

Anna Harwell Celenza

A HALÁL TRANSZFIGURÁCIÓJA: LISZT FERENC HALÁLTÁNCÁNAK FORRÁSAI ÉS KIALAKULÁSA*

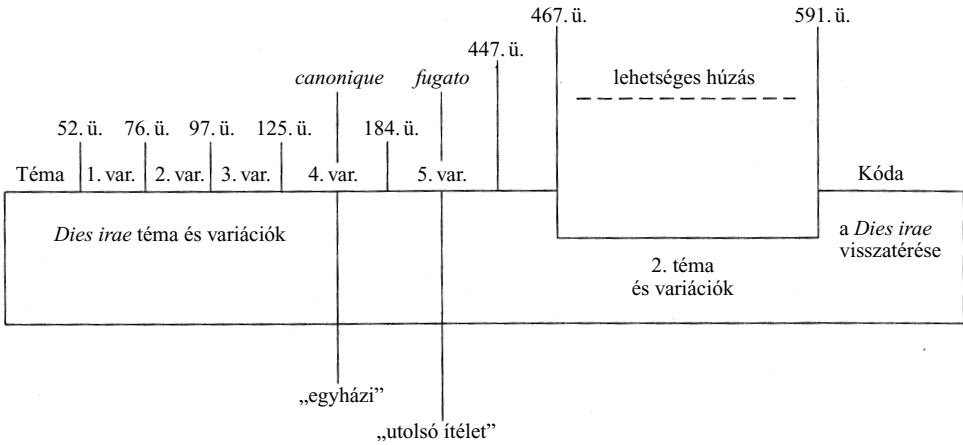
Liszt Ferenc *Haláltáncának* inspirációs forrása több mint egy évszázad óta vitatott kérdés. A darabot tárgyaló első írás 1865-ben leszögezte, hogy megkomponálásához az első lökést ifjabb Hans Holbein művészete szolgáltatta. Ez az attribúció azonban háttérbe szorult, amikor a zeneszerző életrajzírója, 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 *Todtentanzán* és Orcagna *Trionfo della mortéján* 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 *Todtentanzban* (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 hozzáférhetőek.⁴ Liszt változtatásainak eredményei azonban megmutatkoznak abban a második partitúrátszázadban, 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 *Haláltáncának* 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 képzművészeti alkotásokkal.

- | | |
|--|--------------------------|
| 1. A világ teremtése | 21. Hitsuónok |
| 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 Winklhofer 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 tölni,
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. Öregek 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.

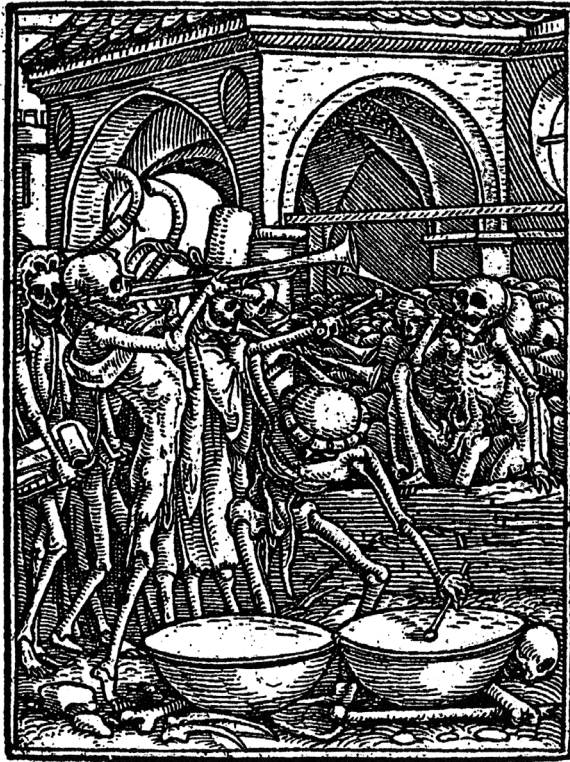
Orcagna *Trionfo della morte* freskója a pisai Campo Santóban található (6. kép a 324-325. oldalon). Ennek az impozáns épületnek a falai között az összes társadalmi osztály képviselőinek sírjai és szarkofágjai kaptak helyet. A Campo Santo a 19. században

11 Eredeti formájában a „Totentanz”-téma szélteben elnyújtott alakú freskóként jelent meg templomokban vagy temetők falán, s élő és holt alakok vonulását ábrázolta. Az előbbieket 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-vel, 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 szolgálta 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’ombre 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 *gis*, Liszt, vezetőhangként kezelve, a záróakkord *a*-ján oldja fel. A *gis* vezetőhangot a felső szólam *d*-jével egyidejűleg kell megütni, ily módon hangsúlyozva a *gis*-*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 Liszttől 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 Lisztnak 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 variációs-rozatának 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*ja 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 *Requiemben* 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 vadászjelene-tet, amely *A három élő és a három halott* legendáját idézi fel, kürtszignálok idézik fel a második téma első megjelenésekor (4. kotta a 333. oldalon). Hasonlóképpen a Liszt által említett amorettek, 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. Klavier-Auszug von F. Brissler.

PIANO. Corni di Bassetto.

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 9 10 11

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. *p*

Tpt.

Un poco meno Allegro.

leggiere

piu. (p)

piu. (p)

Un poco meno Allegro.

Fl.

Vn.

Vla.

P.

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. ...

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 *Haláltánc*ból, a *Faust kocsmajelentéből*, a *Nächtlicher Zug*ból, a *Hunnenschlag*tól 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 *Haláltánc*ot, 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, bámulatatos 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 *Haláltánc*ban 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 öltenek 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.