

LISZT "SZIMFÓNIKUS KÖLTEMÉNY"-KONCEPCIÓJA
ÉS A "JÖVŐ ZENÉJE"



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Batta András

Szinte elmaradhatatlan Liszt zenéje mellől a "jövő" kifejezés. Már a kortársak is dicsérő vagy elmarasztaló értelemben az un. Zukunftsmusik legjellegzetesebb példáit látták Liszt műveiben, elsősorban a Szimfónikus költeményekben. Ez természetes, hiszen minden kornak megvan a maga avantgarde zenéje, amelynek győzelmét illetve bukását hívei és ellenségei egyaránt a jövővel kívánják igazolni. Az azonban már kevésbé magától értetődő, hogy a zeneszerző halála után 25 évvel, születésének 100. évfordulóján tanítványai ugyancsak a jövőt hívják segítségül a Liszt zene elfogadtatásához. Ugyanez ismétlődik meg Liszt halálának 50 éves jubileumán, 1936-ban.¹ A folyamat még ezzel sem ér véget. A jövő mintegy délibábként új messzeségekkel kecsegtet. A kései művek² igaz értékeinek felfedezése az 50-es évekig várat magára.³ Ekkorra azonban már rég multtá vált a "jövő".

"Liszt a jövő zenésze" - állapítja meg a hetvenes-évek teoretikusa, s számos példán igazolja, mi mindent tartalmazott "már" a Liszt zene, amire esetleg csak Debussy-nél, Bartóknál vagy Schoenbergnél figyelt fel a zenehallgatók tábora.³ Ezzel azonban még mindig nem bizonyított, hogy Liszt zenéjének valaha is jövője lett volna, hiszen az említett komponisták ugyanezeket a zenei jelenségeket Wagner-től, Muszorgszkijtől, R. Strausstól vagy Brahmtól is elleshették, s az életrajzi adatok szerint valószínűbb, hogy

inkább ezekre a zeneszerzőkre kell ilyen értelemben gyanakodnunk. De ha történetesen Liszt hatását mutatná is egy bővített akkord, egy egészhangú skálára épülő dallam, egy pentaton-kivágot-hangzat felbukkanása, vajon ez volt-e a "jövő" Liszt zenéjében? Vagy talán annak fordítottja játszódott volna le, amit különböző korokban az ókori görög zene értelmezésében figyelhetünk meg? Ott az eszme ismeretében próbálták rekonstruálni a zene anyagot, itt a zenei elemek maradtak meg s a teremtmény gondolat merült feledésbe. Az eredmény mindkét esetben hasonló: új zene, amelynek semmi köze sincs a "mintához". Napjaink néhány történésze, esztétája nem is tagadja, hogy a Liszt zene számunkra már multtá vált jövőjét hiábavaló, s mindig is hiábavaló volt hangsúlyozni.  ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM "Die Programmusik, die "Neue Musik" des 19. Jahrhunderts, ist im 20. nicht etabliert, sondern veraltet -- írja 1970-ben Carl Dahlhaus.⁴" "Die Geschichte hat seinem Optimismus, dass sich die Musik immer weiter in Richtung auf eine verständliche Sprache hin entwickeln werde, Unrecht gegeben" -- erősíti meg ugyanezt a gondolatot Norbert Miller⁵ 1975-ben.

Vajon szentségtörés-e ez? Kivánt-e valaha is ez a zene a jelen határai közül kitörni, s nem arról volt-e szó, hogy a "jövő" kifejezés az 1850-es években e zenének a jelenben való modernségét jelentette? A "múlt" és a "jövő" nem feltétlenül az időben történtek elhatárolására hi-

vatott. Lehet, hogy a jelennek is vannak múlt-szinezetű és jövő-szinezetű /megszokott, ismert és új, kevésbé megszokott/ jelenségei, amelyek a kortársi tudatban mind mint jelen-értékelés csapódnak le. Richard Wagner írja Lisztnek 1850-ben a "jövő-kérdés" elharapózásának kezdetén: "Ich habe unsrer modernen Kunst an den Puls gefühlt und weiss, dass sie sterben wird. Diess erfüllt mich aber nicht mit Trübsinn, sondern mit Freude, weil ich zugleich weiss, dass nicht die Kunst, sondern nur unsere -- ausserhalb des wirklichen Lebens stehende -- Kunst untergehen wird -- dagegen die wahre -- unvergängliche -- immer neue Kunst erst geboren werden soll. Der monumentale Charakter unserer Kunst wird verschwinden, das Kleben und Hangen an der Vergangenheit, die egoistische Sorge für die Dauer und möglichste Unsterblichkeit werden wir von uns werfen: wir werden vergangen -- vergangen, zukünftig -- zukünftig sein lassen, und nur in dem Heute, in der vollen Gegenwart leben und dafür schaffen."

A jövőnek, stilusirányt jellemző s nem időmeghatározó jelentésére figyelmeztet C. Dahlhaus, amikor Stendhal idézi: "Henri Stendhal bestimmte Klassik und Romantik als Epochen nicht des Stils, sondern des ästhetischen Urteils über Stile: Die Klassik der Gegenwart sei die Romantik der Vergangenheit und die Romantik der Gegenwart die Klassik der Zukunft. Die geschichtsphilosophische

Hypothese aber, die Stendhals Terminologie zugrundeliegt, die Erwartung, dass die Romantik des 19. Jahrhunderts, und zwar gerade die avancierteste, die sich zur Programmusik hingezogen fühlte, zu einer Klassik erhoben würde ist enttäuscht worden. ...Dennoch ist Stendhals geschichtsphilosophischer Gedanke nicht bloss leer spekulativ. Nach den Populärbegriffen des 19. Jahrhunderts tendiert -- um grob zu etikettieren -- eine Klassik zum Formalismus, eine Romantik dagegen zur Inhaltsästhetik, so dass die Metamorphose einer Romantik zur Klassik nichts anderes bedeutet, als dass der Inhalt musikalischer Werke allmählich verblasst und deren Form oder Struktur um so deutlicher und auffälliger hervortritt. Und dass Liszts Werke, so verachtet die Ästhetik der Programmusik heute ist, mit Eifer gerade von musikalischen "Strukturalisten" untersucht werden, ist offenkundig. Allerdings bedeutet die Rückwendung zu Liszt, die in den letzten anderthalb Jahrzehnten fast zu einer Mode geworden ist, ausschliesslich eine Entdeckung unorthodoxer Kompositionstechniken, nicht eine Renaissance der Werke als ästhetischer Gebilde, trotz des bewundernden technischen Interesses an den Methoden herrscht ästhetisch Misstrauen gegen die Resultate."

Dahlhaus világosan fogalmazza meg Liszt programzenéjének, a Szimfonikus költeményeknek legfontosabb kérdését. Ha a "jövő" metaforánál kívánunk maradni, akkor esze-

rint a vélemény szerint a Szimfónikus költeményeknek kétféle jövője létezik. Az egyik jövő annak a folyamatnak eredménye, amely körülbelül a 18-19. század fordulóján kezdődött el Jean Paul és E.T.A. Hoffmann egyes irodalmi munkáiban s amit címkészerűen "romantikus zeneszemléletnek" jelölhetünk. Ezt a jövőt a programzene jelenti, s a kortársak is ilyen értelemben nevezték "jövő zenéjének" a szimfónikus költeményeket. A másik jövő magában a zenei anyagban rejlik, s azokra az új formákra, szerkesztés-módokra utal, amelyeket a régi formatípusok tagadásával a programzene követelményeinek kényszeréből teremtett meg a zeneszerző. A kétféle jövőt csak a történelmi távlatból látjuk különbözőnek. A művek keletkezésének idején a "kettő" elválaszthatatlan egységet alkotott. Ezt az egységet a /Liszt által kitalált/ "szimfónikus költemény" elnevezés is jelképezi. A két jövőből adódó probléma felismerésére a zeneszerző halálától egészen C. Dahlhaus 1970-ben megjelent Mazeppa-tanulmányáig mindössze egyetlen példát találunk, Arnold Schoenberg megemlékező cikkét 1911-ből, Liszt születésének századik évfordulóján.

"Er /Liszt/ hatte die richtige Erkenntnis, dass der Musiker zwar eine musikalisch-ausdrückende Persönlichkeit sei. Am Kunstwerk sei deshalb weniger die handwerkliche Geschicklichkeit, die Kunstfertigkeit und das Spiel mit dem Material merkwürdig, als was hinter dem

V[er]ein mit Liszt

T- steht: die Persönlichkeit das wirkliche Künstler-Wesen, das aus unmittelbarer Anschauung schöpft. Aber bei der Übersetzung dieses Gedankens in die Musiksprache geschehen, sozusagen einige Übersetzungsfehler: er übersetzte die unmittelbaranschauende durch die poetisch-fühlende Persönlichkeit, diese durch den Dichter und schliesslich den Dichter durch die Dichtung. Er gab derart also Dichtung aus zweiter Hand, statt ausschliesslich seine eigene Anschauungsform, den Dichter in sich selbst musikalisch unmittelbar ausdrücken zu lassen. Der Fehler ist nicht so gross, als er scheint. Denn glücklicherweise korrigiert ihn der wirkliche Künstler unbewusst, indem er schliesslich doch nichts anderes nach aussen bringt, als was in ihm war. So dass Liszt vielleicht nicht seine Dichter und Dichtungen, sondern wahrscheinlich doch sich selbst ausgedrückt hat.⁸

A költők és költemények, amelyeket Liszt zenei nyelven kifejezni kívánt, zenéjének programzenei kisugárzását jelentik. Hogyan értsük a "tudatalatti korrekciót"? Vagy úgy, hogy minden egyéb művészeti ágból vett minta tulajdonképpen a már meglevő zenei típusokból összetevődő Liszt-féle művészetkép egyes részleteinek a tükröződése, vagy úgy hogy a kifejezendő idegen anyag ellenére Lisztet kizárólag a zenei anyag természete foglalkoztatta. Mindkét értelmezés Liszt "formalista" énjére vet fényt, s azt a komponistát állítja elénk, akinek ha nem is a "jövő zené-

jét", de a "jövő kompozíciós technikájának" alapjait köszönhetjük. Ha azonban csak ezt a Lisztet ismerjük el, akkor a zeneszerzőt következtetlenséggel kell vádolnunk: szóban és írásban gyakran kifejtett esztétikai elvei és zenéje között szakadék tátong. Schoenberg, az "örökös", vádol: "Er, dem der Poet in erster Linie stand, ausdrückte den Dichter in sich, indem er sich vom andern Dichter zu viel dreinreden liess. Er, der die Form als Formalismus empfand, erschuf einen weit ärgeren Formalismus, einen, der unwohnbar ist, weil in seinen Formen, die der Verstand erfunden, nie ein Lebewesen gewohnt hat."⁹

Az itt következő gondolatsor célját Schoenberg Liszt-kritikája és Dahms Liszt-elemzőiről vallott kritikája határozza meg. Azt tűztük ki feladatként, hogy a rendelkezésre álló dokumentumok, a különböző vélemények és elsősorban a zenei anyag segítségével ismét összeillesszük a meghasadt "jövőt", s így próbáljuk meg rekonstruálni Liszt valódi szándékát: zenéjének számunkra multtá vált jelenét. Talán kínálkozik megoldás arra, hogy a Szimfonikus költemények "programzeneiségét" és "formalizmusát" egységes koncepcióként értelmezzük.

I.

Franz Brendel, a lipcsei Neue Zeitschrift für Musik szerkesztője, három évvel a Lohengrin weimari ősbemutatója /1850/ után egy hosszabb, Wagner esztétikai elveit elemző cikkében így emlékezik vissza a történelmi eseményre: "Der Eindruck insbesondere des Lohengrin in Weimar auf mich war der mächtigste gewesen, den ~~ich~~ jemals von einem Werke der dramatischen Kunst empfangen habe und schon da musste mir der Abstand zwischen dem Bisherigen und dem hier Erreichten klar werden. ...ich war frappirt von diesem so mächtigen Unterschied, der die alte Kunstepoche geradehin als schon vollständig beseitigt erscheinen lässt, ich hätte es früher nicht geglaubt, wenn man mir gesagt hätte, dass wir so vollständig und in einem solchen Grade über jene Zeit hinaus sind".¹⁰

Ritkán érezték és még ritkábban fogalmazta meg egy korszak muzsikusa olyan pontosan, hogy a kor, amelyben él fordulópontot, de legalábbis választóvonalat jelent a zene történetében, mint a múlt század közepén. Már maguk a zeneelméleti és zeneesztétikai írások címei is beszédesek. "Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit" -- írja könyvének címlapjára Adolph Bernhard Marx 1841-ben.¹¹ Ez visszhangzik még husz évvel később is Carl Friedrich Weitzmann egyik vitairatának címében: "Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten".¹² 1834-ben Liszt töredékes, néhány oldalas eszmefuttatása a jövő egyházi zenéjéről /Über zukünftige Kirchenmusik/ még nem kavart fel nagy port.¹³ 1849-ben azonban már szenzációnak számít, amikor Richard Wagner a maga módján végiggondolja az eszmét, és két nagyhatású írást tesz közre Die Kunst und die Revolution és Das Kunstwerk der Zukunft címmel.¹⁴ Ettől kezdve szinte

törvényszerű, hogy a haladó muzsikusok művészi tetteikben és a művészetről vallott megnyilatkozásaikban egyaránt a jövő felé forduljanak. ^{Carl Friedrich Weitzmann} (~~Felix Draesske, Liszt Szimfonikus~~ ~~Költeményeinek első előzője~~) "fessellose Zukunftsmusik"-
ról beszél. ¹⁵ Bülow ekkortájt tudósítja sajnálattal Lisztet Berlinből, hogy ott nincs lehetőség arra, hogy a "jövő zeneművei" közül valamelyik /"un morceau de Zukunft"/ felcsendüljön. ¹⁶ Ugyancsak Hans von Bülow az, aki a Liszt-Wagner kört "Zukunftstparthei"-nek nevezi. ¹⁷

A "jövő zenéje" a 19. századi zenetörténet egyik kulcskifejezése, s magának a jövőnek fogalma szorosan összefügg azzal a gondolkodásmóddal, amely a század művészeit, filozófusait,  ^{LISZT MŰZSÜM} ~~esztétáit~~ jellemzi. Legelsőnek talán Robert Schumann veti fel a jövő zenéjének kérdését 1833-ban, Meister Raro, Florestan és Eusebius aforizmái között. Az ötlet új korszakot nyit a teoretikus irodalomban, hiszen addig az elméletirők a zene multjának vagy jelenének leírására törekedtek, s azzal senki sem foglalkozott, hogy milyen lesz a zene. A jövő titkát Schumann három "énje" Eusebius, Florestan és Raro más és más módon közelíti meg. A háromféle nézőpont a "Zukunftsmusik" történetének és eszméjének leglényegesebb vonásaira hívja fel a figyelmet.

Eusebius: "Eine Zeitschrift soll nicht bloss die Gegenwart abspiegeln: der sinkenden muss die Kritik vorausschicken und sie gleichsam aus der Zukunft zurückbekämpfen." --

Megjósolja, hogy előbb fogalmazódik majd meg az eszme, amit maga a mű csak később igazol. A jóslat beválí.

Wagner 1849-es, említett írásaiban /még a Lohengrin bemutatója előtt/ olyan elveket fejt ki, amelyeket évekkel később, a Nibelung-tetralogiában vált művészileg tökéletesen valóra. A bizonyíték késleltetésével Wagner egyben sebezhetővé teszi a Zukunftsmusik gondolatát, amit ellenfelei szorgalmasan ki is használnak. Florestan így vélekedik: "Eine Zeitschrift für "zukünftige Musik" fehlt noch. Als Redakteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blind gewordene Kantor an der Thomasschule und der taube in Wien ruhende Kapellmeister passend." -- Hangsúlyozza, hogy a jövő zenéjével nem foglalkozhat akárki, ide rendkívüli emberek kellenek.  mérce nek: Bach és Beethoven mércéje. Ez a követelés lesz a "Zukunftsmusik-hívők" egyik legnagyobb "diplomáciai" tévedése. Az ellentmondást az eredményezi, hogy műveik közönségét emberiség méretűre tervezik, s megfelelkeznek arról, hogy az átlag embertől rendkívüli feladatot, magas képzettséget és fanatikus hitet követelnek /különösen Liszt/. Nemcsak azt várják, hogy a Zukunftsmusik hallgatósága a zenében és minden művészeti ágban olyan jártas legyen, hogy az alkotó méltó partnerévé váljék, hanem azt is, hogy -- a vallás gyakorlásához hasonlóan -- higgyen a zene és a művészetek missziós, humanizáló szerepében. Ennek a gondolatnak visszájára fordítása jó fegyver

lesz az új zene ellenzőinek /Elsősorban Eduard Hanslick-
nak/ kezében, ha a művek érthetlenségét, zavarosságát²⁰
és mulandóságát akarják bizonyítani.

A védelmi hadállás kiépítésére a bölcs Ráro adja meg a meg-
felelő utasítást: "Greift nicht in die Zeit ein: gebt den
Jünglingen die Alten als Studium, aber verlangt nicht von
ihnen, dass die Einfachheit und Schmucklosigkeit bis zur
Affektation treiben. Läutert ihn, da eine besonnene Anwen-²¹
dung der neuerweiterten Kunstmittel macht." -- Így veszik
majd védelmükbe a "Zukunftspartei" teoretikusai /Brendel,
Draesäke/ az új művészetet, s így tekint majd vissza Wagner
is higgadtan, idős korában saját fiatalságának forradalmi
hevületére.²² Ezzel a taktikával az avantgarde hagyományok-
ban gyökerező vonásokat hangsúlyozzák, s így próbálják meg
a jelenhez szelidíteni a jövő zenéjét.

Schumann gyakorlati jótanácsai korán hangzanak
el. Maga az eszme még elméletben sem született meg egészen.
1834-ben, tehát a Schumann féle Denk- und Dichtbüchlein-nel
szinte egyidőben keletkezik egy írás, a 23 éves Liszt első
zeneesztétikai szárnypróbálgatása Über zukünftige Kirchen-
musik címmel. A néhány oldalas vázlatos, töredékes eszme-
futtatás meglehetősen zavarosnak tűnhetett megfogalmazásá-
nak idején. Az is valószínű, hogy kevés benne a Liszt-i
gondolat, s inkább a zeneszerző párizsi költő, filozófus,
politikus barátainak hatására és mindennek előtt az 1830-as

"juliusi forradalom" élményére kell gyanakodnunk. Az itt érintett gondolatoknak azonban, hasonlóan a Schumann-idezetekhez, látnoki jelentősége van. Valamennyit a közeli jövő igazolja meggyőzően és részletesen.

"Wie sonst, ja mehr als sonst muss die Musik Volk und Gott als ihre Lebensquelle erkennen, muss sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen". -- Liszt a zene társadalmi funkciójának megerősítését sürgeti. Ez az elgondolás nem áll távol az antik görögség ethos elméletétől. A görögök példáját Liszt futólag meg is említi írásában. Tizenöt évvel később Wagner az ókori görög művészetszemléletet állítja  a maga értelmezése szerint -- az új művészet elé eszménynek és mintának. A Liszt által használt "Volk und Gott" kifejezésnek is megtaláljuk a visszhangját egy kortárs eszmefuttatásban. A humanizált isten fogalmára építi Ludwig Feuerbach filozófiáját. Felfogásához a történelmi tradíciót a protestantizmusban találja meg, és így írja fel az alapképletét "Katholicismus = Theologie, Protestantismus = Christologie = religiöse Anthropologie". A könyv, amelyben a filozófus kifejti téziseit, 1843-ban jelenik meg. Már a címe is elárulja a korszakot, amelyben keletkezett: Grundsätze der Philosophie der Zukunft.²⁴

Feuerbach 65 pontra felosztott gondolatsorában egy újfajta emberideált alkot, s filozófiáját ehhez az

ideálhoz igazítja. "Kunst, Religion, Philosophie oder Wissenschaft sind nur die Erscheinungen oder Offenbarungen des wahren menschlichen Wesens. Mensch, vollkommener, wahrer Mensch ist nur, wer ästhetischen oder künstlerischen, religiösen oder sittlichen und philosophischen oder wissenschaftlichen Sinn hat -- Mensch überhaupt nur der, welcher nichts wesentlich Menschliches von sich ausschliesst. Homo sum, humani nihil a me alienum puto -- dieser Satz, in seiner universellsten und höchsten Bedeutung genommen, ist der Wahlspruch des neuen Philosophen." ²⁵ Ha ezt a gondolatot a művészet nyelvére akarjuk lefordítani, a legmegfelelőbb analógiát a "Gesamtkunstwerk" azaz a Zukunftsmusik ²⁶ eszméjében találjuk meg. Amikor Liszt későbbi írásaiban a zenét úgy jellemzi, hogy "universelle Sprache der Menschheit", s műveinek közönségét "Denk und Tatmenschen" közösségévé szeretné kialakítani, méginkább rokonnak érezzük a jövő zenéjét és a jövő filozófiáját.

Meglepő a hasonlóság más vonatkozásokban is. Éppen úgy, mint Liszt, Wagner és követőik, akik élesen elkülönítik az "abszolút" zenét, a dramatikus-kifejező illetve programzenétől, Feuerbach is különbséget tesz az abszolút és az un. "emberi" filozófus között. "Der absolute Philosoph sagte oder dachte wenigstens, analog dem L'état c'est moi des absoluten Monarchen und L'être c'est moi des absoluten Gottes -- von sich, als Denker natürlich,

nicht als Menschen: la verité c'est moi. Der menschliche Philosoph sagt dagegen: ich bin auch im Denken, auch als Philosoph Mensch mit Menschen."²⁷ Hasonló módon bírálják a Zukunftsparthei hívei a klasszikus kor zenéjét, még akár Mozart és Haydn egyes műveit is. Az önmagáért való zene nem elégíti ki igényüket, "nem elég emberi" s ezért formalistának bélyegzik.

A Wagner és Liszt által is óhajtott közösség-teremtés, az emberi közlés iránti vágy nyilvánul meg Feuerbach következő szentenciájában: "Die wahre Dialektik ist kein Monolog des einsamen Denkers mit sich selbst, sie ist Dialog zwischen Ich und Du."²⁸ S végül, akár Feuerbach-nál is szerepelhetne a Liszt-írás egyik részlete "Alle grosse Künstler, Dichter und Musiker werden ihren Beitrag zu diesem volkstümlichen, sich ewig verjüngenden Harmonieschatz spenden. ...alle Klassen werden sich endlich verschmelzen in Einem religiösen, grossartigen und erhabenen Gemeingefühl... Komme, o Stunde der Erlösung, wo Dichter und Künstler das "Publikum" vergessen und nur²⁹ Einen Wahlspruch kennen: "Volk und Gott!" Mindkét gondolat-sor -- Liszté és Feuerbaché -- a korai vallásos szocializmus eszméitől átitatott, s mindkét írás forradalmak közelségét érezteti illetve jósolja.

Amit Liszt az Über zukünftige Kirchenmusik-ban elméletben megfogalmazott, néhány évvel korábban -- lega-

lábbis részben -- a gyakorlatban is megkísérelte megvalósítani. 1830-ban, a juliusi forradalom napjaiban hatalmas zenekari mű, egy öttételes szimfónia komponálásába kezdett. "Sinfonie revolutionnaire" -- olvashatjuk a néhánylapos vázlattöredék címlapján.³⁰ A szólamokra bontott zongorakivonat-szerű kézirat legérdekesebb vonásait nem a hangok, hanem a hozzájuk fűzött szavak jelentik. A szimfónia koncepciója -- lázasan kapkodó, lelkesedést tükröző írásképben -- a margón olvasható: "indignation, vengeance, terreur, liberté, Désordre, cris confus, frénétiques, vague, bizarrerie, repos, Marche de la garde royale, Dante, incertitude, 8 parties différentes, attaque, Bataille, émoi, Marche de la garde national, Enthusiasme, Enthusiasme, Enthusiasme, fragment de Vivre Henry IV combiner "Allons enfants de la patrie".

A hangszerelésre kevés utalást találunk /Lisztnek ekkoriban még alig volt fogalma a hangszerelésről/³¹. Az a két bejegyzés azonban, amely hangszerre vonatkozik jól beleillik a képbe, amelyet a "Forradalmi szimfóniáról" alkothatunk: "roulement de tambours" és "Trompet". A minél egyértelműbb zenei kifejezést úgy kívánja megvalósítani Liszt, hogy olyan zenei anyagot /pl. Marseillaise-dalban/ és olyan hangszert /pl. trombita/ alkalmaz, amelynek többé-kevésbé meghatározott, szótárszerűen megfogalmazható jelentése van. A beszélt nyelvhez hasonló zenei

nyelv megteremtésére irányuló merész kísérlet azonban befejezetlen próbálkozás marad. Ekkoriban szavakban még jobban sikerül az újfajta zene-ideált leírni. "Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die humanistische taufen möchten, sei weihvoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig. Die Marseillaise, die uns mehr als alle sagenhaften Erzählungen der Hindus, Chinesen und Griechen die Macht der Musik bewiesen, die Marseillaise und die schönen Freiheitsgesänge sind die furchtbar prächtigen Vorläufer dieser Musik."³²

 LISZT MŰZEUM
Wilhelm Tappertől tudjuk, aki Wagner-lexikonában

szorgalmasan összegyűjtötte a jövő zenéjére vonatkozó negatív megnyilvánulásokat, hogy a jövő zenészeit már a negyvenes években pontosan regisztrálták a kritikusok. "Unter Zukunftsmusikern -- írja Tappert -- verstand man damals Chopin, Liszt, Berlioz: als Oberster dieser "Schwefelbände" galt Liszt. In einer Broschüre von H. Gottwald -- sie erschien 1859 -- findet sich die Notiz: "vor 15 bis 20 Jahren galt Liszt für den Chef der Zukunftsmusik".³³ Berlioz műveit egy német bíráló felháborodásában 1847-ben /ez-időtájt kezdett Berlioz zenéje Németországban ismertté válni/ "musikalischer Hokusfokus"-nak, "neue Musik"-nak vagy "die Musik der Zukunft"-nak³⁴ nevezte.

Sajátságos, hogy a fogalom elterjedésének vala-
mint Schumann és Liszt említett írásainak ellenére a Zu-
kunftsmusik kifejezést mind a kortársak, mind az utókor
szakemberei általában Wagner esztétikájával és műveivel
azonosítják. Magyarázat azonban erre is kínálkozik. Wagner
fejtette ki a legkövetkezetesebben az eszmét, és valószí-
nű, hogy a gondolat az ő művészetében játszotta a legfon-
tosabb szerepet. Az is tagadhatatlan, hogy a Zukunftsmusik
eszméje nála valósult meg a leghatásosabban és a legmeg-
győzőbben. A történelmi óra 1849-ben válik éretté. Ekkor-
ra ugyanis már elterjed a kifejezés, s itt az ideje, hogy
a homályos utalások vagy gúnyos bírálatok után valaki fel-
vegye az eldobott késztyűt és végre kifejtse, mit is je-
lent pontosan a "Zukunftsmusik". A sikertelen forradalmi
hullám is "kedvez" a gondolatnak: hátha a művészetben győ-
zedelmeskedhet a forradalmi eszme. Wagner felismeri ezt a
lehetőséget és a kellő pillanatban ragad tollat. Közvetle-
nül a Die Kunst und die Revolution és a Das Kunstwerk der
Zukunft megírása előtt, 1849. június 5-én így tudósítja
elhatározásáról Lisztet: "Liebster, -- fern von aller po-
litischen Speculation, fühle ich mich aber gedrungen, un-
verhohlen herauszusagen: auf dem Boden der Antirevolution
wächst keine Kunst mehr: sie würde auf dem Boden der Revo-
lution vielleicht zunächst auch nicht wachsen, wenn nicht
bei Zeiten -- dafür gesorgt werden sollte. Kurz heraus! ich

setze mich morgen darüber, für irgend ein bedeutendes politisches Journal, einen tüchtigen Artikel über das Theater der Zukunft zu schreiben. Ich verspreche Dir, darin die Politik möglichst ganz bei der Seite zu lassen und in sofern Dich und Niemand zu compromittiren: aber was die Kunst und das Theater betrifft, das erlaube mir mit möglichstem Anstand so roth wie möglich zu sein, denn uns hilft keine andre Farbe als die ganz bestimmte... Gib mir Deinen Segen, -- oder noch besser: gib mir Deinen Beistand! Komm hierher und führe die grosse Jagd an: wir wollen schiessen, dass links und rechts die Hafen liegen bleiben sollen.³⁵"



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Annak ellenére, hogy Wagner szándéka szerint a politikát mellőzni kívánta esztétikai fejtegetéseiben, írását mégis egy "jelentős politikai lapban" kívánta megjelentetni: méghozzá az egyiket Die Kunst und die Revolution címmel. /A körülmények miatt ez természetesen nem sikerült./ A tanulmány alapján úgy tűnik, hogy Wagner a forradalom bizonyos eszméit /a népek testvérré válása, társadalmi egyenlőség/ a művészet nyelvére fordította le. A forradalom fontos szerepét a zeneszerző jóval később, 1860-ban, amikor Berlioz egyik Wagner-ellenes vitairata miatt ismét aktuálissá válik a Zukunftsmusik fogalmának tisztázása teljes mértékben vállalja. "Ich verfasste diese Schrift zu einer Zeit, wo erschütternde Lebensvorfälle mich für länger

von der Ausübung meiner Kunst entfernt hatten, so nach vielen und reichen Erfahrungen mein Geist sich sammelte zu einer gründlicheren Untersuchung von Problemen der Kunst und des Lebens, welche bis dahin rätselvoll eingenommen hatten. Ich hatte die Revolution erlebt und erkenne, mit welcher, unglaublicher Verachtung unsere öffentliche Kunst und deren Institute von ihr angesehen wurden, so dass bei vollkommenem Siege namentlich der sozialen Revolution eine gänzliche Zerstörung jener Institute in Aussicht zu stehen schien.³⁶

Wagner az emberiség közös céljaként /Feuerbachhoz hasonlóan/ egy új ember-ideál megteremtését jelöli meg: "Dieses Ziel ist der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm die Stärke und die Kunst die Schönheit".³⁷ A művészetnek a társadalomban igen fontos szerepet szán, ez lesz a társadalom "öntudata" /"öffentliches Selbstbewusstsein".³⁸ A teljesség példáját a természetben találja meg /"Totalität der Natur"/. A társadalmi és művészeti ideált az antik görögségben véli felfedezni /"... auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse!"⁴⁰ Az új műalkotás minden művészeti ágat magába kell hogy foglaljon. (Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten /Wagner ezalatt a "Dichtkunst", "Tanzkunst" és "Musik" fogalmát érti/ auf ihre Selbstständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den andern auf-

zugehen: erst wenn jede sich selbst nur in der andern zu lieben vermag: erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben".⁴¹ Ennek a műalkotásnak mintája a görög dráma. /A világos megfogalmazás kedvéért Wagner egyik későbbi írásából idézzük az idevonatkozó részt: "Ich fand es /das Kunst-Ideal/ im Theater des alten Athen, dort, wo das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit dem Genusse der Kunst zugleich eine religiöse Feier begangen ward, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates sich selbst als Dichter und Darsteller betheiligten, umgleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen, welche mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war, dass ein Aischylos, ein Sophokles die tiefsinnigsten aller Dichtungen, sicher ihres Verständnisses, dem Volke vorführen konnten."⁴² Igy jut el Wagner addig a következtetésig, hogy a jövő zenéjének megteremtésére a zenedráma, az opera nyújtja a legjobb lehetőséget. Történetileg elemzi azokat a műfajokat, amelyek számításba jöhetnek -- az oratóriumot és a passiót -- s végül a számára legalkalmasabb műfajként az operát jelöli meg. /"Die Oper, als scheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kunstarten, ist der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern geworden".⁴³)

Wagner a Zukunfts-musik alatt elsősorban saját zenéjét értette. Arra, hogy miért éppen "das Kunstwerk der Zukunft"-nak nevezte a zeneszerző azokat a műveket /elsősorban a Tetrológia darabjait/, amelyeket az eszme megfogalmazása utáni években dolgozott ki véglegesen, magyarázatot kapunk -- utólag -- 1860-ban. Az ok meglepően prózai és magátólértetődő. "Da ich, namentlich in Erinnerung der von mir erkannten, durchaus fehlerhaften Stellung des Theaters zu Öffentlichkeit, die Ermöglichung einer vollendeten Erscheinung dieses idealen Kunstwerkes nicht in die Gegenwart setzen konnte, bezeichnete ich mein Ideal als "das Kunstwerk der Zukunft".⁴⁴



Wagner több kérdést is nyitvahagy a jövő zenéjét jellemző gondolatmenetében, s ezzel a kritikusok és esztéták évekig tartó vitájára, kiegészítő eszmefuttatásaira ad alkalmat. Figyelemre méltó, és a kortársakról sokat árul el, hogy nem ott bírálják a gondolatot, ahol az a leggyengébben felvértezett. Miért nem kérdezi meg például senki, hogy minek alapján tekinti Wagner a görög zenét és drámát mintának, amikor zenetörténeti ismereteink éppen erről a korszakról meglehetősen homályosak. Wagnernek természetesen kapóra jön a görögség, mert az biztos, hogy akkoriban volt a művészetben valami nagyszerű és monumentális, amely eléggé feledésbe merült ahhoz, hogy csupán az idea alapján úgy teremtsen ujja, ahogyan akarja. Az is szemet szurhatott volna a kortárs teoretikusoknak, hogy

Wagner több alkalommal is különböző művészeti ágak képviselőinek együttes alkotásaként képzelte el a jövő műalkotását, a valóságban azonban mindent maga komponál, még a szöveget is. Wagner életmódja, tettei a század legnagyobb egoistájára utalnak, akihez az egyenlőség eszméje csak addig áll közel, amíg ő az "első az egyenlők között".

Az, hogy ezek az ellentmondások kiaknázatlanul maradnak, azt bizonyítja, hogy a századközép kritikusa és közönsége várja az új műalkotást, s alapjában hisz Wagnernek. A kérdések az alapkoncepció tudomásulvétele után merülnek fel. Senki sem mondja azt, hogy "nincs így", hanem kérdez: "ha ez így van, akkor..." A legjelentősebb hozzászólásokat, kiegészítéseket két német ujság vezető szerkesztője teszi: Ludwig Bischoff a kölni Niederrheinische Musik-Zeitungban és Franz Brendel a lipcsei Neue Zeitschrift für Musik-ban. Brendel az foglalkoztatja, hogy miként élnek tovább az egyes művészeti ágak az összes művészetet magába sűrítő műalkotásban. Tanulmányának címe: "Die bisherige Sonderkunst und das Kunstwerk der Zukunft".⁴⁵

Az ellenzéki Bischoff más előjellel bár, de hasonló kérdést feszeget Friedrich Meyer egyik tanulmánya alapján /R. Wagner und seine Stellung zur Vergangenheit und Zukunft/.⁴⁶ Bischoff afelett sem tud napirendre térni, hogy miért előzi meg az eszme a jövő zenéjét. Példát is hoz: Gluck híres Alceste-előszavát, amely Wagner elméletével ellentétben a mű keletkezése után készült el. "Wagner und

noch mehr seine Anhänger haben es anders gemacht; erst Tannhäuser und Lohengrin, die noch nicht die rechte Zukunft sind, dann die theoretische Schriften, erst Wagners, dann all der anderen Accoucheure der Zukunft, und endlich tropfenweise die wirklichen Zukunftswerke.⁴⁷" Ez azonban inkább csak az ellentábor akadékoskodása. A nagy talány az marad: mi lesz az egyes művészetekkel a jövőben? A kérdés feltevése nagyon kényes helyzethez vezethet, ugyanis ez az a pont, ahol nemcsak a Zukunftsmusik eszméjét, hanem a Zukunftspartei egységét is a legeredményesebben lehet megtámadni. Ennek a támadásnak veszélyét próbálja részben megelőzni, részben elhárítani Franz Brendel 1853-ban az említett cikkében.

Brendel hat folytatásban teszi közzé a Neue Zeitschrift für Musik február-márciusi számaiban alapvető tanulmányát. Célja az, hogy Wagner elméletét lefordítsa a "hivatásos" esztétika nyelvére, s az ezzel kapcsolatos egyre inkább fellángoló harcok közepette egy a Wagnerénál dialektikusabb, körültekintőbb megfogalmazással a lojális publikum számára elfogadhatóvá, az elutasító kritikával szemben ellenállóvá tegye a gondolatot. Ő maga, amint a cikk nyitó bekezdésében le is szögezi, nem kételkedik az eszme korszakalkotó jelentőségében, és azt is felismeri, hogy a Kunstwerk der Zukunft fogalma Wagner művészetének kulcseszméjét /a Gesamtkunstwerk-elméletet/ fedi. /"Als der grösste und folgenreichste Gedanke Wagner's,

als der Mittelpunkt seiner gesamten Anschauung erscheint die Idee des Kunstwerkes der Zukunft. So Folgenschweres ist darin enthalten, dass eine neue Welt sich vor uns aufthut, eine Wendung ist damit gezeichnet, welche dem gesamten Kunstschaffen weiterhin eine durchaus veränderte Gestalt verleihen wird."/

Lelkesedésének ellenére -- s ez az adott szituációban Brendel egyik legnagyobb érdeme -- különbséget képes tenni az eszme és a megvalósult mű között. Ezért, nem a már ismert, és jelentős, de még semmiképpen sem az eszme tökéletes reprezentánsának tekinthető Tannhäuserről vagy Lohengrinről  kritikát. E két zenedrámával kapcsolatban csupán arra figyelmeztet, hogy még nem azonosíthatók a jövő műalkotásával. /"Identisiere ich hier scheinbar Wagner's Werke mit dem Kunstwerk der Zukunft, so muss ich erwähnen, dass diess für den gegenwärtigen Zweck zulässig erscheint, während ich zugleich jenes immer noch verbreitete Missverständniss von der Hand weisen muss, als ob die Wagner'schen Schöpfungen -- und nicht blos Lohengrin, sogar auch Tannhäuser, wie man meint -- schon das Kunstwerk der Zukunft wären."/

Brendel legfontosabb feladatának az eszme lehetőségeinek kifejtését érzi. A Kunstwerk der Zukunft a Gesamtkunstwerk-ben valósul meg. Brendel azt vizsgálja nagy alapos-sággal, hogy szükséges-e az egyes művészeti ágak számára ez az egyesülés, és ha ez bekövetkezik, mi lesz a művésze-

tek egyéniségével, saját törvényeivel, megkülönböztető jegyeivel. Röviden összefoglalja /101—103 l./ az egyes művészetek /Baukunst, Skulptur, Malerei, Musik, Poesie/ történetét, és arra a megállapításra jut, hogy ezek a művészetek tul vannak már virág korukon, s elszigetelten aligha fejlődhetnek, alakulhatnak tovább. Épp ezért Brendel szerint az egyes művészeti ágak megsemmisülését nem az "össz"-ben való feloldódás jelenti, hanem ellenkezőleg, az izoláltság, amely kizárja a megújulás lehetőségét. /"Bisher standen sich die Künste feindlich gegenüber, jede wollte das Ganze sein, jede strebte nach absoluter Geltung. Der Satz nun, dass sie in dieser Stellung dem Untergange verfallen sind, bleibt auch jetzt unerschüttert, und unser bisheriges Resultat behält seine Geltung. Es ist die unzweifelhafte Bestimmung dieser Künste, im Ganzen aufzugehen. Dieses Aufgehen aber kann nicht eine völlige Vernichtung der Existenz zur Folge haben, kann nicht gleichbedeutend mit einem völligen Verschwinden sein. Vernichtung droht allein der Gegenwertigen egoistischen Sonderung, dieser feindlichen Isolierung." / Az egyes művészetek minőségi átalakulása, megújulása csak az egymással való összeolvadás módján következhet be. Így ugyanis, a művészetek olyan szoros kapcsolatba kerülnek egymással, hogy jelentősen befolyásolhatják egymás törvényszerűségeit, minek következtében az "összművészeti" zene és az "összművészeti" költészet, új törvényszerűségekkel gazdagodik. /"Nur

nach vollbrachter Einigung kann von einem weiteren Bestehen der Künste die Rede sein, nicht vorher, nicht bei ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit. Dann aber ergibt sich auch die relative Selbstständigkeit mit Nothwendigkeit. Nach ihrer Hingebung und in Folge derselben werden die Künste ein erneutes Leben für sich zurückerhalten, werden dieselben in ihrer Einzelexistenz frisch und gehoben durch neue Aufgaben hervortreten."/>

Brendel az így megújódott "összművészeti egyes" művészeti ágot terminológiájával is elkülöníti az összművészet előtti egyes művészeti ágtól, s az előbbi "Einzelkunst"-nak, az utóbbit "Sonderkunst"-nak nevezi. Ennek a fejtegetésnek alapján arra a kérdésre, hogy az egyes művészetek megőrzik-e önállóságukat az összművészetben, Brendel joggal felelhet igennel. Azt, hogy az egyes művészetek a feloldódásban való "megsemmisülése" csak viszonylagos, Brendel egy másik uton is bebizonyítja. Mégegyszer átfut a különböző művészeti ágakon, azzal a feltevessel, hogy ezek már beleépültek a jövő műalkotásába.⁵² Az eszmefuttatásnak ezen a pontján érezhető leginkább, hogy Brendel nagyszerű magyarázatának is megvannak a korlátai. Hiába hangsúlyozza ugyanis több helyen, hogy nemcsak Wagner műalkotásai felelhetnek meg a jövő műalkotásának, mégis, az ő számára is csak a Wagner megálmodta zenedráma jelenti a jövőt. Az építészet önállóságát épp ezért meghagyja, hiszen ez a művészeti ág magának a színházépületnek kialakítására korlátozódik, s így saját, régi törvényei érintetlenek maradnak. A képzőművészetben a

tájképfestészetnek csekély szerepet szán, a történelmi tárgyú képeknek nagyobb, hiszen a színpadkép, a jelmezes szereplők maguk is egy élő történeti képet alkotnak. /"... z.B. eine wahre Fundgrube für den Maler, bietet allein dieser einzige Tannhäuser!"⁵³/ Ezzel kapcsolatban felbukkan a "humanizált művészet" illetve a "humanizált vallás" /"religiöse Antropologie" - Feuerbach/ ismert gondolata: "Die griechischen Götter sind keine Menschen, ebenso wie die Madonnen- und Christusbilder weit über das Menschliche hinausgehen. Ganz in derselben Weise, wie bisher, bietet sich daher für die Malerei neben ihrer Existenz im Gesamtkunstwerk das Ideal des Menschen der Zukunft als besonderes Object."⁵⁴



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

A zenét, mint "Einzelkunst"-ot igen jellemző módon nem Musik-nak /mint a "Sonderkünste" tárgyalásakor/, hanem "Tonkunst"-nak nevezi,⁵⁵ s csak az olyan zenének jósol jövőt, amelyben az ének is szerepet kap /"Gesangsmusik"/. Brendel a cikk egyik korábbi részében már "elárulta" magát, amennyiben az abszolút zenének /ezalatt a színpad és a szöveg segítségét nélkülöző instrumentális zene értendő/ Wagner elképzelésével egyezően, nem látja továbbfejlődését, s a IX. Szimfónia utáni műveket /amelyek között Mendelssohn és Schumann szimfóniáit is ott találjuk/ némi fölényvel utóvirágzásnak /"Nachblüthe"/ nevezi. /"...nur so viel sei ... bemerkt, dass ich mit Wagner vollkommen übereinstimme, wenn er sagt, dass mit Beethovens 9ter Symphonie

das letzte Werk dieser Art geschrieben sei. Es ist diess für mich keineswegs lediglich eine Folge der wagner'schen Anschauungsweise. Schon lange bevor Wagner diess ausgesprochen hat, bin ich zu demselben Resultat, bin ich zu der Einsicht gekommen, dass wir in der 9ten Symphonie die Selbstauflösung der Instrumentalmusik vor uns haben. Damit ist keineswegs -- ich bemerke diess um leicht möglichen Missverständnissen zu begegnen -- die schöne Nachblüthe, welche wir in den letzten zwanzig Jahren hatten, von der Hand gewiesen, im Gegentheil bin ich bei jeder Gelegenheit jener geistigen Trägheit gegenüber getreten, welche Beethoven in Folge blinden Autoritätsglaubens die Entwicklung gänzlich abgeschlossen meint." / Brendel irodalomfelfogása is hasonlít a wagneri mintához: a jövő a drámai műfajé.

Brendel Wagner összefoglaló szerepét Mozartéhoz hasonlítja, azzal az indokkal, hogy amit Mozart a zene területén belül olvasztott saját művészetbe, azt Wagner az összes művészet keretei között valósítja meg. /"Wagners That ist schon eine solche erneute Concentration des Auseinanderstrebenden, sie ist, im gegenwärtigen Sinne, die erneute Mozarts, aber auf höherer Stufe, sie ist der zunächst nothwendige grosse kunstgeschichtliche Wendepunkt."⁵⁷ / Wagner történeti szerepének másik vonását abban látja Brendel, hogy a zeneszerző beoltja az antik görögség művészet /és társadalom/ eszméjét a 19. századi németiség művészetébe /és társadalmába/. Azt is jelentősnek tartja,

hogy az új művészettel kaput lehet nyitni a legtágabb közösség, az "emberiség" felé. Így lopózik be a Neue Zeitschrift für Musik főszerkesztőjének Wagner elemzésén nyugvó esztétikájába a népek testvérréválásának /bukott/ forradalmi eszméje. /"Die Bestimmung der Zukunft ist eine Verschmelzung der Völker, wie dies jetzt schon aller Orten in unzweifelhaften Erscheinungen erkennbar wird. Die nationale Einseitigkeit verliert deshalb ihre hervorstechende Bedeutung, und vermag künftig nur noch als individuelle Färbung sich geltend zu machen. Deutschlands Aufgabe ferner besteht nicht bloß darin, die antike Welt sich innerlichst anzueignen, es ist zugleich seine Mission, auch die modernen Volksgeister in sich aufzunehmen, sich durch sie zu ergänzen. Der eben bezeichnete nationale Standpunkt ist daher auch jetzt nur ein Durchgangspunkt. Früher bewegte sich die Entwicklung in den extremen Schwankungen, mit völliger Verleugnung häufig aller Nationalität. Jetzt ist diese der Grund und Boden, auf dem sich ein neues Weltreich, eine höhere Universalität erhebt."/

Az esztéta csak arról írhat, amit tapasztalt. Hogy 1853-ban a jövő zenéjét Wagner zenéjével azonosítja -- érthető. De a jóslat és ígéret, amely úgy látszik, hogy a forrongó korszakban keletkezett minden jövőbe pillantó-írásnak ajándéka, még a diplomatikus és Wagner-rajongó Franz Brendel tanulmányából sem hiányzik: "Das Kunstwerk der Zukunft ist ja durchaus nicht an derartige Stoffe

ausschliesslich gebunden, eben so wenig als die Wagner-sche Individualität allein für dasselbe Maass gebend ist. Das Kunstwerk der Zukunft trägt in sich die Fähigkeit, den verschiedensten Individualitäten und Nationalitäten zum Ausdruck zu dienen, und diese erste Erscheinungsform in den wagner'schen Werken ist darum nicht als die einzige zu betrachten, nicht zu verwechseln mit Dem, was die Zukunft selbstständig und abweichend schaffen wird.⁵⁹

A "jövő műalkotásának" Wagner műveitől eltérő megvalósulási formája nem sokáig várat magára. Egy évvel Brendel cikke után, 1854 tavaszán új műfaji megjelölés bukkant fel instrumentális zenével kapcsolatban, a "Symphonische Dichtung". Az elnevezést elsőnek a weimari nagyherceg egyik udvari koncertjének közönsége olvashatta a programfüzetben. A hangversenyen a weimari "Hofkapellmeister", Liszt Ferenc vezényelte Tasso. Lamento e Tionfo című zenekari darabját.⁶⁰ Liszt Szimfonikus költeményei, amelyekből az első kilenc 1856—57-ben jelent meg nyomtatásban, új lendületet adnak a Zukunfts-musik körüli harcoknak. A viták tükrében Wagner alakja fokozatosan elhalványodik, Lisztté ezzel párhuzamosan egyre erősebben rajzolódik ki. Ennek egyik oka egészen kézenfekvő. Wagner műveit jóval később ismerhette meg a közönség, mint Lisztét. Míg Liszt Szimfonikus költeményeinek egyikét-másikát már az 50-es⁶¹ évek végén gyakrabban játszották /s még megjelenésük előtt többször elhangzottak weimarban/⁶², a Tetralogia első darab-

jának bemutatója 1869-ig, s a teljes "Ring" premierje 1876-ig váratott magára. Egy bizonyos szellemi elit /zeneszerzők, esztéták, filozófusok/ azonban a keletkezés és a bemutató közötti években is -- legalábbis cseppenként -- megízlelhette a Tetralogia, a Trisztán, a Mesterdalnokok egyes részleteit. A Wagner zenével való "kiegyezésnek" másik oka már magukból a kompozíciókból következik, s magyarázatot ad arra, hogy miért volt mindig is /egészen napjainkig/ népszerűbb Wagner "jövő zenéje" Liszt "jövő zenénél". Wagner műveihez még legádázabb ellenségei is könnyűszerrel megtalálják az utat az opera műfaji tradíciói felől, s ennek a műfajnak szabályai alapjaikban nem mondanak ellent a Gesamtkunstwerk szabályainak. Honnan közelítse meg a hallgató azonban Liszt Szimfónikus költeményeit? A szimfónia felől? a nyitány felől? az opera felől? az irodalom, vagy a képzőművészet felől? S hogyan tájékozódjon a koncertterem szonátaformához, rondóformához, variációs formához szokott közönsége Liszt "szabálytalan" formáiban? Wagner műveinél nem fér kétség ahhoz, hogy operák, a zeneszerző azt sem titkolja, hogy egy speciális színházban "Bühnenfestspielhaus"-ban kívánja zenedrámáit előadatni, s az előadásoknak az ünnep pátoszáat kell hordozniuk. A publikum -- Wagner követelményei szerint -- a Tetralogia darabjait ne két repertoár operaest között hallgassa meg, hanem úgy vegyen részt az előadásokon, mint egy szertartáson, építse bele saját életébe a jövő műalkotását. Kinek szánja,

hová szánja, s milyen műfajnak szánja Liszt az ő "jövő zenéjét"?

A jövő műalkotásának megteremtését Liszt és Wagner nemcsak időben végzik egyszerre, hanem a folyamat egyes állomásainak sorrendje is megegyezik. Párhuzamba állíthatók az ezzel kapcsolatos teoretikus írásaik /előlegzés: 1834, Liszt: Über die Zukünftige Kirchenmusik; 1849, Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft. Az eszme részletes kifejtése már néhány "Zukunftsmusik"-darab megalkotása után: 1855, Liszt: Berlioz und seine "Harold-Symphonie", Robert Schumann; Wagner: Oper und Drama, ⁽¹⁸⁵¹⁾ Über die Anwendung der Musik auf das Drama 1879, Zukunftsmusik /1860/. A jövő műalkotásának megkomponálása is hozzávetőleg hasonló időszakra, az 1850—70 közötti periódusra esik. Mindkettőjükénél egyaránt hatalmas ciklusban ölt testet az eszme: wagnernél a Tetralogiában, Lisztnél a weimari Szimfónikus költemények 12-es sorozatában. A legmarkánsabb rokon vonást mégsem ezek a sokatmondó külsőségek jelentik, hanem az, hogy a Liszt-i és a Wagner-i elképzelés, ha a megvalósulás formájától, körülményeitől és az "igazi" jövőben való továbbélésétől eltekintünk -- lényegében ugyanaz. Ez az állítás talán manapság merésznek tűnik, amikor Wagner művei és eszméje számára létezik egy olyan "sziget" /Bayreuth/, ahol a Kunstwerk der Zukunft ha nem is a "természetben" de legalábbis "melegházban" /Bayreuther Festspiele/ virágozhat, míg Liszt Szimfónikus költeményeit kénytelenek vagyunk a hagyományos koncert keretei között legtöbbször a művek programjának

részletes közzététele nélkül /akár egy Mozart és egy Beethoven szimfónia között "második számként"/ meghallgatni. Liszt szándéka, a Szimfónikus költemények keletkezésének és első előadásainak kör^ülményei azonban azt bizonyítják, hogy Liszt szigorúbban, "orthodoxabb" módon törekedett a Zukunftsmusik eszméjének megvalósítására, mint Wagner. Következetesebben tett kísérletet arra, hogy művészetének társadalmi szerepébe életet leheljen, következetesebben lépett tovább műveivel az egyes művészeti ágak egyesítésében, következetesebben valósította meg az összművészet elvét.

Ami Wagner számára egy király /II. Ludwig/ és egy kancellár /Bismarck/ jóvoltából több, mint negyed évszázaddal a Kunstwerk der Zukunft gondolatának első megfogalmazása után, az 1870-es évek közepén lehetővé vált, Lisztnek sohasem jutott osztályrészül. Az ő műveinek senki sem építettett ünnepi szentélyt. Azonban Liszt talált egy várost, ahol még az eszme első fellángolásának lendületében /1847-től/ dolgozhatott, s reménykedhetett, hogy majd sikerül kialakítania a jövő műalkotásának közönségét, s megtermentie az újfajta zenehallgatás anyagi-szellemi feltételeit. Választása Weimarra esett. Weimar Liszt Bayreuth-ja, amely a zeneszerző itteni ténykedésének minden kudarca ellenére az eszme szempontjából megfélelőbb, mint Bayreuth. Weimar nem is olyan sokkal Liszt udvari karmesteri működése előtt a klasszikus német irodalom fellelegvára volt. Egye-

temes gondolkodók neve kapcsolódik a város történetéhez, elsősorban Goetheé, Schilleré, Herderé. Weimar ura, a nagyherceg, Karl Alexander maga is Goethe-rajongó, sőt Goethe tanítvány: a német költőfejedelmet házitanítójaként is tisztelhetette. Weimar előnyei közé tartozott multtal rendelkező színháza, ahol nemcsak zenés darabokat, hanem drámákat is játszottak. De legfőként talán a város zárt közössége, lakói csábíthatták Lisztet, akiknek életébe, szokásaiba -- elképzelése szerint -- a jövő műalkotását mintegy bele lehetett volna komponálni.

Ha az utókorból Liszt weimari terveire visszatekintünk, a leíráshoz csupa múltbeli feltételesmódot használunk. Ugy  végig vinnie a zeneszerzőnek az eszmét, ahogyan elképzelte, nem sikerült. Akárcsak Wagnernek, akinek számára Bayreuth csak látszat eredményt jelenthetett: távol vannak ezek az ünnepi játékok a görög Dionyssos-ünnepektől: elszigeteltségük, valamint a méregdrága belépődíj nemhogy a jövő társadalmának tartozna haladó vonásai közé, hanem még a polgári társadalom konzervatív, múlt-szinezetű jelenségei között is a szélsőségesebbekhez csatlakozik. Ma a világ bármelyik nagy operaházában külön külön, repertoár-előadásként játszik a "Ring" darabjait, mint egy Donizetti vagy egy Rossini operát. Liszt Szimfónikus költeményeinek eredeti körülmények között való előadására még kísérlet sem történik. Pedig a Szimfónikus költemények közül nem egy /különösen a koraiak/ ünnepi alkalomra keletkezett s megle-

hetősen szokatlan módon hangzott fel először. A bemutatók olyan ünnepekkel kapcsolódtak össze, amelyek Weimar polgárai számára különleges jelentőségűek lehettek /pl. Goethe-nek és a város többi halhatatlanjának születésnapja, a nagyhercegi család tagjainak születésnapja/. 1849. augusztus 28-ára, Goethe születésének 100. évfordulójára komponálja Liszt a Tassot: a Prometheust 1850-ben, Herder szobrának leleplezésére: az Orpheust 1854. február 16-ára, Maria Pawlowna nagyhercegnő születésnapjának tiszteletére. A Tasso 1849-es előadása /a műfaji meghatározás ekkor még "ouvertüre"/ valóságos "Festspiel". A nagy ünnep és a nagy egyéniség összefonódása ideális alkalom arra, hogy Liszt kísérletet tegyen a jövő műalkotásának megteremtésére. Ezen a napon Goethe Tasso című drámáját adják elő a weimari színházban, amihez a nyitányt és a felvonások közti zenei betéteket Liszt komponálja illetve állítja össze. A zene a következő képpen keretezte Goethe drámáját:

"Ouvertüre /Tasso/, komponirt von Herrn Hofkapellmeister Dr. Liszt, symphonische Entreactes, dirigiert von demselben.

Symphonische Entreactes:

- | | | |
|-----------------------------------|---------|---------------|
| 1. Scherzo | Conradi | |
| 2. Marsch aus den Ruinen v. Athen | | Beethoven |
| 3. Andante, fünfte Symphonie | | /Beethoven/ |
| 4. Festmarsch | Liszt" | ⁶⁴ |

Liszt Tassójának kialakulásában azonban nemcsak Goethe születésnapja és drámája játszott szerepet. A zene-⁶⁵ szerzőhöz /saját bevallása szerint/ közelebb állt Byron hasonló művének emberibb, szenvedőbb Tasso-alakja. Az irodalmi alkotásokhoz személyes élmény is hozzájárult: egy dallam, amelynek szövege Torquato Tasso Megszabadított Jeruzsálemének egyik részlete, zenéje népi eredetű: Liszt az 1830-as évek végén hallotta Velencében egy gondolástól. Ezzel a Kunstwerk der Zukunft megvalósításának minden kelléke adott, amelyeket Wagner célul tűzött ki: a "Bühnenfestspiel" -- Weimar, Goethe születésnapja; az alkotóközösség: Tasso-Goethe-Byron-Liszt; s mindennek alapjaként a Wagner-féle felfogás szerinti  ZENEAKADÉMIA ^{forrás}, a mitológia, amelyet ezalkalommal a zenei mitológia, a népzene helyettesít /gondolásdal/.

A Prometheus a weimari Herder szobor felavatásának tiszteletére rendezett ünnepi előadásra készült, ahol Herder Prometheusának /"Der entfesselte Prometheus"/ szövegére írott Liszt -- kórusok /kantáta/ nyitányaként csendült fel. A mű gondolati háttérében ott találjuk természetesen Aiskhylos Prometheusát is. Az Orpheus keletkezése és bemutatója még különösebb. A nagyhercegnő születésnapjára készülve Liszt Gluck Orpheusát kívánta az ünnepi estén előadni. A próbákon jutott eszébe, hogy zenei keretbe kellene foglalni az operát. Így keletkezett egy előjáték /a későbbi szimfónikus költemény első megfogalmazása/ és egy ⁶⁶ utójáték, amely a /Liszt-féle/ nyitány anyagára épült. Az opera hangos fináléja után a közönség még egy finálét hall-

hatott, amelyben Liszt Orfeusz művészetének "etikus karakterét" /program/, az Orfeusz-mitosz végső tanulságaként lassu, méltóságteljesen hömpölygő zenével, tiszta, "jól csengő" harmóniákkal foglalta össze.

Nem véletlen, hogy a Szimfónikus költemények sorozatának éppen az első darabjai kapcsolódnak inkább konkrét ünnepi alkalmakhoz. A Szimfónikus költemények történetén belül megfigyelhető egyfajta absztrahálódási folyamat, amely a meghatározott, valóságos ünnepi alkalomtól fokozatosan az intellektuálisan felidézett ünnepi alkalomhoz vezet. A weimari ünnepek Liszt számára a kezdetben azért voltak fontosak, mert lehetőséget kínáltak új művek komponálására és előadására. Ebben rejlett az ünnep gyakorlati jelentősége. Az eszmei többletet az eredményezte, hogy az ünnep középpontjában egy Goethe, vagy egy Herder állott, akiknek személyén keresztül a zeneszerző a társművészetek bizonyos alkotásaihoz juthatott el, s e műveken keresztül bizonyos témákhoz, amelyek új alkotókra és új művekre irányíthatták figyelmét. Ha az ünnepelt személyisége nem kínált lehetőséget arra, hogy a nagy kulturértékeknek Liszt zenéjével emléket állítson /M. Pawlowna/, akkor a zeneszerző maga adott művészi tartalmat az ünnepnek /Orfeusz/. Ez már némi ellentmondást jelent az adott ünneppel szemben, hiszen nyilvánvaló, hogy a komponista nem a nagyhercegnő születésnapját, hanem Orfeusz halhatatlanságát ünnepli.

Kicsit hasonló a jelenség a Tasso nyitány esetében, amellyel Liszt látszólag Goethe darabját vezeti be, valójában Bayron Tassojának hódol. Nem valószínű azonban, hogy a Goethe előadás hallgatósága közt sokan lehettek, akik felismerték a "csalást", s Goethe helyett Byronra gondoltak.⁶⁷ A későbbiek során Liszt a tartalomhoz kötött ünnepeket egyre inkább nélkülözte. Az ünnep fogalmából számára csak a "megkülönböztette alkalom", a "nem hétköznapi" lett fontos. A megvalósítást úgy képzelte el, hogy felidézi a hallgatónak azokat a csodálatos alkotásokat, amelyek a szimfonikus költeményekkel szellemi rokonságban állnak. Ezeknek a műveknek már megemlékezése is /Liszt feltételezése szerint/ ünnepi hangulatot sugall, s ebben a hangulatban vesz részt a hallgató azon a kulturszertartáson, amelyen a zseni a maga módján a többi zseniről, s az élet "nagy" kérdéseiről megnyilatkozik. Az ünnepi hangulat felidézésének módja a műtaláló címén vagy néhány sorban megfogalmazott programján keresztül történik. A cím illetve a program /vagy Norbert Miller találó kifejezésével a "cím-program" -- "Titel-Programm"⁶⁸/ megindítja az asszociálás folyamatát. Így a Szimfonikus költemények helyhez és alkalomhoz való kötöttsége megszűnik, ^(a művek) bárhol, bármilyen körülmények között -- de mindig "gondolkodó és tettekre kész emberek" /"Denk-und Tatmenschen"/ "hívó" közösségének -- előadhatók.

Az tehát semmilyen körülmények között sem mind-egy Liszt számára, hogy kik hallgatják zenéjét. Liszt saját,

a programzenével kapcsolatos elméleti írásaiban érdekes módon nem a zeneszerző, hanem a hallgató szempontjából foglalkozik a program jelentőségével, s ez megint csak a Zukunfts-musik eredetileg társadalmi-politikai indítékaira vet fényt. Detlef Altenburg a közelmúltban megjelent tanulmányában, Liszt elméleti írásai /elsősorban a Schumann- és Berlioz-cikk/ alapján a következőképpen foglalja össze a zeneszerző téziseit:

- "1. a zenének, hogy művészet legyen, tartalmat kell közölnie;
2. a zene a nyelvhez hasonló jelentéshordozó jelek rendszere;
3. a zeneművek tartalmának megértését egy azt megvilágosító előszó vagy cím megkönnyítheti."

Nyilvánvaló azonban, hogy minél inkább absztrahál Liszt, minél messzebbre távolodik a konkrét társadalmi alkalomtól, s minél szélesebbre terjeszti ki művei ihlető eszméinek körét, annál kevesebb hallgató akad, aki zenéjét, mint a jövő műalkotását, az eredeti eszme szerint követni képes. Az ilyen hallgatónak az európai kultúrában megőrzött alkotásokról és a zene kifejezőeszközeinek jelentéséről Lisztéhez hasonló elképzelései kellene hogy legyenek. De ez még nem minden: az ideális hallgató szívesen von párhuzamot ezen kívül a zene és a társművészetek között, jóakarattal kísérli meg a Liszt-féle "Sprache der Worte -- Sprache der Töne" elv alapján klasszikus zenén iskolázott formaérzékét "átnevelni", s lelki szükségét érzi annak, hogy zenehallgatása egyben áldozás legyen a Művészetek oltárán. Altenburg

-- Eduard Hanslick és Paul Mies kritikáitól, illetve szté-
tikai fejtegetéseitől nem idegenül⁷¹ -- így összegzi a "jövő
hallgatójával" kapcsolatban felmerült aggályokat:

- "1. a közönség egy része szórakozási céllal hallgat zenét,
és nem ismeri fel, hogy a komponista milyen költői in-
tenciókat követ;
2. a zeneszerző nem képes zenei eszközökkel olyan egyér-
telmű lenni, mint a költő a szavakkal;
3. még a zeneértő hallgató számára is többértelműek a
zenei jelek, s ezeknek legfeljebb csak hozzávetőle-
ges jelentését /"Bedeutungsfeld"/ érti meg, nem tud-
ja azonban az így felfogott jelet a kompozíció konk-
rét tartalmával /"Sujet"/ összekapcsolni;
4. a publikum nagy része nem zeneértő, s így a jelentés
megértésében teljesen tanácstalan."⁷²

A programzene elvontabb előadási formája /hang-
versenyteremben, kinyomtatott programmal/ csak részben je-
lent növekvő következetességet a Kunstwerk der Zukunft esz-
méjének önmagáért való, minél tisztább és intellektuálisabb
megvalósítása felé. A Szimfónikus költemények elszakadását
Weimartól, s az ünnepi alkalmaktól meghátrálásnak és komp-
romisszumnak is tekinthetjük. Liszt csalódott Weimarban.⁷³
Tulzottan sokat várt a konzervatív német kisváros közönsé-
gétől. Olyan tradícióval kellett megküzdenie, amely legalább-

is rövid távon lehetetlenné tette azt, hogy a zeneszerző Weimart a jövő műalkotásának központjává alakítsa át.

A Szimfónikus költemények bemutatására Weimarban kétféle lehetőség kínálkozott: vagy a színházi előadások bevezetéseként illetve közzenéjeként, vagy ugyancsak a színházban megrendezett hangversenyen. Liszt elképzeléseinek kezdetben az előbbi /más műfajú darabokkal vagy akár más művészeti ágból való alkotásokkal összekapcsolt/ előadásmód felelt meg. A "Zwischenaktmusik"-nak már voltak hagyományai a weimari színházban, bár nem egészen olyanok, amelyek Liszt terveinek tökéletesen megfelelhettek. Az intézmény multjáról Peter Raabe egyik alkalmi írásában olvashatunk érdekes adalékokat: "Wollte in Weimar ein Taschenspieler seine Künste zeigen, so veranstaltete er eine Soiree im Hoftheater, führte der Weg einer Indianertruppe vorüber, so tat sich ihr Goethes Kunsttempel auf, wollte aber irgendein Fagottist, Posaunist oder Maultrommelspieler seine Fertigkeiten bejubeln lassen, so stellte das Hoftheater ihm nicht nur seinen Raum, sondern auch seine Hofkapelle zur Verfügung. Und wenn auch für die Kunst Bachs und Beethovens dort der Rahmen fehlte, so war der für die Virtuosen-Potpourris und Fantasien gegeben durch die Zwischenaktmusik, die denn auch in der Tat jahrzehntelang der Tummelplatz all solcher Gäste wurde. ... Und das alles spiel^{te} sich nicht etwa in einer nebelgrauen Vergangenheit ab, sondern reicht tief hinein in die Zeit, da über Weimar schon die Sonne Liszts aufgegangen war" -- teszi hozzá Raabe.⁷⁴

Az a közönség, amely ilyenfajta szórakozásokhoz szokott, aligha válik egyhamar alkalmassá arra, hogy a Szimfonikus költemények jelentését és jelentőségét felismerje. Persze nem lenne teljes a kép, ha a tradíciónak csupán ezt a kevésbé nemes örökségét tartanánk egyedüli érvényűnek.⁷⁵ Ugyanebben a színházban Mozart Requiemjét is előadták Beethoven egyik szimfóniájával és Haydn Stabat Materjével együtt, 1825-ben. 1828-ban Hummel bemutatta a 9. Szimfóniát, s ettől kezdve a zeneszerző lelkes Beethoven propagálásának eredményeként igen sok Beethoven-mű csendült fel Weimarban. A színház programján helyet kaptak kevésbé neves, kortárs weimari komponisták /Apel, Eberwein, Stör, Ulrich, Müller, Höfer, Genast, Götze, Chelard/ művei is. 1841-ben Clara Schumann adott koncertet, ugyanebben az évben játszott először a Hoftheater-ben Liszt Ferenc, s ekkor kötötte meg a nagyherceggel az új állásra szóló szerződését is. 1844-ben karmesterként mutatkozott be Liszt: Beethoven 5. Szimfóniáját vezényelte. Berlioz már egy esztendővel ezelőtt járt Weimarban, saját műveinek /Fantasztikus szimfónia, részlet a Harold-szimfóniából, és a Les Francs Juges nyitány/ előadása miatt. A francia komponista Liszt weimari zeneigazgatásának ideje alatt többször is /1851-ben, 1855-ben és 1856-ban/ ellátogatott, s szinte valamennyi fontos művét eldirigálta. A negyvenes évektől számos Schubert-, Mendelssohn- és Schumann-kompozíció került előadásra. Ezeket a haladó hagyományokat Liszt intenzíven folytatta; a weimari

színház a Lohengrin ősbemutatójának színhelye lett, játszották a Tannhäuser-t és a Fliegende Holländer-t, műsorra tűzték Berlioz Benvenuto Cellinijét és Schumann Genoveyáját, elsőnek itt hangzott fel Schuman Manfredje dramatikus előadásban. Egy céduláról,⁷⁶ amelyet Liszt Lina Ramannak, első biográfusának könyvéhez írott kiegészítésül, arról is értesülünk, hogy Liszt másodrendű szerzők műveit is pártfogolta, például segítőtársának és titkárának, Joachim Raffnak König Alfred, Heinrich von Dornnak Niebelungen, Sobolewskinek Comala, Rubinsteinnek Der sibirische Jäger című operáját.

Igy Lisztnek Weimarból, ha nem is a jövő műalkotásának bölcsőjét, de legalábbis a Zukunftsmusik /amennyiben a kifejezés alatt a korabeli avantgarde-zenét értjük/ központját ideig-óráig sikerült megteremtenie. A muzsikusok és a közönség nem is fogta fel másnak Liszt zenéjét a többi kortárs-mű sorában, mint avantgarde zenének. A "Symphonische Dichtung" elnevezésből a "symphonische" kapta a nagyobb hangsúlyt. Még a zenészek nyelve is nehezen járt rá az új kifejezésre, s ez -- ha áttételesen is -- a zenehallgatás lényegében változatlan módjára utal. Szívesebben nevezték szimfóniának, nyitánynak vagy koncertnyitánynak az új műveket.⁷⁷ Ha ezeknek a műfajoknak az árnyékában ismerkedik a közönség és az átlagzenész a Szimfónikus költeményekkel, akkor az első benyomások negatív hatást váltanak ki. Amennyiben nyitányként hallgatja a darabokat, akkor a szonátaforma tisztaságát hiányolja, ha szimfóniaként, akkor a tételekre való felosztást illetve a klasszikus tételrendet.

Ezekből a csalódásokból adódnak az olyan megjegyzések, mint a "zavaros", a "formátlan", a "tul hangos", a "tul hosszú".⁷⁸ Ez idő tájt tűnik fel egy karikatura, amely a Zukunftsmusik zenekarát ábrázolja a tuttiba belebégető bárányokkal és olyan új "hangszer"-kreációkkal, mint a macskafarkak huzogtatásával elért különböző hangmagasságu nyávogás, vagy a satuba szorított fűrész vonóval történő "megszólaltatása".⁷⁹

A Szimfónikus költemények évtizedekig tartó pörének első vádpontjait maguk a zenekari muzsikuskok fogalmazták meg. Richard Pohl leírása szerint egy-egy próba előtt szinte a lázadásig feszül a zenészek hangulata: "In den ersten Separat Proben: bedenkliches Kopfschütteln der einen, spöttisches Lächeln der Andern, heuchlisches Augenverdrehen der dritten, stummes Verdutztsein der vierten. -- Abends im Bierhaus wieder allgemeines kritisches Exerzitium. Jedes Instrument fühlt sich verpflichtet, eine erstaunliche Bemerkung zu machen. Die Geiger haben /in Mazeppa/ mit verkehrtem Bogen /col legno/ spielen müssen, alle, sogar die Bratschen, die seit Menschengedenken aus ihrer Ruhe nicht gestört wurden, mussten divisi, ja sogar Solo spielen. Der erste Oboist musste Englisch Horn blasen, der Klarinettist Bassklarinette exerzieren, der Trompeter schimpft über das Kornet a piston; die Hörner erzählen, dass sie bei einer Stelle die Stürzen nach oben kehren mussten; der Pauker weiss nicht, wo ihn vor Zählen und Synkopenschlagen der Kopf steht. Selbst der Konzert-Diener, der das von Geschlecht zu Geschlecht traditionell vererbte und treulich gepflegte Amt übernommen hat,

grosse Trommel und Becken zugleich zu schlagen, indem für ihn beide zusammengewachsen sind, -- ist inbedenklicher Aufregung, denn die alten Becken mussten von ihrer lieben grossen Trommel sich trennen. Beide sollten verschieden zählen und schlagen, und einmal musste ein Becken mit dem Schlägel der grossen Trommel, und das Fell der grossen Trommel mit Paukenschlägeln ⁸⁰ bearbeitet werden!".

Az 1850-es évek közepén a Szimónikus költemények megjelennek és "kirepülnek" Weimarból. Más városokban, más országokban, más közönség előtt szólalnak meg. Liszt kívánsága ez, amelybe még egy kis remény is vegyül: hátha valahol meghonosodnak ezek a művek és értő fülekre találhatnak. Ugy látszik azonban, hogy Weimar nélkül a koncertteremben az idegen publikum számára végképp nem sikerül felébreszteni a jövő műalkotásának befogadásához elengedhetetlen ünnepi áhítat érzését. A közönség egészen egyszerűen zenekari műveket hallgat. Tudatában a zenekari mű fogalma a szimfóniával kapcsolódik össze. A szimfónia a legtöbbször számára Haydn, Mozart, Beethoven /esetleg Schumann/ műveit jelenti. Természetes tehát, hogy egy új zenekari darabot elsősorban ezekhez az elődökhöz viszonyítanak.

"Als der genialste Virtuose unserer Zeit, Franz Liszt, der Triumphe müde ward, die Europa seiner echten Kunst so gerne noch länger bereitet hätte, schickte er sich bekanntlich an, durch eigene grosse Schöpfungen die Welt zu überraschen" -- tájékoztatta olvasóit 1857. március 8-án, röviddel a Szimónikus költemények első kilenc darabjának

megjelenése után Eduard Hanslick, a bécsi⁸¹ kritikus-fejedele-
lem. Bécsben, úgy tűnik, keveset tudnak arról a tiz eszten-
dőről, amely Liszt "főzeneigazgatói" multját, egyben zene-
szerzői számadását és kibontakozását jelenti. A bécsiek szá-
mára Liszt a zongoravirtuóz maradt, akinek még a weimari
időszak előtt írott műveit is "elnezték" ha ő maga adta eze-
ket elő. De hogy "valódi" komponistának tekintsék, arra sen-
ki sem gondolt komolyan. A Szimfónikus költeményekről írott
első híres kritikáját úgy zárja Hanslick, hogy az új műve-
ket nem mint zeneszerző, hanem mint pianista-zeneszerző al-
kotásaiként értékeli: "Diese relative Höhe /ti. Liszt zongo-
rista kortársainak kompozíciói mellett/ jedoch zur absolu-
ten zu erheben und Liszt's Symphonien /sic!/ als wahre mu-
sikalische Kunstschöpfungen, als Meisterwerke oder gar als
Ausgangspunkt einer neuen Verjüngung der Tonkunst hinzu-
stellen, kann nur gelingen, wenn wir zuvor jeden Begriff
von reiner Instrumentalmusik, und jede Erinnerung an das,
was Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn darin
geleistet haben, vollständig und für immer abthun."⁸²

Hanslicknak valóban esztétikai fejtegetéseiben
is sokat hangoztatott alapelvről kellene lemondania, vagy
legalábbis ezt az elvet rugalmasabban értelmeznie, ha kö-
zelebb kívánná férközni a Szimfónikus költemények lényegé-
hez. Ez, a zenei rendszer és a zenei törvények elsőbbségét
hirdető kiindulás egy másfajta szándékkal talán Liszt művei
esetében is pozitív eredményekhez vezethetne: "Die Hauptbedin-
gung wird immer bleiben, dass die Musik, allem Titel und

Programm zu Trotz, denen sie ihre Färbung leiht, doch immer auf ihren eigenen Gesetzen ruhe, spezifisch musikalisch bleibe, so dass sie auch ohne Programm einen in sich klaren selbstsändigen Eindruck mache." A kérdés csupán az, hogy milyen törvényszerűségeket kérünk számon a zenétől: hagyományos, ismert megoldásokat várunk, vagy egy új kompozíciós logika megvalósulását követve tájékozódunk az új művekben. Hanslick az előbbire szavaz, s ez okozza alapvető félreértését a Liszt-féle programzene megítélésében. A "vérbemártott" tollú kritikus elévülhetetlen érdeme azonban, hogy a weimari Liszt-műveknek azokra a problémáira tapint rá, amelyek az érzékeny fülű kortárs számára valóban a legfontosabbak.  **IRÁLTATAI** olyan torz tükörképek, amelyekben az eredeti kép leglényegesebb vonásai még élesebben rajzolódnak ki.

A Szimfónikus költemények elterjedésével egyide-
jűleg a "Zukunft contra Gegenwart" illetve a Kunstwerk der
Zukunft és a Zukunftsmusik értelmezése körüli vita tüze
is friss olaj ömlik. Mostantól fogva már nemcsak az eszmé-
ről, hanem a konkrét művekről disputálhatnak a kritikusok
s ez arra is jó alkalom, hogy a Zukunftspartei két vezér-
egyéniségét, Wagnert és Lisztet szembeállítsák. Azzal pár-
huzamosan, hogy minél inkább jellenné válik a Zukunftsmusik,
azaz megvalósul, annál inkább értelmét, tartalmát veszti a
kifejezés, s eljön az idő, amikor a kritikusok már nem a
jövő zenéjéről, hanem a Liszt-zenéről vagy a Wagner-zenéről
beszélnek. /Ez bizonyítja, hogy a jövő zenéje mindig is a

jelenre vonatkozott./ Franz Brendel ezalkalommal is időben megérzi a veszélyt. Közvetlenül a Szimfónikus költemények megjelenése után /Hanslick kritikájával szinte egyidőben/⁸⁵ "Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung" címmel ismét terjedelmes cikket közöl ujságjában. Ennek a cikknek zárószorai pontosan tükrözik a változást: a jövő kifejezésnek, amelyet a lelkesedés éveiben oly büszkén használtak az új zene apostolai, maga Brendel sem tulajdonít többé jelentőséget. "Endlich -- weil ebenfalls zu Missverständnissen beitragend -- gehört hierher noch das Gerede von Zukunftsmusik und Zukunftscomponisten. Wir selbst haben diese Ausdrücke im Ernst nie gebraucht /!/, nur mehr im Scherz oder im Sinne der Gegner. Diese haben dieselben in Umlauf gebracht, und ich bedauere, sagen zu müssen, dass darin entweder gar kein Sinn und Verstand oder nur etwas ganz Gewöhnliches enthalten ist. Rich. Wagner hat von einem Kunstwerk der Zukunft gesprochen, d.h. von einem solchen, in dem die einzelnen Künste zugunsten des Ganzen ihre Selbstständigkeit aufgeben, das also auch die Musik als selbständige Kunst ausschliesst. In diesem Sinne von Zukunftsmusik zu sprechen, ist also eine contradictio in adjectio, wie wenn man sagen wollte: hölzernes Eisen, viereckige Rundung. Abstrahirt man aber von dem Gedanken Wagners, beschränkt man sich auf die Musik als Sonderkunst, so ist damit nur gesagt, was tausendmal dagewesen ist, die Bewegung der Fortschritt gegenüber dem Stillstand bezeichnet.

Das aber ist etwas so Gewöhnliches, dass man darüber kein grosses Aufheben zu machen braucht, denn in diesem Sinn ist jeder, der einiges Talent hat, Zukunftscomponist.⁸⁶"

Brendel igyekszik bizonyítani -- Wagnerről írott cikkében összefoglalt alapvetéseinek megfelőlően -- a Liszt-zene német jellegét. /"Nach national deutscher Seite hin endlich ist es der immer innigere Anschluss an unser Denken und Empfinden, der diese Werke uns näher rückt, und die frühere bis auf einen gewissen Grad hin allerdings vorhandene Kunst überbaut."⁸⁷ Mindezt azért teszi, mert maga is tapasztalta, hogy a "párt" egységét erről az oldalról /az egységes nemzeti iskola oldaláról/ támadások érik. /"Dieselben, die gegen die Liszt'schen Werke Front machen, anerkennen die Wagner'schen."⁸⁸ Brendel feladata a Szimfónikus költemények értékelésekor nem könnyű, hiszen az 1853-as Wagner cikkével meglehetősen elkötelezte magát a Kunstwerk der Zukunft wagneri felfogása mellett, s annak idején az instrumentális zene további sorsáról szkeptikusan nyilatkozott. A lipcsei szerkesztő 1857-ben is következetes marad: "Ich betrachte die neuen bestrebungen Überwiegend doch nur als die grossen Endepoche der Entwicklung, und wenn ich auch noch eine reiche, schöne Blüthe auf dem Gebiete der Instrumentalmusik erwarte, so kann ich in derselben zur Zeit doch nur eine Nachblüthe erkennen. Die Instrumentalmusik scheint mir in der Hauptsache ihre Bahn durchlaufen zu haben, und auch die äusseren Bedingungen bezüglich der allgemeinen Bestrebungen der Nation wollen mir jetzt und weiterhin nicht mehr

so ⁱ⁾geeignet vorkommen, eine rein musikalische Productivität, wie bisher, zu unterstützen.⁸³"

Brendel cikkére Ludwig Bischoff válaszol a Niederrheinische Musik-Zeitung /"für Kunstfreunde und Künstler"/ egyik 1859-es számában. A két írás megjelenése között lezajlott Lipcsében egy "Tonkünstler Versammlung", ahol éppen a Zukunftsmusik terminus jelentéséről folyt vita. Felmerült a kérdés, hogy megtartsák-e az elnevezést, vagy új névvel /Neudeutsche Schule/ illessék a csoportot. "Dr. Brendel schlug -- als eine im Interesse der Parthei zu treffende ^{s)}Maasregel -- vor /tudósítja olvasóit Bischoff/, den sich selbst widersprechenden Namen fürderhin fallen zu lassen, und die ⁹⁰Versammlung applaudirte beifällig. "Bischoff jól érzékeli a politikai változást és világosan látja, hogy ami közvetlenül a bukott forradalom után legalább az eszme régiójában reményteljes volt, az az általános európai restauráció idején már csak szélmalomharcnak tűnik, tartalmát veszítette. "Was im Jahre 1859 so anstössig scheint, hat im Jahre 1855 noch guten Klang gehabt; in diesem Jahre wenigstens berichtet die Neue Zeitschrift für Musik aus Weimar, dass Liszt selbst bei einer Antwort auf einen Toast hervorgehoben hat, der Name Zukunfts Musiker sei von der Parthei als Ehrenname acceptirt worden, wie er ⁹¹denn auch nicht selten in solcher Bedeutung angewandt ist." A Neudeutsche Schule kifejezéssel semmiképpen sem tud megbékélni, mert szerinte ez nem fed egységes német művészi

csoportosulást. /Nem véletlenül hívta fel a figyelmet Brendel a Liszt szimfónikus zenéjének német vonásaira./ Bischoff erről az oldalról intézi legerősebb támadását: "... ihr selbst habt euch den Namen gegeben, freilich unwillkürlich. So werdet ihr ihn auch nicht los werden. Neudeutsche Schule möchtet ihr heissen, ihr, d.h. der Magyare Liszt, der Franzose Berlioz und der in wesentlichen Entwicklungspunkten ganz mit Meyerbeer'schem Orchester hautierende, in seinen theoretischen ^{Ansichten} laut Brendel/ den französischen Sozialisten analoge Wagner? -- Geht doch, macht uns keine schlechten Witze!"⁹²

A jövő műalkotásának két, látszólag ellentétes megvalósulási formája az ellentabort arra serkenti, hogy vagy csak az egyiket, vagy csak a másikat tartsa "hitelesnek", minek következtében vagy Liszt vagy Wagner műveit becsüli alá. Ennek a kérdésnek Bischoff "Wagner und Liszt, Gegensätze"⁹³ címmel külön cikket szentel. A cikk gerincét Friedrich Meyer 1859-ben megjelent tanulmányának /"R. Wagner u. seines Stellung zur Vergangenheit u. "Zukunft" Eine literär-und musik-historische Studie./ gondolatai alkotják, amelyekből Bischoff bűzgón idéz. A Meyer-Bischoff eszmefuttatásból az olvasó azt tudja meg, hogy Liszt és Wagner felfogása összeegyeztethetetlen, s kettőjük közül az "igazi" jövő zenésze Liszt. Meyer, s rajta keresztül Bischoff Wagner írásaiból olyan részleteket citál, amelyek a programzene elítélését is jelenthetik, s amelyeket Wagner Liszt-kritikájának is fel lehet fogni. Ilyen a következő

részlet az Oper und Drama című Wagner-tanulmányból: "Das Vorgeben der musikalischen Schilderung eines der Natur oder dem menschlichen Leben entnommenen Gegenstandes wurde als Programm dem Zuhörer zu Händen gebracht, und der Einbildungskraft blieb es überlassen, der einmal gegebenen Hinweisung gemäss alle die musicalischen Sonderbarkeiten sich zu deuten, die nun in fessellosen Willkür bis zum buntesten chaotischen Gewirre losgelassen werden konnten." "Diese Worte -- írja Meyer -- enthalten in schärfster, schneidendster Weise eine Kritik der ganzen Liszt'schen Programmusik." Meyer nem hagyja figyelmen kívül Wagnernek a Szimfónikus költeményekkel foglalkozó nyílt levelét⁹⁴ /megjelent NZfM 1857/, amely körmondot megfogalmazása miatt valóban homlokegyenest ellenkező magyarázatokra adhat alkalmat: - "Es liegt hier der Widerspruch zwischen Wagner und Liszt in einer jeden Unbefangenen überzeugenden Weise klar vor. Nun hat bekanntlich Wagner die Strenge seiner Ansichten in Bezug auf Liszt gemildert, und zwar in dem bekannten "Briefe"; aber man darf wohl getrost an das Urtheil eines jeden, der unbefangenen Wagners frühere Schriften studirt hat, dafür appelliren, dass die dort versuchte Vermittlung zwier Gegensätze keine philosophische ist, sondern -- wenn man so sagen darf -- eine diplomatische, und das Resultat, welches dabei herauskommt, ist ein echtes Justemilieu. Denn es ist nur zu deutlich dass die Beurtheilung der absoluten Musik, auch der Program-Musik, eine ganz nothwendige Consequenz des Wagnerschen Systems

ist. Összefoglalásul Meyer azt regisztrálja, hogy a Zukunftsmusik-nak két különböző irányzata létezik, amelyből a jövő valószínűleg Lisztet fogja igazolni. /"In dessen kann die klare Erkenntniss jenes Gegensatzes zwischen beiden, die Ueberzeugung, dass unter dem Namen "Zukunftsmusik" zwei ganz verschiedenartige Richtungen zusammengefasst werden, der richtigen Würdigung jeder einzelnen nur förderlich sein. Ja, es könnte sich fragen, ob die Lösung dieser unnatürlichen Vereinigung nicht vielleicht sogar für eine weitere Kunst-Entwicklung von Bedeutung wäre. Ob freilich Liszt der offenbarende Genius für eine neue Epoche der Musik schon ist, das ist eine ganz andere Frage, deren Erörterung nicht Gegenstand dieser Blätter ist."/



A koronatanu a Szimfónikus költemények értékelésében Richard Wagner. Aki annak idején Liszt áldását kérte /"...gib^{mir} Deineⁿ Segen..."/ a Kunstwerk der Zukunft eszméjére, most elbizonytalanodik: nem törⁱ-e majd ketté a zenedrámát védelmező "dárdáját" Liszt "kardja", amely a szimfónikus költemény igazáért lendül a magasba? Wagner a Szimfónikus költeményekről alkotott, néha önmagának is ellentmondó véleményének megismeréséhez három forrás tanulságait kell összehasonlitanunk. A Meyer által már említett levelét, amelyet a zeneszerző Brendelnek címzett, de valójában a nyilvánosságnak szánt, néhány elméleti /elsősorban a nyitányról írott/ munkáját, amelyben részletesen foglalkozik a programzene kérdéseivel, s végül Cosima Wagner naplóját, amely Wagnernek otthon, a családja körében elhangzott spontán megnyilvánulásait tartalmazza.

Wagner zeneszemléletének és kompozíciós elképzelésének alapelve, hogy a zene nem az önmagáért való forma kedvéért jön létre, hanem a drámai eszme kifejezésének szolgálatában áll. Épp ezért szerinte bizonyos zenei jelenségek, mégha magyarázhatók is zenei törvényszerűségekkel, minden esetben a drámai gondolattal függenek össze. Wagner egyik elég kései /1879-ben megjelent/ s talán emiatt -- más írásaihoz hasonlítva -- világosabban megfogalmazott tanulmányában saját, valamint Liszt és Berlioz életművére visszatekintve ezt az elvet hangsúlyozza végső tanulságként. "Wer bis dahin durch Anhörungen unserer neuesten, romantisch-klassischen Instrumental-Musik ausgebildet ist, dem möchte ich nun, sobald er es mit der dramatischen Musik versuchen will, vor Allen rathen, nicht auf harmonische und instrumentale Effekte auszugehen, sondern zu jeder Wirkung dieser Art erst eine hinreichende Ursache abzuwarten, da die Effekte sonst nicht wirken. Berlioz konnte nicht tiefer gekrönt werden, als wenn man ihm Auswünsche jener Art auf Notenpapier gebracht, vorlegte und vermeinte, diess müsse ihm, dem Komponisten von Hexensabbathen und dgl.. besonders gefallen. Liszt fertigte ähnliche stupide Zumuthungen mit dem Bemerken ab, dass Cigarrenasche und Sägespäne mit Scheidewasser aufgefuechtet nicht gut als Gericht zu serviren wären. Ich habe noch keinen jüngeren Komponisten kennen gelernt, der nicht vor allen Dingen von mir Sanktion von "Kühnheiten" zu erlangen gedachte. Hiergegen musste es mir nun recht anffällig werden, dass die vorsichtige Anlage

im Betreff der Modulation und Instrumentation, deren ich mich bei meinen Arbeiten mit zunehmender Aufmerksamkeit beflüssigte, gar keine Beachtung gefunden hat.⁹⁹"

Rendkívül sokatmondó és megvilágító erejű az a két példa, amelyet Wagner saját művei közül ragad ki. Az egyik a Rheingold előjátéka: "Es war mir z.B. in der Instrumental-Einleitung zu dem "Rheingold" sogar unmöglich, den Grundton zu verlassen, eben weil ich keinen Grund dazu hatte ihn zu verändern: ein grosser Theil der nicht unbewegten darauf folgenden Scene der Rheintöchter mit Alberich durfte durch Herbeiziehung nur der allernächst verwandten Tonarten ausgeführt werden, da das Leidenschaftliche hier erst noch in seiner primitivsten Neurigkeit sich ausspricht".¹⁰⁰ A másik példa, mint zenei jelenség az előbbinek ellentéte, mint kompozíciós elv, az előbbinek rokona: "Im richtigen Sinne undenklich ist uns ein harmonisch sehr auffallend modulirtes Grundmotiv eines Symphoniesatzes, namentlich wenn es sogleich bei seinem ersten Auftreten sich in solcher verwirrenden Ausstattung kundgäbe. Das fast lediglich aus einem Gewebe fern fortschreitender Harmonien bestehende Motiv, welches der Komponist der "Lohengrin" als Schlussphrase eines ersten Arioso der in selige Traumerinnerungen entrückten Elsa zutheilt, würde sich etwa in Andante einer Symphonie sehr gesucht und unverständlich ausnehmen, wogegen es hier aber nicht gesucht, sondern ganz von selbst sich gebend, daher auch so verständlich erscheint, dass meines Wissens

noch nie Klagen über das Gegentheil aufgekommen sind. Dies hat aber seinen Grund im scenischen Vorgange. Elsa ist in sanfter Trauer, schüchtern gesendten Hauptes langsam vorgeschritten: ein einziger Aufblick ihres schwärmerisch verk-
lärten Auges sagt uns, was in ihr lebt...¹⁰¹ A zeneszerző sze-
rint egy szimfónia lassu tétel ily módon elképzelhetetlen lenne, mert ott semmi sem indokolná, hogy rögtön a kezdet kezdetén ilyenfajta "sűrű" zenei anyag szólaljon meg.

"Der Symphonie ist es, im Gegensatz zum musikalischen Drama, versagt "modern" zu sein -- olvashatjuk a magyarázatot Carl Dahlhaus értelmezésében -- Die Emanzipation der musikalischen Mittel, die Differenzierung der harmonischen und rhythmischen Struktur, die im Drama sinnvoll ist, weil die Handlung sie begründet und rechtfertigt, wäre in der Symphonie absurd. Denn deren "Formmotiv" und ästhetische raison d'être ist der Tanz; und "diesem gemäss ist das dramatische Pathos" -- die Voraussetzung einer Erweiterung der musikalischen Mittel -- "hier gänzlich ausgeschlossen, so dass die verzweigtesten Komplikationen der thematischen Motive eines Symphoniesatzes sich nie im Sinne einer dramatischen Handlung, sondern einzig möglich aus einer Verschlingung idealer Tanzfiguren, ohne etwa jede hinzugedachte rhetorische Dialektik, analogisch erklären lassen könnten." Sofern die Symphonie zu "rhetorischer Dialektik" tendiert, zeichnet sich in ihr die Notwendigkeit eines Übergangs zum musikalischen Drama ab."¹⁰²

A szimfónia /a "tisztá" instrumentális zene/ ezek szerint sohasem lehet a Zukunftsmusik tökéletes megvalósulása, csak megközelítheti a tökéleteset olymódon, hogy az új zenedrámához hasonul. A zenedrámától a szimfóniáig vezető továbbfejlődést Wagner elképzelhetetlennek tartja. /Dahlhaus:

"War die alte Oper, die formal der Symphonie Entsprach, eine rudimentäre Vorform des musikalischen Dramas, so wäre umgekehrt eine Symphonie, die sich formal den entwickelten musikalischen Drama anzugleichen versuchte, eine Verfallsform."¹⁰³ A szimfónia történetét Wagner úgy fogja fel, mint az általa kitalált zenedráma egyik előkészítő áramlatát.

/Részlet a zeneszerző "Ein glücklicher Abend" című írásából:

"Ich spreche von den Begeisterungen, die in dem Musiker zu gleicher Zeit mit den Melodien, mit den Ton -- gebildet entstehen. Mozart's Musik trägt den charakteristischen Stempel dieser unmittelbaren Geburt an sich, und es ist unmöglich anzunehmen, dass Mozart im Voraus z.B. den Plan zu einer Symphonie entworfen habe, sondern nicht schon alle Themas, ja das ganze Tongepräge fertig, wie wir es jetzt kennen, in seinem Kopfe lebte. Dagegen kann ich mir nun aber nicht anders vorstellen, als dass Beethoven zunächst den Plan einer Symphonie nach einer gewissen philosophischen Idee aufgenommen und geordnet habe, bevor er seiner Phantasie überliess, die musikalischen Themas zu erfinden."¹⁰⁴

Az instrumentális zene területén belül, a korlátozott lehetőségekhez mérten Liszt Szimfónikus költeményei közelítik

meg legjobban a wagneri eszményt, mert ezekben a művekben a program helyettesíteni próbálja a drámai gondolatot, s így indokoltá teszi az új zenei kifejezőeszközök újfajta alkalmazását. Azonban "auf diesem Wege -- citál Dahlhaus az Oper und Drama című Wagner írásból -- zu einem reinen Kunststile nie zu gelangen /Wagner/; denn in der Programmusik... fehlt eine genügende Vermittlung zwischen der Darstellung, der "dichterischen Absicht" für den Verstand und der musikalischen Gefühlswirkung. Ein Kunststil ist erst "rein", wenn die "dichterische Absicht" restlos "für das Gefühl verwirklicht", also als Absicht aufgehoben ist." ¹⁰⁵

Wagner a programzene megvalósulási formáit a melodramával és az instrumentális recitativóval együtt "Geburtswerk"-nek nevezi, amely igazi értelmét akkor nyeri el, amikor a zenedramában feloldódik. /"Finden wir nun auch in den, nach poetischen Programmen ausgeführten, grösseren Werken der oben genannten neueren Tondichter die, aus natürlichen Gründen unverteilbaren, Spuren der eigentlichen Symphoniesatz-Konstruktion, so ist doch hier bereits in der Erfindung der Themen, ihrem Ausdrucke, sowie der Gegenüberstellung und Umbildung derselben, ein leidenschaftlicher und exzentrischer Charakter gegeben, wie ihn die reine symphonische Instrumentalmusik gänzlich fern von sich zu halten berufen schien, wogegen der Programmatiker sich einziggetrieben fühlte, gerade in dieser exzentrischen Charakteristik sich sehr präzise vernehmen zu lassen, da ihm immer eine dichterische Gestalt oder Gestaltung vor-

schwebte, die er nicht deutlich genug gleichsam vor das Auge stellen zu können glaubte. Fährte diese Nötigung endlich bis zu vollständigen Melodram-Musiken mit hinzudenkender pantomimischer Aktion, somit folgerichtig auch zu instrumentalen Recitativen, so konnte, während das Entsetzen über Alles auflösende Formlosigkeit die kritische Welt erfüllte, wohl nichts Anders mehr übrig bleiben, als die neue Form des musikalischen Drama's selbst aus solchen Geburtswerken zu Tage zu fördern...¹⁰⁶"

Liszt a Szimfónikus költeményeket kezdetben -- kifejezőbb megjelölés híján -- nyitánynak hívta, s csak 1854-től keresztelte át az új elnevezésre. Wagner a nyitány tradícióját hasonlóan értékeli, mint a szimfóniáét. A különbség csak annyi, hogy a nyitányt nagyobb joggal tekinteti egy olyan zenedrámának, amelyben a drámai párhuzamok egyidejűsége nélkül egy, a valóságos drámára mintegy reflektáló dráma játszódik le. Ennek a reflektált zenedrámának a valóságos zenedráma mozgató eszméit kell kifejeznie, s nem a dráma egyes részleteit leírnia /"Detailsmalerei"/. Így jön létre a drámai gondolatot jelképező nyitány, amelynek Wagner a "dramatikus" szimfóniáéhoz hasonló szerepet szán: zenedrámát helyettesítő jellege egyre tökéletesedik, mignem egyenlővé nem válik a helyettesítendővel: az instrumentális műből zenedráma nem lesz. Ezáltal Wagner más úton, de ugyancsak a "tisztá" instrumentális zene alsóbbrendűségét bizonyítja be. A zeneszerző az Über die Ouvertüre című írá-

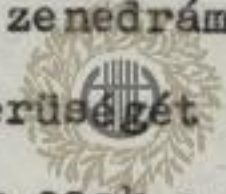
sában a következőképpen elemzi a nyitány történetének azt a fontos pillanatát, amikor a műfaj /Cherubini, Beethoven, Weber műveiben/ önállósodik: "Die höchste Aufgabe bestünde bei dieser Auffassung der Ouvertüre demnach darin, dass mit den eigentlichen Mitteln der selbstständigen Musik die charakteristische Idee des Drama's wiedergegeben und zu einem Abschluss geführt würde, welcher der Lösung der Aufgabe des scenischen Spieles vorahnungsvoll entspräche. Hierfür wird der Tonsetzer sehr glücklich verfahren, wenn er den charakteristischen Motiven seiner Ouvertüre selbst gewisse melismische oder rhythmische Züge, welche in der dramatischen Handlung selbst von Bedeutung werden, einwebt; diese Bedeutung dürfte für die Handlung selbst aber darauf beruhen, dass sie hier nicht zufällig eingestreut seien, sondern mit entscheidender Wichtigkeit einträten, und gewissermassen als Merkmale zur Orientierung auf einem spezifischen Terrain menschlicher Handlungen schon der Ouvertüre ein individuelles Gepräge verleihen. Natürlich müsse diese Züge an sich rein musikalischer Natur sein, daher solche, welche aus der Klangwelt beziehungsweise sich in das menschliche Leben erstrecken, wofür ich als vortreffliche Beispiele die Posaunenstöße der Priester in der "Zauberflöte", das Trompetensignal in "Leonore", und den Ruf des Zauberhornes in "Oberon" anführe. Diese in der Ouvertüre bereits verwendeten musikalischen Motive aus der Oper dienen hier, an der entscheidenden Stelle angewendet, als wirkliche Berührungspunkte der dramatischen mit der

musikalischen Bewegung und vermitteln somit eine glückliche Individualisierung des Tonstückes, welches immerhin doch bezeichnet ist, einem besonderen dramatischen Sujet als Stimmunggebende Einleitung voranzugehen. Stellen wir nun fest, dass die Ausarbeitung rein musikalischer Elemente in der Ouvertüre mit der dramatischen Idee so weit zusammenfallen soll, dass selbst der Abschluss der musikalischen Bewegung der Entscheidung der scenischen Handlung entspreche, so fragt es sich dann, ob die eigentliche Entwicklung des Dramas, oder die Wechselfälle im Schicksale der Hauptpersonen selbst einen unmittelbaren Einfluss auf die Konzeption der Ouvertüre, vor Allem auf die Eigentümlichkeit des Schlusses derselben, ausüben dürfe. Gewiss möchten wir diesen Einfluss nur sehr bedingungsweise gestatten können: denn wir fanden, dass eine rein musikalische Konzeption sehr wohl die leitenden Grundgedanken des Drama's, nicht aber den individuellen Schicksalslauf einzelner Personen in sich fassen könne. In einem sehr bedeutenden Sinne verfährt der Tonsetzer als Philosoph, welcher nur die Idee der Erscheinung erfasst; ihm, wie in Wahrheit ebenfalls auch dem grossen Dichter, liegt es somit nur an dem Sieg der Idee, wogegen der tragische Untergang des Helden, persönlich genommen, ihn nicht bekümmert. Von diesem Gesichtspunkte aus hält er sich die Verwickelungen der Einzel-Schicksale und der sie begleitenden Zufälle fern: er triumphiert, wenn der Held untergeht. Nirgends drückt sich diese erhabenste Auffassung schöner aus, als in der Ouvertüre zu "Egmont",

dessen Schlusssatz die tragische Idee des Drama's zu ihrer höchsten Würde erhebt, und uns zugleich ein vollendetes Musikstück von hinreissender Gewalt giebt.¹⁰⁷"

Ha az itt leírtak ismeretében hallgatjuk meg Liszt Tasso-ját, azt hihetjük, hogy a szimfónikus költemény megfelel Wagner követelményeinek. A költő tragikus sorsát -- Beethoven esetében a szabadsághőshöz hasonlóan -- Liszt diadalmas indulóval zárja, amellyel a halhatatlanság diadalának eszméjét kívánja hirdetni. Ennek ellenére Wagner nem szerette az Egmonthoz oly sok rokoni szállal kapcsolódó művet. Cosima naplójának tanúsága szerint a zeneszerző épp a Szimfónikus költemény befejezését kritizálta. /"...beklagt die leidige Apotheosen-Markotte und die Triangelanwendung, Tam-Tam-Schläge, Kettengeklirr im "Tasso" "/. Az instrumentális zene Wagner szerint -- elvontsága miatt -- válogatásra kényszerít az eszközökben. Ami a színpadi zenében nagyhatású lehet, és megengedhető, egy szimfónikus költeményben üressé válhat. Rossini Tell Vilmosával kapcsolatban a következő beszélgetés zajlik le Wagner és felesége között: "Wie ich Wagner sage, dass der letzte Ensemble-Satz von Rossini's "Tell" mich angenehm berührt, sagt R.: "Ja, es ist von einer unglaublichen Armut, aber erstens wirkt es dynamisch, und dann tut die Einfachheit dieser Akkordenfolge, inmitten des Opernjuxes, wohl: sie wirkt wie die Natur. "Ich meine, dass in der Oper die Leere durch Sonnenaufgang und Schweizerkostüme /verdeckt wird/, während in der Symphonie, in welche mein Vater diese Effekte hat übertragen, die Leere sehr empfindlich ist. -- R. sagt: Beethoven wirkt am meisten

durch Ähnliches, durch Kontinuität, nur ist es bei ihm
freilich ganz anders." ¹⁰⁹ Beethoven valóban másként hat, s
ennek egyik magyarázata az Egmont és a Tasso összehason-
lítást megengedő "szabadító"-dramaturgiája esetében való-
színűleg abban rejlik, hogy míg Beethovennál a hangulat
/győzelem/ és a forma /stretto, kóda/ nem mond ellent egy-
másnak, addig Liszt hatalmas "Trionfo"-ját a Tasso formai
arányai ¹¹⁰ sanylik meg.

Mind a logikusan felépített teoretikus eszmefut-
tatásokból, mind a spontán megnyilvánulásokból az tűnik ki,
hogy ha Wagner elismerte volna az instrumentális zene értel-
mét saját zenedrámáinak létrejötte után, azzal egyben művei
szükségességét  ¹¹¹ kérdőjelezte volna meg. Mivel egyedül tö-
kéletesnek csak a Kunstwerk der Zukunft általa történt meg-
valósulását tartotta, nem meglepő, hogy az ettől eltérő je-
lenségeket -- mégha szándékában is állt elfogadni /mint pl.
a Szimfónikus költemények esetében/ -- legfeljebb a zene-
dráma felé vezető út mérföldköveinek tekintette: átmenet-
nek és nem befejezésnek. Vajon 1857-ben, amikor Wagner eze-
ket az elveket részben már megfogalmazta, részben még érlel-
te, miként nyilatkozhat a Szimfónikus költeményekről a nyil-
vánosságnak szánt "Levél"-ben? Nem kétséges, hogy a Neue
Zeitschrift für Musik hasábjain megjelent írásban a meggyő-
ződés és a szándék nem alkothat megnyugtató egységet.

A "Levél" ellentmondásos jellege abban rejlik,
hogy Wagner, mint barát és harcostárs, szándéka szerint a
lap olvasótáborának elismerőleg, a népszerűsítés céljával
kivánt írni Liszt Szimfónikus költeményeiről. Ezzel a szán-

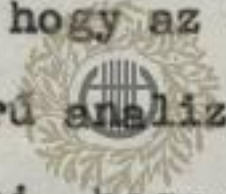
dékkal keveredik meggyőződése, amely nem engedi, hogy a Szimfónikus költeményekben a Zukunftsmusik tökéletes megvalósulásait üdvözlje. Ebből a két ellentétes érzésből következik az a különös jelenség, hogy Wagner nem Liszt Szimfónikus költeményeiről ír, hanem az instrumentális zenének arról a fajtájáról, amelyet ő maga képzel el. A "Levél" a kutatók számára keletkezése óta talány maradt. Látzólag lelkes hangvétele és Liszt műveitől idegen tartalma közti szakadék nehezen hidalható át. Sokan, akik a Liszt-Wagner barátság idealizálása vagy a Neudeutsche Schule egységének bizonygatása miatt szemethunytak afölött, ami a "Levél" sorai mögött húzódik, Wagner cikkében a két génusz szellemi rokonságának, ¹¹² sőt testvériségének szép példáját látták. Még maga Peter Raabe is szándékolt értetlenséggel tekint azoknak véleményére, akik áthúzzák a Liszt és Wagner közti egyenlőségjelet: "Trotzdem nie etwas geschrieben worden ist, das Liszt Schaffensweise begeisterter anerkannte, hat sich bis heute die Meinung erhalten, Wagners Ausdrucksweise in dieser Schrift sei gewunden und vieldeutig, weil er im Grunde doch kein rechtes Verhältnis zu Liszts Werken ¹¹² habe finden können." Persze Raabe értékitéleteit a kor /1931!/ már alaposan befolyásolja. August Stradal, a Liszt-tanítvány és Wagner-tisztelő 1912-ben még objektív véleményt alkothatott a "Levélről": "...sein Aufsatz über Liszt's symphonische Dichtungen ist weniger mit Bezug auf das Objekt dieser Dichtungen als mit Bezug auf Wagners Eigenart ¹¹³ geschrieben."

A távoli utókor történésze számára azonban a cikk érdekességét éppen ez jelenti. Azt ugyan nem tudjuk meg belőle, hogy Wagner milyennek értékeli a Szimfónikus költeményeket, de arról értesülünk, hogy az ő számára milyen kérdéseket vet fel a szimfónikus költemény, mint a zenei forma megújításának lehetősége. A "Symphonische Dichtung" elnevezést szerencsésnek nevezi: "...sie konnte nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen.¹⁴⁴" A meghatározás szükségszerűségét az "Ouvertüre" megjelölés tarthatatlanságával bizonyítja. Ez szerinte alárendeltséget sejtet, és már Beethoven nyitányainál sem esik egybe a művek igazi funkciójával. Kedvenc elméletének megfelelően a nyitány eredetét is a tánc, illetve induló formára vezeti vissza: "Nicht aber nur die Ouvertüre, sondern jedes andere selbstständige Instrumental-Tonstück verdankt seine Form dem Tanze oder Marsche, und eine Folge solcher Stücke, sowie ein solches, worin mehrere Tanzformen verbunden waren, ward "Symphonie" genannt.¹⁴⁵" A táncforma szabályát a dramatikus formálás vonatkozásában határozza meg: "Diese Regel erfordert nämlich, statt der Entwicklung, wie sie dem dramatischen Stoffe noth thut, den Wechsel, der sich für alle dem Marsch oder dem Tanz entsprungenen Formen -- den Grundzügen nach -- als die Folge einer sanfteren, ruhigeren Periode auf die lebhaftere des Anfanges, und schliesslich als die Wiederholung dieser lebhafteren festgestellt hat, und zwar auf tief in der Natur liegenden Gründen.¹⁴⁶"

A forma illetve a tartalom elsőbbségét hirdető két szemléletmódot /amely egyben alapjaiban különböző formálásmódhoz is vezethet/ Wagner szerint lehetetlen összeegyeztetni: "Hieraus wird aber ersichtlich, dass beim Conflict einer dramatischen Idee mit dieser Form zunächst der Zwang entstehen muss, entweder die Entwicklung /die Idee/ dem Wechsel /der Form/, oder diesen jener aufzuopfern." ¹¹⁷

Hogy Liszt a Szimfónikus költeményekkel miként oldja meg ezt a problémát, arról Wagner -- óvatosan -- nem nyilatkozik. Az egyik kétértelmű mondata azonban arra utal, hogy Liszt műveit nem tekinti igazán jelentős lépésnek a jövő műalkotása felé: "...wenn die Musik für ihre Kundgebung durch die Form ... beherrscht wird, ... ob es nicht edler und befreiender für sie sei, wenn sie diese Form der Vorstellung des Orpheus- oder Prometheus-Motives, als wenn sie diese der Vorstellung des Marsch- oder Tanzmotives ¹¹⁸ entnimmt?" Wagner itt ugyan megemlíti a költői eszmét, mint a programzene forrását, de afelől homályban hagy, hogy új kompozíciós technika is kapcsolódna hozzá. Az előbbi idézetet az olvasó úgy is értelmezheti, hogy csak az elnevezések /terminusok/ cserélődtek ki, a zenei anyag alapján véve változatlan maradt. A Szimfónikus költemények zenei anyaga ennek éppen az ellenkezőjéről tesz tanubizonyosságot.

Wagner levele tehát ezen a ponton kifejezetten megtévesztő, s már a kortársak véleményeitől is meglehetősen idegen. A legidőállóbb kritikák a Szimfónikus költemé-

nyek zenei ujdonságainak s nem eszméjének köszönhetőek. Az eszme és a mű egységének meghasonlása /amellyel Dahlhaus az utóbbi 15 év Liszt elemzőit vádolja/¹¹⁹ ilymódon már a Szimfónikus költemények nyilvánosság elé kerülésének első pillanataiban megkezdődött. Felix Draeseke aki elsőként vizsgálta a Szimfónikus költemények zenei anyagát a mester-ség, a technika oldaláról, tanulmányában¹²⁰ merész harmóniai, ritmikai, hangszerelés-beli jelenségeket elemez abból a célból, hogy a tájékozatlan hallgató számára a program és a zene megféleléseit megmagyarázza. Így kívánja megkönnyíteni a programzene megértésében felmerülő nehézségeket. Természetes, hogy az ilyen "fordítás" vagy "használati utasítás" -szerű analízis  szül. Draeseket azonban mégis menti, hogy elsőnek jár az ismeretlen uton. Ha munkáját a később elszaporodó Koncertfűhrerek legtöbbjének Liszt-ismertetéseivel összehasonlítjuk /amelyeket a Szimfónikus költemények egyenlőtlen színvonalu elemző irodalmának történetében számottevő állomásnak kell tekintenünk/, már csupán néhány érdekesebb, különösen a motivikus összefüggésekre vonatkozó megfigyelések miatt sincs jogunk alábecsülni Draeseke szerepét. Ugyancsak figyelemreméltó állásfoglalást olvashatunk egy másik kortárs teoretikus, Carl Friedrich Weitzmann írásaiban is Liszt új műveiről. Weitzmann, a zeneelmélet berlini professzora, nem kritikával, vagy esztétikai magyarázatokkal válaszol a Szimfónikus költeményekre, hanem sokkal eredetibb módon: Liszt harmóniai "ujításait" építi bele zeneelméleti rendszerébe, amely a múlt század

közepén naprakésznek számított. Weitzmann Liszt baráti köréhez tartozott, s a zeneszerzőnek ajánlotta egyik könyvét,¹²² amelynek címe "Der verminderte Septimenakkord". Weitzmann egyik Liszthez írott levelében arra utal, hogy harmónia-rendszerét Liszt zenéje ihlette meg: "Ähnliche, in Ihren genialen Werken so häufig durchblitzende neue Akkordfolgen... riefen ja aber meine neue Theorie ins Leben und ga-¹²³ben derselben eine Nothwendigkeit." A teoretikus valóban az új, addig többnyire tiltott, különösnek ható zenei jelenségekből akotta meg teóriáját, amint azt az egyik könyvének előszavában meg is fogalmazza: "... meine eigene und mit dem Preisgekrönte Arbeit /sind/ alle in der heutigen gebildeten ~~Tonprache~~ ^{ZENAKADEMIA} gebräuchlichen Ausnahmen von den allgemeinen Regeln ^{LISZT MŰZEUM} zu sammeln, zu sichten, systematisch zu ordnen und ihre theoretische Berechtigung und praktische ¹²⁴Verwandbarkeit nachzuweisen."

Persze az új harmóniarendszer csak szerzője szándékában felel meg az olyan igazán forradalmi újításoknak, amelyeket Lisztnek egy-egy műben /így például a Hamletben/ a végsőkéig menő következetességgel sikerült egy teljesen modern kompozíciós rendszerben megvalósítania. Weitzmann eredményei mégis figyelemreméltóak, mert az elsők között regisztrálja elméletileg a klasszikus tonalitás felbomlásának egyre hevesebbé váló tüneteit.

Harmóniarendszerének eredetét Weitzmann, saját ¹²⁵bevallása szerint tanárának, Moritz Hauptmannak tanításából /amelyet szerzője Die Natur der Harmonik und der Metrik

című művében foglalt össze/ meríti. A rendszer alapja a modulációs lehetőségek merész kibővítése, főleg a szűkített és a bővített hangzatok bátor alkalmazásával, szerepének megnövelt jelentőségével. Ezeknek az akkordoknak az egyes hangjait Weitzmann nemcsak vezetőhangként értelmezi a moduláció során, hanem enharmónikusan is: ami az egyik hangnemben a kromatikus hangtartományba tartozott, a másikban a diatónikus sorba kerül. A Hartmann-Weitzmann teória szerint minden disszonáns akkordot feloldhat minden olyan konszonáns, amely az elsővel közös hangban találkozik, vagy attól csupán egyetlen hang lépés távolság választja el. Ugyanez vonatkozik két konszonáns hangzat kapcsolatára is. Weitzmann zenei példákon bizonyítja a megelőző, magasabb zeneelméleti gondolkodás szükségességét, s ez vezet el ahhoz, hogy egyes Liszt-féle harmóniai ujitások zenetörténeti távlatait is "bemérhesse". A Prometheus bevezető kvart-hangzatait például késleltetések soraként fogja fel, s ilyen értelemben Mozart Dissonanzen-kvartettjének bevezetőjét és Beethoven Eroica-szimfóniájának az első tétel reprizét előkészítő ütemeit említi meg történelmi előzményként.

Ha most, a Zukunftsmusik fogalmának viharos történetében az utolsó állomáshoz közeledve ismét Liszt alakjára pillantunk, vajon a zeneszerző arcvonásain nem a csalódás nyomait kell-e felfedeznünk? Vajon akadt-e kortársai közül valaki is, aki tökéletesen megértette volna szándékát? Wagner saját elképzeléseihez viszonyítja és igazítja, Brendel és Bischoff más-más előjellel bár, de -- kulturpo-

litikusként -- pártállások kiépítésére használja fel műveit. Vannak, akik egyoldaluan csak a zenei technika felől bírálják: egyesek értőn /Draeseke, Weitzmann/ mások értetlenül és rosszindulatúan /Hanslick/, de mindegyikük közös vonása az, hogy az alkotást anyagi-szellemi egységében nem sikerül szemlélniük. "Meine Sachen können nicht populär werden, wer daran denkt und dafür strebt, ist in einem Irrthum. Sie sind nicht für die Masse geschrieben" -- írja be Liszt ez-¹²⁶ időtájt /1860-ban/ rezignáltan naplójába Goethe mondását. S ebben a kiábrándultságban nemcsak műveinek elutasító vagy értetlen kritikája játszik szerepet. A zeneszerzőnek rá kell döbbernies, hogy 1860-ban már a Zukunftsparthei egysége sem létezik többé. Ekkor jelenik meg Berlioznak, önmagát a jövő zenészeitől elszigetelő cikke /"Concerts de R. Wagner, La¹²⁷ musique de l'avenir"/, amelyben a komponista Raro mester szerű okoskodással szedi pontokba az eszme pozitív és negatív tulajdonságait, s azzal hogy a jövő zenészeinek minden jelszavát, úgy ahogyan ők értik s rögtön a visszájára fordítva is felsorolja, tulajdonképpen az egész pártoskodás értelmetlenségét fejezi ki. Ugyancsak 1860-ban jelenik meg a berlini Echo című lapban az "ellenpárt" dekrétuma, többek között Brahms és Joachim aláírásával. Brahmséval, aki Schumann kezéből vette át a zeneszerzés stafétabotját, s Joachiméval, aki Liszt weimari működésének "hőskorában" a zenekar koncertmestere volt. Liszt maga sincs már Weimarban, csak lakni jár néha oda: 1857-ben, a Cornelius-darab botránya után /amely utolsó cseppje volt a zeneszerzőt ért bosz-

szantásoknak és támadásoknak/ lemond Hofkapellmeisteri tisztjéről. Wagner kritikájának marásait Liszt ekkor talán még nem érzi olyan égetően. Mindenesetre, amikor a korszakhatárt jelentő 1860-as évben testamentumot ír, s ebben a Neudeutsche Schule szövetségét is megemlíti, a "tagok" között nem találjuk ott Richard Wagner nevét. 1860 után már csak két szimfónikus költemény keletkezik. Az utolsót /A bölcsőtől a sirig/ elő sem adják Liszt életében. Megszaporodnak, majd mindinkább egyeduralkodóvá válnak Liszt különös, rövid zongora-darabjai, kialakul az "öreg Liszt" mítosza. A zeneszerző alkotásait egyre növekvő bizonytalanság és idegenség veszi körül.



A ~~Zukunftsmusik~~ jelene nem vált a Zukunftsmusik elképzelt jövőjévé.

II.

Vajon van-e multja a jövő zenéjének, vagy csupán a politikai áramlat hívta életre a gondolatot, amely azáltal, hogy nem jutott el a "tengerig", emezt is eltikkasztotta? Ha találunk egy olyan ^{a)} tradíciót, amely a társadalmi háttér és a politikai eszmék nélkülözésével is a Szimfónikus költeményekhez vezet, talán megnyílik egy kapu, amelyen keresztül bár nem a jövő zenéjét, de a Liszt zene jövőjét megpillanthatjuk.

Amikor a Zukunftsmusik eszméjét az 1830-as évektől Schumann, Liszt, Wagner fokozatosan megfogalmazza, már régen léteznek olyan ^{ZENEKADÉMLIA} irányzatok, szemléletek, amelyek a művészetek birodalmán belül, minden politikai célzatosság nélkül válnak olyan eszközzé, amely később egy társadalmi eszme szolgálatába szegődve hat tovább. Ez az út is a Zukunftsmusik-ba torkollik, csak nem kiáltványokon, hanem költeményeken, regényeken, s a zene elméletével /a formával és a hangok rendszerével/ foglalkozó írásokon halad keresztül.

A történelmi fordulat a 18. század végén, a 19. század elején következik be, amikor néhány író, és költő másként kezd zenét hallgatni, mint ahogyan az addig megszokott volt. Nem a zenei forma, s nem is a technikai megoldások kötik le a figyelmét, hanem az, amit emögé érez: az érzelmek és hangulatok. A zene anyagszerűsége egyre inkább mellékessé válik, s az érdeklődés középpontjába az kerül, hogy a zene hatására miként reagál az emberi lélek. Aki az

ujfajta zenehallgatás leírásával próbálkozik, pszichoanalizist készít. Azt meséli el, hogy a zene ingereire /amelyek ezalkalommal a külvilág ingereit jelentik/ hogyan változnak meg érzelmei, milyen képzelettársításai, gondolat-társításai születnek, milyen lelkiállapotba kerül. Másszóval: a 19. század literátus zenehallgatója a zene ethos-tartalmát fogalmazza meg. A romantikus etosz-szemlélet azonban alapvetően különbözik Aristotelesétől és Platonétól. Míg a görögök a zene ethosát olyan eszközként fogták fel, amely a társadalom "lelkiállapotát" befolyásolhatja, addig a korai romantika embere a zenét kizárólag az egyén /még-hozzá a túlérzékeny, neuretikus egyén/ lázálmainak felidézőjeként tekintette.



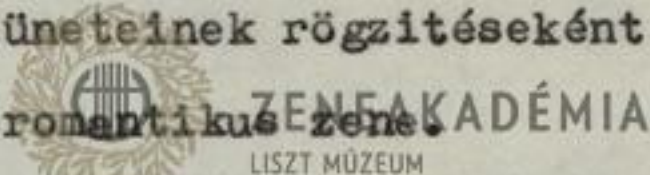
LISZT MŰZEUM

ZENEAKADÉMIA

Ilyen értelemben a zene egyfajta izgató és kábító szer is egyben: megsűriti a fantázia alkotta képeket, s elaltatja, elkábítja azt az éberséget, amely a valóság primer érzékelését lehetővé teszi. "Als ich im Reich der Träume war, -- írja 1809-ben E.T.A. Hoffmann /Ritter Gluck/ -- folterten mich tausend Schmerzen und Ängste! Nacht war's und mich schreckten die grinsenden Larven der Ungeheuer, welche auf mich einstürmten... Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit. -- Ich erwachte von meinen Schmerzen und sah ein grosses, helles Auge, das blickte in eine Orgel, und wie es blickte, gingen die Töne hervor, und schimmerten und umschlangen sich in herrlichen Akkorden, wie ich sie nie gedacht hatte. Melodien strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte unter-

gehen: da blickte das Auge mich an und hielt mich empor über
den brausenden Wellen.¹²⁹"

Szinte valamennyi romantikus zeneélmény-leírás
alapszituációja az álom vagy az álomszerű révület. Az álom
és a lélekelemzés összefüggései legalábbis Siegmund Freud
óta tudományosan bizonyítottak. Az álom a lélek tükre.
"... der Traum selbst ist auch ein neurotisches Symptom,
und zwar eines, das den für uns unschätzbaren Vorteil hat,
bei allen Gesunden vorzukommen." /Freud/¹³⁰. Amikor tehát el-
sőnek álomleírásokon keresztül értesülünk a zenei izlésvál-
tozásról, az "adatokat" egy kibontakozófélben levő lelki-
betegség tüneteinek rögzítéseként is felfoghatjuk. Ez a "be-
tegség" a romantikus zene.



Hallhatott-e azonban valóban új, romantikus zenét
Hoffmann 1809-ben? Nyilvánvaló, hogy nem. Vagy talán saját
kompozíciói feleltek volna meg az új irányzatnak? Aligha.
"...seine Kompositionen haben mit seinen literarischen
Neigungen nicht das geringste tun" -- jegyzi meg találóan
C.M. von Weber; "...als Dichter war er Romantiker von reins-
ten Wasser, als Komponist aber Epigone der Klassiker" --
ítélkezik helyesen Anna Amalia Albert.¹³¹ Akkor hát az is az
álomnak köszönhető, hogy Hoffmann a 18. század zenéjében,
azaz a klasszikus zenében romantikus zenét hall?

Siegmund Freud, amikor az álom definícióját pró-
bálja megfogalmazni /Aristoteleshez hasonlóan/ minden álom
közös ismertetőjegyeként azt jelöli meg, hogy létrejöttéhez
az alvás állapota szükséges. "Das Träumen ist offenbar das

Seelenleben während des Schlafes, das mit dem des Wachens gewisse Ähnlichkeiten hat, und sie durch grosse Unterschiede dagegen absetzt.¹³² Mig az alvás fiziológiailag a külvilág kikapcsolását vagy nem tudomásul-vételét jelenti, addig az álom a külvilág nélkül nem létezik: álmunkban az onnan beszüremelő inger- emlékeket vagy közvetlen ingereket értelmezzük át. Az álom szétzúzza az idő határait. Az alvás körülményei születésünk előtt, az anyaméhben eltöltött időszakra emlékeztetnek /sokan alvás közben olyan testhelyzetet vesznek fel, mint az embrió/: alváskor a távoli múltba merülünk. Ugyanakkor ebből az elmerülésből keletkezik az álom, amely a jövő szempontjából is jelentős lehet. A régi nagy kultúrák népei szilárdan hitték az álomfejtések jóslat- erejében. Ezt a tradíciót mítoszok és műalkotások egyaránt őrzik. Amikor Wotan a jövőndőt kívánja megtudni, a földanyát, Erdát kelti fel álmából. Stolzingi Walter úgy teremti meg a jövő zenéjét /"modern" versenydalát/, hogy elbeszéli a még friss álmát, amelyet Hans Sachs szorgalmasan lejegyez és megfejtí.

Ha a romantika hajnalán megálmodott, a zenehallgatás módjáról tudósító leírásokat, mint egy új embertípust jellemző pszichoanalíziseket vizsgáljuk, a dokumentumokból a zenetörténeti változás tüneteit és a jövőben komponálódó zenének ígéretét egyaránt kiolvashatjuk.

A romantikus zene bölcsőjét nem zenei, hanem irodalmi művekben találjuk meg. 1795-ben keletkezik Jean Paul, Hesperus című regénye, amelynek egyik részlete kulcsfontosságú annak az esztétikai gondolkodásnak megértéséhez, amely

Liszt szimfónikus költeményeihez is sok szállal kapcsolódik. A regény főhőse egy új embertípus képviselője, egy szinte nőiesen érzékeny fiatalember: Viktor. Jean Paul csaknem egy teljes fejezetten keresztül azt írja le, hogy miként hallgatja Viktor Stamitz egyik nyitányát. A szituáció háromszorosan is megfelel az álom állapotának. Egyrészt: Viktor szerelmes, és a nyitányt éppen a szerelmének /Klotilde-nak/ születésnapján rendezett esti "Gartenkonzert"-en hallja, másrészt: előző éjszaka kedveséről álmodott, s ez olyan erős élményt jelentett számára, hogy egész nap az álom hatása alatt volt, s végül: lehet-e másként zenét hallgatni egy nyári vagy tavaszi estén, a szabadban, szerelmesen, mint csukott szemmel, félig álomban? Jean Paul nemcsak a zenét jellemzi Viktor hangulatával és lelkiállapotaival, hanem fordítva is: a lelkiállapot jellemzéséhez zenei kifejezéseket használ fel. A lélek Jean Paul számára maga is zene, s a lélek "viselkedését" a lélek zenéjén keresztül érzékeljük. Viktor hangulatát a valóságos álma és az esti álomszerző^ü zenehallgatás közötti időszakban így írja le a költő: "Viktor, sag'ich, der heute, von lauter weichen Erinnerungen wehmütig angelächelt, fühlte, dass er bisher zu lustig gewesen. Er konnte die guten Seelen um ihn nur mit liebenden schimmernden Augen anblicken, diese noch schimmernder wegwenden und nichts sagen und hinausgehen. Über seinem Herzen und über allen seinen Noten stand/ tremolando. Niemand wird tiefer traurig, als wer zu viel lächelt; denn hört einmal dieses lächeln auf, so bat alles über die zergangene Seele Gewalt, und ein sinnloser Wiegengesang, ein

Flötenkonzert -- dessen Dis- und Fis-klappen und Ansätze
bloss zwei Lippen sind, womit ein Hirtenjunge pfeift --
reisset die alten Tränen los, wie ein geringer Laut die
wankende Lawine.¹³³"

Elkövetkezik az esti koncert ideje. Rendkívül sokatmondó és jellemző az, ahogyan Jean Paul a közönséget /amely a társadalmat jelképezi/ csoportosítja, az, hogy kit hová helyez el a kertben. "Stamitz und sein Orchester füllten eine erleuchtete Laube -- der adelige Hörsaal sass in der nächsten hellsten Nische und wünschte, es wäre schon aus -- der bürgerliche sass entfernter, und der Kaplan flocht aus Furcht vor dem katarrhalischen Tau-Fussboden ein Bein ums andre über die Schenkel -- Klotilde und ihre Agathe ruhten in der dunkelsten Blätterloge. Viktor schlich sich nicht eher ein, als bis ihm die Ouvertüre den Sitz und Sitzen der Gesellschaft ansagte; in der fernsten Laube, in der wahren Sonnenferne nahm diese Bartstern Platz.¹³⁴"

A zenekar maga a fény és a józanság: a "nappal". A muzsikusok felidéznek az ingereket /a zenét/ s ezeken keresztül az álmot. A társaság nemesi rétege a "nappal" közvetlen közelében, a világosban ül és unatkozik. A polgári réteg /a "jövő" uralkodóosztálya/ valamivel távolabb helyezkedik el. A nagy "szakadék" ezután következik: Klotilde a kert leg-sötétebb lugasában foglal helyet, s természetes, hogy Viktor számára is a világosságtól ugyancsak távoleső hely /"in der wahren Sonnenferne"/ jut. Figyelemre méltó, hogy Viktor távol van mindenkitől: Klotilde-től és a társadalomtól egyaránt /"fremd ist er eingezogen"/. Magányosan ül a lombok

között.

Jean Paulnak sikerült az alvás előfeltételeit megteremteni /a távolsággal és a fény mellőzésével kikapcsolta a külvilágot/ úgy, hogy valójában nem altatta el hőst: Viktor ébren álmodhat. A zenei hangok ily módon azt a szerepet játsszák, mint az álomban az ébrenlét emlékei, vagy a külvilágból beszűrődő ingerek, s ahogyan Viktor lelkiállapotával egyesülnek, álmhoz hasonló képzetek keletkeznek. "Stamitz stieg -- nach einem dramatischen Plan, den sich nicht jeder Kapellmeister entwirft -- allmählich aus den Ohren in das Herz, wie aus Allegros in Adagios; dieser grosse Komponist geht in immer engeren Kreisen um die Brust, in der ein Herz ist, bis es endlich erreicht und unter Entzückungen umschlingt."

Vajon Stamitz ez a korai romantikus interpretátor, vagy Viktor? Valószínűleg ez az a pillanat a zenetörténetben, amikor a hallgató szerepe a zene interpretációjában hirtelen hatalmas mértékben megnövekedik. Később, a 19. század folyamán ez az intenzív részvétel a zene élményében általánossá: s Liszt, Wagner idejére követelménnyé válik. Másszóval: az interpretáció meghasad. Egyik oldalon az előadó áll, aki a zenész mesterség minden szabályával felvértezve megszólaltatja a hangokat; másik oldalon a hallgatót találjuk, aki a hangok segítségével megszólaltatja, mintegy "interpretálja" a lelkét. A zene értelme szerint a felfogás szerint a lélek reakciója. A hallgató lelkiállapota azonban esetleges, s túlzottan az egyén hangulatához kötött. Ugyan-

azt a zenét különböző emberek, különböző időben, különbözőképpen élik át. Olyan zenére van tehát szükség, amely egyben magába foglalja az érzékeny hallgatót. A zeneszerzőnek meghatározott lelkiállapotok szerint kell komponálni, ezeknek a lelkiállapotoknak nevet kell adni, hogy lehetőleg a közönség a komponista szándékának megfelelő lelkiállapotba kerüljön. Az így keletkezett zene a programzene, ebből az elképzelésből születnek a Szimfónikus költemények.

Csak hogy, mint minden nagy gondolatnak, ennek is van egy igencsak sebezhető pontja. Liszt a Szimfónikus költeményeket nem Viktornak, hanem egy Viktorokból álló nép számára írja. Viktor kevés van, s ezt az embertípust már Jean Paul is társadalmi kivülének mutatta be. Vajon eljöhethet-e egyáltalán az az idő, amikor Viktor egy új társadalom tipikus képviselője lesz? Ez a társadalom lebegett Liszt és Wagner szeme előtt, amikor a Kunstwerk der Zukunft eszméjét megfogalmazta. És ennek a társadalomnak valóraválását várták azok, akik hittek a forradalmak győzelmében.

Mit "álmodik" Viktor Stamitz zenéjének hallgatása közben?
"Horion /ez Viktor "költő" neve/ übergab sein zerstossenes Herz mit stillen Thränen, die niemand fliessen sah, den hohen Adagios, die sich mit warmen Eiderdunen-Flügeln über alle seine Wunden legten. Alles, was er liebte, trat jetzt in seine Schatten-Laube, sein ältester Freund und sein jüngster -- er hört die Gewitterstürmer des Lebens läuten, aber die Hände der Freundschaft strecken sich einander entgegen, und fassen sich, und noch im zweiten Leben halten sie sich

unverweset. Alle Töne schienen die überirdischen Echo seines Traumes zu sein, welche Wesen antworteten, die man nicht sah und nicht hörte."¹³⁶

Viktor éber álma és valóságos álma máris összefonódik a zenével, s ezen keresztül egyesül. Az álom -- szerelem -- zene kör a nyitány végére zárul be. Ez tehát Stamitz nyitányának "dramatikus terve", más néven programja. "Er konnte unmöglich mehr in dieser finstern Einzäumung mit seinen brennenden Phantasien bleiben und in dieser zu grossen Entfernung von Pianissimo. Er ging -- fast mutig und zu nahe -- durch einen Laubengang den Tönen näher zu und drückte das Angesicht tief durch die Blätter, um endlich Klotilde in fernen grünen Schimmer zu erblicken..."

Ach er erblickte sie auch! -- Aber zu hold, zu paradiesisch! Er sah nicht das denkende Auge, den kalten Mund, die ruhige Gestalt, die so viel verbot, und so wenig begehrte: sondern er sah zum erstenmal ihren Mund von einem süssen harmonischen Schmerz mit einem unaussprechlich -- rührenden Lächeln umzogen -- zum erstenmal ihr Auge unter einer vollen Träne niedergesunken, wie ein Vergissmeinnicht sich unter einer Regenzähre beugt. O diese Gute verbarg ja ihre schönsten Gefühle am meisten! Aber die erste Träne in einem geliebten Auge ist zu stark für ein zu weiches Herz... Viktor kniete, überwältigt von Hochachtung und Wonne, vor der edeln Seele nieder und verlor sich in die dämmernde weinende Gestalt und in die weinenden Töne. -- Und da er endlich ihre Züge er-

wäre er
Stamitz, me
nem 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000. 1001. 1002. 1003. 1004. 1005. 1006. 1007. 1008. 1009. 1010. 1011. 1012. 1013. 1014. 1015. 1016. 1017. 1018. 1019. 1020. 1021. 1022. 1023. 1024. 1025. 1026. 1027. 1028. 1029. 1030. 1031. 1032. 1033. 1034. 1035. 1036. 1037. 1038. 1039. 1040. 1041. 1042. 1043. 1044. 1045. 1046. 1047. 1048. 1049. 1050. 1051. 1052. 1053. 1054. 1055. 1056. 1057. 1058. 1059. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064. 1065. 1066. 1067. 1068. 1069. 1070. 1071. 1072. 1073. 1074. 1075. 1076. 1077. 1078. 1079. 1080. 1081. 1082. 1083. 1084. 1085. 1086. 1087. 1088. 1089. 1090. 1091. 1092. 1093. 1094. 1095. 1096. 1097. 1098. 1099. 1100. 1101. 1102. 1103. 1104. 1105. 1106. 1107. 1108. 1109. 1110. 1111. 1112. 1113. 1114. 1115. 1116. 1117. 1118. 1119. 1120. 1121. 1122. 1123. 1124. 1125. 1126. 1127. 1128. 1129. 1130. 1131. 1132. 1133. 1134. 1135. 1136. 1137. 1138. 1139. 1140. 1141. 1142. 1143. 1144. 1145. 1146. 1147. 1148. 1149. 1150. 1151. 1152. 1153. 1154. 1155. 1156. 1157. 1158. 1159. 1160. 1161. 1162. 1163. 1164. 1165. 1166. 1167. 1168. 1169. 1170. 1171. 1172. 1173. 1174. 1175. 1176. 1177. 1178. 1179. 1180. 1181. 1182. 1183. 1184. 1185. 1186. 1187. 1188. 1189. 1190. 1191. 1192. 1193. 1194. 1195. 1196. 1197. 1198. 1199. 1200. 1201. 1202. 1203. 1204. 1205. 1206. 1207. 1208. 1209. 1210. 1211. 1212. 1213. 1214. 1215. 1216. 1217. 1218. 1219. 1220. 1221. 1222. 1223. 1224. 1225. 1226. 1227. 1228. 1229. 1230. 1231. 1232. 1233. 1234. 1235. 1236. 1237. 1238. 1239. 1240. 1241. 1242. 1243. 1244. 1245. 1246. 1247. 1248. 1249. 1250. 1251. 1252. 1253. 1254. 1255. 1256. 1257. 1258. 1259. 1260. 1261. 1262. 1263. 1264. 1265. 1266. 1267. 1268. 1269. 1270. 1271. 1272. 1273. 1274. 1275. 1276. 1277. 1278. 1279. 1280. 1281. 1282. 1283. 1284. 1285. 1286. 1287. 1288. 1289. 1290. 1291. 1292. 1293. 1294. 1295. 1296. 1297. 1298. 1299. 1300. 1301. 1302. 1303. 1304. 1305. 1306. 1307. 1308. 1309. 1310. 1311. 1312. 1313. 1314. 1315. 1316. 1317. 1318. 1319. 1320. 1321. 1322. 1323. 1324. 1325. 1326. 1327. 1328. 1329. 1330. 1331. 1332. 1333. 1334. 1335. 1336. 1337. 1338. 1339. 1340. 1341. 1342. 1343. 1344. 1345. 1346. 1347. 1348. 1349. 1350. 1351. 1352. 1353. 1354. 1355. 1356. 1357. 1358. 1359. 1360. 1361. 1362. 1363. 1364. 1365. 1366. 1367. 1368. 1369. 1370. 1371. 1372. 1373. 1374. 1375. 1376. 1377. 1378. 1379. 1380. 1381. 1382. 1383. 1384. 1385. 1386. 1387. 1388. 1389. 1390. 1391. 1392. 1393. 1394. 1395. 1396. 1397. 1398. 1399. 1400. 1401. 1402. 1403. 1404. 1405. 1406. 1407. 1408. 1409. 1410. 1411. 1412. 1413. 1414. 1415. 1416. 1417. 1418. 1419. 1420. 1421. 1422. 1423. 1424. 1425. 1426. 1427. 1428. 1429. 1430. 1431. 1432. 1433. 1434. 1435. 1436. 1437. 1438. 1439. 1440. 1441. 1442. 1443. 1444. 1445. 1446. 1447. 1448. 1449. 1450. 1451. 1452. 1453. 1454. 1455. 1456. 1457. 1458. 1459. 1460. 1461. 1462. 1463. 1464. 1465. 1466. 1467. 1468. 1469. 1470. 1471. 1472. 1473. 1474. 1475. 1476. 1477. 1478. 1479. 1480. 1481. 1482. 1483. 1484. 1485. 1486. 1487. 1488. 1489. 1490. 1491. 1492. 1493. 1494. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499. 1500. 1501. 1502. 1503. 1504. 1505. 1506. 1507. 1508. 1509. 1510. 1511. 1512. 1513. 1514. 1515. 1516. 1517. 1518. 1519. 1520. 1521. 1522. 1523. 1524. 1525. 1526. 1527. 1528. 1529. 1530. 1531. 1532. 1533. 1534. 1535. 1536. 1537. 1538. 1539. 1540. 1541. 1542. 1543. 1544. 1545. 1546. 1547. 1548. 1549. 1550. 1551. 1552. 1553. 1554. 1555. 1556. 1557. 1558. 1559. 1560. 1561. 1562. 1563. 1564. 1565. 1566. 1567. 1568. 1569. 1570. 1571. 1572. 1573. 1574. 1575. 1576. 1577. 1578. 1579. 1580. 1581. 1582. 1583. 1584. 1585. 1586. 1587. 1588. 1589. 1590. 1591. 1592. 1593. 1594. 1595. 1596. 1597. 1598. 1599. 1600. 1601. 1602. 1603. 1604. 1605. 1606. 1607. 1608. 1609. 1610. 1611. 1612. 1613. 1614. 1615. 1616. 1617. 1618. 1619. 1620. 1621. 1622. 1623. 1624. 1625. 1626. 1627. 1628. 1629. 1630. 1631. 1632. 1633. 1634. 1635. 1636. 1637. 1638. 1639. 1640. 1641. 1642. 1643. 1644. 1645. 1646. 1647. 1648. 1649. 1650. 1651. 1652. 1653. 1654. 1655. 1656. 1657. 1658. 1659. 1660. 1661. 1662. 1663. 1664. 1665. 1666. 1667. 1668. 1669. 1670. 1671. 1672. 1673. 1674. 1675. 1676. 1677. 1678. 1679. 1680. 1681. 1682. 1683. 1684. 1685. 1686. 1687. 1688. 1689. 1690. 1691. 1692. 1693. 1694. 1695. 1696. 1697. 1698. 1699. 1700. 1701. 1702. 1703. 1704. 1705. 1706. 1707. 1708. 1709. 1710. 1711. 1712. 1713. 1714. 1715. 1716. 1717. 1718. 1719. 1720. 1721. 1722. 1723. 1724. 1725. 1726. 1727. 1728. 1729. 1730. 1731. 1732. 1733. 1734. 1735. 1736. 1737. 1738. 1739. 1740. 1741. 1742. 1743. 1744. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. 1751. 1752. 1753. 1754. 1755. 1756. 1757. 1758. 1759. 1760. 1761. 1762. 1763. 1764. 1765. 1766. 1767. 1768. 1769. 1770. 1771. 1772. 1773. 1774. 1775. 1776. 1777. 1778. 1779. 1780. 1781. 1782. 1783. 1784. 1785. 1786. 1787. 1788. 1789. 1790. 1791. 1792. 1793. 1794. 1795. 1796. 1797. 1798. 1799. 1800. 1801. 1802. 1803. 1804. 1805. 1806. 1807. 1808. 1809. 1810. 1811. 1812. 1813. 1814. 1815. 1816. 1817. 1818. 1819. 1820. 1821. 1822. 1823. 1824. 1825. 1826. 1827. 1828. 1829. 1830. 1831. 1832. 1833. 1834. 1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900. 1901. 1902. 1903. 1904. 1905. 1906. 1907. 1908. 1909. 1910. 1911. 1912. 1913. 1914. 1915. 1916. 1917. 1918. 1919. 1920. 1921. 1922. 1923. 1924. 1925. 1926. 1927. 1928. 1929. 1930. 1931. 1932. 1933. 1934. 1935. 1936. 1937. 1938. 1939. 1940. 1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025. 2026. 2027. 2028. 2029. 2030. 2031. 2032. 2033. 2034. 2035. 2036. 2037. 2038. 2039. 2040. 2041. 2042. 2043. 2044. 2045. 2046. 2047. 2048. 2049. 2050. 2051. 2052. 2053. 2054. 2055. 2056. 2057. 2058. 2059. 2060. 2061. 2062. 2063. 2064. 2065. 2066. 2067. 2068. 2069. 2070. 2071. 2072. 2073. 2074. 2075. 2076. 2077. 2078. 2079. 2080. 2081. 2082. 2083. 2084. 2085. 2086. 2087. 2088. 2089. 2090. 2091. 2092. 2093. 2094. 2095. 2096. 2097. 2098. 2099. 2100. 2101. 2102. 2103. 2104. 2105. 2106. 2107. 2108. 2109. 2110. 2111. 2112. 2113. 2114. 2115. 2116. 2117. 2118. 2119. 2120. 2121. 2122. 2123. 2124. 2125. 2126. 2127. 2128. 2129. 2130. 2131. 2132. 2133. 2134. 2135. 2136. 2137. 2138. 2139. 2140. 2141. 2142. 2143. 2144. 2145. 2146. 2147. 2148. 2149. 2150. 2151. 2152. 2153. 2154. 2155. 2156. 2157. 2158. 2159. 2160. 2161.

blasset sah, weil das grüne Laub mit einem totenfarbigen Widerschein der Lampen ihre Lippen und Wangen überdeckte -- und da sein Traum und die Klotilde wieder erschien, die darin unter den blumigen Hügel versunken war -- und...
... und zuletzt spielten die Töne nur leise wie Zephyre, um den Wonnenschlaftrunken, und bloss im strebenden Innern stammelte noch der überselige Wunsch: "Ach Klotilde, könnt'ich dir heute dieses stumme, glühende Herz hingeben -- ach könnt'ich an diesem unvergänglichen Himmelsabend, mit dieser zitternden Seele strebend vor deine Füße sinken und die Worte sagen: ich liebe dich!"¹³⁷

Egy másik jellegzetesen "romantikus" álmleírás 1828-ból, Adolph Bernhard Marx egyik korai tanulmányából való. A szerző egy fiatal komponistával mesélteti el álmát. Ebben az álomban a virágok zenélnek, a természet zenéjéről kapunk híradást. Ebben még senki sem hallotta a virágok zenéjét, tökéletlen érzékszerveink a természet titkainak csak kis részét képesek közvetíteni. Az álm segítségével azonban egyesek füle és szeme "megnyílik", s az élményeknek új dimenziója tárul fel. Csupán az a kérdés: tudunk-e álmodni? "Eben ging ich unseren Garten spazieren, und sah mir die kahlen und kalten Rosensträusche an. Da war's auf einmal an einem Rosenstock lebendig, und drehte sich und quoll, und kam die schönste Rose von der Welt¹ raus; die machte mir einen Knix und sprach: Seit die Welt steht, machen wir Blumen schon Musik; eure traegen tauben Ohren

hoeren es nur nicht. Wir haben die zartesten Mittel von der Welt, denn was ist mehr Musik, als eine Blume? und dennoch wollt'es immer nicht recht gehn, und vor ein Paar Tagen erst merkten wir, dass uns ein Direktor fehle. Bis jetzt war's n^hämlich^h der Wind. Aber der machte uns die Sache zu willkürlich. Blies er stark, so mussten wir langsam spielen; und säuselte er, so ging's bei uns Andante. Da verdarb er uns mal voriges Jahr durch gewaltigen Sturm das Andante von Mozart, und nun ist uns klar; er kann nicht dirigieren. Willst du? Sei du unser Anführer! -- Ich sprach bedächtig: Wie besetzt ich euer Orchester? Sie sprach: Trompeten sind die Sonnenblumen: Pauken die Tuberosen; Hörner spielen die Hortensien, ~~Hyacinthen~~ ^{LISZT MŰZEUM} die Klarinetten, die Tulpen blasen Oboe und Maiblümchen die Flöten; Veilchen sind die Fagotte. Alles Gras, alles Baumlaub spielt Geige, das Kastanienlaub spielt Bratsche, T_gnn_{en} mit Radeln und Stamm sind Bässe. -- Sie nickte, und auf einmal fing ihre Musik an. Das war ein Orchester! Ich fiel in Ohnmacht. -- Als ich erwachte, war alles weg, Rose, Orchester und Kapellmeisterstelle. Aber die Erinnerung des Blumentons ist mir geblieben, und ver-
lässt mich nicht wieder." ¹³⁸

Ha a világ összes fontos jelensége valamilyen módon összefügg a zenével, akkor a zene a többi művészetet sem hagyhatja hatástalanul, sőt, akár benne is rejtőzhet. Norbert Miller kitűnő tanulmányában a zenét "die höchste ¹³⁹ Ausdrucksform der romantischen Poesie"-nek nevezi. Ebből következik, hogy a 19. század egyéb művészetei /elsősorban az irodalom/ -- a kor esztétikai mércéjének megfelelően --

annál tökéletesebbek, minél inkább hasonulnak a zenéhez.
"La poesie, Voyez vous, c'est bien. Mais la musique c'est mieux. -- Pardieu! voila deux airs qui sont délicieux; La langue sans gosier n'est rien. -- Voyez Dante, Son séraphin doré ne parle pas -- il chante! C'est la musique, moi, qui m'a fait croire en Dieu." -- írja Alfred Musset 1829-ben.¹⁴⁰
Számos hasonló 19. századi szövegrészlet elemzése után joggal jelentheti ki Frits Noske: "Nous reparlerons du rôle de la musique dans la poésie".¹⁴¹ A zene és a költészet tehát kölcsönösen közelednek egymáshoz: a zenét egyre gyakrabban jellemzik szavakkal, s a költészet egyre több zenét sziv magába. Méltán beszélhet Anna Amalia Abert "Literarisierung der Musik" és "Musikalisierung der Literatur" együtteséről a romantikában.¹⁴²

Mindez természetesen a nyelvről alkotott fogalmat sem hagyja érintetlenül. Magát a zenét is egyfajta nyelvnek tekinti a romantika művésze, amely arra hivatott, hogy lelkünk kimondhatatlan vágyakozását /"die unaussprechliche Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt"¹⁴³ -- Hoffmann/ kifejezze. "Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Akzente in unserm Innern wiederklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken?" -- Kérdezi egyik komponista hőse álarca mögé rejtőzve E.T.A. Hoffmann.¹⁴⁴ Novalis ugyanezt a gondolatot a beszélt nyelv felől közelíti meg: "Unsere Sprache -- sie war zu Anfang viel musikalischer und hat sich nur gerade so prosaisirt -- so enttönt. Es ist jetzt mehr Schallen geworden -- Laut, wenn man dieses schöne Wort so erniedrigen

145

will. Sie muss wieder Gesang werden."

A beszéd tehát váljon zeneivé és a zene vegye át a beszélt nyelv sajátosságait. Alakuljon ki egy zenei jelzőrendszer, amely ennek a zenei "eszperantónak" /musikalisches Esperanto" -- Miller/¹⁴⁶ szavait és fordulatait tartalmazza. A zeneszerző beszéljen hozzánk a zene nyelvén, közöljön tartalmat, fejezzen ki gondolatokat. A kompozíció ne csak a formák "szép játékát" /"Spiel mit schönen Tonformen" -- A.B. Marx/¹⁴⁷ jelentse, hanem lelkiállapotok meghatározott sorrendjét /"eine Folge von Seelenzuständen" -- Liszt/¹⁴⁸. Az ilyen új zeneműveket ne hívjuk úgy többé, prózaian, hogy "darab" /"Stück"/ vagy "Komposition", ahogyan azt korábban, a 18. században tették, hanem kapjanak méltóbb elnevezést, olyant, mint például a "Tongedicht" vagy a "Tongemälde", amely jobban érzékelteti azt a többletet, amelyet a művészek egysége eredményez. Az a művész, aki műalkotás formájában ezen az univerzális nyelven közli gondolatait, nem egyszerű muzsikos vagy zeneszerző /"Musiker", "Komponist"/ többé, hanem "Tondichter" /Hoffmann/, "Tonkünstler" /Weber/¹⁴⁹ vagy "Wort-Ton-Dichter" /Wagner/.

A századközép "modern" kifejezéseinek előfutárai már az 1800-as évek első negyedében feltűnnek. Az új terminusokat, amelyek beszédes bizonyítékai egy változófélben levő művészetszemléletnek, csak egy lépés választja el a "Gesamtkunstwerk"-től vagy a "Symphonische Dichtung"-tól.

Azzal párhuzamosan, hogy Jean Paul és E.T.A. Hoffmann lelkiállapotok jellemzésével írják le a zenét, a szigorúban vett teoretikus irodalomban megfigyelhető a klasszi-

kus kor uralkodó formájának, a szonátának átértelmezése. A döntő változást az hozza, hogy a különböző elméletirók nem a szonátaforma tonális rendjében s a részformák /a legkisebbtől a legnagyobbig/ meghatározott arányaiban és ezek tökéletes egyensúlyában keresik a forma lényegét, hanem egy valójában másodlagos fontosságú jelenségben: a tematikus történetben és a tematikus anyag karakterében. Ez a szemléletmód -- amint Fred Rietzel alapvető tanulmányának szemelvényeiből kitűnik -- a 18. század végétől kezdődően nyilegyenesen vezet a szonáta teljes félreértéséhez és egyben felszámolásához. Egy francia teoretikus, Jerome-Joseph de Moiny 1806-ban megjelent munkájában /Cours couplet d'harmonie et de composition/ Mozart d-moll Vonósnégyesére /K 421/ applikál rá egy maga kreálta Dido és Aeneas jelenetet, hogy -- ugymond -- a mű "igaz kifejezését", valódi tartalmát /"veritable expression"/ megvilágítsa. Ugyanebben a könyvében analizálja Haydn 103-as Esz-dur Szimfóniájának első tételét /Allegro con spirito/. Néhány taktust /a 64-72. ütemig/ kiragad, és az egyes hangszerek szólamait, mintha szerepek lennének, megszövegesíti.

"Le premier violon dit encore en se mocquant: Ah, mon dieu! Ah, mon dieu! que vous avez en peur!

La Flute à l'octave du second violon, répond: Je n'ai pas en peur; puis le Hautbois, à l'octave de l'Alto, répond de même.

Les Cors et les Trompettes disent: Ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai, non, non, non, non.

Les clarinettes: Bon dieu, bon dieu! quelle frayeur! oui, oui.

La timbale: Non, non.

Les Basses: Que vous avez en peur; oui, quelle peur, quelle peur! oui, oui." ¹⁵⁰

Rietzel a zenei forma megítélésében bekövetkezett alapvető változás gyökereit egészen Matthesonig /az 1730-as évekig/ vezeti vissza. Mattheson állította fel ugyanis a rétori beszéd és a zenei forma megfeleléseinek rendszerét, s látta el a zeneműveket a sokatmondó "Klang-Rede" kifejezéssel. Mattheson -- korában egészen kivételesnek számító -- tanítását Nicolai Forkel őrizte meg: "Eine Ausnahmestellung in der Theorie der ¹⁵¹ ~~zweiten~~ ^{zweiten} ~~Jahrhunderthälfte~~ nimmt Johann Nicolaus Forkel ein, der als einziger die von Mattheson propagierte "Musikalische Rhetorik" für Form- und Thementheorie weiterfolgt." /Rietzel/ A "Klang-Rede" Forkelnél "Empfindungsrede" lesz, amelyet a szónoki beszéd tagolása alapján Forkel több részre oszt: "...1. eine Einleitung, 2. einen Hauptsatz, 3. Nebensätze, 4. Gegensätze, 5. Zergliederungen, ¹⁵² 6. Widerlegungen, 7. Bekräftigungen, und 8. eine Conclusion".

Forkel és Mattheson után Momigny megszövegesítési kísérlete már nem is hat olyan megdöbbentően. Az eszme továbbvándorlását követve bebizonyosodik, hogy az ilyenfajta gondolkodás mögött általános zeneelméleti irányvonal húzódik. 1834-ben Ferdinand Hand így jellemzi a szonátát: "Sonate ist die charakteristische durch Instrumente ausgeführte Darstellung mehrerer naturgemäss verbundener Seelenzustände, welche als Entwicklung eines Grundgefühls betrachtet werden kön-

¹⁵³nen..." Rietzel számos olyan terminust citál, amely Forkel és Hand elméletirői prakszisában gyakran fordul elő. Ezek a kifejezések rokonságban állnak a 19. század első felének költő-muzsikusaira és muzsikus-költőire jellemző szókinccsel: "Als gedankliche Grundlage fungiert die Entwicklung von Gegensätzen im ^{folgt Bemühung und dieser neue Erregung.} "Seelenleben"; der Erregung". Die Sonate muss ein "durchgeführtes Seelengemälde" ergeben, dessen "charakteristischer Zusammenhang" "gleichsam ausgeführt" und "vollständig" dargelegt erscheint. Eine zweite Forderung besteht in der Pflicht zur "Individualisierung" /auch ein Forkelscher Terminus/, zur bestimmten und klaren musikalischen Formulierung des Auszudrückenden. Der "Natur des Gefühls" und der ^{LISZT MŰZEUM} "anregenden Idee" gemäss erreicht die ideale Sonate ein gewisses "Endziel". Hand meidet zwar bestimmte Begriffe und verurteilt vor allem die ohnehin nicht sinnvolle "musikalische Malerei", benutzt aber notgedrungen zur Beschreibung der erstrebten Entwicklung von "Seelenzuständen" unscharf charakterisierende Bezeichnungen wie Freude, Trauer, Schmerz u. ä., und bleibt damit doch im unfruchtbaren Bereich der Affektentheorie."¹⁵⁴

Gottfried Wilhelm Fink 1847-ben "Gefühlsnovelle"-¹⁵⁵ként említi meg a formát. Reicha és Czerny /Liszt tanárai!/ is irodalmi művek cselekményére illő kifejezéseket alkalmaznak a szonátaformára: "Die Charakteristik der Teile durch die Bezugnahme zu einem dramatischen Prozess /Romanze, Novelle oder dramatisches Gedicht/ wurzelt auch in der französischen Theorie. Czerny meint, dass der Ablauf der Sonate im ersten Teil zunächst eine "exposition of the principal

idea and of the different characters, then the protacted complication of events, and lastly the surprising catastrophe, and the satisfactory conclusion" im zweiten Teil enthalten müsse. Reichas Vorbild scheint offenkundig, denn dieser bezeichnet die entsprechenden Abschnitte seines "Coupe binaire" mit "exposition", "intrigue" oder "noeud" und "denouement".¹⁵⁶

A.B. Marx, Liszt kortársa már csak az eddigieket ismétli -- más megfogalmazásban -- a Die Lehre von der musikalischen Komposition című munkájában: "Im Gegensatz zu der unscharfen Andeutung eines Vorrangs des "Hauptsatzes" im zweiten Band -- irja kivonatosan Rietzel -- die vielleicht noch konventionelle Gedanken enthalten mag, betont er im dritten Band mehr die "Gleichberechtigung" von "Haupt-und Seitensatz". Ihr strukturelles Bild kann, aber muss nicht entsprechen. Der "Hauptsatz" repräsentiert, effektiv gesehen, das "in Energie satz" der Seitensatz das "Mildere, Weiblichere". Hierin kann man eine gewisse Dominanz des "Hauptsatzes" sehen, Marx fordert jedoch vom "Seitensatz" ausdrücklich, dass er nicht bloss als "Nebensatz", sondern als gleichwertiger "Gegensatz" fungiere."¹⁵⁷

A szonátaforma a zeneelméleti munkák tükrében hangulatok és témakarakterek gyűjtőfogalmává vált. "Das kaum angezweifelte "Sonatenschema" des 19. Jahrhunderts -- foglalja össze a végeredményt Rietzel -- fordert jedoch unbedingt den thematischen Kontrast, der einem affektiv-kraftigen ersten Thema ein kantables zweites Thema gegenüberstellt. was in der klas^sischen Praxis oft fragwürdig

erscheint, trifft für die Romantik weit besser zu, die einen echten thematischen Dualismus betreibt, und wenn nicht, eine Änderung als bewusstes Opponieren gegen das Schema motivieren lässt. Ein romantisches "zweites Thema" besitzt in der Regel alle affektiven Qualitäten, die die Sonatentheorie des 19. Jahrhunderts in der klassischen Musik sehen will. Die Bezugnahme^a auf die pragmatische Norm erscheint wesentlich für das romantische Komponieren als ein vitales musikalische¹⁵⁸ Reagieren auf die formalen Gegenbenheiten der Klassik."

Liszt Szimfónikus költeményeinek idejére a klasszikus szonátaforma a muzeális érdekességek közé tartozik. William Newman könyvének gazdag adatai szerint maga a "szonáta" kifejezés is régimódi¹⁵⁹ számított már a század közepén. Franz Schubert egyik zongoraszonátáját /D 459, E-dur/ például egy lipcsei kiadó /C.A. Klemm/ üzleti okok miatt "Fünf Klaviersücke" címmel adja közre: egy párizsi ujságíró 1845-ben azt hangoztatja, hogy a "szonáta" Franciaországban már harminc éve népszerűtlen; ugyancsak egy francia, Charles Soullier azt állítja, hogy a "szonáta" a 18. századdal együtt "meghalt"; 1856-ban egy angol kritikus, Edward Backe Rubinstein koncertje után reméli, hogy a művész a következő látogatásakor nem szonátáit adja majd elő. Ha egy zeneszerző mégis szonáta-címmel látja el darabját a 19. században, akkor ehhez rendszerint valami kiegészítő címet is csatol: a "concertante", "grande", "brilliante" vagy akár a "dramatique", "sentimentale", "agréable", "pastorale", "caractéristique", esetleg a "pathétique et mélancolique"

160

megjelölést. Ezekből a szóösszetételekből a kompozíciók zenei anyagának tanúsága szerint rendszerint a jelző, tehát a karakter, s nem a jelzett szó /a forma/ kapja a nagyobb hangsúlyt.

Amikor Liszt tudatosan vagy öntudatlanul a komponáláskor a szonátaformára emlékezik, nem kisebb feladatot vállal magára, minthogy hamuból építse fel az egykori palota mását. Mivel ez lehetetlen, bevallott, vagy be nem vallott címmel egészen másfajta építmény keletkezik, Erre a forma-építményre jól illenek az elméletirők sajátos kifejezései. Különböző karakterű, igen pregnánsan különváló zenei tömböket hallunk, amelyeket hosszabb zenei felületre kiterjesztett affektus-ábrázolásnak /"Freude, Trauer, Schmerz u.ä."/ vagy akár lelkiállapotoknak /"Seelenzustände"/ is nevezhetünk. A "blokkok" egymással kontrasztálnak /"Nebensatz = Gegensatz"/, s a forma nagyobb léptéke szerinti összetartó erőt sokszor a feszültség-megnyugvás váltakozásából eredő folyamat /"der Erregung folgt Beruhigung und dieser neue Erregung"/ jelenti. Vannak ugyanis olyan karakterek, amelyeknek zenei megféleléseit feszült, disszonáns, feloldatlan harmóniák /szűkített vagy bővített akkordok/, kromatikus dallamok, vibráló, ideges hangzás /tremoló/ jelentik /ilyen a szenvedély, a fájdalom, a gyász/ és olyanok, amelyekre akusztikus harmóniák, diatónikus dallamok, kisimult hangzás jellemző /ilyen az áhitat, a diadal, a nőiesség/. Erre a hangulati hullámmásra vezethető vissza a művek legnagyobb léptékét tekintve a "lamento e trionfo" -- elv is.

A Szimfónikus költemények jónéhány darabján megfigyelhetjük a Czerny-Reicha által leírt történetet: a "karakterek bemutatását", a "bonyodalmat", a "hirtelen katasztrófát" és a "megoldást", a "megbékítő lezárást". S mi más a témaösszefoglaló, monumentálissá duzzasztott, vagy éppen az átszellemült, lassu, himnikus kicsengésű apoteozisa e műveknek, ha nem az a bizonyos "Endziel", amely felé a kompozíció tematikus történése halad?

Mi a köze mindennek a szonátaformához? Csak annyi, hogy olykor a "retorikus" építőelvek mögött a hajdani szonátaforma keretei fedezhetők fel, azaz egy-egy formarész inkább hasonlítható a szonáta-expozícióhoz, a feldolgozáshoz vagy a ~~repetícióhoz~~. Az ilyen esetek dilemmát jelentenek az elemző számára: a Szimfónikus költemények formáját a "Klang-Rede" kifejezéssel, vagy /ha mégoly liberálisan is értelmezett/ szonátaforma terminussal jellemezze? A Liszt-irodalomban szinte közhely s épp ezért mottóként idézhető Zádor-Zucker Eugen 1921-ben írott disszertációjának egyik mondata: "Die geschichtliche Bedeutung der Liszt'schen s. /ymphonischen/ D./ichtung/ liegt hauptsächlich in ihrer formalen Seite." ¹⁶¹ Mintegy ötven évvel később, több, hasonló jelszót hirdető tanulmány ismeretében fogalmazza meg az ebből kialakuló problémát G. Gruber: "Das besondere dieser Situation liegt darin, dass nicht Form als Form für sich aufgefasst werden kann, sondern von vornherein die Beziehung zwischen Form und Program als übergeordnetes Prinzip zu ¹⁶² betrachten ist." Arra a kérdésre, hogy melyik határozza meg a másikat, a forma a programot, vagy a program a formát,

az ezzel foglalkozó kutatóktól minden lehetséges választ megkapunk. Felix Weingartner a forma és a program együttes egymáshoz alakítását vallja: "Die von Liszt gefundene Form passt aber ausschliesslich nur zu dem gewählten poetischen Vorwurf und wäre, in derselben Weise auf ein anderes Programm angewand, völlig sinnlos." Találkozunk olyan nézettel, amely szerint a program az irányadó /Zádor-Zucker/. Ennek ellenpólusaként, vannak akik tagadják a program formaalkotó szerepét /Klauwell/ és öntörvényű új nagyforma modellekről beszélnek /Bergfeld/. E két véglet között helyezkedik el a többi felfogás, amelynek birtokosa általában klasszikus formasémákat keres a Szimfonikus költeményekben, s az ezektől való eltéréseket regisztrálja egy másfajta, ugyancsak klasszikusra emlékeztető formamodell jelenlétével, vagy a programmal. "Zwei Seelen ... haben in ihm gerungen; die des Fortschrittlers und Förderers der Kunst Berlioz, und die eines klassizistischen Musikertums" -- foglalja össze a forma-dilemmának ezt a fejezetét Joseph Heinrichs.

Az 1920-as évek egyik disszertáció-írója, Josef Weber úgy kívánja megoldani a kérdést, hogy a Les Preludes és a Prometheus elemzésekor a darabok egyes formarészeit a szonáta-terminusaival /főtéma, melléktéma, feldolgozás, stb./ és ezzel párhuzamosan karakter-leírásokkal /"Kraft", "Ruhe", "Sturm und Kampf", "Friede", stb./ is ellátja. A "lelkiállapotok" és a program közé egyenlőségjelet tesz, s a program elsőbbségére szavaz a klasszikus formaeszménnyel szemben: "Ich habe ja diese Werke eben deswegen zur Analyse herausgezogen -- írja Weber -- um zu zeigen, wie

trotz des noch vorhandenen Einflusses der Form in erster Linie der Gegenstand, das Programm es ist, das den Aufbau bestimmt.¹⁶⁹ Egy nemrégiben írott tanulmány /megjelent 1975-ben/ szerzője a Hunnenschlachtet kapcsolatban ugyancsak kétféle formaelv között akar elsőbbséget tenni. Manfred Kaiser azt a folyamatot, amelyet Weber karaktermegjelölésekkel írt le, "die additive Reihung"-elvnek nevezi, ami alatt Kaiser a "ritmikus-metrikusan" állandóan változó blokkokat és az ezekhez tartozó kísérő, színező anyagot /az un. "Klanggefüge"-t/¹⁷⁰ érti. Emellett -- Weberhez hasonlóan -- a szonáta-szerű formálás elvét is felfedezni véli. Weber és Kaiser felfogása között a különbség csupán annyi, hogy Kaiser nem karakterekkel, hanem zenei jelenségekkel jellemzi az egyes blokkokat. Az eredmény azonban, bár a program kikapcsolása miatt óvatosabban megfogalmazott, ugyancsak kérdőjeleket szül: "Abschliessend lässt sich nur folgendes festhalten: aus den nun in der "Hunnenschlacht" konstatierten beiden, im Grunde gegensätzlichen, Formprinzipien, mit einerseits formbildender, andererseits formlösender Tendenz, ergibt sich, im Zusammenhang betrachtet, kein Übergewicht zugunsten eines der beiden Prinzipien. Das bedeutet, dass man den formalen Aufbau des Werkes nur umschreibend darstellen kann, z.B. als "eine sich noch /!/ in der Waage haltenden Form"¹⁷¹ gebildet aus..."

Program vagy forma? A megnyugtató döntés kizárólag a Szimfonikus költemények zenei anyagából nem olvasható ki. Vajon a történeti adatok ismeretében melyikük elsőbbségére szavazhatunk? Az eredmény nem változik: mindkettőre,

illetve egyikére sem. Ime egy igen sokatmondó dokumentum a program védelmében: Liszt 1877-ben, kerek husz évvel az első szimfónikus költemények megjelenése után, minden vita, értetlenség, ellenségeskedés ellenére a következőket írja rá a Breitkopf und Härtel cégnek megküldött, Le Triomphe funébre du Tasse című zenekari művének kéziratossongorakivonatára:

"Die "Prefazione" aus "la Vita del Tasso" etc. welcher Abschrift der Partitur beiliegt, soll auch in der Ausgabe dieser Transcription /für Pianoforte/ italienisch und in deutscher Übersetzung gedruckt werden.

Trotz der anmessenden Critik gegen "Programm Musik" hält diese für massgebend: heutzutage.

Weimar 77.

LISZT MŰZEUM

F. Liszt

Ein Versäumnis der Firma Breitkopf und Härtel war, der Ausgabe meiner Symphonischen Dichtungen für 2 Pianoforte nicht die Texte der Programme beizufügen."

Ugyanakkor: Liszt a Szimfónikus költemények vázolataiban, a kompozíciós munka során soha nem társít konkrét zenei jelenséghez programot, sohasem írja oda, hogy ezen vagy azon a dallamon, ritmikus ötleten "mit ért". Az ilyen jellegű, bizonyítottan Liszt kezétől való bejegyzések legfeljebb a "zum Stich" felirattal ellátott, metszésre kerülő kéziratokban bukkannak fel, s itt sem formai-tájékoztató céllal, hanem előadási utasításként. /Például a Hamlet egyik részlete alatt a partitúrában a következő lábjegyzetet olvashatjuk: "Dieser Zwischensatz ... soll äusserst ruhig

gehalten sein und wie ein Schattenbild erklingen, auf Opheli^a hindeutend."/ Ha ehhez hozzávesszük azt a tény^t, hogy a programszövegeket a legnagyobb valószínűség szerint nem maga Liszt fogalmazta, hanem az ő szóbeli utasításai, nyilatkozatai alapján Cornelius, Pohl vagy a Hercegnő, s ha azt sem hagyjuk figyelmen kívül, hogy már Liszt életében is számos program-változat született a különböző koncerttermi előadások részére, akkor a programnak a formára vonatkozó prekompozíciós jelentőségét szinte teljesen ki kell zár¹⁷³nunk. Tovább bonyolítja a program értékelésének nehézségeit a h-moll Szonáta, amely tulajdonképpen egy zongorára írott "szimfónikus költemény" /zenei anyagában és formálásában szám¹⁷⁴os rokon vonást mutat a zenekari művekkel/, s Liszt mégsem tesz közzé programot, sőt a "szonáta" megjelölést /még hozzá minden karakter-kiegészítés nélkül/ vállalja. Erre ilyen tisztán az egész életműben nem található még egy hasonló példa. Az sem tagadható, hogy az egyes programok sokszor olyannyira hasonlítanak egymásra, hogy szinte furcsa, ha eltérő művekhez kapcsolódnak. Maguk a Liszt-féle program-témák is a 19. század művészeinek kedvenc, közhelyszerű témái /gondoljunk a Mazeppa, a Prometheus, a Tasso vagy a Faust téma közkedveltségére/. Liszt még ezeken belül is tipizál, amikor megannyiszor a romantikus génusz sorsának "küzdő, szenvedő, halála után megdicsőülő" vonásait vetíti bele az említett hősök életébe és jellemzésébe.

A program-forma elsőbbség vitáját s a megoldási javaslatok felsorolását szinte a végtelenségig lehetne foly-

tatni. És ez még mindig csak a Szimfónikus költemények forma-problémájának egyik oldalára vetne fényt. A program vagy forma kérdése mellé bonyolításként odakiváncosodik egy másik is: önmagában szemlélve milyen forma? A romantikus szonáták, egyáltalán a romantikában létrejött /nemcsak a programzene gyűjtőfogalmába tartozó/ formák /a legtöbbször ellentmondásoktól sem mentes/ sokértelműsége olyan jelenség, amely a nehezen tipizálható 19. századi zenére általában, s Liszt Szimfónikus költeményeire különösen jellemző. A tájékozódás nehézségeinek leküzdésére W. Newman kínál jó módszert.¹⁷⁵ Newman a zenei forma megítélésének három fő irányát sorolja fel. Az első az ún. "generative process", amely szerint a formát a mű meghallgatásának folyamataiban érzékeljük. Eszerint a felfogás szerint a tematikus anyagnak, a tematikus történetnek van nagy jelentősége. A formát a tematikus anyag alakulása, a művön belüli "élettörténete" határozza meg. Newman a forma-szemlélet másik tendenciáját a "mold" terminussal jelöli. A "mold" a zeneszerző által kiválasztott látens formaszkémát jelenti. Megvalósulásában a konvenció, a zenei köznyelv sőt közhely is szerepet játszik. Végül, a harmadik felfogás szerint a formát "unicum"-nak tekinthetjük. Az "unicum" rokonságot tarthat egy vagy akár több "mold"-dal is, fő sajátága azonban az öntörvényű, egyszeri és megismételhetetlen formaváz, elemzője a sémától való eltéréseket regisztrálja, azt kutatja, hogy mi az antipikus a mű formájában.

Newman ezeket az elemzési nézőpontokat, lehetőségeket a romantikus zene szonáta forma-irányzataival hozza

összefüggésbe, és számos párhuzamot, megfelelést fedez fel. Ha a "generative process" oldaláról szemléli a romantikus formát, akkor ennek az elemzési megközelítésnek, mint formálási elvnek, felfokozott jelentőségére kell felfigyelnie:

"From the standpoint of form as a generative process the most important trend was an exaggeration and, the same time, attenuation or rarefaction of Classic sonata means. Thus, the Romantic motives persisted longer and pervaded more of the structure: the phrases grew lengthier and projected more tellingly" the textures grew fuller and their activity increased: the harmonies became more dissonant, more varied, and more remotely interrelated; the tonal schemes ranged further afield and changed more abruptly. Often this exaggeration occurred at both extremes, as in the wider range, at both ends, of pitch, of tempos, of dynamics, of volume, of expressive freedom." A "generative process"-re jellemző jegyek túlhangsúlyozása egyben a klasszikus szonátaforma átértelmezéséhez, felhigitásához vezet. Newman tézisei ezen a ponton felelnek meg Rietzel történeti eredményeinek. A "mold" nézőpontot a 19. század elméletirői és kevésbé jelentős zeneszerzői képviselik, akik a "generative process" hatására a már átértelmezett szonátaformából kivántak szkémát alkotni. /Newman: "This trend had the leveling effect, at least among the weaker, less imaginative composers, of rigidifying the once fluid form and making it into a stereotype."/ Az "unicum" szempontjából Newman

a szonáta-felfogás "meghasadását" tartja a legfontosabbnak. Nagy alkotók műveiről van itt szó, amelyek a szonataforma megannyi önkényes /át/ értelmezéséről tesznek tanubizonyságot, tartozzanak bár a romantika konzervatív vagy a progresszív ágához, a "jelen klasszikájához" vagy a "jelen romantikájához". /"From the standpoint of form as a unicum, the most important trend was the growing dichotomy of sonatas by conservatives and absolutists as against those by progressives and programatists."¹⁷⁸/

A Szimfónikus költemények elemzői közül Newman mindhárom kategóriájának védelmében akad prókátor. Egy-egy szimfónikus költeményre számos zenei és "pszichológiai" formamodell  keletkezik. Szerepet kap az egytétéles szonataforma, a szimfónia ciklikus rendje, a kettő kombinációjából ¹⁷⁹ adódó "Concertino-Form", a variációsor, vagy rondóforma ¹⁸⁰ variált témával, /"mold"/: felbukkan az "additive Reihung" és a "psychologische Grundform" ¹⁸¹ kifejezés /"generative process"/: megjelennek olyan új formamodellek is, mit a ¹⁸² "Bogenform", a "Strophenform" a "Reihe-" és a "Codaform" /"unicum"/.

Rietzel dokumentumai a forma megváltozott felfogására vetettek fényt. Newman a már valóban megváltozott forma különböző értelmezéseit foglalta össze. Dahlhaus a megváltozott felfogás, a "tartalom-esztétika" /"Inhaltsästhetik"/ oldaláról szemléli a megváltozott formát, s ¹⁸³ ily módon köti össze Rietzel és Newman kutatásának eredményeit. Szerinte a "mold" és az "unicum" ugyanarról a töről fakad, ugyanaz a szemlélet szüli mindkettőt: "Die Formtheorie der

musikalischen Inhaltsästhetik des 19. Jahrhunderts war zwiespältig. Entweder war man überzeugt, dass die musikalische Form, da sie sekundär sei, schematisch sein dürfe oder sogar solle; nicht zufällig sind die Sonaten der Romantiker Weber und Chopin formal konventioneller als die des Klassikers Beethoven. Oder aber man postulierte gerade umgekehrt, dass die Form, da sie vom immer wieder anderen Inhalt abhängt, in jedem Werk individuell und unwiederholbar sein müsse. Der formale Schematismus ist also mit der Inhaltsästhetik ¹⁸⁴ ebenso vereinbar wie die Emanzipation vom Schema, die Duldung und Rechtfertigung der Konvention ebenso, wie deren Verwerfung."



E két irányzat összeegyeztethetőségére és közös alapjának bizonyítására Dahlhaus Liszt Mazeppájának szimfonikus költemény változatát elemzi, a következő indoklással: "... der Zwiespalt erstreckt sich bis in die Konzeption einzelner Werke oder in deren Deutung." ¹⁸⁵ A probléma bemutatása és világos érzékeltetése kedvéért Dahlhaus csak a Szimfonikus költemény fő részét, magját /a variációs sort/ vizsgálja. Ez azt jelenti, hogy a bevezetőt, valamint a győzelmi indulót /és ennek bevezetőjét: a "mélypontot" és a "fanfárt"/, tehát a mű egyértelműen programzenei jelenségeit figyelmen kívül hagyja. A kiragadott részben a téma ^é is hat, meglehetősen szabad, különböző terjedelmű, kötetlen anyagba átcsapó variációja hangzik fel. Az egyes variációkban a témának lega-

lább az első tiz üteme, világosan felismerhető és követhető, s így egyben a variálás szempontjából jól össze is hasonlítható. Dahlhaus ezeket a részleteket állítja egymás mellé, s a variálás módjának egy sajátos jelenségére figyel fel, nevezetesen arra, hogy a téma bizonyos akkordjai és maga a dallam az egyes variációk során kromatikusan elszíneződik /Dahlhaus terminusa: "kromatizálódik"¹⁸⁶/. Ezzel a logikusan végigvitt "kromatizálással" távolodik Liszt egyre messzebbre az eredeti témától a variációk folyamán, s ez egyben az egyik /igen hatásos/ eszköz arra, hogy a zeneszerző a klasszikus variáció-formaszakmának új perspektívát teremtsen.

¹⁸⁷
Az első variációban a téma d-F-E-A akkordjaiból d-f-Esz-Asz lesz, és ennek megfelelően módosul a dallam is. A második variációban a megkezdett variálási elv tovább folytatódik. Ez a variáció b-mollban indul, s emiatt a téma d-c-b-a-e-g-f-a-d dallamváza ^{z)}des-c-b-a-gesz-a-c-b-re "színeződik". /Kis merészséggel azt mondhatja Dahlhaus, hogy itt a d-moll mint b-moll jelentkezik./ A következő /3./ variáció h-moll kezdő-hangneme ilyen értelemben nem más, mint b-moll kromatizálása. Ez és az ezt követő /4./ variáció távolodik el hangnemileg a legmesszebbre a témától, és egyben formailag is: jellege szonátaformák feldolgozási részére emlékeztet. A negyedik variációt Dahlhaus a téma apoteózisának nevezi, s ezzel kapcsolatban a szonátaformák, /Beethoven óta/ reprizt jósoló kulminációs pontjára asszociál. Az ötödik variáció be is váltja a repriz-igéretet: a téma eredeti dallama és harmóniai szólalnak meg. A hatodik variá-

ció hasonló szerepet játszik, mint az első, csak "kromatizálása" nem A-d-C-f-Es-As, hanem A-D-Cisz-fisz-E-A.

Ezzel lezárul a ciklus, s hogy valóban zárt formáról van szó, azt Dahlhaus kétféle módon is igazolja: egyrészt az egyes variáció-tagok megfeleléseivel /I-I-II-III-IV-V-VI/, másrészt a szonátaforma halványan jelenlevő körvonaláival. Maga a "kromatizálás" jelensége sem más, mint a szonáta modulációs elvének hatása egy olyan formára, amelyben a modulációs szabadság jóval kisebb. A "kromatizálás" tehát a moduláció illúziójának felidézésére hivatott. Ezek szerint a Téma és az Első variáció képezi az "expozíciót" /Téma= "főtéma". Első variáció = "melléktéma"/. A "repriz" ennek megfelelően az Ötödik és a Hatodik variáció. A "feldolgozási rész" a Második, Harmadik és Negyedik variáció-tag. A "kromatizálás" ezekben igen erős, már valóban modulációt jelent /b-moll, h-moll/.

A Mazeppa szimfonikus költemény formáját tehát bizonyos programzenei megfontolásokon kívül mind a variációs forma, mind a szonátaforma befolyásolta. E két klasszikus és egy romantikus formaelvhez csatlakozik még egy negyedik, amely úgy jellemezhető, mint egyfajta mozgási folyamat, töretlen fokozás, formai "crescendo". /Dahlhaus: "Vor der formalen Konzeption des "Mazeppa" zu behaupten, dass sie differenziert sei, dürfte demnach keine apologetische Übertreibung sein, obwohl es andererseits nicht zu leugnen ist, dass die Wirkung des Stücks primär auf dem unaufhaltsam drängenden Bewegungszug beruht."/

Egy olyan, még a Szimfónikus költemények között is szélsőségesen programatikus, sőt sokszor hangfestő jelenségeket magába rejtő műnél is, mint a Mazeppa, felfedezhető klasszikus formasémák hatása. A Mazeppa tehát a "tartalom-esztétika" ellentmondásos formafelfogásának mindkét irányzatát kielégíti, s ezáltal maga is ellentmondásossá válik. Az esztéta, aki előtt a szimfónikus költemény végleges alakja, kész partitúrája fekszik, a kérdésre újabb kérdéssel felel: talán nem is ellentmondásról van szó, hanem ugyanannak az esztétikai aspektusnak két különböző fajta megvalósulásáról egy művön belül: "Als unauffällig empfangen Wagner und Liszt die individuelle, vom wechselnden Inhalt abhängige musikalische Form, als auffällig des konventionellen Schema... Und zu fragen wäre, ob nicht gerade umgekehrt die ungewöhnliche, vom Schema abweichende Form auffällig ist und sich als Form dem musikalischen Bewusstsein aufdrängt, statt bloße Vermittlung von Inhalt im Verborgenen zu bleiben."¹⁸⁹

A Mazeppa formai differenciáltsága nemcsak esztétikai, hanem történeti okokra is visszavezethető. Liszt a szimfónikus költeménnyel együtt öt különböző "Mazeppa-művet" komponált, az elsőt tizennégyéves korában, az utolsót majdnem negyvenévesen. Ezalatt az idő alatt legalább három különböző műfaj és ugyanennyi klasszikus formaséma megvalósítását tűzte ki kompozíciós feladatként. A Mazeppa-kompozíciók különböző változataira, alakulására és összehasonlítására az első, s a Liszt-irodalomban egyben utolsó impulzust August Stradal adja meg 1911-ben megjelent cikkében.¹⁹⁰ Stradal, magángyűjteménye alapján a következő

"Mazeppa-tematikájú" műveket sorolja fel:

1. 1825 vagy 1826 /Boisselot, Marseille/: 12 kis etűd
4. darabja /ugyanaz változatlanul kb. 1835-ben, Lip-
csében, Hofmeisternél is napvilágot látott/
2. 1839 /Haslinger, Wien/ 12 nagy etűd /4./
3. 1847 /Haslinger, Wien/ Étude d'exécution Transcendente
4. 1852 /Breitkopf und Härtel, Leipzig/ Étude d'exécution...
5. 1856 /Breitkopf u. Härtel, Leipzig/ szimfónikus költe-
mény

Stradal a darabok vizsgálatával az absztrakt formától a prog-
ramzenei formáig vezető utat kívánja bemutatni. Számunkra
azonban az is érdekes, hogy miként alakult/ak/ az absztrakt
forma/ák/ önmagá/uk/ban. A mikortól fedezhetjük fel a szonáta-
forma nyomait /pl.: mikortól tűnik fel a "kromatizálás" je-
lensége, mikortól beszélhetünk feldolgozási rész-szerű, rep-
riz-szerű részekről/, a különböző műfaji elképzeléseknek meg-
felelően mikor, milyen forma volt az uralkodó.

A program szerepéről /Stradal alapján/.

191

Az 1. változat nem viselt még "Mazeppa" címet,
nem is viselhetett, hiszen Byron Mazeppája csak 1823-ban
jelent meg, Hugo pedig csak 1828-ban írta meg költeményét.
A kompozíció igénytelen, apró, terc-etűd, amely a későbbi
Mazeppa-művek zenei alapanyagának egyik rétegét /az itt még
nem szereplő dallam kíséretét/ előlegezi. A darab tempómeg-
jelölése allegretto /!/, leggyakoribb előadási utasítása
piano, legato. "Liszt wollte damals jedenfalls nichts anders
schreiben als eine Terzen-Etüde" - foglalja össze a kis da-

¹⁹²
rab lényegét August Stradal.

A 2. verziót nem is lehet változatnak nevezni, szinte teljesen más mű. A darab karaktere és zenei anyaga gyökeresen megváltozik: allegro patetico, fortissimo e ¹⁹³ staccatissimo. Mazeppa címet még itt sem találunk, gyanítható azonban, hogy Liszt ekkor már mind Byron, mind Hugo költeményét jól ismerte. Az, hogy az allegro patetico megjelölést közvetlen irodalmi élmény hatásának tulajdonítsuk, kérdéses, annál is inkább, mert a hangfestő effektusok a műnek ebből az alakjából még teljesen hiányoznak. /Ez a változat egyben arra is jó példa, hogy Liszt, saját műveinek számtalan átdolgozása alkalmával mindig bővített, duzzasztott, monumentalizált, ~~és ennek moka~~ nem feltétlenül és nem mindig a programban keresendő./

es nem egyben igaz, hogy a dalból nem! (PQM)

A bevezető, ostorcsapásokat jelképező, szaggatott, szűkitett akkordjainak sora, a témának és variációinak felfogása, mint vágta, a lelessulás, a panaszos szűkitett hangzatok, a kétségbeesés széles gesztusu dallama, s a triumfáló befejezés /a "koronázás"/ csak a 3. változatban bukkan fel. Ennek a darabnak már Mazeppa a címe, "dédié ¹⁹⁴ à Victor Hugo".

¹⁹⁵
A 4. változatban még tovább halad Liszt az illusztráló effektusok alkalmazásában. A pontosabb hangfestés kedvéért az ostorcsapást jelző szűkitett akkordokat arpeggio játszhatja, a megvadult lovat cadenza ad libitum /fel-alá száguldó skála/ illusztrálja. A hős elbukásának

ábrázolása is nagyobb zenei felületet kap /itt jelenik meg a recitativo szerű egyszólamu dallam/, s a győzelmes befejezés is hosszabb, monumentálisabb.

Végül, a Szimfónikus költeményben /5. változat/ mindez meghatványozódik, s a hangfestésre szolgáló paletta színválasztéka kibővül a nagyzenekar színeivel. "Mazeppa wurde Programmusik par excellence" - állapítja meg jogosan ¹⁹⁶Stradal. Liszt igénytelen, gyermekkori allegretto-gyakorlatából programzenéjének legradikálisabb képviselője lett.

A forma szerepéről /a Dahlhaus elemzés eredményeinek történeti "kontrollja"/

¹⁹⁷1. verzió: maga a Mazeppa-téma sincs még meg. A kicsiny etűd ~~zenei~~ anyagával Liszt technikai feladatokat kívánt megoldani: egyrészt a terc-játékot, másrészt a két kéz gyors váltakozását úgy, hogy a hangzás töretlen, kiegyenlített maradjon /legato/. Mindezt megnehezíti a játékos számára a dinamikai utasítás /piano/, amelynek szigorú betartásával a technikai fogatékosság jobban kiütkezik. Az etűd formája egy egyszerű háromtagu forma. Milyen alapot nyújt ez a mű a későbbi Mazeppa-kompozíciókhoz? A tercmenet /mozgás/ elve megmarad, s majd a dallam kíséretébe kerül. Bizonyos harmónia fordulatok, hangzatok már előlegzik a Mazeppa-témát. Elsősorban az etűd hangneme /d-moll/, valamint az E-a/A/-d autentikus lépésekből álló menet, /amely a Mazeppa témában a C-F váltással bővül ki/ s az első formarészt lezáró, igen nagy hangsúlyt nyerő /6 ütemen keresztül, tehát az első formarész időtartamának 25 százalékán uralkodó/

szűkített hangzat /itt csak egyfajta szűkített akkordot hallunk $\left[\begin{smallmatrix} \text{IV}^\sharp \\ \# \end{smallmatrix} \right]$ a végleges témában szűkített akkord-sor zárja, illetve nyitja meg a témát/. S végül: az etűdökre jellemző háromtaguság később egy igényesebb háromtaguság /szonátaforma/ alapja lehet.

A 2., 3. és 4. verzió a nagyforma alapvázát tekintve majdnem megegyezik. A lényeges eltérést ezek között a darabok között az illusztratív elemek egyre sűrűbb és merészebb alkalmazása jelenti. Liszt szándéka mindhárom alkalommal egy nagy etűd, egy koncertetűd komponálása. Bizonyos háromtaguságot ezekben a változatokban is megfigyelhetünk, mégsem ez, hanem /a dallam kitalálása és az ebből adódó lehetőségek miatt/ a variációs forma szerepe a legjelentősebb. Ezekben a verziókban /eltérően a szimfónikus költeménytől/ nem hat, hanem csak négy variáció hangzik fel. A négy variáció bizonyos változtatásokkal a zenekari műbe is belekerül. A téma és az első variáció zenei anyagában megegyezik azzal az alakkal, amely a szimfónikus költeményben található /a "kromatizálás" jelensége is feltűnik/. A koncertetűd második variációja nem b-mollban, hanem B-durban indul, de egyes /minoréből kölcsönzött/ kísézőakkordjaiban a desz, gesz elszíneződés már megfigyelhető. A reprimariációt /amely a szimfónikus költeményben az 5. sorszámot viseli/ itt a harmadik variáció jelenti, míg a zongoradarab záró, negyedik variáció-tagja /a "kromatizálás" módja miatt is/ a zenekari mű hatodik variációjával tart rokonságot. Ezek alapján -- egy igencsak a háttérben meghúzódó -- szonáta-szerű formaelv

is kihámozható a koncertetüdből /természetesen már ami a mű variáció-sor részét illeti/.

Amikor Liszt belefogott a szimfónikus költemény, helyesebben akkor még nyitány komponálásába, az első végig-¹³⁸ irt megfogalmazás /1851/ tanúsága szerint a variáció-ciklus látens nagy háromtaguságát a szonátaforma határozottabb megvalósításában kamatoztatta, s a kromatizálás terén is továbblépett. A legfontosabb változást a második variáció jelenti. Az eddigi B-dur helyett itt már b-moll áll.¹³⁹ A végleges szimfónikus költemény harmadik, h-moll kiindulásu variációját Liszt ekkor még nem komponálja meg, de a második variáció "megnyitásával", s a témafej ismételtetésével /amelynek során szerepet kap a h-dur és az E-dur harmónia is - ld, a végleges változat harmadik variációjának h-mollját és a negyedik E-dur kezdetét/ egy kifejezetten feldolgozás-szerű részt komponál, ami után a negyedik variáció, mint a téma variált ismétlése, valóban repriznek hat.

A szonátaforma arányaihoz ebben a koncertetüd és a szimfónikus költemény közötti nyitány-változatban kerül Liszt a legközelebb. A szimfónikus költeményben a zenei anyag nagyfoku monumentalizálása, az egyes variációkat követő hosszabb-rövidebb /de mindenképpen sokszor felhangzó/ feldolgozás-szerű anyag miatt a szonátaforma arányai elmosódnak. Ez a különbség a nyitány és a szimfónikus költemény műfaji különbségére is fényt vet, ami arra adalék, hogy a "szimfónikus költemény" műfaji megjelölés bevezetése az új művek esetében szükséges volt, s egyben azt is bizonyítja,

hogy a szimfónikus költemény valóban önálló műfaj. Amikor tehát Dahlhaus a Mazeppa egyik formaelvében szonáta-szerűséget gyanít, ezt joggal indokolhatja a mű nyitány-eredetével: "...die Momente, die an die Sonatenform erinnern, müssen im 19. Jahrhundert um so deutlicher wahrgenommen worden sein, als die Herkunft der Symphonischen Dichtung von der Ouvertüre und der Symphonie es nahelegte, die Sonatenform zu erwarten."²⁰⁰

A "nyitány" és a "szimfónikus költemény" szerepcseréje elsőnek a Tasso. Lamento e Trionfo-ban valósult meg. Ez az a mű, amelynek címlapjára Liszt legelőször írta fel a "Symphonische Dichtung" elnevezést a kiradirozott "Overtüre" helyére, s ez az a darab, amelynek egyik korai változata a weimari zenekari művek között elsőnek csendült fel nyilvánosan. A Tasso keletkezési folyamatát követve még több nagyformamodell hatása figyelhető meg, mint a Mazeppáénál, s a nyitány-szimfónikus költemény átalakulás is radikálisabb. A Tasso a Szimfónikus költemények közül a legtipikusabb kompozíció, abban az értelemben, hogy a műfaj összes jellegzetességét, ellentmondását és problémáját magán viseli. Különös szerencse, hogy éppen a Tassoval kapcsolatban maradt fent a legtöbb dokumentum: a ma rendelkezésre álló források szerint ennél a műnél alakíthatjuk ki a legátfogóbb képet Liszt munkamódszeréről, komponálási technikájáról és kompozíciós gondjairól.²⁰²

A Tasso-kompozíciók zenei magját egy velencei gondolás-dallam képezi, amelyet Liszt az 1830-as évek végén hallott. Az első reagálás -- szinte természetes -- zongora-

darab formájában történt meg. 1840 körül Liszt Venezia e Napolí címmel komponált egy művet, amelyet eredeti tervei szerint az Année de pèlerinage sorozatba illesztett volna be. Végülis azonban nem tette ezt, de a zongoramű a későbbi Tasso-nyitány s így közvetve a szimfónikus költemény zenei alapanyagául szolgált. A Venezia e Napolí formája nem bonyolult: egy kevésbé szabályos variációsor a gondolásdallamra. Rövid bevezetővel kezdődik, amelyet a későbbi változatban másfajta anyag helyettesít, majd felhangzik a fődallam c-mollban, éppen úgy, ahogyan körülbelül tíz év múlva a Tasso-nyitányban. A dallam kibontása és egyes sorainak ismétlése után felcsendül E-durban egy variáció, amely megegyezik a későbbi E-dúr induló-epizóddal. Ezt követi egy a-mollból kiinduló variáció /a zongoradarab sajátja marad/, majd egy hangnemi elkalandozásoktól nem mentes feldolgozás-jellegű rész, amelyből néhány tematikus-alakítási ötletet a további verziókban is megtart a zeneszerző. A korai művet - arányaihoz viszonyítva - hatalmas, finálévá szélesedő C-dúr variáció zárja, a későbbi Trionfo őse, amelyből még a zongorán imitált fanfárhangok sem hiányoznak. Ha tehát a végleges szimfónikus költemény nagyformájának egyik lehetséges értelmezéseként a szabad variációsort jelöljük meg, azt a nagyforma legelső megnyilvánulása, a Venezia e Napolí alapján jogossá teszi.

A Tasso második, immár zenekarra írott megfogalmazásának első dokumentuma az a particella-szerű vázlat,

amelyet Liszt 1849. augusztus 1-én kezdett meg, s valószí-
nűleg egy-két hét alatt vetett papírra.²⁰⁴ A serénység oka az
volt, hogy a kompozíció még ugyanennek a hónapnak a végén,
Goethe születésnapján elhangzott, s így a másolásra illet-
ve a próbákra is időt kellett hagyni. Ez a nyitány igen kü-
lönös, mondhatni atipikus. Megtalálható benne a mű végleges
verziójából ismert bevezető /Lento - Allegro strepitoso -
Lento/, majd újból egy lassu rész, a Lamento /a c-moll, ada-
gio mesto és az E-dur, induló jellegű, meno adagio epizód-
dal/. Ezek után átvezető rész következett, amely a gyors
részbe, a Lamento első epizódjával /c-moll/ maggiore /C-dur/
rokonságban álló Trionfóba torkollott.²⁰⁵

Miben tér el a tipikus nyitányformától ez a forma-
váz? A tipikus nyitányra az 1826 és 1860 közötti korszakban
a világosan felismerhető szonátaszéma volt a jellemző. Eh-
hez George D. Durnham disszertációjának /The Development of
the German Concert Overture/ ²⁰⁶ alapján kétség nem fér. Durn-
ham kilencven nyitány formáját és formai arányait vizsgálta
meg. Ezek közül harminckét kompozíció Mendelssohn, Schumann
és Wagner keze alól került ki, a többi kismesterek műve. A
tipikus nyitány formai beosztása ezek szerint a következő:
a darab a legtöbb esetben lassu bevezetővel kezdődik, amely
átlagosan 40-50 ütem terjedelmű. Ezt követi a rendszerint
gyors /allegro/ tempóju expozíció, amely a bevezető ütem-
számának körülbelül a dupláját teszi ki /így időtartamában
azzal hozzávetőlegesen megegyezik/, majd a hasonló hosszu-
ságú feldolgozás, a minden esetben rövidebb repriz és a rep-
riznél csak valamivel kurtább /tehát igen jelentős/ kóda.

Ezek az arányok hozzávetőlegesen már Beethoven nyitányaira is jellemzők.

A Tasso-nyitány azonban, bár Beethoven Egmont-nyitányával sok tekintetben rokonságot tart -- semmiképpen sem felel meg ezeknek a tipikus arányoknak. Ha a művet lassu bevezetés - expozíció /Lamento/ - repriz /Trionfo/ felépítésűnek fogjuk fel, akkor a kidolgozást kell a szonátaformából hiányolnunk. Az is zavaró ebben az elképzelésben, hogy az expozíció-repriz /bár rokon tematikája/ mégis inkább lassu-gyors tételpárra emlékeztet. Amennyiben a Trionfót tekintjük a darab főrészének /amelyben még szonáta-szerű építkezésre emlékeztető nyomokat is találunk/, akkor a lassu bevezetés tűnik aránytalanul hosszúnak, s ez a felfogás vagy a bevezetés, vagy a Lamento mellőzését kívánja. Az ellentmondás oka valószínűleg a Tasso programzenéjére, Liszt dramatikus elképzelésére vezethető vissza. A zeneszerző számára ekkor a legfontosabb a hangulatváltás, a ^akontrészt ábrázolása volt, s ez a forma arányainak eltolódásához vezetett.

Tanulságos a Tasso és az Egmont nyitány néhány szembeötlő részlet-hasonlóságait összevetni. Ez ui. arra derít fényt, hogy a hangulati folyamat és a formaszkéma miért nem képez megnyugtató egységet Lisztnél. Az Egmontban ugyancsak lassu bevezetést hallunk, amely még kezdő zenekari gesztusaiban /a vonósok mély fekvése, markáns karaktere, majd a fafuvók kromatikára hajló dallama/ is hasonlít a Tasso kezdetére. Beethovennél ezután szenvedélyes minore

/f-moll/-allegro következik, ami egyben a szonátaforma expozícióját képezi. Ennek "helyiérték" szerint, hangnemileg /minore/ és hangulatilag a Lamento felel meg. Beethoven a teljes szonátaforma /expozíció, feldolgozás, repriz/ után néhány kitartott fuvóshangzattal egy allegro con brio feliratu, lármás zenekari effektussá fokozódó, maggiore /F-dur/ kódát ír. Mintha az Egmont nyitány diadalmas befejezése csengene vissza a Tasso Trionfo részében /amely allegro molto, a végleges verzióban allegro con molto brio tempómegjelölésű/. A Trionfo azonban semmi esetre sem kóda, hanem legalábbis a Lamentoval egyenrangú, hatalmas formarész, amely önmagában is majdnem egy teljes szonátaforma. Liszt a nagy karakter és hangulatváltást a mű közepén valósítja meg, Beethoven ezt a hatást a darab végére /a formai konklúzióval párhuzamban/ tartogatja.

A Tasso nyitánnyal kapcsolatban egy másik Beethoven mű analógiájára is fel kell figyelniünk. A Lamento és a Trionfó közti átmenet igen hasonló azzal a móddal, ahogyan Beethoven az Ötödik szimfónia 3. és 4. tételét összekapcsolja. Mindkét komponista nagyhatású zenekari effektusban kívánta megkomponálni a "mélypontot", ahonnan a zene egyszeriben a "világosság" a "szabadulás" felé tör. A vázlat azt bizonyítja, hogy Liszt ezen a kottaoldalon kísérletezett a legtöbbet: áthúzott, javított, újraírt. Fontos volt számára -- Beethovenhez hasonlóan -- a tremoló hangszin, az üstdob feszültséget sugalló kopogása, a motívum körbeforgatása, amely végülis a Trionfo /Beethovennél Finále/ küszöbén állt meg.

A nyitány ebben a megoldatlan, befejezetlen, többértelmű formájában /variáció? nyitány? egybekomponált szimfónia?/ hangzott el August Conradi partitúra-másolatában az említett koncerten, Goethe drámája előtt. A következő évben Joachim Raff /Liszt másik famulusa/ arról ír nővérének, hogy a kompozícióból kéttételes szimfóniát tervez /vagy terveznek Liszttel/. Ez ugyan nem valósult meg, de a hajdani nyitány zenei anyagának csoportosítása úgy módosult, hogy egy teljesen új formarész beékelésének lehetősége jött létre. A Tasso nyitány első megfogalmazása ugyanis a Trionfo részben feldolgozás jellegű anyagot tartalmazott, amely különböző modulációk folyamán Fisz-durba érkezett meg. Ugy tűnik, mintha ez a hangnem a kezdet kezdetétől fontos célja lett volna Lisztnek: a C-dur alaphangnemű Trionfóban hat ütemen keresztül Fisz-dur akkordok ismétlődnek, harsogó /fff/ dinamikával. Ezt az igen merész elkalandozást három meglehetősen suta, zuhanás-szerűen visszamoduláló ütem követi, s folytatódik a Trionfo C-durban.

Míg Conradi e megoldást szószerint átveszi /a születésnap koncert előkészületeinek sürgetése miatt nem is igen lett volna idő a változtatásra/, Raff másolatában ezt a Fisz-dur modulációt és erős zárlatot a Lamento végén fedezhetjük fel. A továbbmenetet ekkor még úgy oldották meg, hogy a Fisz-kadencia után a bevezető allegro strepitoso anyagát visszahozták, s ez vezetett át a Trionfóra. A kapcsolódási pont azonban létrejött, s ezek után nem meglepő, ha Liszt 1854-ben a Fisz-dur zárlatnál megnyitja a forma

"burkát" s egy epizódot told be /"Tasso a Ferrarai udvarban"/, amely hosszú ideig Fisz-dur alaphangnemű. Ezzel lényegében kialakult a Tasso végleges változata, amelyet nem lehetett többé nyitánynak nevezni: "szimfónikus költeményként" került a nyilvánosság elé.

A Fisz-dur epizód keletkezési történetében több kutató is igazolva láthatja nagyforma-elméletét. Bizonyíté-
kul hozhatják azok, akik a Tasso szimfónikus költeményben az egybekomponált négytétéles szimfónia nyomait vélik fel-
fedezni, de megerősítve érezhetik magukat azok is, akik a
romantikus versenymű Henry Litolff által sűrűn alkalmazott
mintája alapján a "Concert symphonique" zenekari megvalósu-
lását látják benne.  LISZT MŰZEUM Ez utóbbi formamodellnek fontosságát
hangsúlyozza -- általában a Szimfónikus költeményekre vonat-
kozóan -- Norbert Miller, s ennek alapján nevezi Hans Engel
"Concertino-Form"-nak e művek egyikét másikat. /Engel a Les
Preludesöt tartja a "Concertino-Forma" legrepresentatívabb
darabjának./ Ez a nagyforma-megoldás nem egyéb, mint ~~egy~~ ha-
talmos szonátaforma, amelynek kidolgozási része mellett,
vagy helyett, hosszú felületű, idegen anyag, egy más karak-
terű /lassu, vagy tánc/ "tétel" hangzik fel, s ezt a megelő-
ző formarész/ek/ reprise követi. A Tassóban ez a "más karak-
terű tétel" a középrész, a Fisz-dur epizód /^{quasi}~~tempo di~~ Menuetto/,
amely ezuttal a tánc-tételt helyettesíti. A Trionfot ebben
az összefüggésben a Lamento variált reprizének lehet felfog-
ni.

A Fisz-dur részt a kezdet kezdetétől sokan értékelték önálló tételnek. Maga Liszt, ha erről beszélt egyszerűen "Menuett"-nek említette,²⁴³ s az első elemző, Draeseke²⁴⁴ "Scherzó"-nak nevezte. Ettől felbátorodva, s amiatt, hogy a Lamento és a Trionfo-között legalább olyan joggal állítható fel lassu-tétel -- finále kapcsolat, mint expozíció-repriz megfelelés, akár egy négytételes szimfónia körvonalai is kiolvashatók a műből. Kis jóindulattal a kiterjedt bevezetés úgy tekinthető mintha egy képzeletbeli nyitótétel formai szerepét töltené be. Max Chop, a Tasso egyik késő 19. századi elemzője számára az egymásra rétegződött nagyformamodellekből ez az "évgyűrű" rajzolódott ki a leghatározottabban: "Was die äussere Form der Komposition anlangt, so nähert sich dieselbe der Sinfonie, allerdings mehr einer sinfonie fantastique. Wir haben als Einleitung das Lento des ersten Lamento-Themas; das Allegro strepitoso mit dem eingeflochtenen Lagunengesang bildet den ersten Satz, des eingeflochtene sentimentale Motiv das Thema des langsamen Mittelsatzes, die Menüett jenes reizende Allegretto mosso con grazia und der Schlusssatz beginnt beim Allegro molto con brio, den Triumph des dichterischen Genies versinnbildlichend."²⁴⁵

A variáció, a nyitány-forma, a "Concertino-Form" és a négytételes szimfónia-forma mellé még egy formai fel fogás kívánczik: az egytételes óriásszonáta /amely sok tekintetben rokon a "Concertino-Form"-mal/. Ehhez a nézőpont-hoz a Fisz-dur epizód keletkezési története nyújt alapot.

Maga a hangnem legelőször a nagyforma egyik szonáta-szerű formarészában /Trionfo/ bukkant fel, mint egy feldolgozási rész végeredménye.²⁴⁶ Amikor tehát ez a hangnem a teljes nagyforma középső részének legjellemzőbb hangneme lesz /bár a hozzá kapcsolódó zenei anyag ezuttal nem feldolgozás jellegű/, a formában betöltött helye és hajdani funkciója miatt mint a nagyforma feldolgozási részét jelképező illetve helyettesítő jelenség fogható fel...

Hogyan épülnek fel Liszt Szimfónikus költeményei? Kényelmes volna úgy lezárni ezt a fejezetet, hogy a kérdést a maga összetettségében nyitvahagyjuk és a "forma", a "program" a "generative process" a "mold" és az "unicum" kifejezésekhez egy-egy "is"-t csatolunk. Vagy, a Mazeppa és a Tasso keletkezési történetének, komponálási folyamatának ismertetése után akár egy többé-kevésbé egyértelmű választ is megfogalmazhatunk: a komponálás különböző fázisaiban Liszt különböző "mold"/ok/-ban gondolkodott, s a már meglevő "mold"/ok/-hoz alakította a következőt. Így jött létre végül is az atipikus, "unicum" formájú mű. A "mold" átváltozások mellett a komponálás folyamatában bizonyos ábrázoló, karakterizáló anyagok is szerepet játszottak, amelyek jelenléte felduzzasztotta és ha lehet, méginkább atipikussá tette a darabok formáját. A program-irányzat és a forma-irányzat eszerint a nézőpont szerint összetalálkozik, s mindkettő az "unicum" megteremtésében leli meg értelmét.

Mindez egy tanulmány végkonkluziója is lehetne, ha csak néhány műről volna szó. Liszt azonban 12 zenekari

művet komponált sorozatban, amelyeket fontosnak tartott egy új műfaji megjelöléssel ellátni. A 12 Szimfónikus költemény tehát összetartozik, s általános stílusjegyeket visel magán. Azzal, hogy mindegyiket "unicum"-ként könyveljük el, találunk ugyan egy közös tulajdonságot, amely azonban éppen mint közös jellemző, értelmét veszti: "az bennük a közös, hogy mindegyik más". S ez nem is felel meg a valóságnak. Ha ugyanis a 12 Szimfónikus költeményt közvetlenül egymás után meghallgatjuk, az az érzésünk támad, hogy nagyon hasonlítanak egymásra ezek a művek. Nem felépítésükben, hanem fordulataikban. ^(Különböző kompozíciók i) ~~egyes részleteket~~ talán anélkül is ki lehetne egymással cserélni, hogy a forma építménye különösebben megcsinylené. De akkor beszélhetünk-e "unicum"-ról, amely egyszeri és megismételhetetlen? Az eddigi vizsgálatok arra vetettek fényt, hogy miként ^a ~~vél~~ik fokozatosan a "mold" "unicum"-má a Szimfónikus költeményekben. Talán tovább is vezet ez az út, s az "unicum"-ból ismét "mold" lesz, azaz kialakul egy újfajta sematizmus. Az is lehet, hogy efelé a cél felé éppen a programzenei gondolkodás vitte Lisztet közelebb, s ily módon a program szerepe egy új formalizmusban /az igazi "jövő zenéjébe"/ ⁿszervessé, indokolttá, "zeneivé" válik.

III.

"Genug, ich habe alles" -- szeretett volna felkiáltani Richard Wagner a Szimfónikus költemények hallgatásakor, sokszor az első tiz taktus után.²¹⁸ A híres és nem kevésbé talányos értelmű kijelentést sokszor citálták és sokféleképpen magyarázták; a Wagner-mondás megfejtése a Szimfónikus költeményekkel foglalkozó irodalom egyik bizonytalan pontja. Azt jelentené, hogy egy Liszt-mű már megszólalásának első pillanataiban olyan sűrű zenei mondanivalót tartalmaz, hogy szinte a teljes kompozíció benne rejtőzik a darab legkisebb sejtjében? /Ennek a feltételezésnek a jogossága a Hamlet és a h-moll Szonáta esetében elemzéssel is bizonyítható.²¹⁹ Vagy értelmezzük úgy a különös mondatot, hogy elegendő Liszt Szimfónikus költeményeiből tiz-husz taktust meghallgatni ahhoz, hogy az egészről fogalmunk legyen /valóban sok az ismétlődés ezekben a kompozíciókban/, sőt: elegendő csupán néhány műből néhány részletet meghallgatni, s előttünk áll a sorozat legfontosabb karakter-típusainak gyűjteménye? Ez a magyarázat nem jelent kevesebbet, minthogy a Szimfónikus költemények unalmas, önismétlő, ötletszegény alkotások.

Wagnernek tulajdonképpen mindkét értelmezés szerint igazat adhatunk. Ha a karakter, az affektus-ábrázolás plasztikusságát tartjuk szem előtt, akkor dicséret, ha a te-

matikus invenciót kérjük számon /egy Wagner-zenedráma értelmében/ akkor elmarasztalás lehet a Liszt-zene osztályrésze. A kérdés csak az, hogy a komponista nem önként mondott-e le a változatos tematikus anyag alkalmazásáról, azzal a szándékkal, hogy teljes erejét a formálás, a szerkesztés gondjainak megoldására összpontosítsa?

Vitathatatlan, hogy Liszt a Szimfónikus költemények nagy számához és hatalmas terjedelméhez képest igen ²²⁰ fu-
kar a tematikus anyag változatosságát illetően. A leggyakrabban két, ellentétes hangulatu zenei anyag-típusra lehetünk figyelmesek: egy gyors, vonósokon megszólaló, valami módon a tremoló játékkal összefüggő, kromatikus illetve distanciális hangközökből építkező, ^{ZENEAKADÉMIA} szűkített vagy bővített hangzatokkal kísért, többnyire agitato megjelölésű és egy lassu, a fafuvókon felcsendülő, ugyancsak kromatikus jellegű, leginkább ^a dolente feliratu anyagra. Mindkettő kontrésztjaként igen sokszor hangzik fel egy széles, ünnepélyes, vontatott tempóju, diatónikus és erősen tonális jellegű, szűk dallamlépésekben mozgó anyag, tutti hangszerelésben, fortissimo dinamikával, grandioso jelöléssel, vagy valamely hangszerszólón, lágy, dolce karakterrel, hasonló zenei jellemzőkkel. Ennek a típusnak édestestvére egy lassu, "korál"-szerű, könnyen énekelhető, diatónikus és tonális, általában nagyobb hangközlépésekben mozgó anyag, amelyre leginkább /Liszt meghatározásai közül/ a religioso illik. Ezeken a típusokon kívül számos indulót és ehhez társuló zenei karakterisztikumokat /indulókisérlet, induló-basszus, fanfár-motivum/ fedezhetünk fel.

Az induló-típus alapvetően két csoportra osztható: a gyász-induló és a hősi, győzelmi induló típusára.

Az említett típusok általános zenei jegyeik /kromatika, distanciális akkordok, tremolo, induló-karakterisztikumok, diatónia/ alapján, tematikus erősségüktől függetlenül alkotnak csoportokat, azaz mindegy, hogy bennük-velük az alapjellemzőkön kívül még valamiféle határozott dallam körvonalai is kirajzolódnak-e vagy sem. Azok a nagy, individuálisnak tűnő melódiák, amelyek egy-egy műben fontos szerepet játszanak, ugyancsak visszavezethetők a felsorolt típusok egyikére másikára. A Tasso mesto-dallama például a dolce-típusba és a gyászinduló-típusba egyaránt beillik, a trionfo-típusba a győzelmi induló, az Orpheus főgondolata grandioso, a Mazeppa-é induló, és így tovább. Ha ezekre a dallamokra mégis külön kategóriát akarunk felállítani, akkor ezt célszerű nem a tematikus karakterük, hanem a kompozíciókban betöltött rokon funkciójuk alapján megtenni. Ezek rendszerint többé-kevésbé "készen hozott" nagy melódiák /Mazeppa, Tasso, Les Preludes/ amelyek /esetleges ismétléseikkel együtt/ rövidebb-hosszabb zenei felületek megszerkesztésének gondjától kimélik meg a zeneszerzőt. A kompozíciós problémát ilyenkor az jelenti, hogy mi szólaljon meg a nagy melódia előtt és után, illetve ismétlései között. Ennek megoldásában a többi típus, elsősorban az agitato és a dolente /amely a nagy dallamokkal egyáltalán nem tart közösséget/ tesz jó szolgálatot.

A típusok között megtaláljuk a legfontosabb lelkiállapotokat, affektusokat: a szenvedélyt, a fájdalmat, a magasztos, heroikus érzést, a lágy, nőies karaktert, az áhítatot, a gyászt, a dicsőséget. Alapeffektusok ezek, amióta zene létezik, mindig is ismert hangulatok. Tipushangulatok, amelyek minden emberben közösek. Tasso, a költő éppugy szenved, mint Hamlet a dán királyfi. Prometheusnak lelkét éppolyan fájdalom kinozza, mint Faustét. A szabadságharc hőseit hasonló módon siratja el Liszt /Héroïde funèbre/, mint ahogyan a velencei nép Tassot gyászolja, az elbukott Mazeppa ugyanugy gyötrődik, mint a romantikus művész a Bergsymphonie-²²⁴-ban, s ugyanolyan diadallal koronázzák meg, mint ahogyan Tasso és Prometheus  ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM helyesebben az általuk képviselt eszme -- megdicsőül.

Vajon nem lett volna-e egyszerűbb egyetlen programot írni a tizenkét műhöz: "élet -- szenvedés -- elbukás -- megdicsőülés" mintára? Sőt: egyáltalán kell-e kiírni programot? Nem nyilvánvaló-e mindenki számára, aki európai zenén nevelkedett, hogy ha szűkitett akkordokat hall tremolós hangzással, kromatikus dallamokkal, gyors tempóban, akkor izgatott és szenvedélyes /de legalábbis feszült/ érzései támadnak, vagy hogyha korál felrakásban hangzik fel egy lassu dallam, önkéntelenül is a protestáns korálra /Bach koráljaira elsősorban/ gondol, s bármilyen hamar vonatkoztat is el, az áhítatos érzés megmarad élményei között?

Míg a program és a forma kapcsolatáról igen ellentétes nézetek alakultak ki a Liszt-irodalomban, s megnyugtató

válasz nem is született, a Liszt-féle programzene ábrázoló jellegének mikéntjéről annál egységesebben nyilatkoznak a tudósok. A hangfestés D. Calvocoressi által felállított és P. Mies által bővebben kifejtett három fő csoportja közül²²² /"la musique imitative", "la musique descriptive", "la musique représentative"/ ezt a fajta programzenét mindenki egyértelműen a legutolsóba helyezi. Ha elfogadjuk Miesnek a hangfestésre /"Tonmalerei"/ vonatkozó definícióját, akkor ebben az értelemben Liszt zenéje már kívül esik a szigorúan vett hangfestés határain.

"Tonmalerisch nennen wir die Musik da, wo sie Vorstellungen wiedergibt in der Weise, dass der Zusammenhang zwischen Vorstellung und Musik in Klanglicher, rhythmischer oder Bewegungsanalogien durch verstandesgemässes Vergleichen allein festgestellt und in Worten ausgedrückt werden kann."²²³

Calvocoressi első két kategóriájának nála a ritmikus /"rhythmische"/ illetve hangzás-beli /"klangliche"/ hasonlóság /a természet imitálása: madárhangok, szélzúgás, mennydörgés, stb./ és az un. "Bewegungsanalogie" /különböző mozgások, mozdulatok zenei képe/ felel meg. "Wenn aber Berlioz in seiner Haroldsymphonie der Bratsche das die Schwermut Harolds symbolisierende Thema zuteilt -- folytatja a gondolat-sort Mies -- weil er den Bratschenklang düster und schwer-mütig findet, so beruht dies nicht auf dem sinnlichen Gehöreindruck, sondern auf einer ästhetischen Beurtheilung der Klangfarbe, weshalb wir solche Beispiele nicht als unter den Begriff der Tonmalerei fallend betrachten möchten."²²⁴

Liszt ábrázolásmódja a Szimfónikus költemények zenei anyagának legnagyobb részében ebbe a kategóriába /"la musique représentative"/ tartozik.

W. Lubosch, Richard Wagner fejtegetéseit kölcsönvéve "Seelendrama"-nak nevezi az ilyenfajta programzenét, s eredetét Beethoven nyitányaiban leli meg. A Coriolannal kapcsolatban érinti a lényegét: "Das gesamte Seelendrama des stolzen Patriziers liegt in der Szene, wo vor ihm, dem Volksfeind, seine Mutter und seine Gattin mit den Frauen Roms erscheinen, und sein gewaltigen Kampf zwischen Stolz und Liebe beginnt. Nur dieser Kampf ist der Inhalt der²²⁵Beethovenschen Ouverture." Szinte ugyanezt szögezi le Joseph Heinrichs is Liszt szimfónikus műveivel kapcsolatban, amikor a Bergsymphonie ürügyén figyelmeztet: "Dieser Gegensatz /ti. "Natur - Menschheit"/ wird nun aber nicht in realistisch-dramatischer Weise vor uns dargestellt, sondern, um wieder mit Wagner zu sprechen, alles in diesen Bildern "Liegende" wird erst "nach seinem konkreten Gefühlsgehalte sublimiert." Musik, oder umgekehrt, nach Liszts eigenen Worten: die Bilder des Programms sollen "dem Hörer nur zu vollem ganzen Bewusstsein bringen", unter welcher "bestimmten Eindrücke Einfluss" der Meister sein Werk geschaffen hat; nun nicht mehr nach darstellerischen und malerischen, sondern nach musikalischen Gesichtspunkten."²²⁶ Heinrichs Liszt saját írásaiból idéz, s kiderül, hogy a zeneszerző a közzétett programokról vallott nézetével magát a programgondolkodást olyan általánossá távolítja, hogy az szinte megszűn-

²²⁷
teti önmagát.

"Es genügte in der Musik, die Stimmungen aufgehen zu lassen" - írja Liszt a Prometheus programjában. Nem írhatta volna ugyanezt egy Mozart-szinfónia elé?

De nemcsak ez kérdőjelezi meg a program konkrét jelentőségét az egyes műveknél. "Vor allem die verschiedenen Versionen derselben Programme, lassen die Annahme einer sklavischen Nachbildung durch die Musik nicht mehr zu." -- hangoztatja Heinrichs, valószínűleg Müller-Reuter számos ²²⁸ adatának vagy Richard Pohl dokumentumainak alapján. Végül is nyugodt lelkiismerettel mondhatja ki azt, amit körülbelül ezidőtájt Joachim Bergfeld is vall /Hugo Riemann alapján/: "Liszt's symphonische Dichtung ist also nicht Darstellung, Wiedergabe eines Objektiven, sondern, wenn auch ^{ch} durch ein Objekt bestimmte, Subjektivität." ²²⁹ És itt megintcsak a program konkrétizálását gyengítő tényezőre kell felfigyelnünk. A megfogalmazást ezuttal Nicolai Hartmanntól kölcsönözhetjük. Az idézet annak szabatos kifejtése, amire Mies is, Bergfeld is, mint a zene "sokértelműségére" /"Vieldeutlichkeit" ²³⁰ / utalt. "...nur den Gefühlston kann die Musik ausdrücken, und nur ihn kann der Hörende trefflicher herausfinden. Gefühlston aber ist etwas viel Allgemeineres: man kann aus der "Morgenstimmung" etwa "Berghöhensauber" heraushören, aus "Frühlingsrauschen" -- "Liebesüberschwang", aus "Einsamer Wanderer" -- "Geheimes Weh" usw. ... Die Musik als solche kann eben nur sagen, was in Tönen ^a sagbar ist. Und das sind niemals die besonderen inhaltlichen Themen. Aber die Musik

kann bei gegebenem Thema inhaltlicher Art sehr wohl den Gefühlston, der zu dem Thema gehört, ausdrücken -- und zwar mit einer Adäquatheit, wie die Dichtung sie nie erreichen würde.²³¹"

A legmesszebbre és a legkövetkezetesebb módon Joachim Bergfeld jut el eszerint a gondolatmenet szerint. Az ő számára ugyanis fontos a program jelentőségének minimumra való redukálása, mert így indulhat ki abból az alapállásból, amellyel a konkrét zenei vizsgálódásnál a programot figyelmen kívül hagyja. A zene olyan általános és sokértelmű, hogy a programból is csak azt képes kifejezni, ami általános és sokértelmű, azaz a programból is csak a már zenében meglévőt képes kifejezni.

"...seine Programme geben letztlich weiter nichts, als die Angabe der Stimmungen, die in den einzelnen Stücken Ausdruck gefunden haben, zumeist sogar in einzelnen Schlagworten, oder aber Begriffe, mit denen sofort eine Stimmung verbunden wird, z. B. Kampf -- Aufregung, oder Beschäftigung -- frohgemute Zufriedenheit."²³² /N.B.: a korai "Konzertführer"-ek ismertetői sem tesznek egyebet, mint szavakkal jellemzik a zene felkeltette hangulatokat, majd ezeket a szavakat a leírt program szókincsével helyettesítik./

A program tulzott felbecsülésének veszélyét Bergfeld a Festklänge példáján illusztrálja.²³³ Ez a mű, annak ellenére, hogy kinyomtatott programszöveget nélkülöz, Draeseket, és Kretzschmart arra készítette, hogy mindenáron valamiféle monumentális ünnepet, felvonulást magyarázzon

bele, nem tudván, hogy Lisztet éppen hogy intim érzelmek /Wittgenstein hercegnővel való remélt házasságkötése/ inspirálták a mű megkomponálására. Tömegek helyett tehát csupán két ember diadaláról van szó ebben a darabban. A "diadal" illetve az "öröm" azonban mindkét értelemben közös, s ez már elegendő is a zenei karakterek és a hozzájuk kapcsolódó zenei anyag szempontjából. "Zusammengefasst -- írja Bergfeld -- kann nun die Frage nach dem Wesen der Programmusik und Liszts Verhältnis zu ihr so beantwortet werden: Die künstlerisch wertvolle Programmusik, wie die Liszts, d. h. die Programmusik, die das eigenste Gebiet der Musik, das Seelischen des Gefühls nicht verlässt, kann wie die "absolute Musik" durch das Empfinden allein aufgefasst werden und befriedigen, setzt also die Kenntnis und des Verfolgen des Programms für ihre Auffassbarkeit nicht voraus. Sie vermag ja auch gar nicht die Vorlage abzumalen, "in Musik zu überzetzen", weil sie keine Begriffe kennt, nicht logisch folgern kann wie die Sprache; dagegen wird die Vorlage transsubstantiiert, d.h. in musikalische Qualitäten umgesetzt, ihr Stimmungsgehalt wird absorbiert und zugleich subjektiviert, die aufgenommene Stimmung wird zu persönlichen des Künstlers." ²³⁴

Liszt programjai modell-szerűek, s a zeneszerző még ezekből is a legáltalánosabb hangulatokat, karaktereket választja ki, ezekkel ad zenéjének jelentést. Ez egyben azt is magába foglalja, hogy ennél több jelentés-tartalmat céltalan volna e kompozícióktól várnunk. Több mű együttes vizsgálatának ta-

nusága szerint a hangulatok és karakterek gyakran ismétlődnek, közhely jellegűek, tipikusak. Arnold Schoenberg gondolatmenete beigazoló²³⁵dott: a romantikus "költői gondolkodás", a kiválasztott költők és kiválasztott műveik csak az illő "tiszteletkört" jelentik a kompozíció megvalósítása körül. Amikor Liszt íróasztalához ül és komponál, mindezek, mint a zeneszerzés szempontjából kevésbé jelentős tényezők, háttérbe szorulnak, s marad a zenei alapanyag, amelyből Lisztnek "nagy" műve/ke^t kell felépíteni. A program jelentősége tehát Liszt kompozíciós technikájában az, hogy általános zenei karakter-típusokat indokol meg, s e típusok jellemző zenei jegyei olyan addig kevésbé használatos, vagy egészen új törvényszerűsége^{kh}ez vezet^{ik} el a komponistát, amelyekkel a művek kisebb-nagyobb részének formáját, szervezetségét biztosíthatja.

Hogyan egyeztethetők össze a típusok a Szimfónikus kötemények sokrétű nagyforma-szkémáival, elsősorban a romantikus szonáta formának Liszt-féle megvalósulásaival? Ilyen szempontból legelőször azokat a darabokat érdemes megvizsgálni, amelyeknek nagyforma-váza leginkább a szonátáéhoz hasonlítható. Célszerű az elemzésbe a h-moll Szonátát és a Faust-szimfónia első tételét is bevonni, azokat a műveket, amelyek zenei anyagukban számos rokon vonást tartalmaznak a Szimfónikus köteményekkel, s ugyanakkor Liszt velük kapcsolatban tradicionális műfaji megjelölést /szonáta, szimfónia/ vállal, ami egyben egyfajta hagyományos formamodell /szonáta/ vállalása is.

Hans Engel rokonságot talál a h-moll Szonáta és a Bergsymphonie formai felépítésében. A szimfónikus költemény formáját így jellemzi: "Die Form, die Liszt musikalisch aufbaut, ist eine modifizierte Sonatenform, ähnlich der h-moll Sonate. Die Exposition reiht die Stimmen der Natur und der Menschheit, die Durchführung /umrahmt von dem wiederholten Teil des Violinsolo/ bringt den Kampf der Stimmen als eingeschobene langsame Episode /wie dies tausendfach in den Sonaten und Konzerten der Romantiker vorkommt/ den Choralteil der am Schluss der verkürzten und veränderten Reprise codaartig wiederholt wird." A h-moll Szonáta és a Bergsymphonie mellé a Prometheus is odaállíthatjuk. Mindhárom műben felfedezhetők a szonátaforma keretei: a nagy hármas tagoltság, az első rész reprise és a középrész hangsúlyozottan másfajta /feldolgozás jellegű vagy egyéb/ építésmódja. A rokoni szálakat a zenei anyag megfelelései még szorosabbra húzzák. Legszembetűnőbb a h-moll Szonáta és a Bergsymphonie, az egész kompozíció anyagától idegen, fontos formai pillanatban felcsendülő "korál" jellegű részlete, vagy az a fugato-szerű szövés mód, amit a Szonátában is és a Prometheusban is megtalálunk. Mindhárom darabban fellelhetjük a dolente-tipust, az agitatot és a grandiosot /illetve dolce-t/. Olyan, szinte véletlen hasonlóságok is akadnak, mint a Szonáta és a Prometheus fő témájának dallamvonala és karaktere, s az ezt követő anyag gesztusainak iránya. Kiáltó összefüggések tűnnek fel akkor is, ha egyes formarészeket ragadunk ki a kompozíciók egészéből és felépítésük módját hasonlítjuk össze. Így pél-

dául a művek kezdete erős rokonságot mutat: mindhárom esetben a kezdő anyag azonnal megismétlődik, ^{iv)}traszponált /Bergsymphonie/ vagy traszformált /Szonáta, Prometheus/ alakban. A Szonáta és a Bergsymphonie közepe táján egy többé-kevésbé zárt, sziget-szerű formarészt találunk, amelyben egy akkor-dikus jellegű anyagot követ egy recitativo /a Szonátában: kadenza/-szerű, s ez szabályosan megismétlődik. Végül párhuzamba állitható a Szonáta és a Prometheus expozíciójának tematikus történése is:

Szonáta: dolente-tip. - főtéma - agitato-tip. - dolente-tip. - grandiso-tip.
/Lento assai/ /All.energ./ /Agitato/ /pesante/ /Grandioso/



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Prometheus:

főtéma - dolente, agitato-tip, - dolente - dolce-t.
/All.energ. /Andante, /All.molto /Andante, /dolce/
e agit.assai/ recit./ appassio- recit./
nato/

Mindkét expozícióban ugyanazokat a típusokat találjuk meg, csak más elrendezésben. A legfontosabb eltérés¹ az, hogy a kétszer felbukkanó dolente-típus a Szonátában először a fő-téma előtt, a Prometheusban a főtéma után csendül fel. Ebben a különbségben rejlik a Prometheus legfontosabb formai el-lentmondása. Ha a Prometheus első, "energico-blokkját" a ré-gi terminus szerint főtémának nevezzük, s az ezt követő, ka-rakterében a 19. századi szonáta-felfogásnak megfelelő kont-rasztáló /lassu, dolente/ anyagot második /vagy mellék-/ té-mának, akkor hogyan magyarázható a harmadik tömb /agitato/, amely még ráadásul terjedelmében az expozíció súlypontja,

és: miért hangzik fel ezután még egyszer /ha rövidítve is/ a dolente? Tekintsük bevezetésnek az energicot, vagy az energico-dolente-t, s a fő témát számítsuk az agitatótól? A mű reprise azonban egyértelműen az energicoval kezdődik el, sőt Liszt rövidítési javaslatával a ²³³reprizben a teljes agitató anyag mellőzését is megengedi.

Jellege miatt a dolente-tipust önmagában zártan, önálló nagy formarészt kezdő funkcióban elképzelni nem lehet, tipikus második anyag vagy egy másik karakterhez /legtöbbször a grandioso-dolce-hez/ tapadó bevezető anyag. A Prometheusban mindkét szerepét eljátsza. Mint hosszabb és körülhatárolhatóbb blokk, a második téma funkcióját látja el, mint rövidebb, ~~nyitottabb~~ anyag, a dolce-t készíti elő. A dolce a Prometheus ^{LISZT MŰZEUM} ~~expozíciójának~~ ^{ZENEAKADEMIA} /és stretto alakban az egész műnek/ "Endziel"-je, a "psychologische Grundform"-nak pozitív "pólusa": diatónikus dallamával és megnyugtató harmóniával a megelőző disszonáns, kromatikus anyagu formátömbök feszült hangulatát "oldja fel".

Liszt a Prometheus arány- és funkcióeltolódásait a Szonátában mintegy "korrigálja". A megoldást látszólag igen egyszerű változtatások teszik lehetővé. A dolente-anyag szerepe nem "expozíció második téma", hanem kizárólag a bevezető funkcióra szorítkozik. Ezt azonban a Prometheus-szal szemben jóval következetesebben használja ki a zeneszerző: minden fontos formarészt a dolente-vel vagy a dolente karakter szerint átalakított tematikus anyaggal vezet be. Ezzel kezdődik a mű, ebből pattan ki a fő téma, ez előzi meg a Prometheus

dolce jehez hasonlóan "végcél" funkciójú /az expozíciót záró/ grandiosot, ez szólal meg a "korál" előtt, ez jelzi a fugato /repriz?/ kezdetét. A dolente formai határpontok kijelölője, s ez a funkció megfelel zenei jellemzőiből adódó "hajlamának". A Szonátát többek között az anyagnak és a formának ez a fajta egysége teszi tökéletessé: nagyformájában Liszt megtalálja típus-anyagainak és tipikus formarész-kapcsolásainak azt a helyét, ahol ezek a fordulatok megtarthatják egyéniségüket, s nem mondanak ellent egy bizonyos szonátaforma-modellnek sem.

A Szonátában - szerkezeti tökéletességének ellenére -- a típusok és a nagyforma között egyfajta hasadás is létrejön /s ugyanez a Prometheusnál is megfigyelhető/. Liszt mindkét mű expozíciójában az agitatot és a dolentét alkalmazza a leghosszabb felületen. Az agitato is, a dolente is kevésbé tematikus típus, s zenei sajátosságai miatt feloldást követel: "disszonanciája" egy "konszonáns" típusban leli meg párját. A "konszonáns" típus meg is jelenik, grandioso illetve dolce karakterrel. A feszültség-oldás viszonyban a grandioso-dolce válik súlypontivá, s az ezt megelőző agitatot és dolentét a "konszonáns" típus előkészítőjeként érzékeljük. Ezáltal azonban felbillen az expozíció egyensúlya. A grandioso-dolce típus ezekben a művekben a 19. századi szonátafelfogás "szabályai" szerint nem volna szükséges /ennek az agitato-dolente karakterváltás megfelel/, létét csak a típusok öntörvényű relációival lehet megindokolni.

A "típus és szonátaforma" kérdésére Liszt a Faust-szimfónia első tételében adja meg a legmegnyugtatóbb választ. A Szimfónia grandioso-ja, noha meglehetősen patetikus gesztusok készítik elő, nem zavarja meg a szonáta szerkezet arányait. Ez az a mű ugyanis, amelyben Liszt az agitatonak is és a dolentének is olyan erős tematikus tartalmat ad, hogy már-már a típusok atipikussá válnak. Sem az agitatio sem a dolente anyag nem "vár" itt feloldást vagy kiegészítést: teljesen egyenrangú anyagok, főtéma és melléktéma, amelyek mellé a grandioso zárótémaként csatlakoznak.

A Prometheus-problémát /"bevezetés vagy expozíció", "melyik a főtéma" /a Szimfónia módjára oldja meg Liszt a Faust-szimfóniában. A Prometheus és a Faust-szimfónia kezdő témáját, ha nem is tematikusan, de a bemutatás módját tekintve könnyen összefüggésbe hozhatjuk. A Szimfóniánál hosszabb és összetettebb ez a tématerület, megfigyelhető azonban az általánosan jellemző transzponált ismétlés, sőt a Szimfónia Allegro impetuosoja és a Prometheus főtéma utáni anyaga már tematikusan is hasonlítható. Ha a szimfónikus költeményben ezek után ismét az első téma csendülne fel /mint a Szimfónia esetében/, s nem az előlegezett agitatio-anyag, akkor itt is önmagában zárt, bevezető formarészről beszélhetnénk. Az ezt követő dolente sem szülne ellentmondásokat, ha a Szimfóniához hasonlóan, csupán öt ütem terjedelemben, egy szál fagott dallam emlékeztetne a dolente karakterre, s egyben előkészítené /a Szimfóniában fontos szerepet játszó/

agitatot, amely így valóban főtéma rangra /vagy legalább-
is második főtéma rangra -- ezt még ebben a pillanatban
nem lehet eldönteni/ kerül.

A dolente anyag később a Szimfóniában megkapja
az öt megillető tematikus funkciót is: hosszabb felületre
kiterjesztve ez képezi a melléktémát.²⁴¹ A tétel további ré-
szében Liszt teljesen eloszlatja a főtéma gondját. A leg-
fontosabb formarészeket /feldolgozás, repriz/ a kettő együt-
tes vagy közvetlenül egymás utáni megszólaltatásával indit-
ja el. A dolente előkészítő funkciója a későbbiekben meg-
szűnik. Ezt a szerepét csak egy olyan formarészben "játsz-
hatta el", amely maga is a bevezetés feladatát tölti be. A
dolente a szonátaformában következőt, mint második a-
anyag /"Gegensatz"/ hangzik fel. A bevezetés-funkciót a té-
tel folyamán az agitató egyik kevésbé tematikus válfaja
látja el. Ha ugyanis a Szimfónia Allegro agitató ed appassio-
nato főtémájából a tematikus, dallami tartalmat mintegy ki-
vonjuk, marad a tremolo, a vibráló hangzás, az agitató ős-
magja, gyökere. Ez teremti meg az expozíció záróanyagának
/a grandioso-nak/ életterét, s a reprizben a bevezető visz-
zatérte után fanfár-ritmusokkal keveredve a második főté-
máét.

Hol helyezkedik el az említett megoldások között
a Bergsymphonie formálásmódja? A mű legközelebb talán a
Szonátához áll. A bevezető típus-fordulatot²⁴² ebben a kompo-
zicióban is megtaláljuk. Alapvető kompozíciós különbségre

vet fényt azonban, hogy míg a Szonátában a főtéma a bevezetőből születik meg, a Bergsymphonie-ban a főgondolat a bevezetésre épül rá rétegesen. Ezt a polifónabb jellegű szövémódot fedezhetjük fel a kompozíció további történésében is. A Szonáta karaktereihez hasonlóan felcsendül egy marcato majd egy agitato /piu appassionato/ anyag, de nem szigoruan elválasztott egymásutániségben, hanem mintegy "összeszöve". Így jön létre az az ellentmondás~~(sz. helyzet)~~, hogy a szimfónikus költemény első formai blokkja egy expozíciójai tematikus ötletet foglal magába /terjedelme hozzávetőleg a Szonáta első grandioso-jáig terjedő résszel egyezik meg/, a forma egészének összefüggéseiben azonban mindössze egyetlen téma funkciója formarészt jelent. Ebből következik, hogy amikor a generalpausákkal lezárt tömb után felhangzik a Maestoso assai "grandiózus" indulója, ezt nem egy nagy formarész befejezéseként /a Szonátával, Szimfóniával és Prometheusszal ellentétben/, hanem különálló formai tömbnek /terjedelme is ezt sugallja/ érezzük. Nem megérkezés tehát, hanem kezdés.

A zenei anyag és formai funkciója között hasonló ellentmondást figyelhetünk meg a Bergsymphonie "koráljával" kapcsolatban. Ennek az anyagnak a felhangzását több hosszú, feldolgozás-szerű blokk előzi meg. A "korál" ezek után oldásnak, megnyugtató "Endziel"-nak hat, s ilyen értelemben átveszi a grandioso ki nem használt szerepét. A "korált" követően azonban megszólal a mű bevezetőjének zümmögő anyaga, s ha a "psychologische Grundform" szerint a "korál", a szonáta szabályai szerint ez utóbbi jelenti formailag a révbejutást. A Szonátában az anyagok másfajta csoportosítása

miatt Liszt ilyen dilemmát nem teremt. Ott ugyanis a "korál" nem közvetlenül a reprimát előzi meg, hanem a mű egészében a leginkább feldolgozás jellegű formarészt. A zeneszerző még arra is ügyel, hogy különválassza a "korál" hangulati-dramatikus lehetőségeit a szigorúan felépített expozíciók többségeitől. Három -- igen hasonló -- expozíciós formarész után megváltozik a mű stílusa: kötetlenebb, de nem feldolgozás, hanem fantázia-szerű anyagot hallunk. A Bergsymphonie-ban az expozíció jellegét és a feldolgozás jellegét nehéz különválasztani. A kompozíció műfaji megjelölése eredetileg jobban kifejezte felépítésének módját: "Méditation symphonique"²⁴³. Jóllehet az idők folyamán ez a cím átadta a helyét a "Symphonische Dichtung"-nak, a későbbi változatok mégis azt tanúsítják, hogy a mű feldolgozási illetve fantázia jellege /a tematikus anyag megszaporozásával párhuzamosan/ egyre erősebbé vált.

Az összevetés kedvéért vessünk egy pillantást egy szimfonikus költemény nem szonáta elvű formarészére. A Tassóban valamennyi típus-anyagot nyomunkövethetjük, csak másfajta formálás szolgálatában, más terjedelemben és funkcióban. A mű kezdése erősen hasonlít a Szimfóniáéra. Ebben a bevezetésben Liszt összesűriti a bevezető témát, a dolentét és az agitatót. A kezdő vonós-témához a Szimfóniához hasonlóan a fuvósok dolente karakterű anyaga kapcsolódik. Ezt követi az Allegro strepitoso, amely a Faust-szimfóniában az Allegro impetuoso, a Szonátában a marcatonak, a Prometheusban a c-mollból kiinduló "nekilendülésnek" felel meg hangsúlyozottabb mozdulat illetve gesztus jellege miatt.

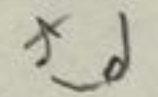
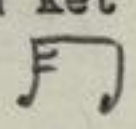
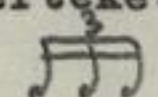
Liszt a Szonátával és a Prometheusszal rokon megoldást választ, amikor a strepitoso anyaggal az agitatóhoz vezet el. A formarész hidszerű lekerekítése /az agitató után a strepitoso illetve a dolentéből származó lefelé irányuló kromatikus futam, majd a kezdő téma visszatér/ azonban a Szimfónia bevezetőjéhez hozza közelebb a megoldást. A bevezetést záró dolente anyag egyben a Faust-szimfónia Lento assai részletével rokon módon/ a főtéma, jelen esetben a mesto dallam felé nyit kaput. Ugyanakkor a mesto dallam a dolce karakter feloldó funkcióját tölti be. Így a bevezetés /feszültség/ és a dolce-típus /megnyugvás/ nem jelent ellentmondást a forma és az anyag sajátosságai között.

 A típusok tükrében végzett nagyforma-vizsgálódások eredményét az öt kiválasztott weimari kompozíció alapján a következőképpen foglalhatjuk össze: a h-moll Szonáta sokféle típusu anyag, egyfajta átértelmezett szonáta-elv által meghatározott új és tökéletes rendjének képviselője; a Bergsymphonie hasonló zenei alapanyagból építkezik, de formai rendje jóval kevésbé szigorú, mint a Szonátáé; a Faust-szimfónia első tétele arányaiban is és a témák összekapcsolódásának módjában is a kiválasztott művek közül a legközelebb áll a klasszikus szonátaforma emlékéhez, a vállalt kompozíciós feladat tökéletes megoldása, ilyen értelemben a Szonáta méltó pár-darabja; a Prometheus -- néhány ellentmondástól nem mentes -- ^a Szonáta és a Szimfónia megoldása között elhelyezkedő formálási kísérlet: a Tasso sikerrel megoldott kísérlete a nem szonáta-szerű építkezésnek

/bevezető + valamilyen formarész/ hasonló alapanyag lehetőségeiből.

Olyan művekről volt eddig szó, amelyekben Liszt sokféle, vagy valamennyi típusát alkalmazza. A legnagyobb gondot az jelentette, hogy miként lehet a sokféle típust egységes rendszerbe, kompozícióba foglalni. A problémát a zeneszerző részben úgy oldotta meg, hogy a lehetőségekhez mérten összehangolta típusait a 19. század pragmatikus szónátaformájával, részben a típusokat nagyobb felületek feszültség-oldás viszonyának fogta fel, s eszerint csoportosította őket. Az egység megteremtésére kínálkozó harmadik lehetőség a tematikus összefüggések kiépítése, amely, mint egy háló, a műhátterében meghúzódva a kompozíció minden jelenségét egy-egy szállal magához köti, s ezáltal rokonná teszi. A tematikus összefüggést a művek eszmeisége is megindokolja: minden zenei megnyilvánulás ugyanannak az alapeszmeének /"költői gondolatnak"/ hangokban való realizálódása. Mégis úgy tűnik, hogy míg Wagnernél /"Ring"/ a tematikus összefüggéseknek elsősorban ilyen filozófiai jelentőséget tulajdoníthatunk /a formálásban ott más, fontosabb tényezők: a színpad és a szöveg -- játszottak elsősorban szerepet/, Lisztnél inkább a mesterségbeliség, az anyaggal való megküzdés fegyvere a tematikus összefüggés technikája. Ezt vázlatok, illetve egyes művek különböző verziói bizonyítják.

Liszt a Szimfónikus költemények keletkezésekor felmerült kompozíciós problémák közül írásban csupán a tematikus egységről nyilatkozott. Egyik levelében, amelyet
244

azóta is mindenki idéz, a Tasso és a Les Preludes tematikus ösmagját fedi fel: a triolát illetve a dallam felfelé irányuló kvartlépését. A Tasso első megfogalmazása és későbbi verziói közti különbség a motivikus munka egyre koncentráltabb megvalósítását tanúsítják. A zeneszerző fokozatosan minden tematikus ötletet a triola-motivumhoz alakított. A mű bevezetőjében az a tematikus tremolós hangzású kíséretnek adott motivikus arculatot. ²⁴⁵ *marcato agitato* (Az Allegro strepitoso) részben a vázlatba a következő utasítást írta be: "keinen anderen Bass als Pauke". A partitúrába másoló Conradi majd Raff mégsem tartották be Liszt eredeti /igen merész, ^a ~~é~~ tremoló hangzáseszményének leginkább megfelelő/ hangszerelési utasítását, s ^{ütemenként} egy-egy basszushanggal támasztották meg a timpani kíséretét. Liszt -- a javítások tanúsága szerint -- később ebből az egy nyolcad értékű basszushangból triolát alakított, amellyel egyrészt nem törte meg a tremolós kíséret hangzási-egységét, másrészt két formarész összekapcsolását motivikusan is szervessé tette. Maga a tizenhatod triolás Allegro strepitoso anyag is átalakulás eredményeként jött létre. Kezdetben a  képletet vázolta fel Liszt, majd valami hasonlót írt fel, a két hang ritmusértékét kissé közelebb hozva egymáshoz:  . Végül a  formula mellett döntött. Még ennél is érdekesebb az a vázlatoldal, amelyen Liszt a Lamentot és a Trionfot ²⁴⁶ kötötte össze az első verzióban. A zeneszerző itt egy nagyhatású zenekari effektust akart megkomponálni, amely mintegy belerohan a Trionfoba s egyben megteremti a Trionfo té-

ma "életterét". A tremoló effektust ezalkalommal is valami módon motivikussá kívánta tenni. Az első kísérlet háromhangos képleteket mutat, amelyek a lehajló triola-motivumra emlékeztetnek, csak más ritmusban. A második próbálkozással ugyanezt a motivumot négyhangos képletté egészíti ki. A négy hang azonban nem felel meg a háromhangos alapmotivumnak, ezért harmadszorra úgy ír négy hangot Liszt, hogy a negyedik egyben a következő motivum-csoport első hangja. A háromhangos képlet az idők folyamán a Trionfoban is átalakulásokon ment keresztül: ^a negyed felütésből pontozott nyolcad ²⁴⁷ lett, majd ebből három egyenlő nyolcad.

A tematikus történésnek az a módja, amellyel Liszt a kompozícióban az egyszerűtől a bonyolult képletekig vezet el, a klasszikus zenében nem lett volna elképzelhető. Jóllehet, például Haydn zenéjében a monotematika nagy szerepet játszik, a témák az expozícióban általában "készen" szólalnak meg, s alkotóelemeiket feldolgozó vagy átvezető, lebontogató folyamatban ismerjük meg. S noha tudjuk, hogy nem egy szimfónikus költemény legelső készenálló anyaga éppen egy vagy több "nagy dallam" volt, mégis, magukat a végleges formájú műveket és a kompozíciós logikát tekintve igazat kell adnunk Alfred Heussnak: "Liszt geht nicht von fertigen Themen, sondern von Motiven aus, die er charakteristisch umbildet; diese umgebildeten Motive gestaltet er dann zu kleineren oder grösseren Themen." ²⁴⁸

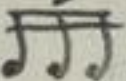
Heuss 1911-ben megjelent cikke virtuóz elemzést tartalmaz a Bergsymphonie^eről. A szerző lemond a program segítségéről, sőt oly módon vizsgálja a partitúrát, mintha egyáltalán nem ismerné a programot. Heuss motivikus elemzést végez, s messzemenő alapossággal tárja fel a mű összes tematikus anyagának rokoni szálait, s vezet vissza minden motivikus jelenséget egyetlen ősmagra, a szimfónikus költemény bevezető két ütemére: "Es ist nun ganz einzig, wie aus dieser, zu beginn des werkes einsetzenden, ganz unbestimmten, unentwirrbaren Geräuschk Musik sich sämtliche Themen entwickeln -- natürlich mit Ausnahme des religiösen Themas, das bei dieser Untersuchung keine Rolle spielt -- und zwar mit einer Konsequenz, dass es, buchstäblich gesprochen, keinen Takt in dem sehr ausgedehnten Werk gibt, der nicht mit dem Motiv der Geräuschk Musik thematisch in Zusammenhang²⁴⁹ stände."

Bizonyításként Heuss számos kottapéldán mutatja meg a tematikus összefüggéseket, amelyek között hol ritmikus, hol dallamgesztus-beli megfelelések képezik a hidat. Az appassionato témát például a kezdő négyhangos képlet ritmusértékeinek és intervallumainak augmentációjával magyarázza.²⁵⁰ Egyik átalakulás sem ér előkészületlenül: még a bevezető nyolcados mozgásában megszületik a hasonló rajzolatú képlet, s később, más tematikus anyaggal bár, de a negyedek mozgás is megszokottá válik. Ha az appassionato dallamot tovább lassítjuk /a mű folyamán ez is megtörténik/, és megfordítjuk, akkor megkaptuk a mesto anyagot, ha nem fordítjuk meg, akkor készen áll az induló dallama, ha hangközeit kis-

sé átcsoportosítjuk, kialakul a kisszekundos, erőszakos gesztusu motívum, és így tovább.

Heuss elemzése akkor sem veszti értelmét, ha kiegészítésként megjegyezzük: a tremolós, zümmögő effektus nem egy szimfonikus költemény kezdetén /Prometheus, Hunnenschlacht, Héroide funèbre/ felhangzik, amelyeknek tematikus anyaga teljesen más. Ha a kész kompozíciót tartjuk szem előtt, s nem azt nézzük, hogy miként alakult ki, akkor az sem zavarja meg ezt a mindent a tremolóra visszavezetni kívánó analízist, hogy a dobpergés-bevezetést Liszt a legutolsó pillanatban komponálta meg, s írta be a metszésre előkészített partitúrába. ²⁵¹ A komponálás folyamata nem mindig logikus, abban az értelemben, ahogyan egy elemzés következetes lehet. A lényegen, a kész kompozíción ez a körülmény természetesen nem változtat /véletlen, hogy egyáltalán birtokunkban van ez a dokumentum/, csupán a komponista gondolkodás-módjára, az alkotás pszichológiájára vet fényt.

Miért ragaszkodik a zeneszerző ilyen görcsösen a tematikus összefüggésekhez, miért javitgatja, tökéletesíti szüntelenül ilyen irányban műveit? Ezzel Liszt valami olyant kíván pótolni, amelyet részben elvesztett, részben akarva akaratlan egyre inkább mellőz: a klasszikus tonális rend formaszervező erejét, s a klasszikus forma-arányok egyensúlyt teremtő egységét. Azáltal ugyanis, hogy sem a tonális, sem a formai megfelelésekkel nem képes többé számottevő segítséget nyújtani a tájékozódáshoz egy mű formájában, valami módon igazolnia kell, hogy az új anyag szervesen kapcsolódik a megelőzőkhöz, azoknak mintegy más

arculata. Az például, hogy bizonyos fontos formai pillanatokban a Tassóban feltűnik a három egyenletes nyolcad, az jótékonyan befolyásolja a mű egységét. Hogy az Allegro strepitoso után a bevezetőben ütemenként tovább hallható a  motivum, megindokolja a két formarész egymásutániségének jogosságát. Egy klasszikus szonáta-formánál szinte tévedhetetlen biztonsággal érezzük: most a melléktéma következik, most a feldolgozási rész, most a reprim. Ezt lehetővé teszi egy arány és tonalitás érzék, a megszokás, az egységes zenei köznyelv. Ami ettől ott eltér, az úgy tér el, hogy előbb jut eszünkbe: minek kellene következni, s az eltérés ötlete csak ennek a reflex-szerű gondolatnak feszültségében hat ~~érdekesnek~~.  Mi indokolja azonban Lisztnél egy új anyag, egy új formarész megjelenését? A Szimfonikus költeményekben az új formarész érvényességét és szükségszerűségét minduntalan valamilyen módon bizonyítani kell a zeneszerzőnek. Az egyik ilyen módszer a tematikus összefüggés. Ebből következik, hogy a tematikus összefüggés többet jelent ezekben a művekben a szem gyönyörködtetésénél /annál, hogy a kottában felfedezzük-e a rejtett megfeleléseket vagy sem/. A tematikus összefüggés formálási funkció betöltésére hivatott.

Talán egyik "soktipusu" műben sincs a tematikus összefüggésnek olyan lényeges szerepe, mint a h-moll Szoná-
252
tában. A Szonátában Liszt egy expozíciójai formaterület variációsorát komponálja meg. A motivikus összefüggések a variálás egyfajta rendszerére vetnek fényt, amely egyben

formálási elv is. Ha röviden akarjuk összefoglalni, hogy mi játszódik le ebben a műben tematikusan, akkor azt mondhatjuk, hogy itt bármelyik téma bármikor a "másik" lehet azáltal, hogy átveszi amannak karakterét és formai funkcióját: tudjuk, hogy más, és egyben azt is tudjuk, hogy mégis ugyanaz.²⁵³

A "variációsor" "témája" /amely tulajdonképpen három téma együttese: dolente-energico-marcato/ a mű legelején hangzik el /1-2-3/. Az első expozícióban a sorrend 2-3-1, a karakterek a bevezetésben megismertektől lényegében nem térnek el. /Az itt következő elemzés a grandioso-anyagot és a "korált", mint egy másfajta formaelv képviselőit, ezalkalommal figyelmen kívül hagyja/. A második expozícióban meglágyul a karakter. Először ismét a második anyagot halljuk /dolce con grazie/, majd a marcato /harmadik anyag/ is megszeli /cantando espressivo/. A formarész végén a második anyag ritmusértékei lelassulva térnek vissza, s kiderül, hogy a második anyag ilyen formában az első megfordítása. Mivel az első anyag /dolente-típus/ mindig formai határpontokon hangzik fel a műben, itt a harmadik expozíciót jósolja a főtéma álarcában /2-3-2=1/. A harmadik expozíció menete 2-3-1=2, azaz itt az előbbinek a fordítottja játszódik le: az első anyag beleolvad a rész végén visszatérő főtéma karakterébe. Az ezt követő formarészben megszakad az expozíció-variálás, a Szonáta feldolgozási részét halljuk. Itt is megfigyelhető azonban, hogy amikor felbukkan egy új, addig ismeretlen, fontos anyag, a "korál",²⁵⁴ ezt az 1. karakterű, 2. tematikájú anyag vezeti be. Figye-

lemre méltó ennek párosulása a harmadik anyaggal, amely egyrészt a mozgató elvet jelenti, /ugy mint az első expozícióban a repetíció, a másodikban a trilla/, másrészt már ezzel előlegzi Liszt, hogy a rész végén a két anyag rokonsága egyre nyilvánvalóbb lesz. Azt, hogy ezt a formarészt feldolgozásnak nevezzük, az indokolja, hogy míg az expozíciókban az anyagok kötött rendjét tapasztalhattuk, itt sűrű egymásutánban nemcsak a három főtéma, hanem a grandioso és a korál is elhangzik feldolgozás-szerűen.

Az új formarész kezdetét ismét az első anyag, a mű kezdetére emlékeztető alakja jelzi. Ezt az anyagot azonban most a harmadik készíti elő, s ahogyan lelassul, egyik gesztusában az ~~első~~ ^{első} anyag legkarakterisztikusabb gesztusát ismerhetjük fel. A két mozdulat hasonlóságát a tempó hasonulás méginkább kiemeli. Megszületett a 3=1 és a 1=3 átváltozás. A negyedik expozíció /a repriz első része/ -- ^(a)fugato ^{ből}//2/ és ^(a)harmadik anyag ^{ből áll} /a fugatot a főtéma kibővített területének lehet tekintetni/. Az ezt követő egyértelmű visszatérés az első expozíciót idézi, amely most némileg kibővül: záróanyaga nem az első anyag, hanem fokozatosan a 3. veszi át az első szerepét /a második anyag is részt vesz ebben a folyamatban/, a grandiosot előkészítő funkciót. A hatodik expozíció /3. repriz/ ismét újdonságot hoz: először a harmadik anyagot halljuk, ugyanolyan karakterrel mint a második expozícióban, majd a másodikat a harmadik eredeti karakterével /staccato/, majd a harmadikat,

eredeti karakterrel. Ezt követően az első anyag szóval meg-
elveztetett tematikus tartalommal, ugyanis jellegzetes fel-
ugró dallamkezdése eltűnik, s marad a lefelé irányuló ská-
la. Ennek oka a stretto monumentalizáló, nekilendülő hang-
vétele /ezt jelezte az előző részben uralkodó harmadik a-
nyagkarakter, amely a három közül a leggyorsabb tempót su-
gallja/. A strettóban a második és harmadik anyag is elvesz-
ti tematikus jellegét, s a jobbára atematikus effektus mint-
egy belefut az utolsó grandiosoba. A mű végén Liszt a témá-
kat a darab kezdetéhez képest fordított sorrendben, hidsze-
rűen hozza vissza, eredeti karakterükkel együtt. A kompozi-
ció 3-2-1 elrendezéssel zárul.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Összefoglalás:

Bevezetés: 1 - 2 - 3

1. exp. : 2 - 3 - 1

2. exp. : 2 - 3 - 2=1

3. exp. : 2 - 3 - 1=2

feldolgozási rész

4. exp. /1. repriz/: fugato/2/ - 3/

5. exp. /2. repriz/: 2 - 3 - 1=/2/=3=1

6. exp. /3. repriz/: 3 - 2=3 - 3

+ : 1=0, 2=0, 3=0

Befejezés: 3 - 2 - 1

A többi lehetőség tükrében:

felhasznált lehetőségek: 1 - 2 - 3 egyszer

2 - 3 - 1 ötször

3 - 2 - 1 egyszer

további elméleti lehetőségek: 1-3-2, 2-1-3, 3-1-2

a karakterváltás felhasznált lehetőségei:

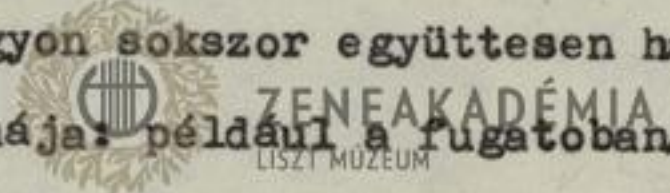
1=2, 2=1, 2=3, 1=3, 3=1

nem alkalmazott: 3=2

A táblázatról leolvasható, hogy Liszt a különböző funkciójú nagyforma részekben különböző, de mindig következetesen végigvitt téma-sorrendet alkot. A bevezetéshez, az expozíciókhoz illetve reprimákhoz és a befejezéshez más-más permutációs lehetőség csatlakozik. Kivételt képez a negyedik expozíció, amelyből a harmadik fajta téma /1/ illetve karaktere hiányzik, s így mintegy "karakterelizációval" kapcsolódik az ötödik expozícióhoz. Ez a reprim kezdetének örökké vitatott kérdését tükrözi. A hatodik expozíció szabálytalansága az "Endziel" formaelv hatásának köszönhető. Ez az egyetlen olyan részlet a műben, ahol a grandioso vonzása a modifikált szonátaforma rendszere fölé kerekedik, s előbb a harmadik anyag karakterének szellemében egységesíti a témákat, majd még ebből is "elvonja" a tematikus tartalmat, s marad a "tisztá" karakter, amely mintegy formai lélegzetként előzi meg a grandioso végső "kimondását". Ezek azok a pillanatok, amikor Liszt weimari műveinek egyikének-másikának formálá-

sában retorikus építőelvekről beszélhetünk, amikor rövid időre a szonátából "Klang-Rede" lesz.

Azok a lehetőségek, amelyek rendszerünk szerint 2-re vagy 3-ra végződnek, nem tehettek jó szolgálatot Lisztnek, ugyanis a záróanyag mindig a dolente típus törvényeinek engedelmeskedik, s ezért csak 1 lehet /vagy, kivételes esetben 0/. A bevezető 1-2-3 sorrendje, mint témabemutató, szándékosan különül el a többi formarésztől.

A karakterátváltozások közül Liszt csak a 3=2-t nem alkalmazza. Erre nincs is szükség, mert ez a két anyag karakterben és tematikusan egyaránt igen közel áll egymáshoz, s nagyon sokszor együttesen hangzik fel /a 3, mint a 2 ellentéme/.
 példaül a fugatoban/

A h-moll Szonátában tehát négyféle formaelv törvénye érvényesül megnyugtató egységben: a dolente-típus törvénye, a grandioso-típus törvénye, a szonátaforma-törvénye és a tematikus összefüggéseken alapuló variálás törvénye. Ezek a formálási elvek sohasem mondanak ellent egymásnak, mindegyik megtalálja a mű egészében azt a helyet, ahol sajátosságainak feladása nélkül a nagyforma rendszerének is logikus következményeként értékelhető.

Vázlatokban sokszor megfigyelhetjük, hogy Liszt előbb írja le a zenei anyagot, s csak ezután jelöli ki az ütemvonalak helyét.²⁵⁵ Egy teljesen másfajta formaérzékről van tehát szó, mint a klasszikus zenében, ahol legelőször az idő-arányok álltak készen a zeneszerző képzeletében, s

a tematikus történet a kompozíciós munka második fázisát képezte. /Ld. például egyes Mozart vagy Haydn vázlatok "üres" illetve minimális tematikus tartalmu ütemsorait./ Mi szerint oszt be Liszt egy teljes kompozíciójai időtartamot? A kérdés egy már érintett problémával függ össze: mi indokolja meg új formarészek kezdetét, új formarészek létjogosultságát? A tematikus összefüggés különböző technikája az egyik megoldási mód, amely azonban ^{sokszor} csak az egész mű ismeretében /tehát a kompozíció elhangzása után/ igazol bizonyos összefüggéseket, s bizonyítja a forma rendjének következetességét. Mivel hívja fel a figyelmet Liszt a formarész-váltásra a mű hallgatásának folyamata közben?

Ha ²⁵⁶ ~~n~~íhetünk egy ^{archív-felvételnek} ~~archív-felvételnek~~, amelyen Bernhard Stavenhagen, Liszt egyik kései tanítványa, a 12. Magyar rapszódia személyes Liszt-élményeire hivatkozva adja elő, akkor az új anyagok bevezetésére illetve lezárására vonatkozólag egyfajta sajátos, előadóművészi formaelvet figyelhetünk meg. Stavenhagen a dallam kezdetét több helyen önkényes felütéssel támasztja meg, amely olykor hosszú repetícióig fokozódhat. A dallamok lezárása után, a "korona" helyén is gyakran hallunk improvizált futamokat, amelyeknek tematikus tartalma szinte semmi, csupán a kicsengési időt töltik ki hangokkal. Ezeket a formai nekifutásokat és kicsengéseket Liszt a legtöbb esetben belekomponálja a művekbe, s igényesebb daraboknál az előadónak nem engedi meg az improvizálás szabadságát /például a h-moll Szonáta utolsó grandiosoját megelőző aтемatikus nekifutás

az előadóművészi formálás kiírt, lekottázott megnyilvánulása./

Ebben a zenei-retorikus formálásban a cigányzene^{nek} (illetve a cigányzenészek előadásmódjának is szerepe lehet. Liszt a 11. Magyar rapszódia lassú részében például a cimbalom hangzását, és játékmódját imitálja /"quasi zimbalo"/. A hangszer játéktechnikai sajátosságaiból és különleges hangzásából adódik, hogy a hangzatok hosszan kicsengenek, futamokban, tremolóokban élnek "utóéletüket". Ha csak egy pillantást vetünk is a rapszódia bevezető oldalainak kottaképre, azt tapasztalhatjuk, hogy a zenei anyag terjedelme és tartalma nem áll arányban egymással. Mindössze néhány akkorddal lehetne jelezni hosszú felületek lényegét. Mi indokolja hát az anyag ilyen módon történő felduzzasztását? Csakis a cimbalom hangszeregyéniségének zongorára való átültetése.

Cigánymuzsikusoktól -- nemcsak cimbalmosoktól -- gyakran hallhatott Liszt a cimbalom játékmódjához hasonló előadási szokásokat. Megfigyelhette, hogyan nyújtják meg a zenészek egy-egy melódia zárlatát diszitó futamokkal, amelyek a záróhangnak vagy hangzatnak kijátszott dallami kicsengései. A 6. Magyar rapszódia egyik része ezt örökíti meg a zongorán.²⁵⁷ A dallam minden fő hangján hosszasan elidőz az előadóművész-zeneszerző, s mindannyiszor visszhangként a balkéz ismételt akkordjai biztosítják a metrumot és lejegyzett ritmust jóval meghaladó kicsengési időt. Ugyan-²⁵⁸ csak a 6. Rapszódiaiban a felütés is hosszabb felületet kap. A gyors rész bevezető ütemeiben nem történik semmi más,

mint a felütés /az f/ ismételtetése. Ezzel az igazán minimális tematikus tartalmához képest hosszú időegységgel teremti meg Liszt a Rapszódia gyors dallamának életterét, s egyben jelzi a formarész váltását.

Az 1830-as évek végén jegyezhetette fel Liszt Velencében azt a gondolás-dallamot, amelyet a Venezia e Napoli 1840 körül komponált zongoradarabjának fő témájaként választott. Ha ezt a dallamot összehasonlítjuk az ugyancsak ebből keletkezett Tasso szimfónikus költemény végleges verziójával, az "előadó-művészi" formálás érdekes példáját figyelhetjük meg.²⁵⁹ A dallam hangról hangra ugyanaz maradt, csupán formai, időbeli "lélegzése" lett néhol más: a ritmusértékek a duplájukra nőttek. Ezáltal az egyes dallamsorok között /a két verziót összehasonlítva/ egy illetve két ütem különbség keletkezik, amely azonban a dallam lényegén nem változtat, csak a végleges verziót teszi "monumentálisabbá".

Liszt weimari korszakára, a Szimfónikus költemények idejére az ilyenfajta megoldások egyre fontosabb szerepet töltenek be a kompozíciókban. Ennek okát a nagyzenekari apparátusban és Liszt nagyforma-alkotó szándékában kell keresni. A nekilendülés és kicsengés mintegy felnagyítja, monumentalizálja a zenei anyagot. "So gelten mir Deine Orchesterwerke jetzt gleichsam als eine Monumentalisierung Deiner persönlichen Kunst" -- írja találóan Wagner Lisztnek.²⁶⁰ A Szimfónikus költeményekben Liszt korábbi zongoradarabjainak egyes megoldásait monumentalizálja.

A "Monumentalisierung" kifejezést nem mindenki értelmezi és használja egyértelműen a Liszt-irodalomban. Raabe például Wagner kifejezését arra érti, hogy Liszt a Szimfónikus költeményekkel az új nagyforma megteremtésére törekszik. G. Gruber már csak a művek egyes részére vonatkoztatja, egyetlen tipikus jelenségre. Ez a "Schlussmonumentalisierung oder Verklärung"²⁶¹. A monumentalizálás ebben az esetben egyenlő Liszt kódá-technikájával, a "gesteigerte Wiederkehr"-^eről vagy a "Zusammenfassung der Themen" fogalmával /Heinrichs/²⁶². "Diese Art von Zusammenfassen und Abrunden eines ganzen Stückes bei seinem Abschluss ist mir ziemlich eigen" -- írja maga Liszt, egyik levelében.²⁶³

A monumentalizálást ezalkalommal a fenti meghatározásnál tágabban értelmezzük. A monumentalizálás, ha tematikus, több mint egyszerű ismétlés vagy összefoglalás: mindkettő együtt. Ha nem tematikus, csupán éleletteret ad egy zenei gondolatnak, akkor klasszikus terminussal nem is jellemezhető, legfeljebb megnyújtott felütésnek vagy hosszan kitartott zárlatnak nevezhetjük. A monumentalizálás és az ismétlés nem azonos fogalmak. Míg az ismétlés tartalmilag is szaporít /ugyanazt kétszer vagy többször mondja el/ a monumentalizálás tartalmilag rendszerint semmit sem tesz hozzá a tematikus anyaghoz. Monumentalizálás időben és térben egyaránt lejátszódhat. Időben akkor, ha egy dallam "holdudvarát" úgy teremti meg Liszt, hogy a bevezetés mintegy nagy lélegzetnek tűnik a fontos anyag kimondása előtt, vagy úgy, hogy a melódiát hosszan kicsengő anyag követi.

Térben akkor történik monumentalizálás, ha a dallam eredeti idő-keretein belül, ugyancsak tematikus történés nélkül bővül a zenei anyag. Erre az Esz-dur Zongora²⁶⁴verseny nyitó-gesztusa szolgál elemi példaként. A második ütem végén kicsengő két akkord monumentalizálja az unisono dallamot azáltal, hogy megosztja a kicsengési időt: egyfajta hangzó szünet. Ez az ötlet már a téma legelső felvázolásakor megjelent /Kókai Rezső közli a vázlattöredéket/, azonban a második ütem azonnal desz-en indult. A későbbiek folyamán ez is monumentalizálódott: a kétszer, egyre gyorsabban ismétlődő gesztus még tovább gyorsult, s feszültebbé, patetikusabbá sőt teátrálisabbá tette a zenei anyagot. Hans von Bülow tréfásan meg is szövegezte a motivumot, s így akarva-akaratlan talán a legtalálósabban "fogalmazta" meg a monumentalizálás lényegét. A gúnyos mondás a Zukunffsparthei ellenlábasaiknak szól: "Das versteht ihr alle nicht". A mondatot az ehhez kapcsolódó gúnykacaj /"Ha-ha" -- aminek megfelelője a két szünetkitöltő akkord/ emeli szinpadí gesztussá. A felkiáltás tartalmán ez mitsem változtat karakterén azonban igen: monumentalizálja.²⁶⁶

A monumentalizálási szándék az egyes művek keletkezése folyamán is egyre erősödött. A Tasso Lamento dallamának monumentalizálásához hasonló bővülést figyelhetünk meg a Trionfóval kapcsolatban. A Trionfo bevezetője a kezdetben mindössze egy negyed felütés volt. A ma ismert végleges verzióban ez az egy negyed 14 ütem hosszúságúra nyúlt. Hogyan? Liszt már a legelső megfogalmazáskor sokat töpren-

gett azon, hogy miként kösse össze a Lamento és a Trionfo
267 *(tremolós motivumot kísérleterezt, majd egy négyhangossal. Jelen fontosnak tartotta)*
részét. Először egy háromhangos tremolót /a timpani szólamánál az "ohne Bass" utasítást találjuk/. Maga a Trionfo-dallam közvetlenül egy nyolcad felütés után kezdődött volna el, azonban már a tematikusan kevésbé jelentős zenekari effektust is a Trionfó nekilendülő bevezetésének tekinthetjük. Liszt az érdekes oldal áthúzásai szerint nem volt elégedett ezzel a megoldással, s az oldal legaljára, mintegy kivonatossan odavetette elképzeléseinek lényegét: a Tasso dallam egy részletének motivikus körbeforgatását, a timpani tremolóját, egy kromatikusan lefelé haladó skálamotivumot és a felütést, amely itt, a lap alján már negyedértékű, sőt, Liszt egyik *még későbbi* javítás szerint pontozott nyolcad-tizenhatod. Conradi a partitúrába való másolásakor jobb híjján átveszi az oldal legterjedelmesebbre sikerült kísérletét.

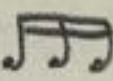
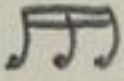
A Trionfo bevezetője azonban mégsem ebből az anyagból alakult ki, hanem abból a kétütemes bevezető trombita-fanfárból, amely a Trionfó-dallam második felbukkanását előzi meg. Ezt az anyagot Liszt már csak Raff másolatában korrigálja, s egyben monumentalizálja. Trombitára, kürtre, üstdobra rakja fel és többször ismétli, majd ezt a fanfármotivumot összekapcsolja Raff skálaötletével, amely a "Raff verzióban" megelőzi a Trionfót. Az utolsó fázis a pontozott ritmus három egyenletes nyolcaddá való átváltoztatása /átragasztás/, amely a skálamotivumok között, szólal meg. Ezzel Liszt halványan emlékeztet a tremolóra, megőrzi

a fanfár jelleget és egyben megteremti a nagy, győzelmes dallam légkörét, s nem utolsó sorban tájékoztat arról, hogy igen fontos formarész küszöbéhez érkezünk.

Ha a végleges partitúrát végiglapozzuk, a felütések terén érdekes folyamatot figyelhetünk meg. A mű "negatív" bevezetéssel az ütem második negyedén indul. A Lamentóban a dallamhoz nem társul felütés /sem a c-moll, sem az E-dur epizódban/. A Fisz-dur epizód pontozott nyolcadtizenhatod felütést kap, a trionfo felütése sok ütemre duzzad. A monumentalizálás mértéke tehát összefügg a hangulattal is: a gyász más gesztust követel, mint az öröm.

Ennek a fajta formálásnak a szolgálatába Liszt elsősorban az  agitatot, kisebb mértékben a dolente-típust állítja. A két típus zenei anyaga tükrözi azt a funkciót, amelyet a nagyformában betölt. Mindkét típus szinte a fülünk hallatára születik meg, sohasem "létezik", mint a "nagy melódiák" csoportja, hanem kialakul. Előbb rendszerint egy tremolós vagy tartott hosszú hangot hallunk /az "ósmagot"/, s csak ebből válik ki a típus dallami rétege. Ez mindig az ütem kevésbé súlyos részén kezdődik el, s sokszor szinkópás ritmus teszi bizonytalanná statikáját. Az agitatot és a dolentét a legtöbb esetben a "nagy dallamok" típusa vagy a grandioso-, dolce-, illetve religioso-típus határozza meg. Ilyenkor a két típus szerepe általában alárendelt: bevezető, "holdudvar" teremtő vagy átvezető funkcióban szólnak meg /1/. Alárendeltségükkel párhuzamos halvány tematikus karakterük. Minél inkább csupán az idő kitöltésére korlátozódik szerepük, annál kevésbé szükséges különösebb melódikus tar-

talmat hordozniuk. Ebben a funkcióban az agitató-típusra jellemző zenei jegyeket szívesebben alkalmazza Liszt, mint a dolentéét. A dolente "ősmagját" /tartott hang/ önmagában veszélyes volna nagyobb felületre alkalmazni, míg a tremoló-nál /még ha semmi egyéb sem történik/ maga a hangzás érdekes-sége is leköti a hallgató figyelmét. A dolente karakter-típus inkább tematikus funkcióban szólal meg, s az agitató a tematikus ágának szerepét /előkészítés, nekilendülés/ csak ritkán veszi át /Prometheus/, s ha átveszi, legtöbbször valamilyen agitató hangzásra jellemző vonással társul /pl. a Szonátában olykor a tremolóval/.

Kivételes, ha az agitató hosszú és soktémás mű-nél tematikus /Prometheus/ sőt főtéma funkciót /Faust-szimfónia 1. tétel/ is ellát /2/. Ilyenkor az agitató lényege /a tremoló/ a dallamon is otthagyja a nyomát. A Prometheus agitatójának keletkezési folyamata azt mutatja meg, hogy mi-ként befolyásolja a tremoló a dallamépítkezést. A tremolót²⁶³ ebben az anyagban a fráziskezdetek  képlete jelképezi. Liszt először szinkópát /!/ komponált, s a dallam második fele is másként hangzott: nagyobb hangközökben mozgott. A későbbi verziók világosan megmutatják, miként lesz a szinkópából  képlet, miként gyorsulnak fel a dallam kottaképének értékei duplájukra /♩=♩/ miként kap az anyag határozott karakter-megjelölést /agitató assai/, s végül, miként sűrűsödnek meg a dallam második részének hangközei kromatikus futammá. A sűrű hangzású tremoló dallami tükörképe született meg. /A tremoló dallamként valósul meg a

Prometheus agitató-témájához igen hasonló Faust-szimfónia
270
fő témájában is./

Mi történik akkor, ha Liszt egy nagyobb önálló
formarészben, vagy egy teljes műben kizárólag illetve majd-
nem kizárólag agitató-típust alkalmaz, s lemond az agitatót
feloldó, s egyben egyfajta viszonylatban meghatározó gran-
dioso, dolce vagy religioso típusról? Ilyenkor az agitató
harmóniai /szűkített, bővített akkordok/ és dallami /kroma-
tika és egyéb distanciális hangközök/ jellemzői állandósul-
nak, s másfajta relációk alakulnak ki. Ezek a zenei jegyek
ugyanis a klasszikus értelemben disszonánsak, s feloldásuk-
tól megfosztva a klasszikus tonalitást gyengítik. Ha hosz-
szabb formai felületen ezek a jelenségek önállósulnak, az
azt jelenti, hogy a disszonanciát többé nem a hajdani kon-
szonanciák /dur-moll hangzatok/ tükrében érzékeljük, hanem
önmagában /illetve más disszonanciák vonatkozásában/, s
ilyen értelemben a disszonancia megszűnik disszonancia len-
ni. Újfajta hierarchikus rend alakul ki: addig különösnek,
kivételesnek ható zenei elemek a régi oldások, kadenciák
stb. szerepét veszik át. Új hangrendszer, új tonalitás esz-
mény születik meg. Az agitató és a dolente lehetőségeinek
ilyenfajta kiaknázása /3/ eredményezi a legmodernebb megol-
dásokat a Szimfónikus költeményekben, s egyenesen vezet a
kései zongoradarabok zenéjéhez.

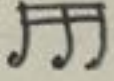
Az egyik legszembetűnőbb példát a klasszikus esz-
közöket nélkülöző szerkesztésre a Faust-szimfónia transzpo-
náltan ismételt bevezető 11 taktusa /tehát 22 ütem hosszu-
ságu felület/ kínálja. A részletben kizárólag distanciális

jelenségeket figyelhetünk meg. A hangszerelés módja is segíti a hangok elrendezésének szigorú elvét. A mű asz-szal kezdődik, majd a híres "dodekafón" téma bővített hármas sora kromatikus lépésenként ereszkedik lefelé, egészen az e-ig. Ekkor szólal meg az utolsó /negyedik/ új bővített hármas, amelynek befejező hangját /a c-t/, a második hegedű veszi át /eddig kizárólag a csellók és brácsák szerepeltek/, s a c-t alapulvéve ismétli meg az utolsó bővített hármaszt. A hangzatfordítás következtében a motívum gisz-re érkezik meg, ami által egyben a kezdő asz-ról kiinduló "kör" bezárult. A továbbkapcsolódó láncszemet is ez a hang képezi új hangzási rétegben, új hangszeren /oboán/. A motívum ezuttal c-n zárul, aminek az első hegedű c-je kapcsolódik és a következő néhány kapcsolódási pont⁵⁰⁾ is a c illetve a gisz. ~~(jelenti)~~ A klarinéton megszólaló új anyag e-vel kötődik a megelőzőkhöz, s a klarinét megkezdett melódiáját a fagott fejezi be e záróhanggal. A rövid részlet formálási "láncszemei" tehát a gisz - c - e bővített hármas gerincén helyezkednek el. A bővített hármassal Liszt szinte "Reihe"-szerűen szervezte meg 11 ütem hangrendszerét.

Nagyobb formarészt /a Tasso teljes bevezetőjét: 61 ütemet is felépít Liszt hasonló módon. A Tassóban a zeneszerző nemcsak a hangokat, a skálamodelleket, hanem a motivikus továbbszövés technikáját is segítségül hívja a "szigorú szerkesztéshez". A mű a vonó⁵⁰⁾kon megszólaló, kistercet kitöltő dallamcsírával kezdődik /amely a Tasso dallam záróformulájából származik/. A kezdőhang esz, majd ugyan-

ezt halljuk asz-ről, s harmadszor is elkezdődik a kisterc kitöltése desz-ről, de ekkor a már megismerthez egy addig ismeretlen jelenséget, a félhang-egész hang helyett két félhangot fűz Liszt, amivel mintegy kromatizálja a kisterc-dallamot. Emiatt h-n áll meg a zenei folyamat, s ez a hang szól hosszan kitartva a basszusban az első néhány ütem formai egységének végéig. Közben a h-t a fagott is átveszi, mintegy megnyitva a fuvós régiók lehetőségét. A többi fuvós egy h-ra felépített szűkitett akkordot szólaltat meg. A kromatika felvetett ötlete is megkapja folytatását először egy félénk lépésben /esz-d/ az oboán, majd egy asz-ről, d-ig terjedő kromatikus skálakivágattá bővül. A következő formaszelet az előző ~~kezdeténél~~ ^{LISZT MŰZEUM} ~~kezdeténél~~ a h-n kezdődik, s annak transzponált ismétlése. Az új rész g-n zárul. A kezdések és zárások, a kapcsolódások, a Faust-szimfónia bevezetéséhez hasonlóan ugyancsak bővített hármas szerint rendeződnek el /esz - h - g/. A Tassóban azonban a hosszabb felületek miatt más rendező-elveket is be kell a zeneszerzőnek vezetni. Erre a továbbiakban a kromatika és a szűkitett hangzat tesz jó szolgálatot. A basszusban a g után fisz következik, majd néhány ütemmel később f, s végül e. A szűkitett akkordok rétege a következőképpen alakul: cisz-e-g-b, /átmenő: h-g-d/, gisz-h-d-f. A következő négy ütemet az ostinato-elv szervezi meg. A kezdőhang az előző rész e-jéből logikusan következő esz. Egyetlen /eddig még nem szerepelt/ szűkitett négyes hangzatot hallunk /a-c-esz-fisz/egy hiányos kromatikus skálamotívum ismétléseivel együtt. Ezt a skála-

motivumot eredetileg Liszt kitöltött kromatikus sorként képzelte el, csak a gesztus /a szünetes ütemindítás/ és a hangok száma nem fért el egyetlen ütem keretein belül, s így kénytelen volt már az első megfogalmazásban a kromatikus menetből elhagyni egy hangot.²⁷¹

Az Allegro strepitoso részt az ostinatós néhány ütem záróhangjával, az a-val indítja Liszt, s ugyanazzal a szűkített akkorddal, amelyet az imént hallottunk. Később az a basszusból asz lesz, s a következő rész kezdése méghozzá a g-t. A kapcsolás erejét a  motivum megtartása méginkább fokozza. Ebben a részben a kromatikus dallamkivágat teljes skálamoddellé /1+1+1+2+3+1+1/ egészül ki. A skála h-n áll meg, amit a bevezető dallam asz-ról kiinduló visszatérése követ. Eddig egyetlen klasszikus akkordoldás sem volt az egész bevezetőben, ~~(A h-t követő asz sem ennek engedelmese-
dik. Az asz csupán a hangzat alsó rétege, ami fölött Desz-
dur harmónia szól)~~ /dur harmónia tisztán még nem csendült fel a darabban, mollakkord is csak átfutó jelleggel/. ~~Itt~~

A h-t követő Deszdurhármas nem domináns-tonia vonzás eredménye, hanem különböző hangzási rétegek közös célpontja /azért is szólalhat meg ilyen exponáltan kvartszekszt alakban/, amelyet az előző anyag hangzási rétegei készítettek elő.

A bevezetés hidszerű visszatérése, lezáró ütemei sem térnek el az eddigi szerkesztéstől: a láncreakció tovább folytatódik, egészen a Lamento-dallamig, ahonnan új nagyformarész és másfajta /hagyományosabb/ szerkesztés-technika kap szerepet.

Ujfajta hangi megszervezésre, illetve formarészek nem tonális vonzásokon alapuló összekötésére más művekben is találunk -- ha nem is ennyire következetesen végigvitt -- példákat. A Prometheus egyes blokkjai között megfigyelhetünk hangmegegyezéseket vagy kromatikus lépéseket. Az Héroide funèbre bevezetésében egy másfajta "szigorú szerkesztés" valósul meg. Liszt ugyanis mintegy kimondott "Reihe"-ként a mű kezdetén egyetlen akkordkapcsolásba sűriti a darab fő témájának első ^(öt fontos) hangját, először b majd h ²⁷² alappal. Ezután h-ról indul egy kromatikus basszusmotívum, s ugyanakkor megkezdődik a hegedűkben asz-ról egy folyamat, amely egészen desz-ig tart kromatikus lépésekkel. Ez egyben a további ^{LISZT MŰZEUM} ~~temek~~ ^{összetartó} ereje. Az indulódallam felhangzásait a szűkített négyes hangzat hangjai szabályozzák, s a főrészben végig követni lehet a motivikus vagy hangismétléses kapcsolódási módokat. A Héroide funèbre-ben Liszt a "szigorú szerkesztéssel" és egyfajta ostinato elvvel egészen hosszú /egy induló főrésznyi/ anyagot képes megszervezni. Teljes művet végig következetesen, eszerint a szerkesztés szerint csak a Hamletben épít fel. A Hamlet "modernségét" némileg indokolja, hogy ez a legrövidebb mű a Szimfonikus költemények között. Egy h-moll Szonáta terjedelmű formát a zeneszerző még aligha tudott volna végig ezzel a technikával megoldani.

"Als einst sein Petrarca Sonett in E-dur gespielt wurde, erwähnte Liszt bei einigen übermässigen Harmonien: "Damals war der übermässige Dreiklang noch was" -- emlékezik

273
vissza August Göllerich Liszt egyik megjegyzésére. A Hamlet meghallgatásakor valóban arra kell gondolnunk, hogy milyen régen is volt, amikor még a bővitett vagy a szűkitett akkord különösnek számított. A Hamlet teljes hangrendszerét ugyanis a bővitett hangzat és a szűkitett akkord, illetve a kettő váltakozása határozza meg. Liszt a karakter sugallta zenei anyagból /a Hamletben kizárólag^(induló) agitato és dolente tipust használ!/, olyan következetességgel teremt rendszert, hogy a mű első nagy formarészét /73 ütemet/ szinte* kizárólag szűkitett és bővitett hangzatokból építi fel. Bár a mű előjegyzése két kereszt, s a darab h-moll akkorddal /és még két megtoldott h-val/ zárul, ez a klasszikus értelemben vett alaphangzat nem szólal meg másutt a kompozícióban, csak néhány átsuhanó kvartszekszt emlékeztet rá. A mű hangzatainak legalább a nyolcvan százaléka distancia elvű. A h-nak tonalitást meghatározó szerepe tehát nem egyfajta uralkodó tonalitásból, hanem e hang centrális funkciójából következik.

A mű első kis formai egységében /2x4 ütem/ a h centrumhangot háromféle relációban is halljuk. 1. egy hiányos bővitett akkord egyik hangjaként /h - esz/; 2. autentikus /domináns/ fisz megerősítéssel; 3. az ismétléskor egy szűkitett szeptimakkord egyik hangjaként. A mű tonalitását, mint folyamatot két elv határozza meg. Egyrészt az, hogy a h-nak, mint első számú centrumhangnak mikor, melyik viszonylata válik uralkodóvá. Másrészt, /mivel a distanciális akkordok egymást váltják fel, s nem vezetőhangosan oldódnak, ezáltal a

* azért van
ahol 22.5

bennük szereplő hangok egyenrangúak, s bármikor helyettesíthetik egymást/ -- mikor, melyik kap ezek közül centrális szerepet.

A h relációi:

g - h - esz /bővített hármasszerint/
f - asz - h - d /szűkitett négyesszerint/
fisz - h /autentikus /D - T/ lépésszerint/

A h szerepét a két distanciális akkord bármelyik hangja átveheti, az f kivételével. Az f funkcióját ugyanis a fisz mintegy "kisajátítja". A klasszikus zene alaplépése ezen a ponton befolyásolja a "modern" hangrendszert. Ereje azonban már az egyaduralomra nem elegendő, a fisz a h-nak nem dominánsa többé, hanem csupán egy a számos "antitonikája" közül.

274

A második rész kezdő h-jából kiinduló basszusmotívum levezet az esz-re és érinti a f-et. Ezáltal előbb szólal meg a szűkitett majd a bővített akkord. A formarész lényege ennek a két centrális akkordnak a váltakozása. /Az ettől való eltéréseket - pl. a h c-re, a g asz-ra mozdul: c-moll illetve asz-moll hangzatnak adja át helyét -- átmenetinek érezzük./ A klasszikus tonalitás-érzék fordítottja alakul ki: ott a bővített illetve a szűkitett akkord az átmeneti, s ha áttételek közbeiktatásával is, de mindig konszonáns feldoldáshoz vezet. Ugyanebben a részben más transzpozícióban is lejátszódnak ezek a fordulatok. A modulációt a trombita d-disz váltása jelenti, amely egyben jelzi a h-nak és a g-nek valamiféle visszatérését. Ez egy

disz=esz alapu hangzat után meg is történik: az első rész visszatér. Az erősen exponált esz egyben a kezdő esz-t is előlegezi. /A bővített "tengely" centrális jellegét a hangszerezés erősíti. A hosszú hangok hegedűn-kürtön-trombitán a következő rendszert adják ki: h-esz-h, d-fisz-d és disz, amely a h-hoz vezet./

275 276

Az ismétlődés utáni rész kezdése a másodikéra emlékeztet. A basszus lehajló figurája most a h-g tercet köti össze. A bővített akkord principiumát ez az ismétlődő motívum őrzi, míg a megszólaló hangzatok szűkítettek. A h centrális szerepe itt megnő, ugyanis egyrészt ezt a hangot ismételteti a timpani, másrészt a h mind a szűkített, mind a bővített akkordnak is sajátja. A rész szűkített akkordok láncolatával és h-val zárul. A következő rész a bővített akkord tengelyén g-vel indul, s rögtön az első /szűkített/ akkordban ott találjuk a h-t. A hangzatok csonka vagy teljes bővített illetve szűkített akkordok, s a formasejt erős h-zárlaton végződik. A darab első nagyobb formarésze itt fejeződik be. Ezt a formai egységet szinte minden izében a kezdő négyütemes képlet zenei anyaga határozta meg: a darab "mottóját" és "expozícióját" hallottuk.

A bővített és szűkített akkordok relációját az egyes részekben így foglalhatjuk össze:

- 1.: bővített-szűkített, ismétlés: bővített- /más/ szűkített
- 2.: szűkített-bővített, ismétlés: szűkített- /más/ bővített
- 3.: ld. 1.

4.: csak szűkitett

5.: szűkitett-bővitett 2 x /különböző/, majd: csak bővitett

279

A következő nagy formarészben döntő változás áll be az akkordkapcsolatok terén. Megváltozik az eddigi rend, a szűkitett-bővitett akkordok elvesztik centrális szerepüket és a szekvenciák során váltóhangzatokká válnak. Ez az elv egészen az első nagyforma-rész visszatéréséig érvényes. Egyfajta feldolgozásként fogható fel, olyan értelemben, hogy mintha azt, amit Liszt az "expozícióban" szűkszavuan és mértéktartóan elhallgatott, itt dallamilag és harmóniailag tovább mondana, kifejtene.

Fontos szerepet játszik az orgonapont-szerű

280

fisz, amely hosszú dominánsként húzódik a hangzás alsó rétegében, s rendszerint g-ről "csúszik le". A fisz tehát abban a pillanatban válik jelentőssé, amikor a szűkitett, bővitett harmóniák nem distanciális elvű hangzatokhoz /oldásokhoz/ kapcsolódnak. A distanciális rendszert a g képviseli, amely harcban áll a fisz-szel. Végülis a g kerül ki győztesen, erről a hangról kezdődik az a 14 ütemes atematikus előkészítés, amely az indulóba torkollik.

281

Az induló a Hamlet egyetlen része, amely határozott, klasszikus mércével mértén is tonális területeket tartalmaz. Itt hallunk a darab folyamán először domináns-szeptim típusu harmóniát és autentikus feloldást. A moduláció rendje a h-d-f-asz tengelyre fűzhető fel. A tonalitás jelzésé-

ben a kvinthang jóval fontosabb szerepet játszik mint az alaphang. Ezt bizonyítja az a nagy enharmónikus moduláció amely esz-ről, a lépcső utolsó fokáról /mint asz kvintje/ fordul át disz-re /ez az első domináns szeptim típusú akkord/. Az autentikus oldás után újabb domináns szeptim /g alapu/ következik, amelyben megtaláljuk a h-d-f réteget, tehát a h kiegészítő szűkítettjét.²⁸³ A g az "induló" bevezetésének kezdőpontjára /s egyben a fisz-g harcra/ emlékeztet. Ugyanakkor megszólal a fisz-h reláció is /timpanin/. A formai határon tehát a tonális centrum összes relációját, a szűkített, bővített és autentikus kapcsolatot felfedezhetjük, méghozzá egyenlő súllyal. Az elsőbbség eldöntésének pillanatában azonban a zenei anyag egyszerűen "elcsúszik":²⁸⁴ a már-már egyedül maradó g asz-ra vált. A formarész kadeneciája a hatalmas erejű, négyszer, unisono ismétlődő asz hang. Az asz az egyetlen hang, amely a h-t körülvevő rendszerből még hiányzott /esz: a moduláció kiindulási pontja, g : a domináns-szeptim alaphangja, s mindkettő a h bővített relációja: h-d-f a h szűkített relációja, fisz-h: autentikus viszony, s marad az asz, amely jól illeszkedik a h-d-f sorhoz. Kétségtelenül a darab kezdetének kérdésfeltevése ismétlődik meg /ugyancsak megválaszolatlanul, mert a választ csak a mű legvégén mondja ki Liszt/ ezen a fontos formai ponton.

²⁸⁵

Ophelia epizódja három ütem generálpauzát követően az asz-hoz viszonyítva autentikus oldásként /desz-f/ kezdődik. Csakhamar megszólal az asz is, s ez képez hidat a következő nagyterc réteghez /e-asz/. Ezen a ponton tehát

az asz körül fordultak meg a hangok: asz az első hangja a rész dallamának és egyben ez a végpontja is, ugyanis ez lesz a Desz-dur harmóniát eredményező záróhangzat basszusa /kla-
rinét/. A következő rész ugyancsak ezen a hangon kezdődik. Mintegy felgyorsítva megismétlődik az előző két rész authen-
tikus kapcsolódása /gisz-cisz/, majd e két hang a h-val tár-
sulva egyszerre szólal meg. Ez a hangzat később a-cisz-fisz-
re vált. A modulációsor a cisz-szel fordul tovább /cisz-fisz/.
Az elért fisz-re szűkitett hangzat épül /fisz-esz-a/, amely
f alapu b-moll akkordra csúszik. A folytatás a b-hez kötő-
dik /b-d/. A d-hez domináns szeptim társul szekundfordítás-
ban, s ez elvezet g-mollhoz /b-alappal/. Ennek most ismét
a kvintje lesz irányadó, s a következő formaszelet d-g lé-
péssel kezdődik. Ezt f-asz-h követi, majd c-moll g-alappal.
C-esz a következő lépés, majd desz-e-g-b szűkitett hangzat
szólal meg, amely asz-mollra vált cesz=h alappal. A kör be-
zárult. A néhány ütemes utóhangban ezt a h-t játsza ki Liszt,
s egy E-dur hármast jár be a transzformált szekvenciázással,
amely kitartott h hangba torkollik. Ezzel záródik a rész, s
egyben ez az autentikus nyitás az új hangnemben megismétlődő
Ophelia epizódhoz /h-e/. A h ezzel átvette az asz szerepét,
azaz visszavette eredeti centrális-funkcióját.

286

A megismételt Ophelia-epizódot követő rész h-val
kezdődik. Ez a rész tematikájában és a felhasznált hangza-
tokban is erősen hasonlít a másodikhoz. Erre utal a bevezető
basszus motívum h-esz intervallumot kitöltő skálája, amely
ismét meghozza az f-re épített szűkitett és az esz-re épi-

287

tett bővitett akkordot. A további néhány ütemben a bővitett akkord az alapvető, amely csak pillanatokra mozdul el /a h-c-re/. Karakterisztikus a vonósok esz-g-je, a timpani h-ja, a kürt esz hangja. Az esz h=cesz/ közös hang megtartásával az induló dallam is felhangzik asz-mollban. A rész szekvencia-szerűen ismételt második fele /asz-h-d-f- kiindulással, gesz-b-d váltással/ h-mollban hozza az induló-témát. A nagy váltást az unisono, pianissimo, tremoló felhangzó gisz ²⁸⁸ jelenti. Ez a hang egyértelműen kapcsolódik az indulórész végéhez /az asz-hoz/, mintegy az ott nyitvahagyott kérdést ismétli meg /melyik a mű igazi centrum-hangja?/. A gisz-re először h-d-fisz épül. A következő szekvencia-részben a gisz ²⁸⁹ előmozdul, s lelép /vagy inkább visszalép/ a g-re /az induló megfelelő helyén is g-asz váltást hallottunk, csak fordított irányban/. Az akkord d-fisz-h rétege közös marad, majd valamivel később átadja a helyét az esz-nek és a b-nek. Az esz és g együttes megszólalása szinte törvényszerűen hozza a h-t, mint az alapakkord harmadik hangját: a visszatérés már nincs messze. Az is törvényszerű, hogy a visszatérés közvetlen előkészítője a g-c-esz hangzat, mert ugyanilyen módon kezdődött a teljes mű, és már egy visszatérés előtt bejárta Liszt ugyanezt az utat ²⁸⁹ /az első rész ismétlése előtt/.

290

A "visszatérésben" /a mű "mottója" hangról hangra megismétlődik/ sűrítve minden fontos elem valami módon szerepet kap. ²⁹¹ Így az f szűkített, a g dominánsseptim /és át-

csúszása fisz-h hangzatba/. Az "indulót" bevezető /az "expozíció" utáni/ rész g-fisz váltakozását idézi a következő akkordkapcsolás /g-fisz a basszusban/. Az "induló" a-moll - h-moll akkordcsúsztatása is visszatér. Megindul egy fisz-h ostinato a timpanin, s már-már végképp lezár az anyag autentikus lépéssel h-mollban, amikor mégegyszer, ²⁹² utoljára a bővített akkord felé mozdul el a hangzás /g-h-esz/. A darab utolsó ütemei a bővített hangzat és az autentikus ²⁹³ reláció jegyében játszódnak le. A kapcsoló basszus motívum önállósul /ezalkalommal is bővített hangzat kivágatot jár be: g-h illetve h-g/, majd ismét a fisz-h ostinatoja következik, amely végülis autentikus kadenciába fut. A záró /h-moll/ akkord azonban különös: a h-d-fisz együttesen egyetlen pillanatra sem szólal meg, hanem úgy, mint egy bővített akkord-részlet /d-fisz, amelyhez aisz kapcsolódik/ és egy szűkitett akkord-részlet /d-h, mint egy szűkitett akkord kivágata/: egyetlen tonalitáson belül a nagyterces és a kisterces reláció. A mű igazi zárata az utolsó két ütem pizzicatoval, illetve az üstdobon megszólaltatott h hangja, amely nem a h-moll tonalitást, hanem a mű h centrikusságát jelképezi. Ilyenfajta tonalitás eszmény 1858-ban hallatlanul modernnek számított. Hasonló módon huszadik századi, ugynevezett "atonális" darabok tonalitását is feltérképezhetjük.

A Hamletben Lisztnek bizonyos kompozíciós eszközökről való szándékos lemondásából néhány nyitott kérdés adódik. Ha a klasszikus tonalitást mellőzi a zeneszerző, hogyan oldja meg a zárlatok megkomponálását? Mitől zárlat-funkcióju egy anyag? Továbbá: hogyan képez Liszt átmenetet az egyes részek között, mi indokolja a részek egymásutániságának rendjét? Azaz: mi pótolja a modulációt? Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolásában játszik nagy szerepet a Hamlet tematikus összefüggéseinek ujszerű elve.

Hasonlóan a Szonátához, a Hamletben is szinte mottó-szerűen, az első néhány ütemben mutatja be Liszt a mű alapanyagát, amely szűkszavuságában méltó az egész darab ökonómikus szerkesztéséhez. Tulajdonképpen egyetlen hangot hallunk háromféle játékmóddal: tartott hosszú hangot /a fuvósokon/, megszakított hosszú hangot /ugyancsak a fuvósokon/ és tremolós hosszú hangot /a timpanin/. Így jelenik meg a három nem dallamos típus "ősmagja" a Hamlet alapkép-letében, s az egész darab nem egyéb, mint ezeknek a típusoknak /agitato-tremolo, dolente-tartott, induló-megszakított hosszú hang/ különböző tematikus tartalmu variánsai. /E három alapelemen kívül csupán csak egyetlen felfelé irányuló kvart gesztus válik még fontossá a műben, amit a kezdetkor a frázis kezdetén és végén hallunk. Ez a bevezetés egyetlen dallami gesztusa./

A bevezető ütemek valamilyen jelenségét alapulvéve a zeneszerző eltérő felületű, önmagukban zárt formarészeket képez. Ezek a formatagok mintegy variációs sort alkotnak.

Az egyes "variációk" felülete, terjedelme néha megegyezik a nyitó, négyütemes formarésszel, a legtöbb esetben azonban nem. Emiatt a variáció fogalmát erre a műre vonatkoztatva ki kell tágítanunk és a meghatározást úgy finomítani, hogy Liszt nem témát, illetve nemcsak témát /tematikus anyagot/ variál a darab folyamán, hanem törvényszerűségeket lát meg a bemutatott zenei anyagban, s a variálás lényegét ezeknek a törvényszerűséseknek kiaknázása, alkalmazása jelenti. Mivel a bevezető formasejt több lehetőséget is magában rejt, nagyobb formarészek felépítéséhez, a formálás egyik érdekessége éppen az, hogy melyik részben melyiket alkalmazza Liszt. Ez okozza az egyes felületek eltérő terjedelmét, sőt a formarészek viszonylagos zártságát illetve viszonylagos nyíltságát is. A variáció-sorozat ilyenfajta értelmezését az sem zavarja meg, hogy a bevezető négy ütem a darab utolsó harmadában hangról hangra /reprizként/ visszatér, vagy hogy a mű közepén két, meglehetősen idegen formasejt /Ophelia zenei anyaga/ található, amely valamiféle triót sugallhatna. Ezeket a részeket azonban inkább távoli illetve közeli variánsnak, mint bármiféle klasszikus mintából eredő formai elgondolásnak érezzük.

Az első nagy formarész vizsgálata azt mutatja, hogy a kadenciák funkcióját az alapsejt motivumai töltik be, mégpedig sorjában mindegyik, más-más formaszegletben.²⁹⁵ Az első variációt tartott hosszú hangok zárják, a második a bevezető anyag zárlatát /tremolós timpani/ idézi, a harmadik variáció zárata a bevezető fellépő kvart-geztusának

fordítása, a negyedik megszakított hosszú hangon, induló-
ritmussal zárul. A következő fontos zárlat a darab legna-
gyobb összefüggő formarészének vége: a tremolós /illetve
tremoló szerű/ hosszú hang. A bevezető változatlan visz-
zatérését előkészítő zárlat a megszakított hosszú hangra
vezethető vissza, s ugyanígy a mű vége is, amely ugyan a
kompozíció egyetlen "klasszikus" /D - T/ zárata, azonban
a záróhangok /a záróakkord elhangzása után/ a megszakított
hosszú hangot idézik. /N. B.: a Hamlet első megfogalmazása-
kor Liszt következetesebb volt: a klasszikus zárlatnak nyo-
mát sem találjuk, a mű valóban kizárólag az indulóritmusu
hosszú hanggal fejeződött be./²⁹⁶

 ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
Lezárt formarész ezeken kívül csupán Ophelia
ismételt epizódja, amely kissé kívülmarad a mű egységes
karakterű, hangulatu, tematikus és hangrendszerbeli vilá-
gából.²⁹⁷ Az Ophelia anyag zárata azonban nem távolodik el
olyan messzire a mű alapelvétől mint azt első látásra hin-
nénk. A záróhangzat eredménye dur hármass-hangzat ugyan, de
az a tény, hogy a hangzat kvintje van legfelül, tehát
kvartszekszt alakban jelenik meg /ami egy zárlat végered-
ményeként kimondottan klasszikus szabály ellenes, tiltott
megoldás/, már önmagában is meggyőz arról, hogy itt sem
a klasszikus minta szerint komponál Liszt. A hangzat kvart-
-alapja a bevezetőben felvetett kvart-lépésre vezethető
vissza. A Hamlet záratai tehát az alapanyag motivikus le-
hetőségeinek formai felhasználásai, amelyek a mű sajátos
hangrendszerével párosulva az új, ebben a darabban adek-
vát zárlat-elvet képviselik.

Az egyes formasejtek közti átvezetéseket, amelyeket klasszikus és romantikus szerzők /más műveiben ő maga is/ feldolgozásszerű anyaggal, motivikus lebontogatással, modulációval hidálnak át, Liszt szinte teljesen mellőzi, illetve éppen hogy jelzésszerűen, nem formai hídként, hanem inkább kapocsként komponálja meg. Az átkötést sokszor csak egyetlen hang jelenti, még hozzá olyan módon, hogy amivel az egyik rész zárult, ugyanazon a hangon indul a következő is, vagy például a záróhang és a kezdőhang /a darab hangrendszerében fontos/ kvart viszonyban áll. Ebből a sajátosságból egyben az is következik, hogy ha exponáltan meghalljuk egyes részek záróhangját /hangzattal ritkán fejeződik be formai egység/, akkor motivumként ismerünk rá: egyetlen hang tematikus töltést kaphat a tematikus történetben oly szegény mű rendszerén belül. Így például, ha a hosszú formarész, az "induló" asz hangon végződött tremolós játékmóddal, majd jóval később, a visszatérést előkészítő folyamat kiindulási pontjaként a mélyvonósokon unisono, tremolós gisz-t hallunk, a két jelenség összekapcsolódik tudatunkban, s egyben a formai határról is tájékozódunk. Hasonló játszódik le az esz-c-g felépítésű hangzattal. A bevezetés első néhány hangja ezt járja körül, majd amikor először ismétlődik szószerint a bevezető anyaga, erre a hangzatra érkezik meg az előtte lezáruló formarész zenei anyaga /hosszú hang zárlattal/, s ugyanez készíti elő a "reprizt" is. A repriz előtt már megszokottnak tűnik, s korábbi tapasztalataink alapján érezzük, hogy a hangzatnak milyen vonzása lesz. A hangzatot tematikus történetként könyveljük el.

A legnagyobb "bőbeszédűség" amit Liszt megenged magának a mű átvezető, kötő anyagaiban, az a kapocsmotívum, amely szorosan a hangrendszerrel függ össze, mindig h-esz vagy h-g intervallumot jár be skálaszerűen. Felhangzása megintcsak jelzésszerű, megszólalása a formai tájékozódást segíti.²⁹⁸

A típusok közül utolsónak az induló maradt. Milyen szerkesztés-beli konzekvenciákat von le ennek zenei jegyeiből a zeneszerző? Az induló típus, ha konkrét formája nem a nagy dallamok családjához húz /Tasso-téma, Mazeppa-téma/, akkor ugyancsak jóval modernebb kompozíciós technikához vezethet. Liszt ilyenkor alapelemeire bontja az indulót, nem egy meghatározott induló-dallamot, hanem az induló-elvet tartja szem előtt. Fontos lehet számára a jellegzetes induló-ritmus, a lépegetés miatt állandó és egyenletes induló basszus, a rövid fanfármotívumok. Ezekből a többnyire apró formaszeletekből ostinato-formulákat alakít ki, s következetes, sokszori ismétlésükkel nagyobb formai felületeket is létrehoz. A megoldást érdekesebbé teheti, ha az -- immár az indulótól elvonatkoztatott -- ostinato-formulák fáziseltolódással, különböző hangzási rétegekben ismétlődnek. Ezáltal bonyolult formajáték valósulhat meg.

Az ostinato-technika Liszt kompozíciós technikái közül talán a legfontosabb. A zeneszerző ennek segítségével mintegy mechanikusan épít fel formarészeket anélkül, hogy klasszikus-zenei egységteremtő elveket venne kölcsön. Különböző fajta ostinato technikákkal Liszt egész életében kísér-

letezett. Célja mindig az volt, hogy a kompozíciónak vagy a formarésznek egy olyan mechanikus mozgatóerőt adjon, amely helyettesíti a tonális vonzásokat, a régi sémákat, s ezek mellőzésével teremtsen meg a forma egységét. Valószínűleg az ostinato pótolja sok helyen Liszt számára a klasszikus zene ütemegyensúlyainak alapvető elvét is. Közismert és híres példái vannak a Liszt életműben a zeneszerző vonzódására mechanikus ismétlésekből álló zenei rétegekhez. Boldogan írja át idős korában Dargomizsszkij Tarantelláját, amelynek alapötlete az, hogy a háromkézre írott darab egyik rétege végig egyetlen, változatlan ostinato-formulát /egy ok-távugrásos ~~a~~ hangot/ ismételtet. Ugyancsak lelkesen üdvözli orosz komponisták vállalkozását, amely egy igen egyszerű ostinato-dallam kötelező ismétlésének alapszabályaival készült karakterdarabokat tartalmaz. Ő maga is hozzáírt egyet ehhez a sorozathoz. Az egyes darabok összehasonlításából az derül ki, hogy a négy orosz komponista /Borogyin, Kjuj, Rimszkij-Korszakov, Ljadov/ közül egyik sem vállalta a megadott témának annyi kötöttségét, mint Liszt, aki az ostinato dallami és mozgási konzekvenciáit is meghatározó fontosságúnak tartotta.

Az ostinato-technika /különösen a weimari korszaktól kezdődő/ gyakori alkalmazásához, mint minden újészerű Liszt-féle megoldáshoz, a programgondolkodás vezette el a zeneszerzőt. Az ostinatohoz két oldalról is közeledett: a harang-hangzás élménye /harangozás, harangjáték, mechanikus óraszerkezet/ felől és az induló, elsősorban a gyászinduló

felől. Az előbbi inkább zongorára írott műveket ihletett meg, /az utóbbi inkább zenekari műveket, /bár sok kései zongora-darabban /pl. a Magyar történelmi arcképekben/ is felfedezzük a hatását. A Szimfónikus költeményekben ez a technika különösen az induló alapkarakterű művekben, így a Hunnenschlacht-ban a Hungaria-ban, az Héroïde funèbre-ben és egészen magasrendű módon a Hamletben játszik nagy szerepet. Egyes részletekben azonban más Szimfónikus költeményekben is felbukkan; például a Tasso bevezetőjében így szervez meg Liszt néhány ütemet, vagy a Prometheus agitató részében ugyancsak rövid ideig ostinato-lehetőség bontakozik ki, amelynek azonban a mű egésze szempontjából kevés jelentősége van.

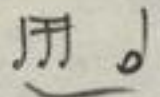


Valamivel fontosabb az ostinato-technika a

Hunnenschlacht-ban, bár a művet /márcsak hatalmas terjedelme miatt is/ nem elsősorban az ostinato segítségével formálja Liszt. A darab fő témája azonban, rövidségével és gyors lezáródásával a kései csárdások ostinato motívumait előlegezi. A Hunnenschlachtban annyiban lép túl Liszt ilyen szempontból a Tasso-n és a Prometheus-on, hogy itt minden anyagból ostinatot lehetne alkotni..Az ostinato elv tehát a mű tematikájára hat, csak Liszt, valószínűleg a nagy formai felületek miatt nem használja ki lehetőségeit: minden sejtet csak egyszer-kétszer ismételt, nehogy lefékezze a mű rohanó, sodró karakterét /ld. például a kompozíció első formai blokkját.³⁰⁰ Később, a darab bizonyos pontjain kialakulnak kisebb ostinato felépítésű formarészek /például a korál ritmikus ostinatoja,³⁰¹ majd ennek, a fő dallamnak és egy harmadik ostinato-formulának (pl. basszus-motívum^{ot}) egyidejű megszólaltatása néhány

³⁰²
ütem erejéig/. A Hungariában az induló jelleg erősebb
/marziale karakter-megjelölést is találunk/, s így a dal-
lamépitkezésben az ostinato formulák jelentősebb szerepet
játszanak, mint a Hunnenschlachtban.³⁰³ A lényeges különbség
az, hogy míg a Hunnenschlachtban nagy felületek alakulnak
ki fejlesztéses módon /anti-ostinato-technika/ ostinatora
alkalmas motivumból, addig a Hungariában a fejlesztés ke-
vésbé fontos, a zeneszerző egy-egy ostinatora alkalmas a-
nyag zárt kisformát teremtő lehetőségét használja ki.

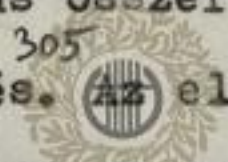
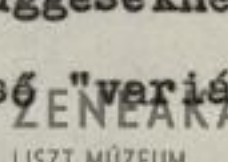
Mikor lesz a Hunnenschlacht és a Hungaria osti-
nato-kezdeményeiből valódi ostinato? Akkor, ha Liszt egy-
részt szerényebb terjedelmű nagyformát választ, másrészt,
amikor kevés fajta zenei anyagot használ fel és így kény-
szeríti magát az ostinato-lehetőségek nagyobb felületen tör-
ténő alkalmazására. Az efelé a cél felé vezető út jelentős
állomása az Héroïde funèbre, amely műfaját tekintve is gyász-
induló. A művet induló-formában komponálta Liszt; a megis-
mételt főrész közé trio-szerű középrészt ékelt. Az Héroïde
funèbre témája három ostinato elemet is magában rejt, s a
téma egésze, tökéletesen zárt négy ütemével ostinato formu-
la lehet a mű folyamán.³⁰⁴ Az ostinato egyik rétege maga a dal-
lam, a másik az a hosszú hang, amelyet a hangszerelés //egy
negyed elcsúsztatással/ emel ki, s a harmadik réteg a mar-
káns induló ritmus önállósodásából adódik /ugyancsak a hang-
szerelés segítségével különül el/. Az összetett ostinato
négyyszer ismétlődik meg mechanikus rendben /egy szűkített
négyeshangzat tengelyén/. Uj anyag következik, ami egyenlőre

nem ostinato, csupán egy ismételt dallamformula, amelyet később leredukálva legkarakterisztikusabb fordulataira, ostinato-lehetőségként is bemutat Liszt. Az első anyag megismétlődése után új ostinato-formulák alakulnak ki a basszusdallam és az azonos időegységekben megszólaló harangütések. Az egész rész még egyszer elhangzik az első téma első tagjának hozzáadásával. Ugyanezekből az anyagokból a következő formarészben másfajta ostinato-rend keletkezik. A basszusban elindul egy negyedes, állandó mozgás, meghatározott skálakivágat hangjai szerint. A többi rétegben a már megismert anyagok szegmentumai ismétlődnek. A következő formarészben új ostinato-ötlet bukkan fel, a  képlet, amely elvágott akkordokkal és szinkópásan eltolt hosszú hangokkal párosul. Ezt négyszer halljuk, majd az új elemet az első téma ostinatojával kombinálva. A második témából kialakított dallamos rész következik, amelynek négy üteme kétszer megismételve elhangzik ugyan, de ostinatonak mégsem nevezhetjük. Az ezt követő anyagot azonban igen, amelyben Liszt két ostinato réteg mellett az első témából is hoz egy foszlányt. A zenei anyag közelít a darab bevezetőjének visszatérése felé, s a főrész így zárul le.

A középrészben nem érvényesül az ostinato elve: itt nagy dallamokat hallunk /doce-típus/ és feldolgozás jellegű anyagot /Marseillaise-részlet/. A visszatérésben a főrész és középrész anyagai és formálási elvei keverednek. A kétféle kompozíciós logika kettősségét a darab vége jelképezi. Az ütőseffektus után -- amelynek a művet a "szigorú" szerkesztés szerint zárni kellene -- még egy akkordsor hang-

zik fel, amely végülis a hagyományos D - T záráson áll meg, f-mollban.

A Hamletben az ostinato technikát jóval merészebben és ujszerűbben alkalmazza Liszt: a mű zenei anyagainak mozgását kizárólag az igen következetesen végigvitt ostinato technika élteti. A zeneszerző a darab minden tematikus elvéből tematikus csirájából ostinatot alkot. Az ostinatok az egyes formarészekben különböző sűrűségben és fázisban hallhatóak. Ez sok helyen a mozgások érdekes játékát eredményezi.

A mű kezdetén bemutatott alapanyagból az ostinato képzés szempontjából is ugyanazok a jelenségek fontosak, mint a tematikus összefüggéseknél: a háromféle hosszú hang és a kvart lépés. ³⁰⁵  ³⁰⁶  "az első variációban" a hosszú hang mindhárom változata felhangzik ostinatoként, különböző funkcióban. A legfontosabb a tartott hosszú hang szerepe. A folyamat az első hegedű h-jával kezdődik, a második hegedű és brácsa g-^{sz} jé-vel folytatódik, s a cselló esz-hangjával halad tovább, amire a trombita h-ja felel, s egyben újabb ostinato-periodicitást indít el. A négy ütem nemcsak a tartott hosszú hang átvándorlásaként írható fel, hanem a tartott hang megszakított ^{b)} való átváltozásaként is. A tremolós hosszú hangra emlékeztető brácsa-tizenhatodik a négyütemes lépték záróformulájaként szólalnak meg. Az ostinatok egymással való kapcsolata a következőképpen alakul: a dallam négyütemes egységet terem, a hosszú hang és a megszakított hosszú hang kétütemes léptéket sugall, amit a dallam imitációjának kezdése is erősít. Később kiderül, hogy a dallam még egy ütemmel hosszabb. Átfedett négyes egységek keletkeznek. Az első négy

ütem után a 2 x 2-es a zárt és nyitott /eliziós/ négyes lehetősége is fenáll. A kérdést a trombita kitartott hangja dönti el, amely az átkötő "kapocs"-motívum helyett /az csak nagy formarészek összekötésére hivatott/, formai határkijelölőként szólal meg minden ötödik ütemben, s így a nagy négyes periodicitást erősíti meg.

Az első rész megismétlése után /a különbség csupán egy új hangzási réteg, a vonósok "stürmisch" dallama/,³⁰⁷ egy ritkább ostinato-sűrűségű anyag következik. A basszus motívuma a második formasejt kapocs-motívumára vezethető vissza /h-esz, illetve h-g/. Liszt ebben a formarészben csak szűkített akkordot használ, s ezáltal az alapanyag is szegényebb. A megszakított³⁰⁸ hosszú hangból megszakított rövid hang alakul ki, s az így önállósult ritmusformula az induló lüktetéséhez vezet /timpani/. A három ostinato réteg /mélyvonósok, hegedűk, timpani/ szabályos, kétütemes rendben ismétlődik. Az ismétlődés mechanikus: addig tart, ameddig az egyetlen változó ostinato /hegedűk/ kezdőhangjai a szűkített akkord tengelyét be nem járják.

A következő rész³⁰⁸ zenei anyaga "még ritkább", ugyanis csak két ostinato-formula hangzik el hosszabb /24 ütemes/ felületen. Az egyik a tartott hosszú hang. Ez egy ideig három, majd két ütemként ismétlődik. A tremolós hosszú hangra visszavezethető, ostinato jellegű basszus-dallam többféle periodicitást is mutat, s részei gyakran kapcsolódnak elizióval egymáshoz. Először két hármas ütemegységet hallunk, ami egybeesik a hosszú hang megszólalásával. A harmadszori

ismétléskor egy egész hanggal feljebb kerül a zenei anyag. A következő ostinato-szelet is ezt látszik megerősíteni /b-ről/, befejező üteméről csakhamar bebizonyosodik azonban, hogy egy következő kettes ütemegység első tagja. Az ezt követő ostinato-indításkor az új lüktetés szerint kettes egységeket várunk, az ostinato azonban együtemesre fog. Ettől az eliziós formajátéktól kezdve visszaáll a basszus anyag két-ütemes periodicitása.

Összefoglalva: az első nagy formarész a két ismétlődő formasejten kívül egy igen sűrű, az összes tematikus elemből ostinato-szerűen építkező formarészt tartalmazott, és két olyan formasejtet, amelyben csupán két ostinato lehetőséget használt ki Liszt. Megindult tehát egyfajta ritkító, lebontogató folyamat: zárt négy ütem; sűrű, nyitott, nagyobb felületet láncszerűen összeállító négy-ütemek sora; sűrű négy ütem + "stürmisch" /agitato/ karaktertípus; ritkább és rövidebb szeletekből álló /kétütemes egységek/ kilenc ütem, majd egy még ritkább, hármas és kettes egységek formajátékára épülő huszonnégy ütem. Az első négy ütemben bemutatott tematikus anyagon kívül a kapocs-motivum is ostinato elemmé vált.

A Hamlet középső részének első fele /az induló/ némileg eltérő elvek szerint épül fel, mint az első nagy formarész, az ostinato-technika azonban itt is nagy szerepet játszik. A mű bevezető négy ütemének /a "mottónak"/ csupán egyetlen lehetőségét nem használta még ki Liszt ostinato-képzésre, s ez a kvart-lépés. Az indulóban jelentős szerephez jut ennek megfordítása, a kvint. Tovább él a hosszú hang

szabályos visszatéréseken alapuló sorozata /h hangok/ amelyhez a kürt és mélyvonósok g-fisz lépése járul. A h ostinato ötször hangzik el ütemes rendben, a g-fisz hatszor szólal meg, majd átadja helyét a magányos fisz-nek. Magának az indulónak dallama ugyancsak nem mentes az ostinato-jellegtől. Az ostinato jelleget elsősorban a megszakított hosszú hang /az induló-ritmus/ önállósodása kölcsönzi. Bizonyos ostinato-elv nagyobb 6-8 ütemes léptékben is megfigyelhető, ezt azonban inkább szekvenciázó ismétlésnek nevezhetjük.

Az ostinato-elv teljesen hiányzik az Ophelia-epizódból. Az ezt követő formarésznek azonban annál inkább sajátja: a kvart lépés, az induló-ritmus és induló dallem alkot egységet, amely ötször ismétlődik meg. A kisebb formasejtek megjelenése a darab első részének valami módon történő visszatérését előlegezi. Ez a rész, sűrűségét és jellegét tekintve leginkább a negyedik formasejthez hasonlítható,³⁴¹ míg a megismételt Ophelia-epizód utáni blokk, a mű második formarészére utal.³⁴² Egy tízütemes és egy hatütemes rész kapcsolódik össze. A tízütemes felépítése a következő: a tremolós hosszú hang képezi az egyik hangzási réteget: a 4.-5.-6.-ütemben a harsonák a hosszú hang + megszakított hosszú hang képletet játszá, s ennek párja hangzik fel a 8.-9.-10. ütemben a timpanin. A hatütemes egységben több az ostinato: kürt-hosszú hang /esz/, indulódallam /basszus-vonósok/, indulóritmus /trombita/, tremolós hosszú hang /vonósok középrétege/, a hajdani kvart lépés kisterccé szűkítve /első hegedű/, a kapocs motívum megfordítása /felfelé irányuló g-cesz/ a fagotton. A fáziseltolódások miatt az

ostinato-formuláknak bonyolult rendje alakul ki.

A "visszatérés"³⁴³ nem más, mint a darab összes ostinato-formulájának láncolata. Még az olyan anyagokból is ostinatot alkot itt Liszt, amelyek dallami vagy szekven-
ciázó funkciójuk miatt /például az induló/ nem elsősorban ostinato-szerepet töltöttek be. A zeneszerző 51 ütemet ki-
zárólag ostinatok sorozatából szerkeszt meg, s így a darab végére eljut az újfajta formálásmód tökéletes szigorához.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

A tizenkét weimari Szimfónikus költeményt az egyes művekben megnyilvánuló kompozíciós logika alapján csoportosíthatjuk. Ez a módszer egyben ahhoz is segít, hogy e kompozíciók helyét és jelentőségét az életműben felmérhessük.

19. század - - - - - "20. század"

Festklänge
Die Ideale

"Bergsymphonie"
Prometheus

h-moll Szonáta
Faust-szimfónia

 ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

"korai"
zongoradarabok

Les Preludes
Mazeppa
Tasso
/Tasso-bevezetés/

} Orpheus

Hamlet - - - - - "kései"
zongoradarabok

Hunnenschlacht
Hungaria

Sinfonie
révolutionnaire
/1830/

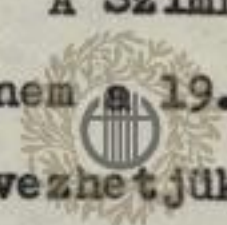
Héroïde funèbre

Az egyik oldalon a Tassot, a Les Preludes-öt és a Mazeppát lehet egymás mellé állítani. Mindhárom mű legfontosabb alapanyaga a "nagy dallam"/ok/, s bennük csak másodlagos jelentőséggel találunk különböző fajtájú agitátot és dolentét. Ez utóbbi típusok, a Tasso bevezetőjének önálló formarészét kivéve /amelyben az agitato és dolente saját törvényei az irányadók/, a nagy dallamokhoz kapcsolódnak. Ettől a csoporttól egy kissé távolabbra helyezkedik el a Bergsymphonie és a Prometheus. Komponálási folyamatukra és zenei anyagukra nem egy már meglevő nagy dallam a jellemző, a mű nem ebből duzzad szimfónikus költeménnyé, mint az előbbieket esetében. Az azonban hasonló a "Tasso-típushoz", hogy itt is viszonylag sokféle anyagot használ Liszt, és hogy a nagy dallam formai funkcióját megtartja, csak más típussal /religioso: Bergsymphonie, dolce: Prometheus/ pótolja. Még messzebb kerül az alapcsoporttól a Festklänge és a Die Ideale. Ezekben a művekben a legtöbbször csak áttételesen fedezhetők fel Liszt típusai. Bár bizonyos fordulatok /például a darab-indítás vagy fontosabb témák előkészítésének módja/ rokonszálakat szőnek e kivételek és /főként/ a Bergsymphonie vagy a Les Preludes közé, a tematikus anyag, a szövés mód, a formálás elég erősen elhatárolja ezeket a kompozíciókat a többi testvérműtől. A Die Ideale és a Festklänge a Szimfónikus költemények "konzervatív" szárnyát képezi. A "nagy dallam"-os művekből ágazik ki az "Orpheus", amelyben a nagy dallamot a legkövetkezetesebben értelmezi Liszt: kizárólag ebből /dolce illetve grandioso karakterrel/ építkezik. A

melódikus, tematikus jelleg egyetlen szimfónikus költeményben sem játszik olyan fontos szerepet, mint ebben a műben.

A másik fő csoportba a Hunnen²schlacht, a Hungaria és az Héroide funèbre tartozik. Ezeket a műveket az induló-típus gyakori vagy állandó alkalmazása és az ebből következő kompozíciós technika /kisebb vagy nagyobb mértékben megvalósuló ostinato/ fúzi össze. A Hunnenschlachtban kevésbé merészen, csak bizonyos részletekben, a Hungariában bátrabban, s az Héroide funèbre-ben egészen következetesen használja ki Liszt az ostinato-technika lehetőségeit. E kompozíciók közül az Héroide funèbre főrészében a legszikárabb és a legszigorubb Liszt stílusa, itt jórészt "eszenciális" induló-karakterisztikáiból építkeznek. A legmesszebbre ezen az úton a Szimfónikus költemények között a Hamlettel lép a zeneszerző, amelyben az ostinato-technika a teljes mű egyik alapvető formálási elve. Az induló-típus konzekvenciáihoz hasonlóan a mű másik két alapanyagának, az agitatonak és a dolentének is "végére jár" Liszt a Hamletben. Az agitato és dolente zenei anyagának tartós alkalmazása a 20. század felől nézve is modern hangrendszerhez vezet el a komponistát. Az ostinato-technika a formálás, az agitato- és dolente-típus a harmóniarend régi szabályait pótolják ebben a darabban. A Hamlet a Szimfónikus költemények "legradikálisabb" képviselője. Kompozíciós elvei még a Liszt életművön belül, a közeli jövőben folytatást nyernek /a kései zongora-darabokban/, s a mű forradalmi merészségét, "modern" vonásait a távolabbi jövő /a 20. századi zene/ igazolja.

Annak ellenére, hogy a h-moll Szonáta Liszt legjobb /legtökéletesebben megkomponált/ műve, ezt hallgatjuk meg a legszivesebben, s a kései zongoradarabok a legmerészebbek, a Szimfónikus költemények a teljes Liszt-életmű szempontjából a legfontosabbak. Ez a hatalmas sorozat azonosítja a "virtuóz" Liszt /korai zongoradarabok/ és az "őrült" Liszt /kései zongoradarabok/ portréját. Ezek a művek vétózzák meg azt, hogy Liszt kései kompozícióját gyökeres stílusfordulat tüneteinek tekintsük. E daraboknak köszönhető a Liszt-életmű ³¹⁴egysége.

A Szimfónikus költemények nemcsak a Liszt-életműnek, hanem a 19. századi zenének is kulcs-kompozíciói. Ugy is nevezhetjük  ZENEAKADÉMIA a csoportot, mint kísérletsorozatot egy újfajta zeneszerzési logika megvalósításához. A kísérlet az egyes művekben más és más színvonalon sikerült. Egy cél azonban közös: Liszt a 19. század folyamán "elirodalmiasodott" zenéből ismét szintiszta zenét kíván teremteni. A programon és a karaktereken keresztül új kompozíciós lehetőségeket pillant meg, s ezeket egyre következetesebben váltja műveiben valóra. Épp ezért "problematicusak" a zene-tudomány számára ezek a kompozíciók: a programzene legjellegzetesebb megnyilvánulásaiként tartjuk őket számon, s ugyanakkor kevés kompozíció tükrözi olyan élesen a zenei nyelv és forma változását, a zenei anyagból adódó "hogyan tovább" kérdést az európai zene történetében, mint Liszt Szimfónikus költeményei.

Ez egyben "csapda" is: a szándék /a tömegek számára közérthető zenei nyelv megteremtése/ és az eredmény /a sokszor banális zenei anyag mögött húzódó meglehetősen elvont, bonyolult kompozíciós rendszer/ nem fedí egymást. Ha a zenetörténész a szándékot az eredménnyel vagy az eredményt a szándékkal kívánja igazolni, mindig csak fél-megoldással dicsekedhet. Ám miért ne maradhatna meg problémának, kérdésnek a "Szimfonikus költemény" - koncepció? A zenetörténet nem kijelentő mondatok füzére, hanem kérdéseké és felkiáltásoké. A "szimfonikus költemény" a koncepcióban rejlő ellentmondással, kérdéssel jellem^e egy korszakot, egy zeneszerzőt.

 ZENEAKADÉMIA
A kérdőjel tehát a múlté, s ez mindig is megnyugtató kérdőjel marad. Ezt a kérdőjelet a "jövő" nem zsugorithatta ponttá, s nem egyenesithette ki felkiáltójellé, legfeljebb megismételhette. /Valószínű, hogy például a Bartók-életmű egyes részeiben ez történik./

A Liszt-zenét kedvtelve nevezzük /jórészt a "bon mot" kedvéért/ a "jövő zenéjének", jóllehet sem az eredeti Wagner-Liszt-féle eszmének, sem zenei jelenségeknek konkrét és lényeges megfeleléseit nem találjuk meg a 20. században. Ami ezt a második "optikai csalódást" lehetővé teszi, az az, hogy egyes Liszt-műveket olyan /vagy hasonló/ módszerrel elemezhetünk, mint sok 20. századi kompozíciót, sőt, olykor azt is mondhatjuk /például a Hamlet vagy a kései zongoraművek esetében/: "akár a 20. században is keletkezhetett volna". A 20. századi zene mindenestre segít a Szimfonikus

költemények kompozíciós logikájának megértésében, ami a Liszt-kortársaknak, még Wagnernek sem sikerülhetett.

A jövő meghozta a Liszt-zene bár egyoldalú /mert kizárólag a struktúrával foglalkozó/, de legalább egy bizonyos szempontból adekvát értékelését. Erre utal Carl Dahlhaus is, amikor a következő szavakkal zárja Mazeppa-cikkét: "... vielleicht ist eine adäquate Wahrnehmung der differenzierten Formen, die in den Symphonischen Dichtungen aus der Verschränkung verschiedener Prinzipien hervorgegangen sind, erst möglich geworden, seit einerseits das programmatische ^mMoment verblasst^s und zur Irrelevanz abgesunken ist und anderseits der klassizistische Formalismus der 19. Jahrhunderts, der in einer musikalischen Form die Verwirklichung eines traditionellen Typus suchte, durch den manieristischen Formalismus des 20. Jahrhunderts abgelöst wurde, der auf Neuheit drängt und als auffällige Form nicht die schematische, ^mmodern die ungewöhnliche begreift." ³¹⁵

A Liszt-zene igazi jövője tehát nem a zenében, hanem a zeneszemléletben, elemzésekben és esztétikai ítéletekben teljesül be. De hogy mindennek gyökere egy homlokegyenest más zeneszemlélet volt /jelképezzük E.T.A. Hoffmann és Jean Paul nevével/, az azt bizonyítja, hogy az összművészet eszméje -- bár többszöri áttételen keresztül -- egy rejtett intellektuális régióban mégiscsak megvalósult /a programból zene: struktúra lett/. Ennek a "rejtett intellektuális régió-nak" újra felszabadítása, azaz a Liszt-Wagner-féle "Kunstwerk der Zukunft" -- eszmének ismételt valóraváltási kísérlete /a zene élő társadalmi funkciójának megteremtése és a többi művészettől való izoláltságának megszüntetése/ napjaink zeneszerzőinek is aktuális feladata.

RÖVIDÍTÉSEK

A M-Z	Allgemeine Musik-Zeitung
B	"Bergsymphonie"
Bd	Band
Diss.	Dissertation
ed.	edition, editiert
F	Festklänge
F.S.	Faust-Symphonie
CG.u.Sch.	A Weimar: Goethe und Schiller Archiv Weimar
h	h-moll Sonate
H	Hamlet
He	Héroïde funèbre
hrsg.	herausgegeben
Hsch	Hunnenschlacht
Hu	Hungaria
I	Die Ideale
LP	Les Preludes
loc.cit.	locus citatus
M	Mazeppa
M Q	The Musical Quarterly
N Mz	Neue Musikzeitung
N M-Z	Niederrheinische Musik-Zeitung
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
O	Orpheus
P	Prometheus
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
Sta A Leipzig	Staatsarchiv Leipzig
T	Tasso
Vol.	Volume
ZIMG	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft
ZT	Zenetudományi Tanulmányok

J E G Y Z E T E K

- 1 : NMz, NZfM, AM-Z, MQ
- 2 : elsősorban SZABOLCSI, GÁRDONYI és a Liszt-Society egyes kiadásai
- 3 : BÁRDOS, GUT
- 4 : DAHLHAUS 1, 85
- 5 : MILLER, 287
- 6 : WAGNER 1, I 64
- 7 : DAHLHAUS 1, 85
- 8 : SCHOENBERG, 170
- 9 : loc. cit., 171
- 10 : BRENDL 1, 90
- 11 : MARX /A. B./ 1
- 12 : WEITZMANN 1
- 13 : LISZT 2
- 14 : WAGNER 2
- 15 : WEITZMANN 2 /1854.3.16./
- 16 : LISZT 1, 225 /1858.3.12./
- 17 : loc. cit., 229 /1858.6.19./
- 18 : SCHUMANN, 30
- 19:: loc. cit.
- 20 : A legelső kételkedők között van egy "R. Wagner" című cikk ismeretlen szerzője: "Irgendwo ist der Versuch gemacht mit Seb. Bach's Matthäus-Passion, diese als Allkunstwerk erscheinen zu lassen, indem man zu den Chorälen, wie zum Cantus firmus im Anfangs-Chor die Gemeinde mit eintreten liess. Das ist vielleicht einmal gelungen bei einer lange vorbereiteten, in sich bereits künstlerischen Gemeinde. Soll dergleichen aber zur Regel werden, so muss man zuvor auch sorgen, dass alle Wirkenden vom obersten Director bis zum niedersten Querpfeifer wahre Christen sind, die sowohl das Evangelium glauben, als Sebastian Bach verstehen." /NMZ 2 1854. február 25., 59/

T-

- 21 : SCHUMANN, 30
22 : BRENDel 1, BRENDel 2, BRENDel 3, DRAESEKE, WAGNER 4
23 : LISZT 2, II 56
24 : FEUERBACH
25 : loc. cit., 109
26 : elsősorban "Berlioz und seine "Harold-Symphonie" és Robert Schumann" című cikkében /LISZT 2, IV/
27 : FEUERBACH, 111
28 : loc. cit., 111
29 : LISZT 2, II 56-57
30 : autográf: G.u.Sch. A Weimar, Ms A 21/3 /részletes leírása RAABE 1, 19; facsimile részlet RAABE 2 Függelék/
31:: a Szimfonikus költemények hangszerelésével kapcsolatban részletesebben e tanulmány 209. jegyzete foglalkozik
32 : LISZT 2, II 56
33 : TAPPERT, 103
34 : loc. cit.
35 : WAGNER 1, I 22
36 : WAGNER 3, 117 /"Ein Brief an Hector Berlioz"/
37 : WAGNER 2, 114
38 : loc. cit., 110
39 : loc. cit., 116
40 : loc. cit., 118
41 : loc. cit., 122-123
42 : WAGNER 3, 136
43 : WAGNER 2, 120
44 : WAGNER 3, 138-139 /"Zukunftsmusik"/ Nem szabad megfeledkezni azonban arról, hogy Wagner ezt az írást a Zukunftsmusik körüli vita igen heves hullámai után, a "Zukunftsparthei" szétbomlásának idején fogalmazta meg /ld. ehhez az I. fejezet végén összefoglaltakat e tanulmány 69-71. oldalán/.

- 45 : BRENDEL 1
46 : BISCHOFF 1
47 : BISCHOFF 2, 324
48 : BRENDEL 1, 77
49 : loc. cit., 98
50 : loc. cit., 122
51 : loc. cit.
52 : loc. cit., 109-111
53 : loc. cit., 123
54 : loc. cit.
55 : v. ö. a 84. oldalon leírtakkal
56 : BRENDEL 1, 103
57 : loc. cit., 125
58 : loc. cit., 135
59 : loc. cit., 136
60 : RAABE 1. 32-39
61 : Les Preludes, Mazeppa, Orpheus, Prometheus, Tasso
62 : Liszt a Szimfonikus költemények valamennyi változatát zenekaron ellenőrizte
63 : Weimar kulturális életéről Liszt ottani tevékenységét megelőzően: A. von Schorn, Der nachklassische Weimar
64 : RAABE 1, 32
65 : ld. a mű kinyomtatott programját
66 : G.u.Sch. A. Weimar, Ms A 4 a : "Finale zu Glucks Orpheus" /nach dem Orchesterstimmen im Besitz der Gr.-Hoftheater hergestellt von Peter Raabe/, kiadatlan
67 : Csaknem valamennyi Szimfonikus költemény ihlető forrása több ágon tör elő. Az Orpheus keletkezéséhez például Gluck operáján kívül egy etruszk váza Orpheus-ábrázolása /amelyet Liszt a Louvre-ban látott/ is hozzájárult, a Mazeppához a zeneszerző Victor Hugo versének mottójául Byron Mazeppa-költeményéből választott

idézetet /"Away, away!"/, a Les Preludes-öt Joseph Autran Les quatres éléments című versére írott kórusok zenei anyagából állította össze, majd az így keletkezett kompozícióra Lamartin Nouvelles Méditation Poétiques ciklusának egyik "meditációját" aggatta rá program-képpen. /A Szimfónikus költemények keletkezési körülményeihez ld. továbbá RAABE 1, RAABE 2, és a művek programjait./

68 : MILLER, 254

69 : ALTENBURG, 15

70 : LISZT 2

71 : ld. e tanulmány 45-47 oldalát /HANSLICK/ és MIES, 409:
"Hören wir die Musik, und ist uns das Programm bekannt, so müssen wir, um das Musikstück zu verstehen, in jedem Moment der Musik den zugehörigen Moment des Programms kennen. Zu diesem Zwecke ist es nötig, möglichst genaue Analogien feststellen zwischen den aufeinanderfolgenden Vorstellungen des Programms und den musikalischen Phrasen. Für einen Hörer, der sowohl Programm, wie Musik, wie ihre gegenseitigen Beziehungen nicht von vornherein genau kennt, wird es aber bei der Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der musikalischen Momente schwierig sein, den Fortschritt des Programms und der Musik richtig aufeinander zu beziehen."

72 : ALTENBURG, 20

73 : ld. részletesebben RAABE 2, RAABE 3

74 : RAABE 3, 4-5

75 : ld. RAABE 3

76 : pl.: HANSLICK /ld. e tanulmány 46. oldalát/, Breitkopf und Härtel levél Lisztnek /1855.3.5./: "Orpheus-Symphonie", "Tasso-Symphonie" /Sta A Leipzig, Breitkopf und Härtel Verlag, Copie-Bücher 5, kézirat/

- 77 : G.u.Sch. A Weimar, 369 U9 /"Notizen Franz Liszts
über seine wesentliche Opernaufführungen in Weimar"/
- 78 : WAGNER 4, POHL
- 79 : facsimile: RAABE 2, I 138
- 80 : POHL, 211-212
- 81 : HANSLICK, 117
- 82 : loc. cit., 121
- 83 : loc. cit.
- 84 : zenei anyag-program, forma
- 85 : BRENDL 2
- 86 : loc. cit., 132-133
- 87 : loc. cit., 124
- 88 : loc. cit., 129
- 89 : loc. cit., 124
- 90 : BISCHOFF 2, 324
- 91 : loc. cit.
- 92 : loc. cit., 325-326
- 93 : BISCHOFF 1
- 94 : loc. cit., 195
- 95 : WAGNER 4
- 96 : BISCHOFF 1, 195
- 97 : loc. cit.
- 98 : ld. e tanulmány 17-18. oldalát
- 99 : DAHLHAUS 2, 64 /Wagner, Über die Anwendung der Musik
auf das Drama/
- 100 : loc. cit.
- 101 : loc. cit. 67-68
- 102 : loc. cit., 59
- 103 : loc. cit.
- 104 : loc. cit., 55
- 105 : loc. cit., 60
- 106 : loc. cit., 62-63 /Wagner, Über die Anwendung der Musik
auf das Drama/
- 107 : loc. cit., 45-46
- 108 : WAGNER /Cosima/, I 136



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

- 109 : loc. cit., I 435
110 : ld. erről részletesen e tanulmány 111-112. oldalát
111 : WAGNER 4
112 : RAABE 2, I 182
113 : STRADAL 2, 37
114 : WAGNER 4, 15
115 : loc. cit., 16
116 : loc. cit., 17
117 : loc. cit., 18
118 : loc. cit., 21-22
119 : ld. e tanulmány 3-4. oldalát
120 : DRAESEKE
121 : WEITZMANN 1, WEITZMANN 3, WEITZMANN 4, WEITZMANN 5
122 : WEITZMANN 3
123 : WEITZMANN 2
124 : WEITZMANN 1, 4
125 : különösen WEITZMANN 4, WEITZMANN 5
126 : Liszt, Tagebuchnotizen von 1861-1862 /"Memento Journalier"/ G.u.Sch. A Weimar
127 : BERLIOZ, 328-332
128 : G.u.Sch. A Weimar 216/3 "Liszt Testament. Abschrift von der Hand Ed. Lassens" /kelt: 1860. szept. 14., Weimar/
129 : MILLER, 274
130 : Sigmund Freud, Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Fischer Taschenbuch Verlag 1978 /29. Vorlesung: "Revision der Traumlehre"/
131 : ABERT /A.A./, 315
132 : Freud, loc. cit.
133 : JEAN PAUL, 773 /a kiemelések tőlem B.A./
134 : loc. cit., 775
135 : loc. cit. /a kiemelés tőlem B.A./

- 136 : loc. cit., 776 /a kiemelés tőlem B.A./
137 : loc. cit., 777-778
138 : MARX /A.B./ 2, 60-61 /a kiemelések tőlem B.A./
139 : MILLER, 274
140 : NOSKE, 67
141 : loc. cit., 76
142 : ABERT /A.A./, 319
143 : MILLER, 227
144 : loc. cit.
145 : loc. cit., 276
146 : loc. cit., 267
147 : MARX /A.B./ 2, 47
148 : ez a 19. századi közhely-kifejezés Liszt számos
írásában fellelhető
149 : ABERT /A.A./, 317-318 és az említett komponisták
írásai
150 : RIETZEL, 248
151 : loc. cit., 106 és 25-26
152 : loc. cit., 109
153 : loc. cit., 235
154 : loc. cit., 235-236
155 : loc. cit., 237
156 : loc. cit., 233
157 : loc. cit., 230
158 : loc. cit., 227
159 : NEWMAN, 39
160 : loc. cit., 28-29
161 : ZÁDOR-ZUCKER, 9
162 : GRUBER, 81
163 : loc. cit., 82
164 : ZÁDOR-ZUCKER
165 : KLAUWELL
166 : BERGFELD



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

- 167 : HEINRICHS, 20
168 : WEBER, 100-104
169 : loc. cit., 106
170 : KAISER, 127
171 : loc. cit., 129
172 : Sta A Leipzig, Verlag Breitkopf und Härtel
Nr 1645 a/4
173 : ld. MÜLLER-REUTER, POHL
174 : BORONKAY, 21 /"zongorai költemény"/
175 : NEWMAN, 108-113
176 : loc. cit., 111
177 : loc. cit., 112
178 : loc. cit.
179 : ENGEL, 97
180 : KAISER, 127
181 : ENGEL, 95
182 : BERGFELD, 407
183 : DAHLHAUS 1
184 : loc. cit., 85-86
185 : loc. cit., 86
186 : loc. cit.: "...Chromatisierung, die es nach den
Buchstaben der Theorie nicht gibt."
187 : az egyes "variációk" kezdete az Eulenburg-kispar-
titura szerint: téma: B /próbajel/, 1.var.: D, 2.var.:
E-16 ütem, 3.var.: G-16 ü. 4.var.: H+16 ü., 5.var.:
I-22 ü., 6.var.: K-16 ü.
/A további analízisek során is erre a kiadásra hivat-
kozunk. Liszt véglegesen jóváhagyott, metszésre kül-
dött kézírataihoz meglepően hű ez a népszerű kiadás./
188 : DAHLHAUS 1, 88
189 : loc. cit.
190 : STRADAL 1
191 : 1. kottamelléklet

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

- 192 : STRADAL 1, 581
193 : 2. kottamelléklet
194 : 3. kottamelléklet
195 : A Mazeppa-etűd ma ismert és játszott változata
/ld. Neue-Liszt-Ausgabe, Serie I, Bd.1/
196 : STRADAL 1, 600
197 : ld. a 191. jegyzetet
198 : G.u.Sch. A Weimar Ms N 2. /Liszt egyik vázlat-
könyve/
199 : 4. kottamelléklet
200 : DAHLHAUS 1, 87
201 : G.u.Sch. A Weimar Ms N 5 /Liszt egyik vázlat-
könyve/ illetve Ms B 22/6 /August Conradi par-
titura-másolata/
202 : időrendben: G.u.Sch. A Weimar Ms N 5 /vázlat/,
B 22/6 /Conradi/, A 2 b, c /Raff másolata, Liszt
javításai, kiegészítései, többek között a végle-
ges Fisz-dúr középrész/, A 2 a /Raff tisztázata
"zum Stich"/
203 : kiadta J.I. Milstein, Année de Pélerinage /füg-
gelék/ Moszkva 1952 /Muzgiz/
204 : G.u.Sch. A Weimar Ms N 5
205 : A legnagyobb különbség a végleges verzióval szem-
ben tehát a hiányzó Fisz-durból kiinduló középrész
/"Allegretto mosso, con grazia, quasi Menuetto"/
206 : DURNHAM, 219-224
207 : 5. kottamelléklet
208 : G.u.Sch. A Weimar Ms B 22/6
209 : Raff: "Ich bin nun mit der Umarbeitung der Tasso-
-Ouvertüre beschäftigt, aus der ich ihm eine Sin-
fonie in 2 Sätzen zu machen gedenke." /RAFF, 397/
Valóban ilyen nagy szerepe lett volna Joachim Raff-
nak és /a weimari időszak kezdetén/ August Conradi-
nak a Szimfónikus költemények keletkezési folyama-

tában? Köztudott, hogy Liszt csekély hangszerelési gyakorlattal látott hozzá a weimari zenekari művek komponálásához. Főként Raff levelei, s később nővéreinek a Die Musik első évfolyamában megjelent cikke miatt az átlag zenekedvelők között máig tartja magát az a nézet, hogy a Szimfónikus költeményeket Liszt tulajdonképpen "nem is egyedül" írta. Peter Raabe sajnos csak kinyomtatott részében megmaradt disszertációjában /RAABE 1/ /a Jénai Egyetem s a nagy Liszt-kutató fiának, Felix Raabenak, valamint a Weimari Goethe és Schiller Archiv Raabe-gyűjteményének tanúsága szerint a munka gépiratos része elveszett/ a weimari Liszt-Muzeum gyűjteménye /ma G.u.Sch. A/ alapján igyekszik bizonyítani az igazságot, azt, hogy Raff, de különösen Conradi szerepét a véltnél jóval kisebb jelentőségűnek kell értékelni /RAABE 1, 20-32/. Itéletét -- a dokumentumok átnézése után -- úgy finomíthatjuk, hogy a segéd komponisták tevékenységét a "partitúrába másoló", "tisztázó", "zeneszerzési titkár" rangjára redukáljuk. Egy példa: Peter Raabe /RAABE 2, Függelék/ a Tasso különböző verzióin /ld. a 202. jegyzetet/ bizonyítja, hogy a gondolás-dallam különleges hangszerelési ötlete /a basszusklarinét/ Rafftól ered, mert első alkalommal egy Raff-féle másolatban bukkan fel. Az ötlet annál is eredetibb, mert ezt a Párizsban otthonos hangszer Németországban még 1850 körül is ritkán alkalmazták, kisebb városok zenekarainak nem is volt birtokában /CARSE, 31-32/. A weimari zenekar is csak 1850-ben, a Lohengrin bemutatójára jutott hozzá /RAABE 1, 46/. Ez az év a Tasso basszus-klarinétos Raff-változatának is keletkezési éve. Az ötlet eszerint a verzió szerint származhat ugyan Rafftól, de lehet egyszerűen

Liszt szóbeli utasításának megvalósulása is. Erre vonatkozólag nem maradt fent adat. Arra azonban igen -- s ezt Raabe Liszt-monográfiájában figyelmen kívül hagyja -- hogy a Tasso legelső megfogalmazásában, a vázlatkönyvben /G.u.Sch. A Weimar Ms N 5/ a mű kezdetéhez /amely a darab ma ismert alakjában vonósokon szólal meg/ Liszt a "Bass clari." utasítást írta. A mű kezdő dallama a Tasso-dallam sorzárlatainak triolás figurájából keletkezett. A kompozíció alapanyagához tehát Liszt az első pillanattól fogva a basszusklarinét hangszinét képzelte hozzá. Az ötlet 1849-ben nem valósulhatott meg, mert a weimari zenekar még nem rendelkezett a hangszerrel /lehet, hogy később mintegy "észbe kapva" azért használ Liszt harsonát, illetve kürtöt az "igazi" Tasso-dallamnál/. Nem valószínű tehát, hogy ezek után a hangszer alkalmazásához Raff leleményességére lett volna szükség. Raff szerzősége ellen szól az is, hogy számos partitúra-másolatában tőle származó, hasonló érdekességű hangszerelési, illetve formai ötletet egyet sem találunk. Miért alkalmazta hát Liszt Conradit és Raffot? Semmiképpen sem merész hangszerelési ötleteik miatt. Amiben /a különböző kéziratok alapján/ a kezdeti években Liszt valóban bizonytalan volt, az a hangszerek felrakása: mit kopulázzon, milyen hangszereket párosítson, hogyan írjon fafuvósokra, rézfuvósokra stb. Ezek a hangszerelés mesterségbeli fogásai. Ezért próbálta zenekaron annyiszor a zeneszerző a művek különböző verzióit, s a próbákon hallásélménye alapján javítgatta /piros írónnal, ld. d. G.u.Sch. A Weimar Ms B 22/ a felrakás ügyetlenségeit. Joggal szögezheti le tehát Peter Raabe az igazságot: "Der Lehrer, den Liszt im Fache der Instrumentation hatte, war weder Paër, noch Conradi, noch Raff,

sondern die Arbeit, die er mit der Weimarer Hofkapelle leistete." (RAABE 1, 32)

Az alkotói segítségnél sokkal inkább használta Liszt Raff mechanikus, másolói segítségét /Conradi erre sem volt alkalmas: felületesen és csúnyán írt/. Kb. 1854-ig Liszt particella-szerűen 2-6 szisztémában komponálta vázlatait, első megfogalmazásait /a vázlat és az első megfogalmazás között különbség van: az előbbi töredékes, csupán ötlet-felvillantásokat tartalmaz, az utóbbi a kompozíció teljességének körvonalazására törekszik./ A hangszerelési utasításokat Liszt ebbe az első megfogalmazásba jegyezte be. Az ebből következő feladatot tehát egy magasrendű partitúrába való másolásnak lehet nevezni. Ennél nagyobb szerepet azonban még Raffnak sem tulajdoníthatunk. /Egyébként 1854-től a Tasso Fisz-dur epizódjának brilliáns partitúra-hangszerelése jelenti -- Liszt már többnyire rögtön partitúrába írta első megfogalmazásait is./

- 210 : 6. kottamelléklet
- 211 : MILLER, 235-236
- 212 : ENGEL, 97
- 213 : WAGNER /Cosima/, I 1041
- 214 : DRAESEKE
- 215 : CHOP, 19-20
- 216 : v.ö. a 210. jegyzettel
- 217 : Ez indokolja, hogy e tanulmányban miért nem foglalkozunk a két utolsó szimfónikus költeménnyel /Zwei Episoden aus Lenaus Faust, 1860 és Von der Wiege bis zum Grabe, 1881-82/. E két mű közül időrendben még az első sem tartozik szorosan a sorozathoz. A zenei

anyag szempontjából leginkább a két Lenau epizód elsőjét lehetne összefüggésbe hozni a "12" zenei típus-anyagaival. A Von der Wiege bis zum Grabe idegen, illetve a weimari Szimfónikus költemények emléke igen halványan dereng át rajta. E tanulmány tipizáló, a zenei "szókinccsel" foglalkozó gondolatmenetébe akkor lehetne beépíteni, ha a vizsgálatok körét a vállalt határoknál jóval tágabbra húznánk /pl. bizonyos kései zongoradarabokat is bevonnánk/.

- 218 : WAGNER 4, 28
219 : ld. e fejezet későbbi részét
220 : a típusok táblázatát ld. a 7. kottamellékleten
221 : "Ce qu'on entend sur le Montagne". A művet az egyszerűség kedvéért a továbbiakban is a német cím- rövidítéssel jelöljük. Erre magának Lisztnek a szóhasználatát nyújt alapot. A zeneszerző a kompozíciót "Bergsymphonie" vagy "na Montagne" néven illette /ld. RAABE 1, 42/.
222 : CALVOCORESSI, MIES
223 : MIES, 405
224 : loc. cit., 408
225 : LUBOSCH, 332
226 : HEINRICHS, 30
227 : loc. cit., 33
228 : loc. cit., 110
229 : loc. cit., 111 /v.8. BERGFELD, 8 és itt a hivatkozásokot Riemann, Wie hören wir Musik?, Leipzig 1903 és Die Elemente der musikalischen Ästhetik, Stuttgart 1900 munkáira/
230 : BERGFELD, 8, MIES
231 : Nicolai Hartmann, Ästhetik, Berlin 1953: STOCKMEIER, 6

- 232 : BERGFELD, 18
233 : loc. cit., 14
234 : loc. cit., 18
235 : ld. e tanulmány 5-6. oldalát
236 : ENGEL, 94
237 : ld. a típus-táblázatot /7. kottamelléklet/
238 : ld. a 7. kottamellékletet
239 : ld. a partitúrát
240 : ld. a 7. kottamellékletet
241 : ld. a 7. kottamellékletet
242 : erre a jelenségre Boronkay Antal hívta fel a figyelmet disszertációjában /BORONKAY, 18/
243 : G.u.Sch. A Weimar Ms A 1 b /Raff másolata/
244 : La Mara, VIII, 127
245 : 8. kottamelléklet
246 : ld. az 5. kottamellékletet
247 : ld. részletesen e tanulmány 152-154. oldalát
248 : HEUSS, 10, ld. ehhez BORONKAY, 52 /"...ö /Liszt/ már nem a tematikus anyag lebontásával dolgozik, hanem tematikus transzformációval, témametamorfózissal, ami óhatatlanul egyfajta füzérszerű, formálásra kényszeríti."/
249 : HEUSS, 12
250 : 9. kottamelléklet
251 : G.u.Sch. A Weimar Ms A 1 a
252 : az itt következő elemzés a Szonátáról nemrég készült fontos analízis kiegészítése /ld. BORONKAY/
253 : 10. kottamelléklet
254 : ld. a 10. kottamellékletet
255 : A Szimfónikus költeményekhez gazdag vázlatanyag található Weimarban /G.u.Sch. A/. Autográf vázlatok: A 21 /"Skizzen zu einem Orchesterwerk", többek között a "Sinfonie révolutionnaire"-hez/. N 2 /Mazepa/, N 3 /Prometheus/, N 5 /Tasso/, A 7 d /Festklänge/

- 256 : Grosse Pianisten der Vergangenheit, Eterna,
Stereo 826453
- 257 : 11. kottamelléklet
- 258 : 12. kottamelléklet
- 259 : 13. kottamelléklet
- 260 : WAGNER 1, 124
- 261 : GRUBER, 84
- 262 : HEINRICHS, 111
- 263 : loc. cit., 38
- 264 : KÓKAI, "Notanbeispiele 5" /14 b kottamelléklet/.
Egy másik vázlat: a Bergsymphonie grandiózus induló-
jához /14 a kottamelléklet/
- 265 : GÖLLERICH, 223
- 266 : 15. kottamelléklet. A monumentalizálásnak ugyancsak
iskolapéldája Wagner Bolygó Hollandi-jában az első
felvonás fináléja. Wagner itt a Kormányos dalát mo-
numentalizálja az apparátus /kórus/ megnövelésével
és az egyes dallamsorok közötti hosszabb kicsengés-
sel.
- 267 : ld. az 5. kottamellékletet
- 268 : 16. kottamelléklet
- 269 : 17. kottamelléklet
- 270 : v.ö. a 7. kottamelléklettel
- 271 : G.u.Sch. A Weimar Ms N 5
- 272 : az átmenő g nem szerepel az akkordban. Egyébként az
Héroide funèbre első megfogalmazásában /Bibliothèque
Nationale Paris Ms 158/ a bevezető merész ötletét még
nem találjuk meg.
- 273 : GÖLLERICH, 21
- 274 : Eulenburg-kispartitura: A-tól B+6-ig
- 275 : B+8-től C-ig /egy "hozzáadott" "stürmisch" vonósdal-
lammal/
- 276 : C-től D-ig
- 277 : D-től E-ig

- 278 : a variációsor illetve a szonáta-elv kérdéséről
ld. később /169-170. oldal/
279 : E-től /M-12/ illetve R-ig
280 : ld. a partitúrát E-től F-ig
281 : G-től I+6-ig
282 : I+16
283 : I-8
284 : I
285 : I+7-től J+1-ig és L-13-tól L+2-ig
286 : L+3-tól O-ig
287 : A-tól B-ig
288 : O+2, v.ö. I-vel
289 : Q-től R-ig, v.ö. B-től B+5-ig
290 : az első 2x4 ütem
291 : R-től a mű végéig
292 : U+8
293 : v.ö. A, C, D+4, U+9 és ld. a tanulmány 180. oldalát
294 : 18. kottamelléklet
295 : 19. kottamelléklet /a jelzéseket v.ö. a 18. kottamel-
léklettel/
296 : Liszt az első megfogalmazás tanúsága szerint /G.u.Sch.
A Weimar Ms A 10 a/ itt is következetesebb volt. A
Hamlet kizárólag a h hanggal és nem h-moll hangzattal
záródott. ld. a 20. kottamellékletet és v.ö. a parti-
tura U+8-tól U+16 részével.
297 : bár a vázlatkönyvben / G.u.Sch. A Weimar Ms N 4,
128. oldal/ vlsz. korábban feltűnt az Ophelia-anyag
ötlete, a mű első végigírt verziójában ezt a részt
még nem találjuk meg.
298 : v.ö. a 293. jegyzettel
299 : Paraphrases RV 297 /Liszt darabjának facsimiléje a
második, Rather-kiadásban/
300 : a mű kezdetétől A-ig
301 : C-től D-ig

- 302 : E+12-től E+20-ig
- 303 : a legszembetűnőbb és leghosszabb ostinatos részlet:
M-től O-16-ig
- 304 : az elmondottakhoz ld. az Héroide funèbre "főrészét",
A+14-től E+30-ig
- 305 : v.ö. a 18. kottamelléklettel
- 306 : 21. kottamelléklet
- 307 : C-től
- 308 : D-től
- 309 : ld. a 293. jegyzetet
- 310 : G-től
- 311 : v.ö. a C-től kezdődő formarészt a J+3-tól kezdődővel
- 312 : v.ö. az A-tól kezdődő formarészt az L+3-mal kezdődő-
vel
- 313 : R-től
- 314 : A Liszt-életmű egységes szemléletének elszigetelt ki-
sérletét találjuk meg August Stradal egy 1902-ben meg-
jelent cikkében /STRADAL 3/ az Héroide funèbre-rel kap-
csolatban, amelynek gyökere még az un. "virtuóz-kor-
szakba", kompozíciós technikai megoldásai közül nem
egy a "kései-korszakba" nyulik: "Freilich schuf Liszt
noch grössere Werke als die Héroide funebre /ich nehme
bloss die Faustsymphonie und ebenso die Dante-Symphonie,
den Christus, Graner Messe usw./ aber sein Styl hat
sich, wenn wir absehen davon, dass Liszt, "ähnlich wie
Wagner, in seinen letzten Werken einen homophonen Styl
gebrachte /Siehe die Trauergondel, Mossonyi's Grabgeleite,
die beiden Threnodien usw./, in den späteren Werken
wenig verändert und viele seiner kühnsten Werke fallen
gerade in die erste Periode seines Schaffens."
/STRADAL 3, 292/
- 315 : DAHLHAUS 1, 89

IDÉZETT IRODALOM

- ABERT /A.A./ Abert, Anna Amalia, Liszt, Wagner und die Beziehungen zwischen Musik und Literatur im 19. Jh.: International Musicological Society, Report of the 8th Congress, New York 1961, Kassel 1961. Vol. I. 314-323
- A M-Z Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin 38, 1911
- ALTENBURG Altenburg, Detlef, Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt: Liszt-Studien, Kongressbericht Eisenstadt 1975, Graz 1977
- BÁRDOS Bárdos Lajos, Liszt Ferenc, a jövő zenésze, Budapest, 1976
- BERGFELD  ZENEAKADÉMIA
Bergfeld, Joachim, Die formale Struktur der "Symphonischen Dichtungen" Franz Liszts, /Diss./ Berlin 1931
- BERLIOZ Berlioz, Hector, Oeuvres littéraires /ed. par Léon Guichard/, Paris 1971
- BISCHOFF 1 Bischoff, Ludwig, Wagner und Liszt. Gegensätze: NMZ 7, 1859 Nr 25
- BISCHOFF 2 Bischoff, Ludwig, Zukunftsmusik: NMZ 7, 1859 Nr 41
- BORONKAY Boronkay Antal, Liszt h-moll Szonátájának formája /Diss./ Budapest 1976
- BRENDEL 1 Brendel, Franz, Die bisherige Sonderkunst und das Kunstwerk der Zukunft: NZfM 38, 1853
- BRENDEL 2 Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteilstellung: NZfM 47, 1857

- BRENDEL 3 Brendel, Franz, Franz Liszt als Symphoniker, Leipzig 1859
- CALVOCORESSI Calvocoressi, M.D., Esquisse d'une esthétique de la musique à programme; SIMG Bd.9
- CARSE Carse, Adam, The Orchestra from Beethoven to Berlioz, Cambridge 1946
- CHOP Chop, Max, Führer durch Franz Liszt's sinfonische Dichtungen, Bad Kissingen 1892
- DAHLHAUS 1 Dahlhaus, Carl, Analyse und Werturteil, Mainz 1970
- DAHLHAUS 2 Dahlhaus, Carl, Wagners Ästhetik, Bayreuth 1971
- DRAESEKE Brendel, Franz, Pohl, Richard, Anregungen für Kunst Leben und Wissenschaft /Leipzig 1856-61/: 1857, 5, 6, 1858, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 11, 12
- DURNHAM Durnham, George D., The Development of the German Concert Overture /Diss./ Washington, D.C.
- ENGEL Engel, Hans, Franz Liszt, Potsdam 1936
- FEUERBACH Feuerbach, Ludwig, Grundsätze der Philosophie der Zukunft /Kritische Ausgabe von G. Schmidt/, Frankfurt/ M 1967
- GÁRDONYI Gárdonyi Zoltán, Distancia-elvű jelenségek Liszt zenéjében: ZT III, 91-100, Budapest 1955
- GÖLLERICH Göllerich, August, Franz Liszt, Berlin 1908
- GRUBER Gruber, Gernot, Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken - exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie: Liszt-Studien, Kongressbericht Eisenstadt 1975, Graz 1977
- GUT Gut, Serge, Franz Liszt. Les elements du langage musical, Editions Klancksieck 1975

- HANSLICK Hanslick, Eduard, Aus dem Konzertsaal, Wien 1870
- HEINRICHS Heinrichs, Joseph, Über den Sinn der Lisztschen Programmusik /Diss./ Bonn 1929
- HEUSS Heuss, Alfred, Eine motivisch-thematische Studie über Liszts sinfonische Dichtung "Ce qu'on entend sur la montagne": ZIMG 1911
- JEAN PAUL Jean Paul, Werke /hrsg. von N. Miller/ München 1960, I.
- KAISER Kaiser, Manfred, Anmerkungen zur Kompositionstechnik Franz Liszts. Am Beispiel der "Hunnenschlacht": Liszt-Studien, Kongressbericht Eisenstadt 1975, Graz 1977
- KLAUWELL Klauwell, Ott, Geschichte der Programmusik, Leipzig 1910  ZENEAKADEMIA
LISZT MŰZEUM
- KÓKAI Kókai, Rudolf, Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken /Diss./ Freiburg 1933
- LISZT 1 Liszt und Bülow, Briefwechsel, Leipzig 1838
- LISZT 2 Liszt, Gesammelte Schriften /hrsg. von L. Ramann/ Leipzig 1881
- LUBOSCH Lubosch, W.; Zur Ästhetik der Symphonischen Dichtung: Die Musik 1902
- MARX /A.B./ 1 Marx, Adolf Bernhardt, Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit, Leipzig 1841
- MARX /A.B./ 2 Marx, Adolf Bernhardt, Ueber Malerei in der Tonkunst, Berlin 1828
- MIES Mies, Paul, Über Tonmalerei /Diss./ Bonn 1912: Zeitschrift für Allgemeine Kunst und Wissenschaft Bd. 7

- MILLER Miller, Norbert, Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik /hrsg. von C. Dahlhaus/ Regensburg 1975
- MQ Musical Quarterly 22, 1936, Nr 3
- MÜLLER-REUTER Müller-Reuter, Theodor, Lexikon der deutschen Konzertliteratur, Leipzig 1909
- NEWMAN Newman, W.S., The Sonate since Beethoven, Chapel Hill 1969
- N Mz Neue Musikzeitung, 33 1912 Heft 2
- NOSKE Noske, Frits, La mélodie Française de Berlioz à Duparc, Paris-Amsterdam 1954
- N Z f M Neue Zeitschrift für Musik 78 1911
- POHL Pohl, Richard, Franz Liszt, Leipzig 1883
- RAABE 1 Raabe, Peter, Die Entstehungsgeschichte der ersten Orchesterwerke Franz Liszts /Diss. résumé/ Leipzig 1916
- RAABE 2 Raabe, Peter, Liszts Leben, Schaffen, Stuttgart-Berlin 1931
- RAABE 3 Raabe, Peter, Festschrift zum Jubiläum des 50 jährigen Bestehens der Abonnement-Konzerte der Grossherzoglichen Hofkapelle in Weimar 1859-1909
- RAFF Raff, Helene, Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe: Die Musik I
- RIETZEL Rietzel, Fred, Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1968

- SCHOENBERG Schoenberg, Arnold, Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik /hrsg. von Ivan Voitech/
Franz Liszts Werk un Wesen:
/eredetileg: AMZ 38 1911 Nr 42/
- SCHUMANN Schumann, Robert, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker /hrsg. von M. Kreising/ Leipzig 1914
- STOCKMEIER Stockmeier, Wolfgang, Die Programmusik: Das Musikwerk 36, Köln 1970
- STRADAL 1 Stradal, August, Liszts Mazeppa-Werke: NZfM 78 1911
- STRADAL 2 Der Einfluss Franz Liszts auf die Musikwelt: NZfM 69 1902
- SZABOLCSI Szabolcsi Bence, Liszt Ferenc estéje; ZT III Budapest 1955
- TAPPERT Tappert, Wilhelm, Richard Wagner im Spiegel der Kritik, Leipzig 1903
- WAGNER 1 Wagner und Liszt, Briefwechsel, Leipzig 1900 I, II
- WAGNER 2 Wagner, Richard, Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft: Die Hauptschriften /hrsg. von E. Bücken/ Stuttgart 1956
- WAGNER 3 Wagner, Richard, Gesammelte Schriften, Leipzig 1873 VII
- WAGNER 4 Wagner, Richard, Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen /Abdruck aus Nr. 15 des 46. Bandes der Neuen Zeitschrift für Musik/ Leipzig 1857
- WAGNER /Cosima/ Wagner, Cosima, Die Tagebücher /ed.u. kommentiert von M. Gregor-Delhin u. D. Mack/ München-Zürich 1976, 1977 I. II

- WEITZMANN 1 Weitzmann, Carl Friedrich, Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten, Leipzig 1861
- WEITZMANN 2 Weitzmann, C.F., Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt /hrsg. von La Mara/ Leipzig 1895, 1904
- WEITZMANN 3 Weitzmann, C.F., Der verminderte Septimenakkord, Berlin 1854
- WEITZMANN 4 Weitzmann, C.F., Die Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre: NZfM 51 1859
- WEITZMANN 5 Weitzmann, C.F. Harmoniesystem, Leipzig 1861
- WEBER Weber, Josef, Die Symphonischen Dichtungen Franz Liszts /Diss./ Wien 1927
- ZÁDOR-ZUCKER Zádor-Zucker, Eugen, Über Wesen und Form der Symphonischen Dichtung. Beiträge zu ihrer Entwicklungsgeschichte von Liszt bis R. Strauss, /Diss./ Münster 1921

A KOTTAMELLÉKLETEK CSOPORTOSÍTÁSA

/tájékoztató/

- A Mazeppával kapcsolatos kottamellékletek: 1 - 4 /+ 1 facs./
- A Tassoval 5, 6, 13, 16 /+ 2 facs./
- A Hamlettel 18 - 21
- A Szimfonikus költemények zenei anyag típusai: 7
- A h-moll Szonáta témái és anyagaik alakváltozásai: 10
- A Prometheus agitató-témájának keletkezési folyamata
- Apró illusztrációk, analízisek: 8, 9, 11, 12, 14a, 14b, 15

1 Szonetta — Berg szonett — Prometheus

hazsúlyozás : 1. szonettaforma versei :

"stf." → smatches, ^{hazsúlyozott} megfogta
szonett (kl. w. stf.)

2 hazsúlyozás elvén — elvén : h-mell szer.

gyeplő az ill. szonett (stf.) — Berg 2.1

"Kard"

vagy : h-mell szonett — Prometheus

Fugato



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

h-mell szonett hazsúlyozás

(stf. kard)

3, k-mell szonett hazsúlyozás

h-mell szer. szonett

h-mell szonett

e szonett

(trumpet)

klapotszer hazsúlyozás

trumpet szer.)

2 Spunkte - hervorheben exp

Sz.: "dolente" - Ft + agut - dolente → Graplo.
(két sor)

harm.

Ft. + agut - dolente - agut - dolente → Dolce
(reut)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2 (Pahlhaus)

wf. ist bühnenweises Stück:

1, nagy brava (-momentale)

2, kuszthay mahe (heute)

3, rarerer veltbata

4, muelch; hendy's reue

1. Akt 25. und 26. Kapitel
phelpsin
mahe der muelch a phelpsin
(H. Kersch: Berg-Symph. - tan.)

" große Form, als musikalische

D. 2. und 3.

3 (Dahlmann)

mit dem Eintrüpfel und

2, ~~unterhalb~~

Zeit und d. h. — Form: ~~eintrüpfel~~
— ~~unterhalb~~

• unterhalb (wenn der Eintrüpfel
nicht ept. (h) eintrüpfelt e. mit d.
in unterhalb.

der Eintrüpfel? Eintrüpfel

Zeit der Eintrüpfel



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wanderer - Eintrüpfel

→ Eintrüpfel von einem
derartigen Eintrüpfel

• Mehrsätzzeit der Melodie - und
Tempocharaktere in der Eintrüpfelzeit
des Sparten - Grundrisses

e proprie verstaft alle w're, s
 a ma' alle w're, bez. intell. alt.
 e tartel w' de ma'et heugst g'zeld
 a ma' b'tend'et pr. w're s'zeld's
 pro d'met'ing (nen ten e' r' g'g'ndet
 tartel w' d'met'ing heugst g'zeld
 der d'met'ing, w' g'g'ndet pr. w're
 spre'ng, remat'ing) E' est are,
 w' g'g'ndet pr. w're remat'ing w' g'g'ndet
 edant edant a' ma' b'tend'et
 pr. w're d'met'ing



Is a new help/idea is needed
and paper.

1. to 2 hours

2. to 3 hours (or 2 hours 1/2) / 4 hours

3. 4 hours

1. a new system of notes, a new
system of notes, much more
architectural notes, especially

(pl. drawing notes)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. a new, not notes, perhaps other
documents, books

3. method is rather old
(Kopier) already, but

is really

but - really hard to do?

élték, és az egész
fennmaradt, profan
a művészet, és a művészet

és az élet és az élet
lelki / Wagner művészetével
jellemezték)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ant postpatet

stretet

motuaria tte

verliert selbst (unter ette, anormale
Hr.)

Fred Rietzel: Die Entwicklung
der Sonatenform in musiztheoretischen

Schriften des 18. und 19. Jh. ->
Verlagen 1968



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Chopin h-well ~~h-well~~
h-well - Row

Schumann - C-peterson - h-well

Am } ran Tonye
g }

Went - h-well



ZENEAkadémia
LISZT MÚZEUM

Fauré

substitutes

Brahms

AP

① 1809 Hoffmann - Rotten Gluck

1735 Jean Paul - Verzerrung (Witten)

1828 A. B. Marx (Vogel) - Über die
Malerei in der Tonkunst

[Norbert Miller, Musik als Sprache. In Vor-
schichte von Deutschlands symphonischen Dichtungen -
Bestrebe zur musikalischen Vermeneutung 1925]

Alfred Nuyt 1829: la parole /
voyez vous, c'est bien. Mais la
musique c'est mieux. Voyez Dante,
son séraphin d'or ne parle pas - Il
chante!

Hoffmann: "Ist nicht die Musik, die
geheimnisvolle Sprache eines fernen Geistes -
reicher, deren wahrnehmbare Akzente in
unserm Innern widerklingen, und ein
höheres, intensiveres Leben erwecken?"

Mozart: Unsere Sprache - sie war
zu Anfang viel musikalischer und hat sich
nur geräuschhaft präsentiert - sie enttrocknet
sie muß wieder gesungen werden.

② musikalischer Experimente (Holler)
nein: Spiel mit schönen Tonformen "(Hart)
haben: "eine Folge von Seelenzustän-
den"

plastisch = Tonplastik, Tonformale
mischen = Tonmischer (Hoffmann), Tonzüchter
(Weber), Wort-Ton-Dichter (Kappeler)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(B) Azquata átértelmezése (Ritzel)

Josime-Joseph de Monigny 1806
(szecesszionista korszakban Ritzel K421)

Ar-mollusca Duple 3. Aeneas jelenet
szűk, Magyar 183-as Észak-keleti
jelenet az egy korszakot követően

[Tartalom: Korszak-kelet → Forrás:
Ritzel, Korszak, Empirizmus-
vile: 1. egy Emléktűz 2.
einen Haupttatz 3. Nebenätze
4. Gegenätze, 5. Zergliederungen.
6. Widerlegungen, 7. Beiräufungen
8. Eine Geschichte.]

④ 1834 Ferdinand Haupt:

Sprache ist die charakteristische
durch Instrumente ausgeführte
Darstellung mehrerer naturgemäß ver-
bundener Seelenzustände, welche
als Entwicklung eines Grundgefühls
betrachtet werden können.

1847 Gottfried Wilhelm Fritzsche

"Gefühlssprache" = Sprache

besche, creny: "e führt an mich
beimuthe, be-zeptation, veratken
Zatontreffe, meynuptate lewre's"

Max: Die Lehre von der musikalischen
Zusammenhang: "Eurythmie - rath,
Leiten rath: Toldere, Weh behere
(Neben rath = Gegen rath)

⑤

Newman : a névvel kezdve
reformátusokat német a "német"
elnevezés, ha igen, Mer a névvel
felzárul : concertante, grapple,
brillante, dramatique, sentimentale,
agréable, pastorale, pathétique et
mélancolique, caractéristique

a prime vokal stéla / kért a név-
putte (Zsoltár a névvel-
han hanhan)

1. generative process (névvel sté-
mate)
2. mely (névvel, grapple, névvel
— névvel stéla)

3. unicum (névvel stéla)

1 : névvel név. névvel stéla névvel stéla
névvel 3. névvel névvel stéla névvel stéla

⑥ a neu. neu. prime Konzepte:
Behandlung symphonischer Symbole:

"Die Formtheorie der musikalischen
Inhaltsästhetik des 19. Jahrhunderts
war zersplittert. Entweder war
man überzeugt, dass die musikalische
Form, da sie schematisch sei, schematisch
sein dürfte oder sogar sollte;
nicht zu fällen sind die Aussagen der
Romantiker & Richard Wagner formal
sprechender als die des Klassikers
Beethoven, oder aber man postuliert
umgekehrt, dass die Form, da sie von
inneren anderen Inhalten abhängt,
in jedem Werk individuell und
unwiederholbar sein müsste. Der for-
male Schematismus ist also mit der
Inhaltsästhetik schwer vereinbar wie die
Emanzipation vom Schema, die Dufay und
Bach betonen der Konvention ebenso, dass
deren Verwertung."

B 1 - 2 - 3

I/4 | 2 - 1 + Graphp20

≠ 2?

II/11 | 2 - 3 - (2 = 1)

ME ?

III 2 - 3 - (1 = 2)

"telj"



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

IV *húzó* 2 - 3 (4)

V 2 - 3 - 1 = 2 + Graphp20 + d.

VI 3 - 2 = 3 - 3
+ 1 = 0, 2 = 0, 3 = 0 → *húzó*

3 - 2 - 1

①

Allegretto. M. 132.

Nº 4.

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of six systems of staves. The first system is marked 'p' (piano) and includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a trill. The second system includes 'm.g.' (mano sinistra) and 'm.d.' (mano destra) markings. The third system includes 'rinf.' (rinforzando) markings. The fourth system includes 'f' (forte) and 'p' (piano) markings, and the lyrics 'cre - - - scen - do'. The fifth system includes 'f' (forte) and 'p' (piano) markings. The sixth system includes 'f' (forte) and 'p' (piano) markings. A watermark for 'ZENEAKADEMIA LISZT MŰZEUM' is visible in the center of the page.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and dynamics include:

- cre - scen - do* (third system)
- f* (fourth system)
- p* (fifth system)
- CRISO.* (fifth system)
- f* (sixth system)
- ff* (sixth system)

Watermark: ZENÉAKADÉMIA SZT. MŰZSÉUM

Allegro patetico

② tenuto e ben marcato il canto

sempre staccatissimo

③ a)

folgt. Bd. 2. Kap.

riten. a capriccio

ZENEAKADÉMIA
ISZTÁVÁNY

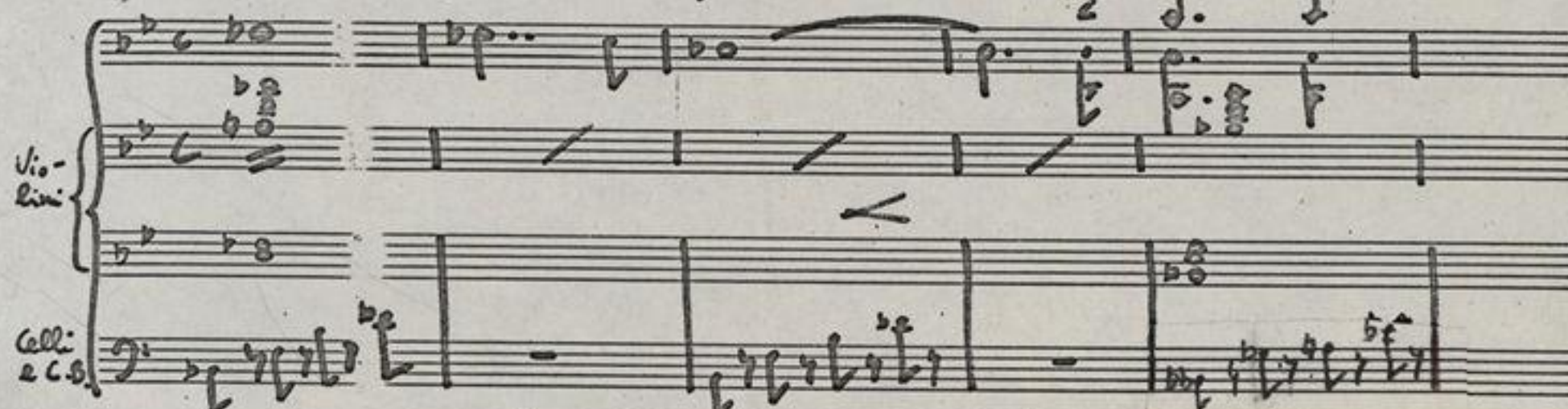
(4)

a)



* Tromba solo (oboe a 2?)

Flauti: Oboe Clavi



ZENEAKADÉMIA

MŰZSÉUM

* ld. a mellékelt facsimilét

LISZT - VAZLAT

(5) *

Violini

(Vcl.)

Con. 8

Tog. 0

Trump. f. Ohne Bass

[Celli + viola]

Violini

Vcl.

Con. 8

Tog. 0

Trump. f.

Celli + viola

Tronb. alto

Trump



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro molto (TRIONFO)

2 Violins Viola

Violoncello

Tronb. alto

Trump

* ld. a mellékelt facsimile-t

Violini 8

lun

Fagott

Alto

Obra

Cello

Harmonika



GZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM

Violini 2^o e Viola

Pipa

2. Violini

Az 5. kotta-
melléklet
autográf
facsimileje

(85) ⑥

Flauto

I. II

alto

Handwritten musical score for Flauto I & II and alto. The alto part includes the handwritten note "c. 6. talem?" and a downward arrow. A star symbol is in the top right corner.

6. talem?

Handwritten musical score for Flauto I & II and alto. The alto part includes the handwritten note "c. 6. talem?" and a downward arrow. A star symbol is in the top right corner.

Handwritten musical score for Flauto I & II and alto. The alto part includes the handwritten note "c. 6. talem?" and a downward arrow. A star symbol is in the top right corner.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

86

Handwritten musical score for Flauto I & II and alto. The alto part includes the handwritten note "c. 6. talem?" and a downward arrow. A star symbol is in the top right corner.

8. Violini - c. do do do do

pp

Handwritten musical score for Flauto I & II and alto. The alto part includes the handwritten note "c. 6. talem?" and a downward arrow. A star symbol is in the top right corner.

Handwritten musical score for Flauto I & II and alto. The alto part includes the handwritten note "c. 6. talem?" and a downward arrow. A star symbol is in the top right corner.

* innen v.ö. a mellékelt facsimiléval

(86)

*

Viola

Handwritten musical score for Viola and Cello. The Viola part is on a single staff with a treble clef and a 7/8 time signature. The Cello part is on a single staff with a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ad lib.* and *pp*. There are also some handwritten annotations in the margins.

Viola

Handwritten musical score for Viola. The score is on a single staff with a treble clef and a 4/8 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*.



ZENEAKADÉMIA
EISZT. MUZEUM

Handwritten musical score on a single staff with a treble clef. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Handwritten musical score on a single staff with a treble clef. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

ci. op. 10. 1. 1.

— (86)

Handwritten musical score on a single staff with a treble clef. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

4 Trompeten

*

Tromba

Timp

Bläser
u. Oboe

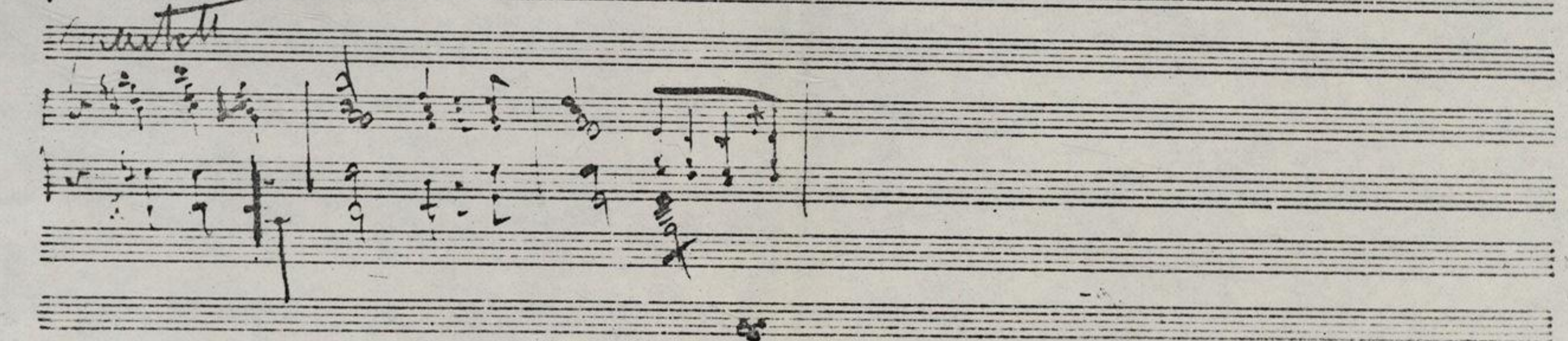
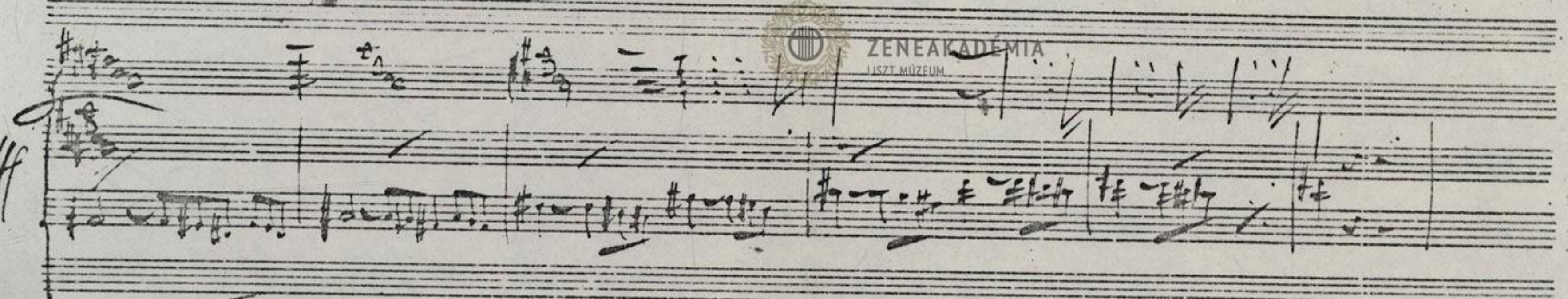
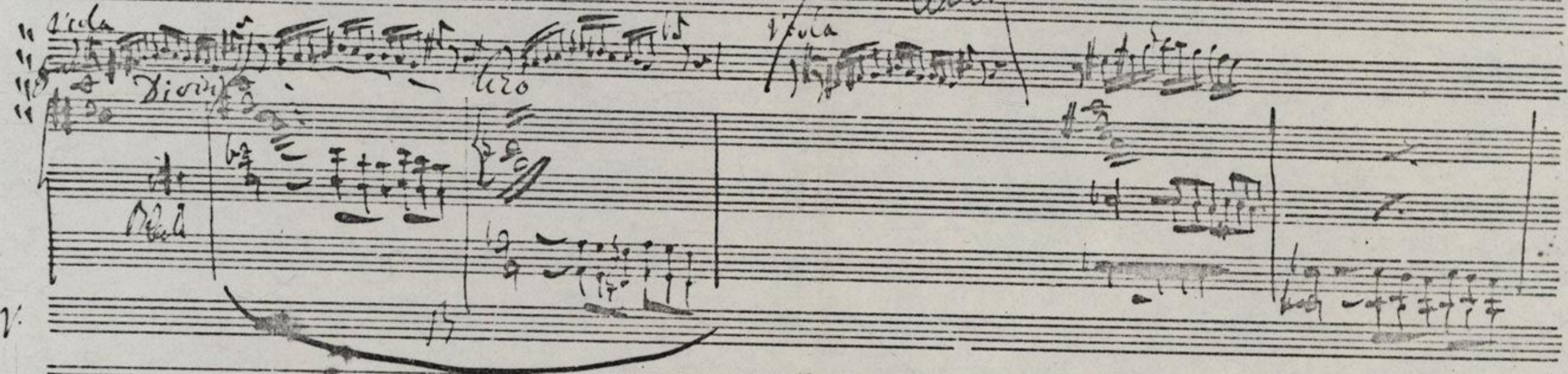
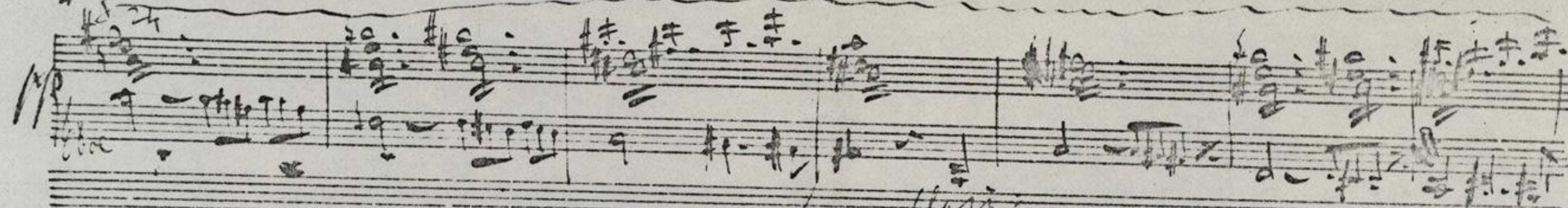
Violen
u. Violen

unvollständig

unvollständig

Bläser

Violini - 2^o Violin

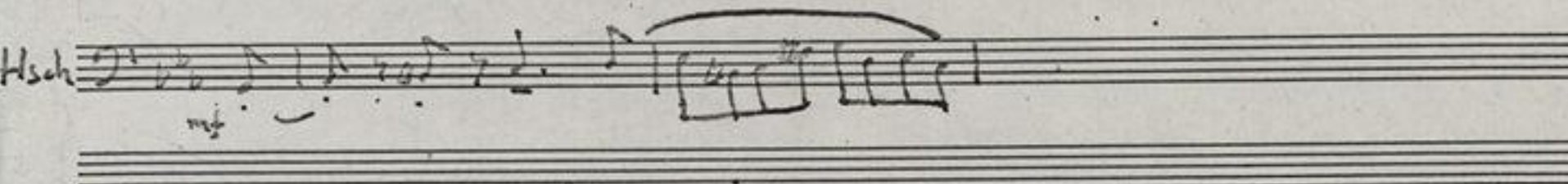
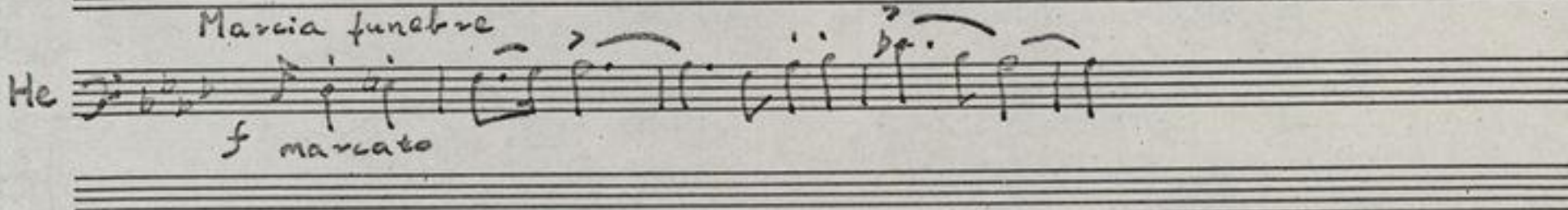
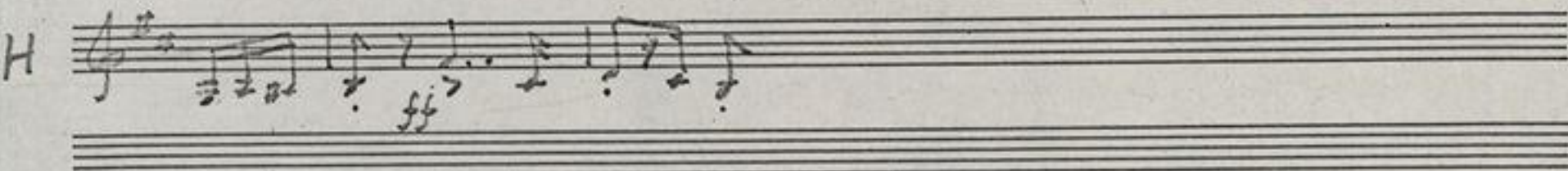
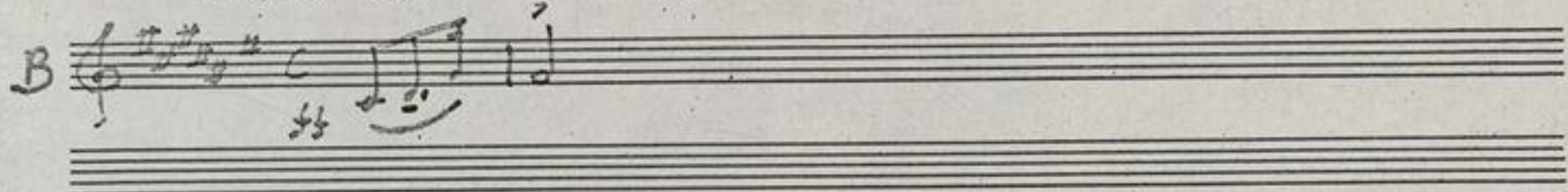


A 6. kotta-
melléklet
autográf
közleménye

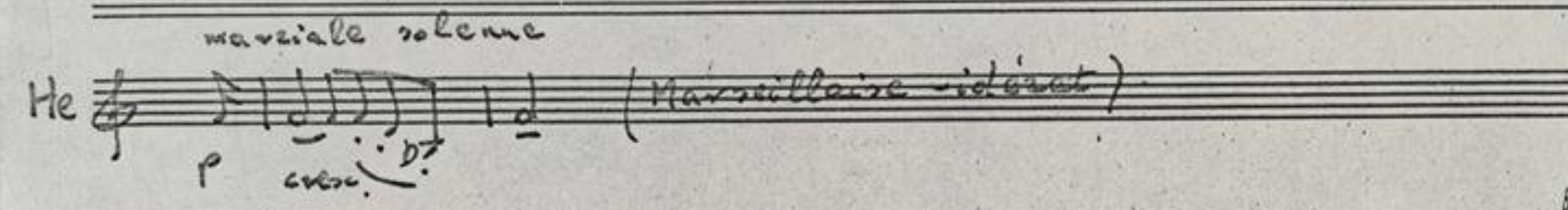
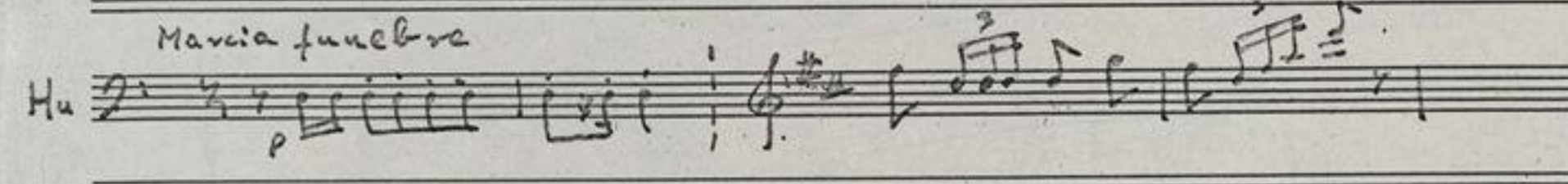
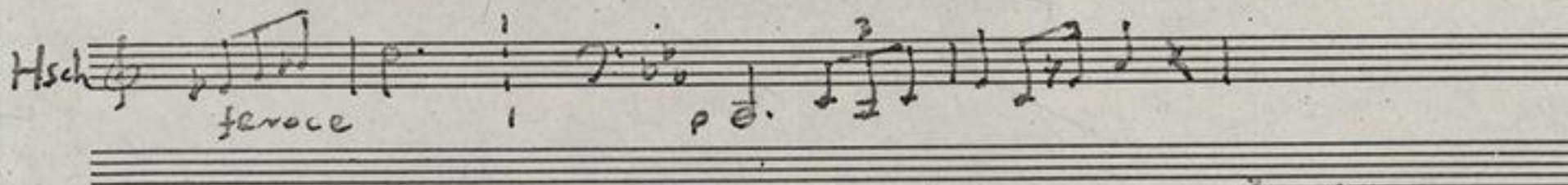
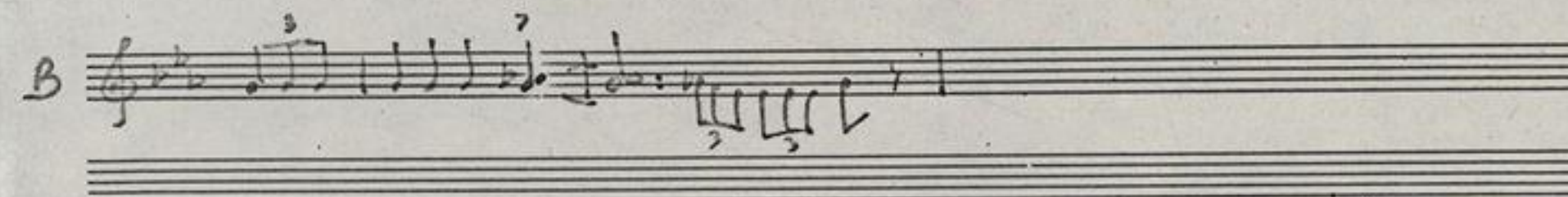
(7)

Molto assai

"INDULÓ"



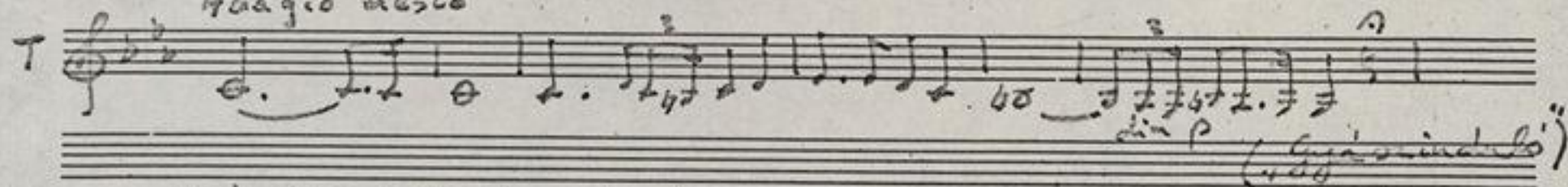
("FANFAR")



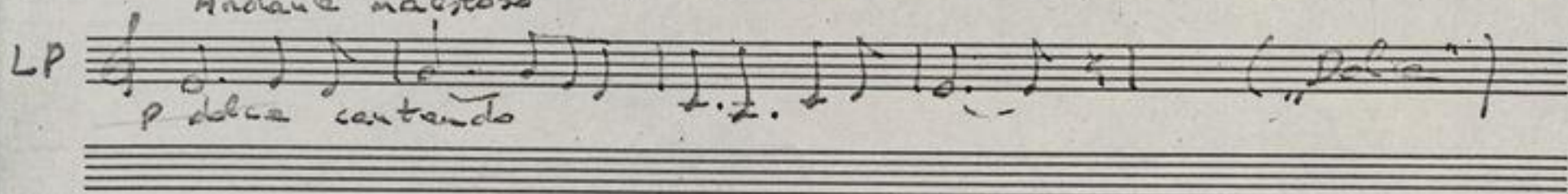
(7)

HOZOTT DALLAMOK

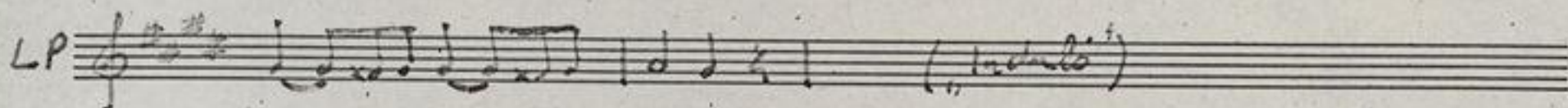
Adagio mesto



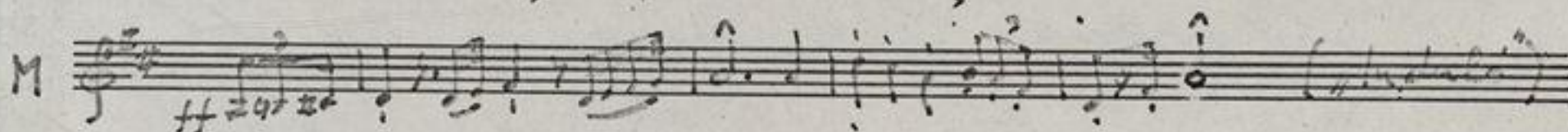
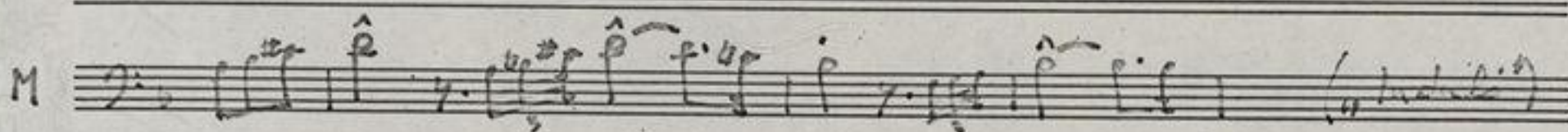
Andante maestoso



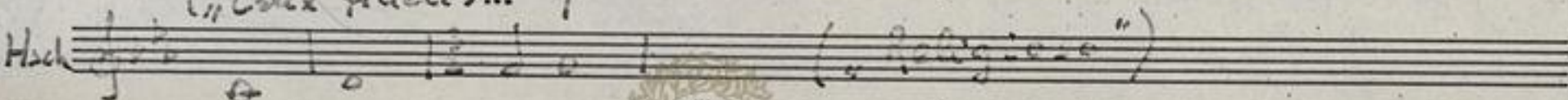
p dolce cantando



f marcantissimo



(„Cuius fidelis...“)



(„Religiosa“)

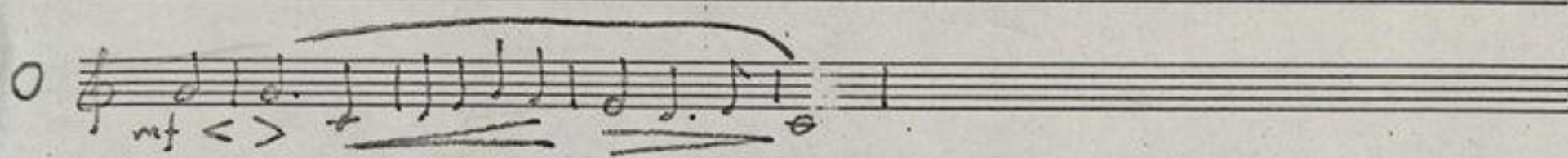


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

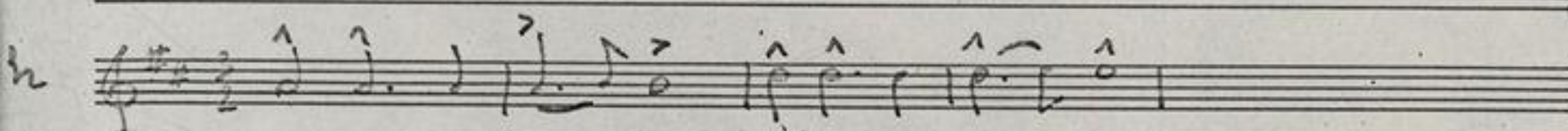
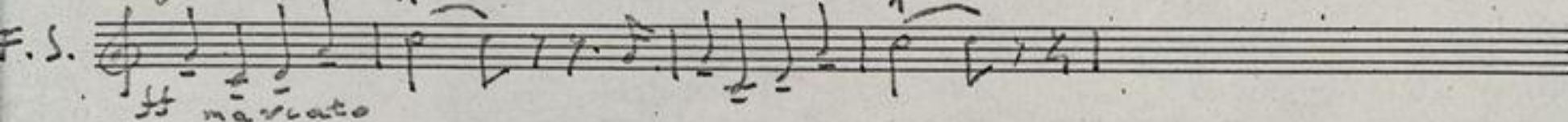
(7)

"GRANDIOSO - DOLCE"

dolce

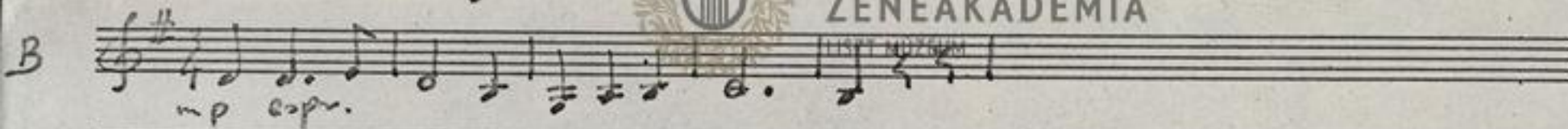


Grandioso

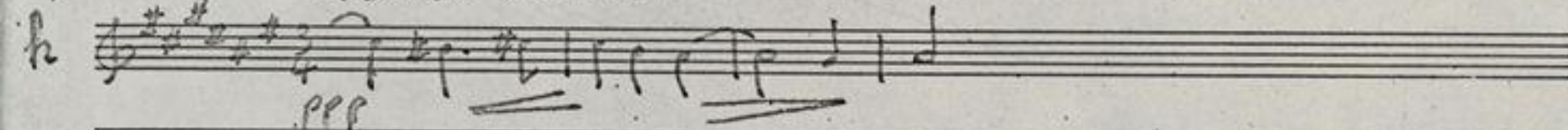


"RELIGIOSO"

Andante religioso



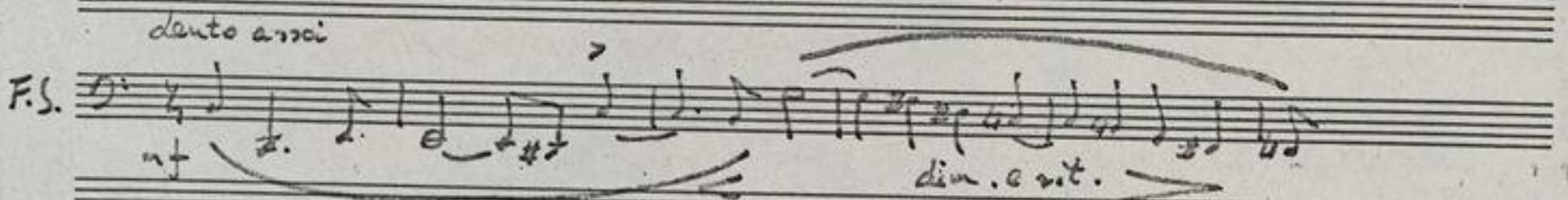
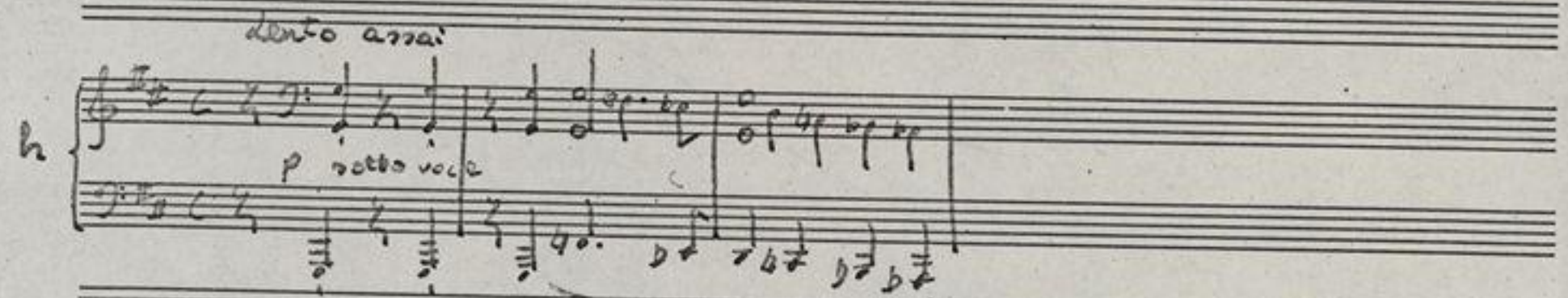
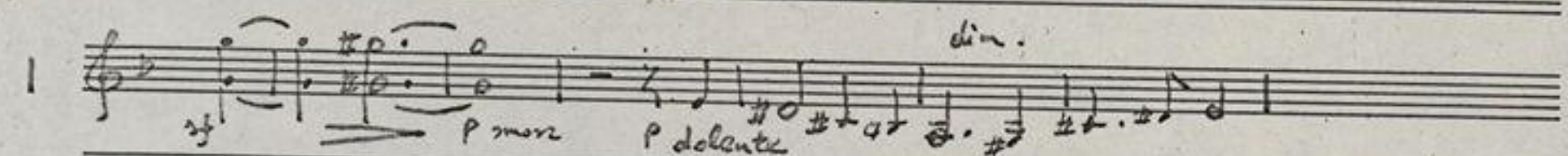
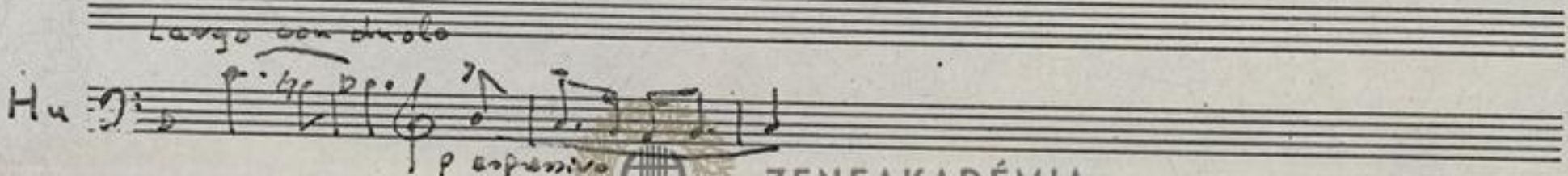
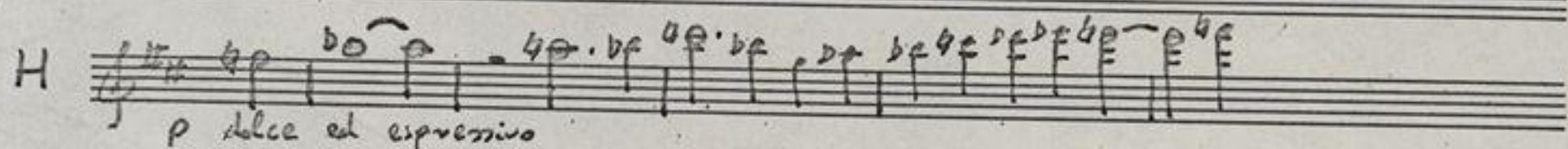
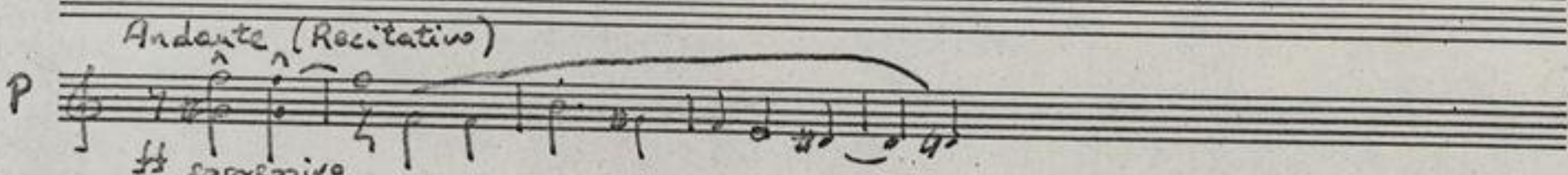
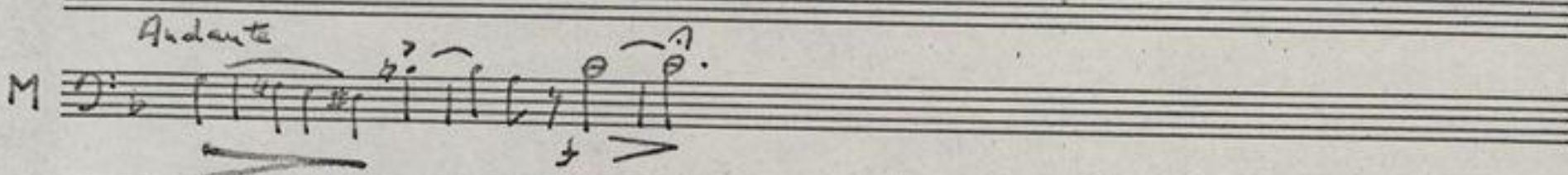
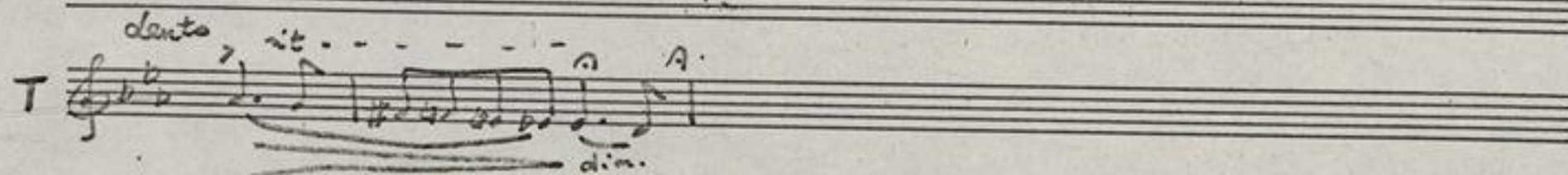
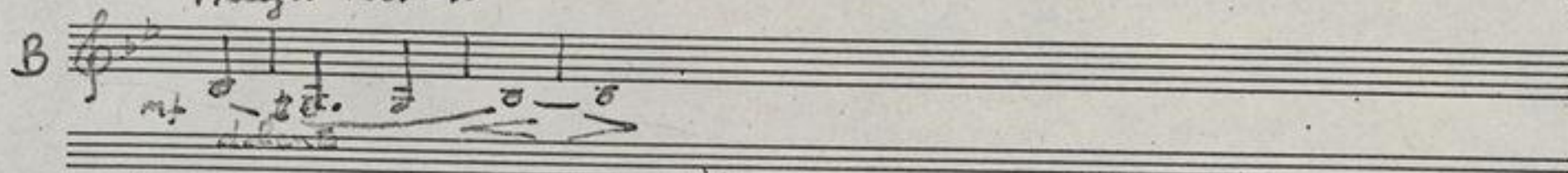
Andante sostenuto



7

"DOLENTE"

Allegro mesto

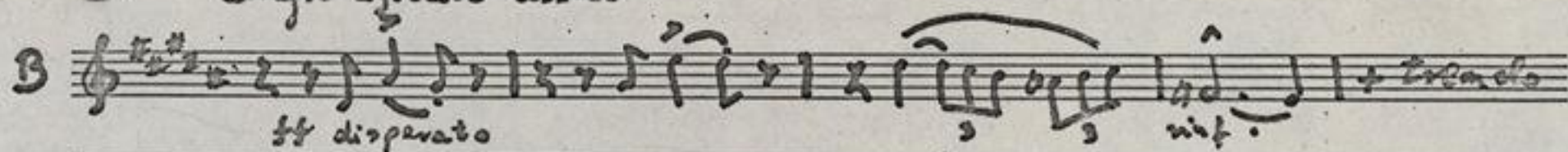


ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZÉUM

4

"AGITATO"

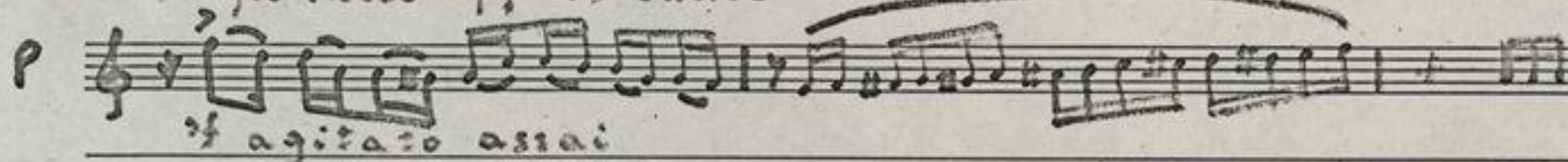
allegro agitato assai



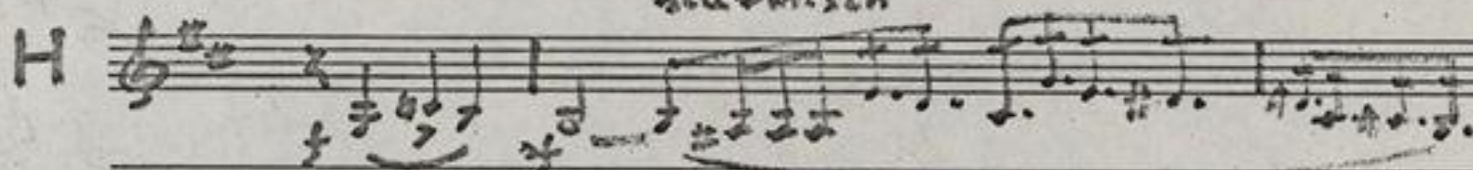
marcato agitato



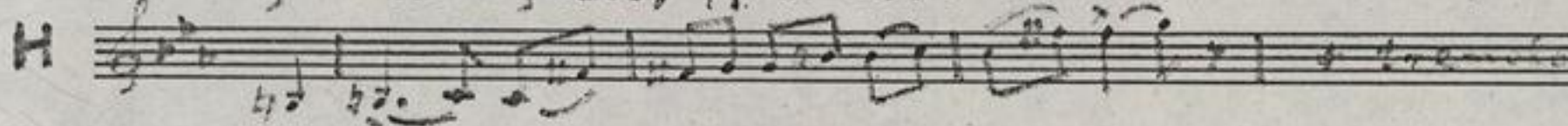
Allegro molto appassionato



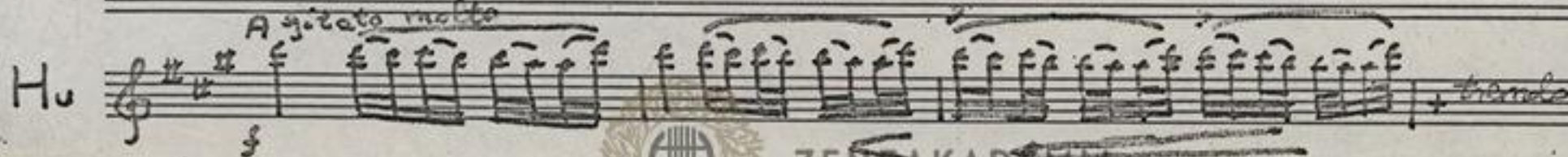
stürmisch



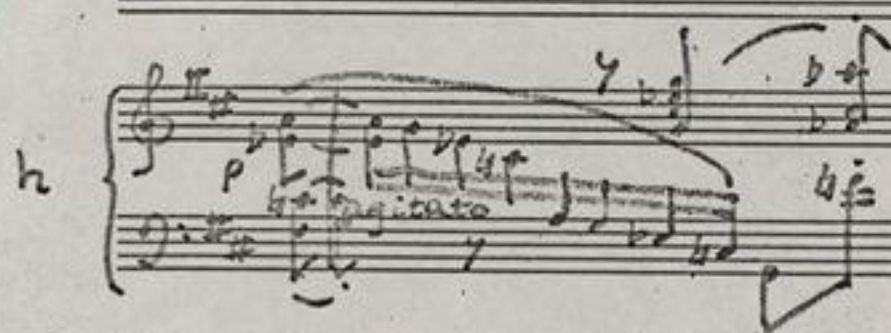
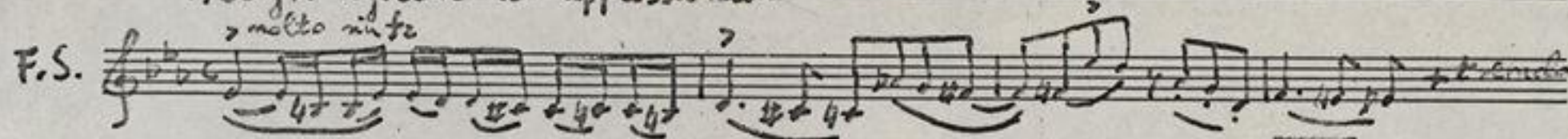
Allegro molto agitato, appassionato assai



Agitato molto



Allegro agitato ed appassionato
molto forte



8 Cello oder Viola

sth.

Temp. Keinen anderen Bass als Pante

9

sth.

11 Andante

mf espressivo

una corda ped.

12 Allegro poco rit. a tempo

pp

ZENAKADÉMIA

14 a

a,

e,

a, = dall'au

e, = gentus

e, = gentus + kühen ör. min (tremolo)

KARAKTER

14 b

8 - - - - -

15

Das versteht ihr Alle nicht, Hahay!

Lento assai

1

Alegro energético

2

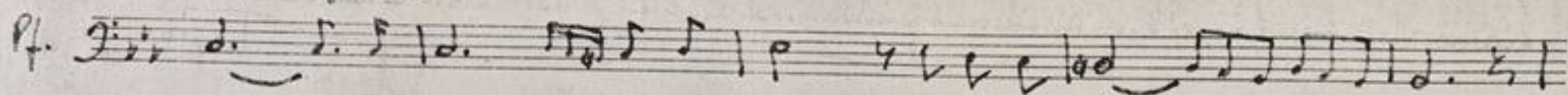
3

[illegible]

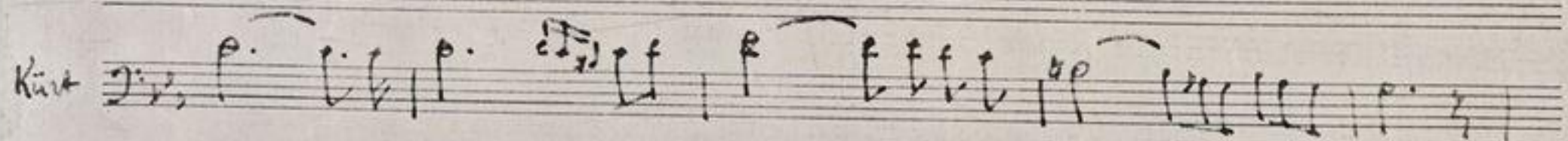
(13)

1. VENEZIA E NAPOLI (ca. 1840)

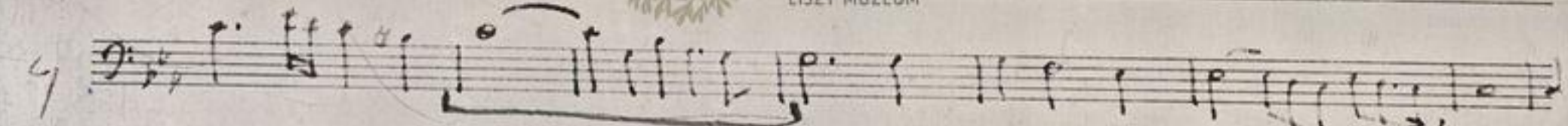
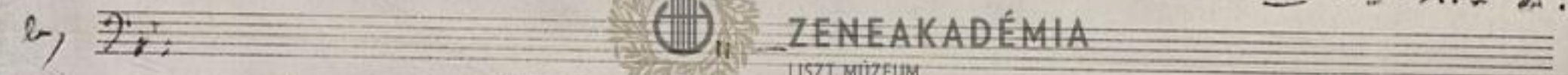
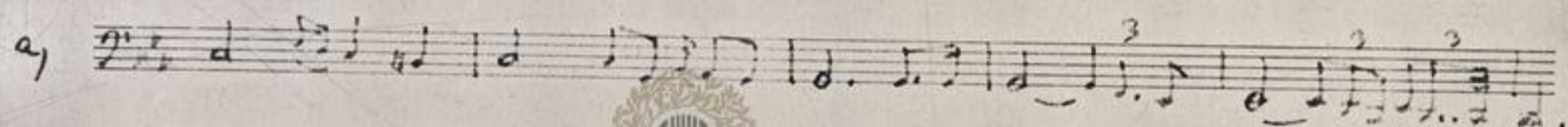
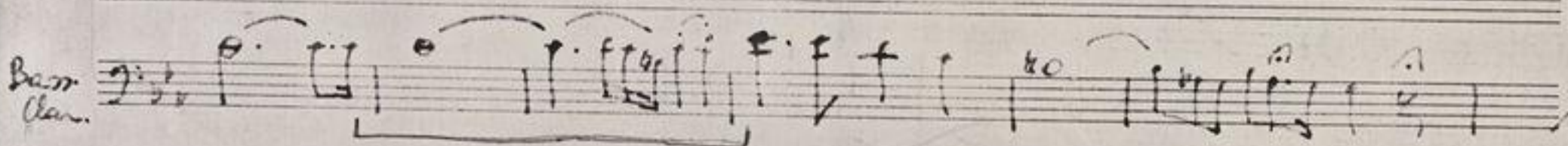
Chant du gondolier



2. TASSO (VÁZLAT) (1849)



3. TASSO SZIMP. KÖLT. (1856)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



16a

"Conradi"

Ob., Fl.

Fag.

Corr. (C)

Timp.

Vi. I.

Vi. II.

Vcl.

Pos. (Linet)

(Linet)

LISZT-VÁZLAT (v.ö. a partitúrában I-től)

Tromba

Violini

Violon

ZENEAKADÉMIA

LISZT-MUSEUM

4

2

(LISZT-KORREKTÚRA)

16 b

RAFF - LISZT

(v.ö. a partitúrában cca. H előt és után)

All.^o agitato (kísératos lejegyzés)

Handwritten musical score for the first system, featuring three staves. The top staff is labeled "Vand. sor." (Vand. sor.), the middle staff is labeled "Vand. sor." (Vand. sor.), and the bottom staff is labeled "pizz." (pizz.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system, featuring three staves. The top staff is labeled "F. 2 + 2" (F. 2 + 2), the middle staff is labeled "Vand. sor." (Vand. sor.), and the bottom staff is labeled "arco" (arco). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the third system, featuring three staves. The top staff is labeled "F. 2 + 2" (F. 2 + 2), the middle staff is labeled "Timp. Tr." (Timp. Tr.), and the bottom staff is labeled "Vand. sor." (Vand. sor.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the fourth system, featuring three staves. The top staff is labeled "V." (V.), the middle staff is labeled "V. C-B" (V. C-B), and the bottom staff is labeled "C-B" (C-B). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

*dint lejegyzése



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

16c

LISZT - KORREKTÚRA

Tr
Hör. in G
Pante

2. Tr.
Hör. Tr.
Pante
Obi.
Klar.
Fag.

Fl.
Klar.
Vcl. I
II
Alto
Cello

vö. a nyomtatott partitúrában I-től. Ez az anyag került - néhány
item bővítéssel a Triunfo keretére (H-től).

Handwritten musical notation on three staves. The first staff contains a sequence of notes and rests. The second and third staves contain rests. A bracket on the right side groups the three staves and is labeled "MS" and "N3".

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of notes and rests. A bracket on the right side is labeled "A5^d".

Handwritten musical notation on three staves. The first staff contains a sequence of notes and rests. The second and third staves contain rests. A bracket on the right side groups the three staves and is labeled "B16^b".

Handwritten musical notation on two staves. The first staff contains a sequence of notes and rests. The second staff contains rests. A bracket on the right side groups the two staves and is labeled "A5^a". A watermark "ZENAKADEMIA" is visible in the center.

agitato assai

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of notes and rests. A bracket on the right side is labeled "A5^b".

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of notes and rests. A bracket on the right side is labeled "A5^b".

18

Ször lagon und düster

2 Fl. 2 Hob. 2 Kl. (in A) 2 Fg 2 Horn (in E) Pauken Kb.

1 2 1 1 1 1 3

dimin. dimin. p. sch. vent. p. pizz. perdendo

1 = tartott
2 = megmakitott
3 = tremolos

} hosszú hang

[] = a mű folyamán jelölgetésre való kvart lépés

19

ZÁRLATOK



ZENEAKADÉMIA
11921 MÚZEUM

1 (3)
(timpani)

2 (1)
(kürt) (fagott)

3 = 1

4 (2)
(timpani)

5 (2)
(timpani)

Bis

Handwritten musical score for measures 20-21. The score includes staves for various instruments: Nr. (A), Fg, Cor (E), Timp, Vl I, Vl II, Vla, Vc, and Cb. The notation is in common time (C) and features various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. A bracket labeled "Bis" spans the first three measures of the system.

1. ü. 2. ü. 3. ü. 4. ü. 5. ü.

Handwritten musical notation for measures 21-22. The notation includes staves for Vl I, Vl II, Vla, Vc, and T. A watermark for "ZENEA KADÉMIA" is visible. The text "(2. ütemen lejték)" is written below the notation.

Handwritten musical notation for measures 23-24. The notation includes staves for Vl II and Cor. The text "(2. ütemen lejték)" is written to the right of the notation.

Handwritten musical notation for measures 25-26. The notation includes staves for Vl I and Vc. The text "(eljárás 4-es lépték)" is written above the notation. The text "4 = 1" is written below the notation.

Handwritten musical notation for measures 27-28. The notation includes staves for Vla and Vc. The text "(4. ütemen lejték)" is written to the right of the notation.