készítése esetén nem ítélik őket relevánsnak. Leisinger következtetéseit Beisswenger a saját kutatásaira hivatkozva kevéssé tartja valószínűnek (szerinte nem megalapozott feltételezés, hogy a C és D másolat modellje bachi autográf lett volna),¹⁸ Voss pedig a két későbbi kéziratnak az előadásra vonatkozó jeleit (staccato pont és vonás, kötőív, dinamika) és egyes hangvariánsait elemezve amellet hozzá – szerintem számos ponton megkérdőjelezhető – érveket, hogy ezek nincsenek összhangban Bach általános kottázási szokásaival, illetve zenei stílusával.¹⁹

16 „grosser Sachkenntnis” – Leisinger, 7.

17 Uott, 5.

18 Beisswenger, 78.

19 J. S. Bach: *Sechs Suiten. Violoncello Solo. BWV 1007–1012*. Hrsg. von Egon Voss, Fingersatz und Strichbezeichnung von Reiner Ginzler, München: Henle, 2000 [a továbbiakban: Voss], viii-xi.

Voss és Beisswenger végül ugyanarra a következtetésre jut: közreadásuk elkészítéséhez egyedül AMB kéziratát veszik alapul. Ami a hangmagasságokat és -hosszakat illeti, megegyeznek abban, hogy AMB kézírata mellett – például a nyilvánvaló hibák javításához – szükséges és jogos a többi forrás figyelembevétele.²⁰ Az artikulációval kapcsolatban Voss kijelenti, hogy kizárólag AMB másolatának felhasználásával szeretné a jelzéseket megfejteni, ugyanakkor – kissé következtelenül – azt is hozzáteszi, hogy egyes artikulációs ívek „jelentésének” tisztázásához olykor szükséges a többi forrás íveinek tanulmányozása is, melyek nem feltétlenül nélkülöznek minden hitelességet.²¹ A kétes esetekre vonatkozóan – Eppsteinhez hasonlóan – az *Abstrichregel*re, a lefelé vonás szabályára hivatkozik, és ugyancsak szükségesnek tartja az analóg zenei területek, ismételt motívumok artikulációjának bizonyos fokú egységsítését.

A Henle-kiadványban Voss ezen elvek alapján elkészített kritikai kiadásához egy további füzetben a csellószvittek egy másik verziója is csatlakozik: ebben a Voss-féle szöveget a csellista Reiner Ginzl további artikulációs jelekkel, valamint ujjrendekkel egészíti ki (megkülönböztetésül zárójelben közölve őket). Tehát a második füzet kottaszövegében egyszerre látható a kritikai módszerekkel elkészített verzió és egy gyakorló csellista előadási utasításaival ellátott, instruktív változat.²² Ginzl megoldásai néhol ötletesek és logikusak, de sokszor inkább csak gyakorlatiasak, vagyis a praktikus szempontok előtérbe kerülnek a zeneiekkel szemben. Kidolgozómódján ezenfelül a modern-romantikus vonókezelés érhető tetten (Ginzl az orosz iskolához kötődik: tanulmányait Natalija Sahovszkaja növendékéként végezte). A csellószvittek általa kidolgozott verziója ezért elsősorban olyan csellisták számára lehet érdekes, akik ebben a felfogásban kívánják előadni a szvitteket. Mivel célom kritikai igényű kiadások közreadói döntéseinek vizsgálata, Ginzl verziójával – mivel az ő döntései természetüknél fogva kívül esnek ezen a kategórián – a továbbiakban nem foglalkozom.

Beisswenger a szvittek artikulációját illetően szintén csak AMB másolatára támaszkodik, de ő a megfejthetetlen vagy kétes esetekben nem a többi forrást hívja segítségül, hanem AMB-nek a hegedűszólókról készített másolatát. Ezt a másolatot a fennmaradt Bach-autográfal összevetve kísérletet tesz arra, hogy AMB írásmódjának, másolási szokásainak általánosan érvényes szabályszerűségeit feltérképezze. Mivel AMB írásának sajátosságai, tipikus tévedései feltehetőleg a csellószvittek másolásakor is ugyanazok voltak, ennek a vizsgálatnak az eredményei komoly fogódzót nyújtanak a nehezen értelmezhető kötőívek megfejtéséhez. Beisswenger a megállapított általános tendenciákat nyolc pontban összegzi, és közreadói döntéseit a jegyzetekben ezekre hivatkozva indokolja:

20 Beisswenger, 78.; Voss, xi.

21 „Zu Deutung der Artikulationsbögen in A wurden die anderen Quellen mitherangezogen, deren Lesart selbstverständlich nicht prinzipiell als unauthentisch anzusehen sind.” Voss, xii.

22 A Henle kiadó koncepciójában nem teljesen világos, hogy miért van szükség két külön füzetre, hiszen a második füzet szövegéből a kritikai és az instruktív verzió tökéletesen szétválasztható. Talán a kiadó szándéka szerint az első, kizárólag kritikai füzetet ki-ki a saját megoldása számára tarthatja fenn?

AMB nyolc leggyakoribb, legtipikusabb másolási hibája Beisswenger szerint²³

1. azonos motivika esetén egyáltalán nem vagy nem egyértelműen azonos kötőívek
2. a hosszú kötőívek megrövidítése
3. a kötőívek jobbra csúsztatása
4. három hang összekötése esetén túl rövid, illetve pontatlanul elhelyezett ívek
5. sorváltáskor a sorokon átívelő artikuláció szétbontása
6. a hangok fölé túl magasra helyezett ívek
7. Bach ütemrészén vagy ütemvonalon átnyúló, „szinkópás” kötéseinek félreértése, „kiegyenesítése”
8. nyitott ívek, amelyeknek az eleje és vége nem határozható meg pontosan

A Bärenreiter Urtext kritikai igényű, de egyszersmind gyakorló zenészeknek szóló kiadványában,²⁴ melyet Bettina Schwemer és Douglas Woodfull-Harris készített, a négy kéziratos forrás mellett a legelső nyomtatott kiadás fakszimiljét is közreadták. Terjedelmes szöveges kísérőfüzetük az NBA alapján, de közérthetőbb stílusban, a lehető legrészletesebb információkat közli a forráshelyzetről, és alapos tájékoztatást nyújt a Bach korabeli előadói gyakorlatról is. Közreadói alapelveik teljesen egyedi a csellósztívek kritikai kiadásai között, ugyanis „úgy döntöttek, hogy a hagyományos értelemben nem vállalkoznak a fennmaradt források olvasatainak értékelésére, hanem azok semleges megjelenítésére törekednek.”²⁵ Az általuk közreadott kottaszöveg alapját ugyan AMB másolata adja, de az összes többi forrás – nem nyilvánvalóan hibás – eltérése a megfelelő helyen, kisebb méretben (mintegy *ossiaként*), de a kottakép szerves részeként megjelenik. Így tulajdonképpen az összes forrás alapszövegének és díszítéseinek variánsai egy pillantással átláthatóvá válnak. Még különlegesebb megoldás, hogy artikulációs ívek egyáltalán nem szerepelnek a kiadott kottában – a közreadók a felhasználóra/előadóra bízzák, hogy a fakszimilék és az általuk közölt háttér-információk alapján, saját ízlésére és tudására támaszkodva, önállóan dolgozza ki megoldását.

A G-dúr Menuet I.-hez visszatérve – melynek kéziratos forrásaival már megismerkedtünk – a kiadásokban azt láthatjuk, hogy Eppstein I. kottaszövege, valamint a szintén AMB alapján dolgozó Beisswenger és Voss megoldása annyiban egybevág, hogy a hat nyolcadot tartalmazó ütemekben mindegyiküknél a hangok páronkénti kötése dominál (lásd a 2. *kottát*). Leisingernél ez az egyik olyan (nem túl gyakori) eset, amikor nemcsak a C és D forrás, hanem az A és B artikulációja is megjelenik a kotta főszövegében. A kottasor feletti kötőívek Eppstein II. szövegéhez hasonlóan a két későbbi forrás 3+3 nyolcados ívét jelenítik meg, míg a kottafejek alatt a páros kötéseket láthatjuk. Azonban az említett két, jól el-

23 Beisswenger, 80–81.

24 *6 suites a violoncello solo senza basso BWV 1007–1012. Scholarly Critical Performing Edition / Quellenkritische Ausgabe für die Praxis.* Hrsg. von Bettina Schwemer; Douglas Woodfull-Harris, Kassel etc.: Bärenreiter, 2000.

25 „[...] haben sich die Herausgeber dazu entschlossen, von einer Wertung der einzelnen Lesarten abzusehen und diese möglichst neutral darzustellen.” – Uott, iv. (a közreadott kottafüzet előszava).

Eppstein I.

Eppstein II.

Leisinger

(Bögen über dem System: C; Bögen unter dem System: A, B)
(Slurs above the staff: C; slurs below the staff: A, B)

Beisswenger

Voss

2. kotta. A G-dúr Menuet I. a modern kiadásokban

különülő artikulációs változaton kívül (mely az egész tételen végigvonul) azt is megállapíthatjuk, hogy az öt kottaszöveg között nincs kettő, amelyekben az első nyolc ütem kötőívei minden részletükben megegyeznének, még azok között sem, melyek azonos forrás vagy források alapján készültek (lásd például a nyolcadból és két tizenhatodból álló ütemvégi motívumok vagy a 7. ütem artikulációs variánsait).

Első feltett kérdésünkre, hogy miért különböznek egymástól ilyen nagymértékben a kritikai kiadások, a források áttekintésével és a közreadók alapelveinek megállapításával választ kaptunk. Az eltérések oka egyrészt az, hogy a homályos részletekben bővelkedő forráshelyzetet a közreadók különféle módon értékelik, és ebből kiindulva különböző alapelveket fogalmazznak meg, másrészt hogy a kéziratokban lévő artikulációs jelekből kiindulva sok esetben még azonos alapelvek esetén sem lehetséges egyetlen hiteles olvasat megállapítása.

Írásom második részében kiválasztott példák elemzésén keresztül a közreadók döntéseit fogom bemutatni a források tükrében.

ABSTRACT

ANNA SCHOLZ

ARTICULATION IN BACH'S SIX SUITES FOR SOLO CELLO

Problems of the Sources and the Critical Editions

In 2000 four critical, urtext editions of the Bach Cello Suites were published: Egon Voss/Henle, Kirsten Beisswenger/Breitkopf, Ulrich Leisinger/Wiener Urtext, and Bettina Schwemer-Douglas Woodfull-Harris/Bärenreiter. Comparing them to each other and to the volumes of the Neue Bach Ausgabe (Hans Eppstein, 1988/91) it is very easy to discover the numerous and significant differences in the articulation marks. What causes the differences? And how is it possible to make a well-informed decision between the editions?

No autograph manuscript of the compositions survives, and the editors differ in their judgement of the importance of the four extant copies (by Anna Magdalena Bach, Johann Peter Kellner and by two anonymous copyists from the second half of the 18th century). This results in differing editorial principles: Voss and Beisswenger base their edition on AMB's copy, Leisinger on the two later manuscripts, while Eppstein prepares two texts: one based on the two earlier, the other on the later copies. But even the editions prepared based on mainly similar principles are not nearly identical: this is explained by the often very ambiguous articulation marks of the sources.

The editors for Bärenreiter give a radically different answer to the questions raised by the extant sources of the pieces: they decided to omit articulation marks entirely from their edition; users and performers are thus called upon to create their own version by studying the attached facsimiles.

By examining a number of examples from the editions and the sources in detail, the article shows several types of problems encountered in the manuscripts and evaluates the answers given by the editors.

The article is a summary of Anna Scholz's DLA dissertation (Budapest, 2008).

Anna Scholz studied cello at the Oberlin Conservatory (USA), and in the class of Tamás Koó at the Franz Liszt Academy (Budapest). In the latter institution, she studied musicology as well, and received a DLA degree in cello in 2008. Since 2003 she has been a member of the Hungarian State Opera Orchestra. She pursues a strong interest in historical performance: she started playing baroque cello with Catharina Meints at the Oberlin Conservatory and in 2006 she continued these studies with Herwig Tachezi in Vienna. Since 2003 she has been an active member of the Orfeo Orchestra, an ensemble that plays period instruments. She is the author of numerous CD-booklets for Hungaroton Label's „First Recording” series.

RECENZIO

Hamburger Klára

LISZT LEVELEI CAROLYNE SAYN-WITTGENSTEIN HERCEGNÉ LÁNYÁHOZ – VÉGRE EREDETI NYELVEN*

*Lettres de Franz Liszt à la princesse Marie de Hohenlohe-Schillingsfürst
née de Sayn-Wittgestein*

*Présentées et annotées par Pauline Pocknell, Malou Haine et Nicolas Dufetel
MusicologieS, collection dirigée par Malou Haine et Michel Duchesneau.
J. Vrin, Librairie Philosophique, 2010*

A nem angolul író Liszt-kutatónak eddig két fontos dokumentumkötettel akadt problémája. Az egyik a Carolyne de Sayn-Wittgenstein hercegné lányának, Marie hercegnőnek,¹ a másik az Olga von Meyendorff bárónénak írott Liszt-leveleket tartalmazza² – kizárólag angol fordításban. Az eredeti, francia nyelvű dokumentumok, amelyek Mildred Bliss Dumbarton Oaks-i gyűjteményében voltak, ma a Harvard University Houghton Libraryben található. Ha tehát a hozzáférhető, publikált, angol változatból idézünk, lehet, hogy a kétszeres fordítás eredményeként (traduttore = traditore) megmászjuk az eredeti értelmét.

Ezen a helyzeten próbált segíteni az Angliában született Pauline Pocknell, a hamiltoni (Kanada) McMaster University francia tanára azzal, hogy az egyik anyagot, a Marie Wittgensteinnek írott Liszt-leveleket eredeti nyelven, a kéziratoknak megfelelően közzéteszi. Őt, Alan Walker professzor Liszt-trilógiája³ nélkülözhetetlen munkatársát, fontos önálló Liszt-tanulmányok szerzőjeként és egy mintaszerű kétnyelvű levelezéskötet⁴ közreadójaként tiszteljük. Nagyon vártuk új mun-

* A recenzió a *Hungarian Quarterly* megrendelésére készült, angol nyelven megjelent: *The Hungarian Quarterly*, Vol. LII. No. 202–203. Summer–Autumn 2011, 35–42.

1 Edward E. Hugo (ed.): *The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn-Wittgenstein*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1953.

2 Edward N. Waters (ed.): *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886 in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks*. Dumbarton Oaks: Harvard Univ. Press, 1979.

3 Alan Walker: *Franz Liszt*. 1.: *The Virtuoso Years 1811–1847*. New York: Knopf, London: Faber & Faber, 1983; 2.: *The Weimar Years 1848–1861*. New York: Knopf, 1989; 3.: *The Final Years*. New York: Knopf, 1996. Magyarul: uő: *Liszt Ferenc*. 1.: *A virtuóz évek, 1811–1847*. Ford. Rác Judit, Budapest: Editio Musica, 1994; 2.: *A weimari évek, 1848–1861*. Ford. Rác Judit. Budapest: Editio Musica, 1994; 3.: *Az utolsó évek, 1861–1886*. Ford. Fejérvári Boldizsár. Budapest: Editio Musica, 2003.

4 Pauline Pocknell (ed.): *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth. A Correspondence 1854–1886*. New York: Pendragon, Hillsday, 2000 /Franz Liszt Studies Series No. 8./.

kája megjelenését. Sajnos nem tudta befejezni: 2006 elején gyógyíthatatlan betegség támadta meg, amely néhány hónap után, idő előtt elvitte. Gyermekei óhaja szerint liège-i barátnője, a könyvek szerkesztésében, levelek közreadásában, tudományos kutatásban több évtizedes tapasztalatokkal rendelkező professzor, Malou Haine és a tehetséges fiatal francia muzikológus, Nicolas Dufetel vállalták, hogy a munkát helyette, az ő szellemében befejezik és megjelentetik. Most, a Liszt-bicentenáriumi évben szomorúan, de mégis nagy örömmel üdvözölhetjük ezt a régi hiányt pótló, sok ismeretlen képpel illusztrált és jegyzetanyagában kivételesen gazdag információs anyagot kínáló, párhuzamos levélpublikációkra, memoárokra bőségesen hivatkozó, 236 dokumentumot közlő, Pauline Pocknell emlékének ajánlott posztumusz kötetet.

A bevezető fejezet Malou Haine személyes vallomása Pauline Pocknellhez fűződő barátságáról. A recenzensnek – akinek közvetítésével 1994-ben Liège-ben megismerkedtek – hozzá kell tennie, hogy a szeretetre méltó, mindenkinek önzetlen kollegiális segítséget nyújtó Pauline nemzetközi népszerűségnek örvendett, sokunk személyes barátnője volt. Az ember megérkezett egy-egy Liszt-konferenciára Hamiltonba, Stockholmba vagy Angers-ba, és alig várta, hogy végre jól kibeszélgethesse vele magát – ám Pauline már rég „foglalt” volt, körülvették barátai, férfiak-nők vegyesen. Itt Budapesten is kézről kézreadtuk. E sorok írójának 2005 decemberében még alkalma volt egy Pauline-nal való meghitt beszélgetésre a Párizsban, a St. Sulpice templom szomszédságában elköltött, felejthetetlen közös ebéden (egyikünknek sem volt fogalma róla, hogy ő, a látszat ellenére, milyen beteg). Utána különösen intenzív e-mail kapcsolatban maradtunk: örülök, hogy Anna Lisztnek a fiához szóló, a kötet 170–171. lapján közölt gót betűs német levelét még én „desifírozhattam” és fordíthattam (házi használatra) angolra neki. Aztán hirtelen megszakadt a levelezés – és néhány hónap múlva betegségének, halálának hallottam hírét. Azóta többen ajánlottuk már munkánkat az ő emlékének.

A kötet két szerzője – a hatalmas tárgyi tudással, gyakorlattal és tudományos áttekintéssel felvértezett, rendkívül alapos, angolul kiválóan beszélő Malou Haine professzor és a mobilis, ösztöndíjainak segítségével az eredeti kéziratokat az Egyesült Államokban tanulmányozó, a weimari és budapesti Liszt-gyűjteményekben is kutatómunkát végzett, több nyelvben járatos Nicolas Dufetel – remekül kiegészítik egymást. Közös munkájuk eredményével Pauline Pocknell minden bizonnyal elégedett lenne.

A könyv első közel 50 oldalán a szerzők részletesen bemutatják Marie hercegnőt, Carolyne-t, az édesanyját, a két hölgy egymáshoz és Liszt hozzájuk való viszonyát, közös otthonukat, a weimari Villa Altenburgot, az ott zajló művészeti életet – majd a Constantin von Hohenlohe-Schillingsfürst herceggel, I. Ferenc József császár szárnysegédjével 1857-ben kötött házassága után Marie bécsi életét, palotájuk irodalmi szalonját, tevékenységét. Azután a levélgyűjtemény kalandos sorsát mondják el a közreadók: publikációjába az 1930-as évek végén már behalt egy német kutató, a levelek közül néhány megjelent eredeti francia nyelven, és végül a teljes gyűjtemény is napvilágot látott Edward E. Hugónak a Harvard University számára írott disszertációjaként, kizárólag rossz angol fordításban, hibás jegyeze-

tekkel. Haine és Dufetel külön fejezetben ismertetik közreadói elveiket. Valamennyi levél alatt ott található a kézirat leírása, előző megjelenésének adatai.

Marie Wittgenstein hercegnő a kötetben közölt, gyönyörű és – legalábbis számomra – ismeretlen, az Indiana-beli University of Notre Dame, Snite Museum of Artsban őrzött Ary Scheffer-portré tanúsága, valamint a kortársak (bőségesen idézett) leírása szerint szép, kedves, békés természetű, jóindulatú és értelmes hölgy volt. Lengyel anyanyelvén kívül számos más nyelven is jól beszélt, írt, drámák műfordításával foglalkozott. Richard Wagner – aki egy neki szóló nyilvános levélben adta közre egyetlen Liszt zenéjéről szóló munkáját⁵ – önéletrajzában 1853-ban a 15 évesen megismert hercegnőt éppen nővé serdülő, elragadóan bájos jelenségként írja le.⁶ Három évvel később ugyanő már kissé hervadtnak látja,⁷ de az olvasó a könyvben közölt későbbi arcképein is szépnek találja.

Vagyis: a szeretett „Tantine Marie” külsejében és lényében tökéletes ellentéte volt nem szép, minden bájít nélkülöző, hiperélnk, indulatos, önzéstől, kegyetlenségtől és gyűlölködéstől korántsem mentes édesanyjának, Carolyne-nak. Ezt egy fiatalabb rokonuk, Therese von Hohenlohe lánya, Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe hercegné (1855–1934) meséli visszaemlékezésében. Carolyne-ról még ezt írja: „sohasem értettem, hogy Liszt hogyan volt képes őt elviselni”.⁸

Malou Haine nagy érdeme, hogy ezt a rendkívül fontos kortárs dokumentumot bevonta a Liszt-irodalomba: ez a hercegnő ugyanis, aki kamasz korában anyja Trieszt melletti, duinói kastélyában találkozott Liszttel, sőt, bánatára, négykezeszt is kellett vele játszania, és akinek ilyen találó leírásokat köszönhetünk Carolyne meg Marie Wittgensteinről, azonos azzal a mecénással, aki 1911–12-ben Rainer Maria Rilket látta ugyanott vendégül, és aki a *Duinói elégiák* műzsája volt.

Szegény Marie Wittgensteinnek nem lehetett könnyű élete az édesanyja mellett. A németül alig beszélő kislány 11 éves volt, amikor Carolyne hercegné kiragadta megszokott környezetéből, az akkor Oroszországhoz tartozó hatalmas wronincai birtokról, és Liszt kedvéért Weimarba szökött vele. Tény, hogy alapos nevelésben részesítette. Marie (vagy Magne, Magnolet, ahogyan otthon szólították) franciául anyanyelvi szinten tudott, állandó angol, pontosabban skót nevelőnő volt mellette, zongorára maga Liszt tanította. Carolyne kulturális célú utazásokra is magával vitte: múzeumokat, helyi híres embereket látogattak meg. Közös weimari otthonukban, a Villa Altenburgban, Liszt közelében, a tanítványok, valamint jeles, híres vendégek környezetében Marie Wittgenstein kivételesen magas színvonalú kulturális-művészi légkörben nőtt fel. De gyerekkora óta el kellett viselnie

5 Richard Wagner: „Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen. Brief an Marie Wittgenstein, 1857”. In: uő: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 5., Hildesheim: Olms, 1976, 235.

6 Richard Wagner: *Mein Leben*. III., Volks-Ausgabe, 2. kiad., München: Bruckmann, 1915, 70.

7 Uott 124.

8 Az idézett memoár: *Memoirs of a Princess*. Ford. és összeáll. Nora Wydenbruck, London: Hogarth, 1959, 79–82. – Hogy eredetileg milyen nyelven íródott, voltaképpen nem lehet tudni, mert az interneten található Thurn und Taxis-Hohenlohe, Marie: *Jugenderinnerungen* is már „ins Deutsche übertragen”-ként szerepel.

anyja állandó idegfeszültségét, félelemrohamait. Richard Wagner meséli el önéletrajzában annak a szörnyű éjszakának a történetét, amelyet 1856-ban a svájci Sankt-Gallenben, Liszttel való első közös hangversenyük előtt töltöttek, amikor éjjel 2-kor kénytelenek voltak egy másik szobába költözni:

Itt együtt laktunk „A csukához” címzett fogadóban, ahol a hercegné úgy látott vendégül bennünket, akár a saját otthonában. Így nekem a feleségemmel a sajátja melletti szobát jelölte ki, ami azonban sajnos rendkívül rossz éjszakát okozott nekünk. Carolyne aszszonyra ugyanis rátört szokásos félős idegrohama, és a célból, hogy távol tartsa tőle az ezzel járó kínzó hallucinációkat, lánya, Marie kénytelen volt egész éjjel szándékosan fennhangon felolvasni neki.⁹

Malou Haine és Nicolas Dufetel a bevezetésben elmondják, hogy Marie-t 16 évesen eljegyezte a nála 16 évvel idősebb Charles-Angélique de Talleyrand-Périgord báró, weimari francia diplomata (1821–1896). Hogy szerették-e egymást, azt nem tudjuk. Tény, hogy Carolyne és a tőle rég külön élő apa, Nicolas de Sayn-Wittgenstein herceg előnytelennek tartotta és ezért megtiltotta ezt a házasságot. (Carolyne hatalmas oroszországi vagyonát szökése után konfiskálta ugyan a cár, de leánya nagykorúvá válása után visszakaphatta.) E mesés vagyon érdekében kellett aztán Marie-nak férjhez mennie a család távolabbi rokonságához tartozó Constantin von Hohenlohe-Schillingsfürst herceghez (1828–1896). Marie nem szeretete, de engedelmeskedett szülei akaratának. Carolyne annál is inkább szorgalmazta – önző módon – ezt a frigyet, mivel Constantin fivére, Gustav, római főalamizsnás fényes egyházi karrier várományosa volt a Vatikánban, s a hercegné azt remélte, segíteni fogja a saját házassága felbontásában, hogy végre Liszt felesége lehessen. Ám ennek éppen az ellenkezője történt: a nagy Wittgenstein-vagyon megtartása érdekében végül épp Gustav Hohenlohe volt az, aki vatikáni intrikáival az utolsó pillanatban megakadályozta Carolyne és Liszt Rómában, a San Carlo al Corso templomban már előkészített esküvőjét.

A szerencsétlen Marie számára ezzel kezdődött az igazi szenvedés. Anyja, Carolyne, egy lengyel ügynököt, bizonyos Okraszewskit bízott meg Liszttel kötendő házassága római előmozdításával. Az ügynök kudarcot vallott, ennek ellenére óriási összegeket követelt tőle. Carolyne-nak nem volt pénze, Marie örökségével pedig a törvények értelmében a férje rendelkezett, aki határozottan megtagadta a kifizetést. Ezért Carolyne iszonyú szemrehányásokat zúdított a lányára, majd hosszú évekre megszakította vele a kapcsolatot, unokái világra jöttéről sem volt hajlandó tudomást venni. Marie pedig gyötrődött gyermeki és feleségi kötelességei között.¹⁰

⁹ Wagner: *Mein Leben*, III., 125–126.

¹⁰ A kötet szerkesztői az ebben a témában ismert könyv – Alan Walker–Gabriele Erasmi: *Liszt, Carolyne and the Vatican: The Story of a Thwarted Marriage*. New York: Stuyvesant, Pendragon Press, 1991 – mellett nagyon helyesen megadják az ezt megelőző idevágó munka adatait is: Donna Maria Die Grazia: „Liszt and Carolyne Sayn-Wittgenstein: New Documents on the Wedding that was not”. *19th Century Music*, XII/2. (Autumn 1988), 148–162.

Liszt és Marie Wittgenstein kapcsolata mindig tökéletesen harmonikus volt. Magam is lemásoltam volt Weimarban (még 1971-ben) Marie-nak azt a Brühlben 1860. július 16-án kelt megindító levelét, amelyet a kötet 75 M számon a 196. lapon közöl, s amelyben a kétségbeesett fiatalasszony „mon doux Grand et très cher juge impartial”-hoz (a drága és elfogulatlan bíróhoz) fordul, hogy segítsen édesanyját kibékíteni. Hosszú évekbe telt, mire ez sikerült Lisztnek, aki hallatlan tapintattal készítette elő anya és leánya újbóli találkozását. E levélkötetből kiderül, hogy ezután is konspirált Marie-val: Liszt rábeszélésére, látszólag turisztikai céllal, valójában Marie által honorálva, Rómába utazott weimari barátnőjük, Adelheid von Schorn, hogy társalkodó- és ápolónője legyen a folyton betegeskedő, alkalmazottaival hadakozó, elfüggönyözött szobájából gyalog ki sem mozduló, sokkötetes egyházkritikai munkáján¹¹ lázasan dolgozó Carolyne-nak. Volt még más közös, titkos ügyük is: a Carolyne szorgalmazta, Lisztnek sehogy sem ínyére való lengyel oratóriumról, a *Die Legende vom Heiligen Stanislaus*ról a zeneszerző volt életársával nem tudott beszélgetni, ugyanis Carolyne ilyenkor menten dühbe gurult. Így a mű sikertelen szöveggönyvének javítása ügyében az ő tudta nélkül, közvetve és közvetlenül, Marie hercegnő próbált segíteni.

Carolyne de Sayn-Wittgenstein csak egy évvel élte túl Lisztet, 1887-ben meghalt. Marie hercegnő a rá szállt Liszt-örökségből Weimarban 70 000 márkás Liszt Alapítványt létesített, és számos személyes tárgyat ajándékozott az ott alakuló Liszt Múzeumnak. Az ő és Carl Alexander weimari nagyherceg adományozta öszszegből jött létre Liszt zeneműveinek első és mindmáig legteljesebb összkiadása.

Mielőtt rátérnék a Marie Wittgensteinnek szóló Liszt-levelek ismertetésére, szólnom kell arról, hogy a Mesternek volt három (Marie d’Agoult grófnéval közös), Marie Wittgensteinnel nagyjából egykorú, érte rajongó saját gyermeke is: Blandine (1835–1862), Cosima (1837–1930) és Daniel (1839–1859) Liszt. Hogy ők hogyan élték meg, hogy imádott apjukat éveken át alig látják, ígéretei ellenére olyan fontos eseményeken sem vesz részt, mint első áldozásuk, azt Liszt Anna fiához írott leveleiből tudjuk.¹² S hogy aztán ráadásul mit jelentett számukra, hogy helyettük egy vadidegen lány részesülhet abban a kegyelemben, hogy állandóan a közelében lehet, arról az egyetlen hosszú életű Liszt-gyermeknek, Cosimának a lányához, a nagyapjával Rómában tartózkodó Daniela von Bülow-hoz Bayreuthban 1881. október 26-án írott leveléből szerezhetünk tudomást:

De Szívecském, ne csinálj szentimentális ügyet olyan semmiségből, mint hogy egyszer otthon maradtál. Az én egész fiatalságom másból sem állt, mint otthon maradásból. Mikor például Apámat 8 év után 8 napra viszontláthattuk, minket sehová sem vittek magukkal, és magától értetődőnek fogtuk fel, hogy csak Carolyne-nal és Marie-val csinált programot.¹³

11 *Des causes extérieures de la faiblesse intérieure de l’Église*. A hatalmas munkát a Vatikán indexre tette.

12 Hamburger Klára (hrsg.): *Franz Liszt. Briefwechsel mit seiner Mutter*. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 2000 (A 17, A 27, A 28).

13 Max Freiherr von Waldberg (hrsg.): *Cosima Wagners Briefe an ihre Tochter Daniela von Bülow 1866–1885*. Stuttgart–Berlin: Cotta’sche Buchhandlung Nachf., 1933, No. 127., 232.

És, pár nappal később, a hercegnével kapcsolatban:

Milyen szomorú mindaz, amit elmesélsz, de hát tudom én, ismerem én ezt! Carolyne Wittgenstein egyszerűen felháborító, mivel Nagypapa csak őmiatta van ott, és – Marie Wittgensteinnek tökéletesen igaza van! Nincs benne érzés [...] És képzeld csak el, hogy e miatt a kapcsolat miatt utasított el szüntelenül és kegyetlenül minket, a gyerekeiket, akik imádtuk.¹⁴

Ismeretes, hogy a hercegné hatása alatt saját gyerekeivel milyen szigorú és tekintélyelvű, esetenként valósággal kegyetlen apa vált Lisztből, hogy a lányokat előbb Carolyne öreg nevelőnője szigorú felügyelete alá, majd fondorlatos csellel Berlinbe kényszerítette, s hogy Cosima szerint azért is ők tehetők felelőssé, hogy Danielnek Bécsben kellett egyetemre járnia, ahol, mivel a klímát nem bírta, halálos tüdővész támadta meg, mely 20 éves korában elvitte. Ugyanakkor – Cosima fentebb idézett levelének egy megjegyzéséből, valamint Daniel és a lányok Marie-hoz írott leveleiből¹⁵ – úgy tetszik, hogy a négy fiatal között őszinte jó viszony alakult ki.

Ha most ennek fényében vesszük szemügyre a kötet első részében közölt, 1847 és 1860 közt Marie Wittgensteinnek írott 76 Liszt-levelet, meg kell állapítanunk, hogy ez a gyengéd, játékos humorral, sőt alázattal teli hang tökéletes ellentéte annak, ahogyan saját gyerekeinek – kivált a Carolyne-nal való megismerkedése után – írt. Úgy udvarolt Marie-nak, mint az édesanyjának, csak (eleinte) gyereknyelven, mintha csak kettejükbe lett volna szerelmes. „Imádkozzék Bon Bozéhoz [a Jóisten lengyel–francia neve külön kedveskedés a kislánynak] hármunkért, akik egy szív és egy lélek vagyunk”, írja például a 98. oldalon. „[A]ki csak Magukért, kettőjükért él”, mondja a 155.-en. „Végtelenül drágák és többes számban szeretettek”, írja a 161.-en. Érdemes még idézni néhány aláírását is. Lisztnek szokása volt leveleiben magának gúnyneveket adni. De míg Marie d’Agoult-nak valaha „Crétin”-ként beszélt önmagáról, a kis Marie Wittgensteinnek, akárcsak Carolyne-nak, „Fainéant”-ként (semmirekellő, 60. o.), „Esclave”-ként (rabszolga, 104. o.), „Un chien de garde”-ként (házőrző kutya, 115. o.), „Votre Haus- und Reise Pudel ce qui est ma gloire et mon bonheur”-ként (hú pudlikutyájuk otthon és útközben) s ez minden dicsőségem és boldogságom, 166. o.) írja alá a leveleket. Szükségét látja, hogy a kislánynak is jelentse: jó volt, azaz nem ivott túl sokat, nőre sem nézett (122., 136., 129. o.).

Az 1860 és 1869 közötti időszakból nincs a gyűjteményben Liszt-levél. 1869 után már szertartásosan „Votre très gracieuse Altesse”-nek (kegyelmes Fenséges Asszony) szólítja Marie von Hohenlohe Schillingsfürstöt, és „votre tout obéissant serviteur”-ként (engedelmes szolgálója) és hasonlóan írja alá a leveleket. Pestről Bécsbe utazva többször meg is látogatja. Rendszeresen beszámol életéről, ismerő-

14 Uott No. 128., 235.

15 Robert Bory: *Liszt et ses enfants, Blandine, Cosima et Daniel, d'après une correspondance inédite avec la Princesse Marie Sayn-Wittgenstein*. Paris: Corrèa, ⁵1936.

sökről, levelei időnként, szokás szerint valóságos Gothai almanachok. (A jegyzetekben az arisztokrata családok és rokoni ágak, összefüggések bámulatatos részletekkel vannak dokumentálva.) De mindig érezni, hogy őszinte szeretettel íródtak: együttérzéssel, amikor gyermekei elvesztésekor kondoleál, és segíteni kész szövetségesként, amikor anya és leánya megromlott kapcsolatán vagy Carolyne aggasztó egészségi állapotán próbál segíteni. Az utolsó levél Párizsból, az utolsó nagy sikerek idején kelt, 1886. április 3-án.

Marie-nak szóló, művészileg legfontosabb üzenetét Liszt 1860. június 4-én fogalmazza meg (74. sz., 194–195. o.). A fiatal hercegnő ekkor már férjnél van, Bécsben él. Carolyne Rómába utazott. Liszt – jövőjét illetően teljes bizonytalanságban, másoktól függően – egyedül van Weimarban. Így vall:

Az ellentmondások, sőt, mondhatnám, az igaztalan ítéletek, amelyeket a munkám kiprovokál, korántsem veszik kedvemet, sőt, mondhatnám, ösztönzően hatnak rám, és teljeséggel megerősítenek abban a fiatal korom óta bennem élő meggyőződésben, hogy a zene területén van mondanivalóm – amelyet senki helyettem el nem mondhat. – Ez kétségkívül igen kevés ugyan, és nem jogosít fel hiúságra, mégis, képességeim szerint beteljesítem a feladatomat, Isten kegyelmével, amelyért őszinte alázattal könyörgök, tekintet nélkül arra, hogy jó- vagy balszerencse kíséri-e pályámat.

A kötetben a magyar nevek a szokásosnál sokkal korrektebbül szerepelnek, ez valószínűleg Nicolas Dufetel érdeme. De azért akad néhány hibás: így Szerdahélyi, Szerdahelyi helyett a 79. oldal 109. lábjegyzetében; Kolozvár, Kolozsvár helyett a 110. oldalon; Jozéfa Bánffy, Jozefa helyett a 125. oldal 110. lábjegyzetében; Karátsonyi Guido gróf pedig minden alkalommal Karátsonyként szerepel (141., 214. o.). A német nyelv nem erőssége a közreadóknak, a német címekben, szavakban sok a hiba.

Az apparátus alapos: illusztrációk jegyzéke, bibliográfia, névmutató, benne Liszt műveinek mutatója. A helységmutatóban többféle néven szerepelnek azok a közép- és kelet-európai városok, amelyeknek már Liszt korában is több nevük volt, ma pedig, más ország részévé válva, ismét más néven találhatók a térképen.

Nagy nyeresége a Liszt-irodalomnak ez a kegyeletből elkészült, fontos és példásan gondozott, papír kötésű, de igen szép dokumentumkötet. „Un grand merci”, őszinte köszönet jár érte a közreadóknak. Várjuk, hogy az Olga von Meyendorffnak írott Liszt-levelek is mielőbb ilyen magas színvonalon váljanak eredeti nyelven hozzáférhetővé.