

Mélyen tisztelt hölgyeim és uraim!

Körülbelül százhusz esztendeje annak, hogy a magyar zeneművészet halhatatlan alakja, Liszt Ferenc, akkor még pályája kezdetén, mint tizenkét éves gyermekifju, utra indult Magyarországról, hazájából, hogy az akkori zeneművészet európai centrumában, Párisban sikert próbáljon és sikert arasson. Mikor a gyermek Liszt megérkezik Franciaország fővárosába, nem is sejtette és nem is sejthette, hogy párisi tartózkodása valóban elhatározó befolyást fog gyakorolni nemcsak élete külső alakulására, hanem egész művészete, művészi és zenei világnézete kialakulására és fejlődésére is. Az akkori Páris ugyanis éppen abban az időben teremtette ki, teremtetette meg azt a szellemi valamit, azt a szellemi világot és szellemi valóságot, amelyet ma - mint mondtunk - százhusz estendő távlatából nézve: francia romantikának nevezhetünk. Ez a francia romantika tehát az a szellemi tényező, ami a Párisba érkezett fiatal Lisztet fogadja, életének fejlődése szempontjából legfontosabb éveiben állandóan körülveszi, állandóan szuggesztíójában tartja és végül a szó legteljesebb értelmében a magáévá teszi, a magáévá fogadja. Hogy a francia romantikának ez a Lisztre való befolyása nem csupán külsőséges valami, hanem Liszt legbensőbb énjét is megrázza, ezt Liszt párisi éveinek külső története is bizonyíthatja. Tudjuk, hogy első Párisi éveiben még diadalmasan indul el az akkori szokványos virtuóz pálya sablónos utjain, később egyre ritkábban hallani, tudni róla - kezd visszavonulni, valami belső gond rágja a lelkét, avval a gondolattal foglalkozik, hogy zenei pályáját abbahagyja - egyszóval bizonyos belső kielégületlenség válik urrá rajta. Ezek a jelek kétségtelenül annak a szimptomái, hogy valami új gondolat, új idea - amelyet csakis itt, Párisban ismerhetett meg - világossá teszi számára ~~valamit~~ eddigi zenei működésének elégtelenségét; érezni kezdi, az új környezetben, ennek az új környezetnek éppen újat vajdó világában, hogy a zene területén az eddigi tradíciók nem elégítik ki, a zene terén is valami újat kell teremteni, újat kell alkotni, ami azután méltó arra, hogy a többi ujjal párhuzamba állíttassék. Lelkiállapotát talán semmi sem fejezi ki jobban, mint egyik zenei vázlatkönyvében az a bejegyzés, hogy "Je sais bien ce que je ne veux pas, mais je ne sais pas encore ce que je veux" - tudom, mi az, amit nem akarok, de még nem tudom, mi az, amit akarok, nem tudom, miképpen kell megvalósítanom azt, amire pedig sürget körülöttem minden, -irodalom, vallás, politika, -egyszóval a mult század első felének Párisa, a francia romantika^a ez a kísérteties bölcsője.

Tudjuk, később Lisztnek genie-jénél fogva sikerült ezeken a tétova éveken túlküzdenie magát és megteremtette azt az újat a zenében, amelyről kétségségesen kereső fiatal éveiben ábrándozott. A francia romantika eszméit sikerült ~~ennek folytatásával~~ átváltania zenei eszmékké és sikerült ennek folytán valóban új zenei stílust, tehát a romantikus zenei stílust megteremtenie. Jelen előadásunknak már most éppen az a célja és éppen az a feladata, hogy arra világítsa rá, miképpen sikerült Lisztnek a francia romantika gondolatvilága alapján ezt a romantikus zenei stílust, - mondjuk talán így: a romantikus zenei stílust egyáltalában megteremtenie. És ennek a feladatnak a legkönnyebben csakis úgy tehetünk eleget, ha előbb néhány szóval megkíséreljük elmondani, hogy voltaképpen mik is azok az ideák, azok a gondolatok, amelyek Lisztnek Párisba érkezésekor már ott sarjadtak Páris sajátos atmoszférájában, - és azután Liszt párisi és franciaországi tartózkodása alatt elemi lendülettel váltak általánossá, váltak irodalmi, művészi, sőt politikai téren is általánosan uralkodó eszmékké.

Amikor ezeket a Párisban Liszt idejében fejlődő eszméket szemügyre vesszük, az első, ami meglephet, az nem más, mint ezeknek az eszméknek a rendkívül sokfelé való ágazása, sokrétűsége. Háttérükben kétségtelenül még a nagy francia forradalom alapvető eszménye, a szabadság gondolata húzódik meg. Csakhogy amíg ez a szabadság-eszme a nagy francia forradalom idejében elsősorban is politikai természetű volt, addig most - tehát a múlt század huszas éve körül - ez a szabadság-eszme inkább az emberi értékek, a humánus felszabadítására, az individuumnak mindenféle béklyókból való kiindulására irányul. Itt tehát inkább valami metafizikai, valami pszichológiai, inkább valami az emberi kultúrát érintő szabadság-eszméről van szó, az embernek, a léleknek, az egyénnek, az érzéseknek a felszabadításáról, - amit éppen Liszt nevez írásaiban több-kevesebb joggal és több-kevesebb szabadsággal humanizmusnak. Ez a humanizmus a francia romantikának, a francia romantikus világnézetnek alapvető kiindulása, - mely - mint láttuk - még részben a nagy francia forradalomra tekint vissza, mint őserre és amely humanizmus azután lassan-lassan hatalmába keríti Páris összes gondolkodóit, tehát az egykorú szociál-filozofusokat, vallás-filozofusokat, írókat, költőket, festőket, - egyszóval a művészeket egyaránt. Ennek a humanizáló, tehát romantikus tendenciának főképviselői között kell megemlítenünk pl. Chateaubriand nevét, akinek főműve ^{éppen} röviddel Lisztnek Párisba érkezése előtt jelent meg és aki ~~akkor~~ a francia romantikában erjedő humanizmus gondolatát vallás-filozófiai területeken dolgozza ki. Vagy ugyancsak itt kell említenünk Lamennais abbé nevét, aki már Liszttel szoros barátságot tart fenn és aki számos munkájá-

ban minduntalan azt a gondolatot juttatja kifejezésre, hogy az emberi szabadság - de értsük meg: ez a humanista értelemben vett emberi szabadság - minden igazi vallás, minden igaz religio ideálja. Vagy Chateaubriand és Lamennais abbé nevei mellett itt kell megemlítenünk Saint-Simon gróf nevét, aki a humanizmus gondolatát a szociális szabadságról szóló filozófiai tanításában használja fel és tanításával tulajdonképpen megteremtője egy elméleti és ideális szocializmusnak. - De legfőképpen itt kell megemlítenünk az írók közül Victor Hugonak a nevét, aki éppen ezekben az években válik a francia romantika vezéralakjává és akinek egész irodalmi működése voltaképpen semmi egyéb, mint ennek a humanizmusnak, ennek a humánus, ennek a humanitásra irányuló szabadság-eszmének a propagálása. Victor Hugo a romantikát Cromwell c. drámájának az előszavában így határozza meg: a romantika tulajdonképpen az irodalomban megnyilvánuló liberalizmus, melynek középpontjában az individualizmus áll, - és ez az individualizmus szabja meg egyedül minden művészi alkotás belső rendjét, belső strukturáját, egyszóval formáját és mondanivalóját. - Hugo Victor mellett azután a kisebbek közül itt kell még megemlítenünk Musset, George Sand, Delacroix neveit, akik művészek közül ugyanezeknek az eszméknek a szolgálatában állottak és még ma is mint a francia romantika tipikus zászlóvivői közismertek.

Már ez a valóban csupán zenei odavetett áttekintés is némi képet adhat arról a helyzetről, amely a Párisba érkező és ott letelepedni akaró Liszt Ferencet fogadta. És semmiképpen sem lephet meg, hogy ez a szellemi környezet a maga ujságával, a maga radikalizmusával és végeredményben forradalmiságával nemcsak hogy megdöbbenthette Lisztet, hanem - amint erre az előbb éppen utaltunk - egyenesen tanácstalanná is tette, - tanácstalanná és bizonytalanná is, hogy miképpen helyezkedjék el ebben a szellemi világban, miképpen kapcsolja össze ezt a világot a maga eddigi és egészen más tradíciókon nyugvó, más tradíciókra visszatekintő zenei világával. Mert hiszen az a világ, ahonnan Liszt jött és amit lelkében magával hozott, valóban más valami volt, mint amit a párisi romantika, a párisi humanizmus jelentett. Liszt végeredményben a zenei klasszicizmus területéről jött, érkezett meg Párisba, amelynek ugyan megvoltak a maga párisi exponensei is, - azonban a francia romantika előharcosai ezt a klasszicizmust nem tartották összhangban állónak új ideáikkal, merevnek, nem-szabadnak és éppen ezért gyűlölt dolognak, kiirtandónak, akadémikusnak, nevetségesnek tartották. Liszt nem vonhatta ki magát ezek alól a hatások alól, - és maga is érezte, hogy amit eddig tett, az haszontalan, - de még nem tudta, mit tegyen, mit akarjon és ez a tanácstalanság volt az, ami annak az előbb idézett bizonyos mondatnak a leírására ösztönözte.

Liszt írásaikból is, de személyesen is megismerte a francia romantikának imént említett vezéralakjait és a kezdeti mély benyomás, amit ezek reá gyakoroltak, később nemcsak hogy enyhült volna, hanem még fokozódott. Hozzájárult ehhez közismert kapcsolata d'Agoúlt grofnővel, aki maga is az új eszmék szolgálatában szegődött és Daniela Stern néven mint író szolgált a francia romantika humanizmus ideálját. - Lisztre a töprengések korszaka következett el - és végül írásba menekült, - eméleteket fogalmazott, amelynek az volt a céljuk, hogy valami új alapra fektessék a zenét, olyan alapokra, amelyek megfelelnek a francia ^{romantika} világnézetének. És ezek az írások példátlan szemléletességgel tárják elénk Lisztnek ezeket a vívódásait, Liszt harcát az új zenéért és végül azt a gondolatot, amely már bizonyos megoldást jelentett ezekben a tétova keresgélésekben.

Ezekben az írásokban Liszt elsősorban is avval foglalkozik, mi az értelme a zenének egyáltalában? Azt mondja, egyetlen értelme van a zenének: a humanizmust szolgálni. Ez nyilvánvalóan a francia romantikából eredő gondolat. Azt mondja tehát Liszt: humanisztikus zenét kellene írni. Ez a humanisztikus zene a népet, a nép millióit kell, hogy felemelje, emberi kötöttségeiből kiszabadítsa, Istenhez emelje. Ebben a gondolatban is egészen világos a francia romantikától való eredés és az is, hogy a francia romantika szabadság-eszménye valóban más, mint a nagy francia forradalom szabadság-eszménye, vagyis csakugyan az emberi értékek, a humánus felszabadítására vonatkozik. Azt mondja továbbá Liszt, hogy a humanisztikus zene ezt a célját csak úgy valósíthatja meg, ha - és ezek Liszt szavai - "áhitatra, erőre törekszik, ha kolosszális méretekben egyesíti magában a színházat és templomot, ha drámai és egyben szent, pompás és egyuttal egyszerű, ünnepélyes és komoly, tüzes és szabad, viharos és egyben nyugodt, tiszta és bensőséges." Ez a meghatározás persze még rendkívül általános, mondhatnók irodalmi, - a zene szempontjából nagyon is bizonytalan. De világosan kifejezi azt a Lisztet kétségbeesésbe sodró különbséget, ami Liszt akarása és a kivitelezés nehézségei között fennáll. Csupán egyetlen egy érdekes utalást találunk ezek mellett a mondatok mellett, amelynek némileg konkrét javaslatnak nevezhető, hogy hát milyen is legyen végül is ez a humanisztikus zene; és ez az utalás a következő: azt mondja Liszt, a humanisztikus zene igazi példája a franciák nemzeti éneke, a "Marseillaise", - ez a dal magában foglalja mindazokat a zenei elemeket, amelyekre a humanisztikus zene előbbi meglehetősen bonyolult meghatározásánál és leírásánál célzott.

Későbbi írásaiban azután Liszt elmélyíti ezeket a gondolatokat - amelyeknek a francia romantikával való kapcsolataira, azt hisszük, most már nem kell majd minduntalan újból és újból rámutatnunk. Azt mondja Liszt későbbi írá-

saiban, hogy a zenének ki kell fejeznie az embert, az embert körülvevő világot, a természetet, - az ő szavaival élve: a mikrokozmoszt - és ez a kifejezés fel-
emeli magát az alkotó művészt és a hallgatót az Istenhez, -illetőleg az ő szavá-
val élve: a makrokozmoszhoz. A művész és a művészet tehát mikrodeus, mikrokozmosz,
-és ezeknek a makrokozmosz, a makrodeus felé kell törekedniök. Ez a gondolat min-
den elvontsága és filozófiai szempontból való kikezdhethősége mellett rendkívül
jelentős. Eltekintve attól, hogy a kifejezés fogalma folytán ez a gondolat az,
amely az u.n. programzenét eredményezi, vagy legalább is igazolja, -a program-
zenét, amelyről tudjuk, hogy mai napig él és hogy valóban a zenei romantika ide-
jén fejlődött ki, - fejlődött ugyyszólván önálló zenei területté; tehát eltekint-
ve attól, hogy ez a gondolat eredményezi a programzenét - ez a gondolat tesz
burkoltan említést egy sajátos mozzanatról, amely azután döntő kihatással volt
az egész liszti romantika, illetőleg a zenei romantika kialakulására, és naggyá
fejlődésére. Ez a mozzanat pedig az elr év ü l é s mozzanata. Mikor u.i.
Liszt azt mondja, hogy az alkotó művésznak fel kell emelkednie a makrokozmoszba,
ennek a felemelkedésnek a pillanatában ^t ~~amikor~~ ki kell fejeznie és ennek a kifejezésé-
vel a hallgatót is magával kell ragadnia - akkor tulajdonképpen ilyen elr év ü l é s
re gondol, ilyen extázisra, ilyen extázisban való spontán alkotásra, amely spon-
tán alkotás azután a hallgatót is sajátos extázisba ejti. Az élmény, a művészi
élmény fogalmának a középpontba való állításáról van tehát itt szó, -ami kétség-
telenül tipikusan romantikus vonás, -hiszen valami sajátos végső felszabadulást
jelent, ami annyira lényeges volt a francia romantikus humanizmus szempontjából
- és ami azóta is az alapja mindenfajta romantikus attitűdnek. Az élménynek, az
individuumnak, az individuum spontán megnyilatkozásának az előtérbe való állítá-
sa a mesterséggel szemben - ez az ^{az} alapelv tehát, amely a Lisztől annyira sovár-
gott romantikus zenét lehetővé tette, ami a romantikus zene gyakorlati megvaló-
sítása számára Liszt írásaiban végre valami határozott utat jelöl meg.

Persze, ez a gondolat azért még csak program, még csak elmélet,
csak szép elmélet - más kérdés, miképpen lehet egy ilyen elmélet alapján élő
zenét is teremteni? Hogyan kell olyan zenét írni, amely ezt az elr év ü l é s t kife-
jezze, amely ilyen elr év ü l é s t okozzon? Lisztnek egy külső segítségre volt szük-
sége, egy külső ösztönzésre, amíg elméletéből a végső gyakorlati következményeket
levonhatta. Ez a külső segítség pedig csodálatosképpen éppen ezekben az időkben
sietett Liszt támogatására, mikor ezeket az írásait írta - és pedig a híres
olasz hegedűsnek, Paganininek a személyében. Köztudomásu, hogy Paganini döntő
befolyást gyakorolt Lisztre. Tudjuk, hogy miután először hallotta Paganinit, azt
írja valahol, eszébe jutott Michelangelo híres mondása, mikor ez az olasz mester

egyik mestertársa festményét látva így kiáltott fel: "Anch'io sono pittore!" -hiszen én is festő vagyok, én is tudom mindezt! Liszt Paganini hallása után rájön arra: én is tudom most már, mit akarok - én is tudom most már, mi az, amit eddig annyit kerestem, amit eddig nem találtam meg! És éppen ezért felmerülhet bennünk a kérdés, mi lehetett az, ami Paganini játékában Lisztet annyira megragadhatta, hogy egyszerre előnti a felszabadultság érzése, a diadal érzése: hogy végre én is fogok teremteni tudni! Erre hosszas analízisek helyett egyetlen mondattal válaszolhatunk: Lisztet kétségtelenül az lepte meg Paganini játékában, amit improvizációnak, rögtönzésnek nevezhetünk. Paganini ránk maradt művei nem tanuskodnak különösebb zenei ujságról, legalább is olyan ujságokról, amelyek most már a romantikus szemmel körültekintő Lisztet meglephették volna. Az, ami Paganini hatását egyedül magyarázhatja, az az improvizáció. Az egykoru kritikák, melyek Paganini koncertjeiről reánkmaradtak, mind ezt a tételt látszanak igazolni. Így pl. Paganini legnagyobb hatásaképpen az egykoru kritikák azt emelik ki, hogy Paganini milyen nagyszerűen tud madárhangokat utánozni. Képzeljük el ezt a különös alakú, különös arcú hegedűst, amint elrívülten áll a pódiumon és magáról elfeledkezve szólaltatja meg hangszerén a madarak énekét. Ez valóban varázslatosan hathatott, - hogy pedig egy más szempontból ez az eljárás teljes mértékben megfelel annak az ideálnak, amit Liszt mint elrívülést és elrívülésben való spontán alakítást nevezett előbb említett írásában, - az alig vitatható. Tehát az improvizáció, a szabad rögtönzés ténye - ez az a valami, amit Liszt ^{et} Paganinit hallgatva fellelkesíthette és számára most már véglegesen világossá tette, mik azok a gyakorlati utak, azok a gyakorlati lehetőségek és keretek, amelyekben belül a romantikus zene megvalósítható!

Kimondhatjuk tehát: hogy a romantikus zenei stílus ~~megvalósítása~~ megoldása az improvizáció. Az improvizációban meggyilatkozik, az improvizációban megvalósulnak mindazok az ideák, amelyeket Liszt a francia romantika ösztönzéseitől sürgetve eddig csupán írásában tudott, mint a zene igazi értelmét kifejezni és meghatározni. És Liszt ezért érezte Paganini művészetét olyan nagy-nak, mert erre a megoldásra rávezette.

Az egyetlen probléma, ami még ezek után Lisztet foglalkoztatta, az, hogy miképpen lehet már most az ilyen improvizációkat megrögzíteni. És itt mindjárt meg kell állapítanunk, hogy ezen a nehézségen Liszt sohasem tudta magát teljesen túl tenni. Műveit folytonosan át meg átírta, át meg átdolgozta. Sőt: feltehető, hogy saját művein azok előadása közben is folyton változtatott, tehát improvizált - és az a nagy hatás, amit mint előadóművész gyakorolt hallgatóira, talán nem utolsó sorban avval is magyarázható, hogy éppen az improvi-

zációval együttjáró fokozottabb extázis volt az, ami hatását elősegítette és támogatta. Ezt az állítást persze bizonyítani nem lehet, -de sok adat van rá, hogy ami nagyjából mégis csak támogatja.

A francia romantika eszmeköréből kiindulva tehát az improvizáció fogalmán keresztül jut el Liszt a romantikus zenei stílus megteremtéséhez. És ennek a romantikus zenei stílusnak a fontosabb elemei most már mind az improvizáció fogalma alapján könnyen meghatározhatók. A romantikus zenei stílus elemei az improvizáció fogalma alapján pedig röviden a következők:

A romantikus zene elsősorban is szubjektív zene. Mindig a pillanatnyi érzések hozzák létre, ezek tükröződnek vissza benne. Ennek megfelelően azután a romantikus zene főképpen hangzásra törekszik. A pillanat hatása folytan nem is lehet nagyobb formai koncepciókra, ezeknek logikus felépítésére gondolni, amint ez pl. a klasszikus mesterek alakításában pedig nyilvánvaló. Ezt a formai gerincet, a mondanivalók logikus rendben való csoportosítását a romantikus zenében a dolog, illetőleg az improvizáció természetéből kifolyólag lehetetlen megvalósítani. Ennek a helyét azután inkább a hangzás, az akusztikai mozzanat foglalja el és ez lép előtérbe. Innen van, hogy a romantikus zene sokkal gazdagabb színhatásokban, mint a klasszikus zene, sőt egyenesen ilyen színhatásokra törekszik. Innen van, hogy a romantikus zene zenekara - gondoljunk Liszt, Wagner zenekari hatásaira - olyan óriási fejlődésről tesz tanúságot az addigi mesterek zenekarával szemben.

A hangzásnak az előtérbe való nyomulása mellett lényeges eleme még a romantikus zenének a fokozott dinamika, tehát a hangerősség árnyalatainak a végletekig való kihasználása. De lényeges elem azután még az agogika. Ezen azt értjük, hogy a zene nem ragaszkodik pontosan az ütemek, az ütembeosztások általi szabályos rendhez. Amíg egy klasszikus zenedarab elengedhetetlen kelléke, félreérthetetlen ismertetőjele az, hogy pontosan végig tudjuk számolni, végig tudjuk követni a beosztást, másszóval a metrumot, addig ez a romantikus zenében már sokkal nehezebb. A romantikus zene az improvizáció fogalma folytan sokkal szabadabb. Itt állandó gyorsítások és lassítások követik egymást, amit pontosan még csak leírni sem lehet, hanem aminek a megvalósítása mindig az előadóművész képességeitől függ, illetőleg attól, hogy mennyire képes az előadandó mű szellemébe, még pedig romantikus szellemébe beleélni magát. A gyorsítások, lassítások összeségét szoktuk agogikának nevezni - ezek az agogikai jellegzetességek tehát fontos elemei a romantikus zenei stílusnak és egészen világos, hogy az improvizáció fogalmából könnyen érthetők és könnyen magyarázhatók.

Az improvizáció fogalmából érthető és magyarázható azután még a

romantikus zenei stílusnak sajátos harmoniai világa is. Aki improvizál, a harmoniai világnak azt a logikus rendjét, amit a klasszikus zene képvisel, feltétlenül sajátos nyügnék érzi - mely gátolja elrívülésében. Abszolút kötetlenségre van szüksége, hogy magát teljesen átadhassa elrívülésének. A romantikus zene tehát éppen ezért szakít a klasszikus harmoniai renddel és egy teljesen új elvet vezet be, még pedig a kromatika elvét. Ezen azt értjük, hogy a hangoknak azt a sorát, amely rendelkezésünkre áll pl. a zongorán, a lehetőséghez képest teljesen szabadon használjuk fel. A kromatikus alapon való szerkesztésmód azonban a zenei romantika idején még elvegyül a klasszicizmus tradícióival; napjainkban azonban ez a tradíció a modern zenében már kiveszőben van, vagyis a napjainkban tapasztalható harmoniai rendszernek a nagyközönség számára olykori szokatlansága tulajdonképpen a zenei romantikával indul meg - és ez az oka annak, hogy éppen Liszt és az őt követő romantikusok harmoniai eleinte ugyanolyan forradalmi jelentőségűek voltak, a kortársak számára, mint a maiak számára a modern harmoniak.

A romantikus zenei stílusnak végül még egy fontos tulajdonságáról akarunk megemlékezni, ami végeredményben ugyancsak az improvizáció fogalma alapján érthető meg, - ez pedig az, hogy az igazi romantikus kompozíciók valamiképpen mind kötve vannak egyetlen hangszerhez, nevezetesen a zongorához. Improvizációról lévén szó, ezt egy ember valósíthatja meg csupán és csakis azon a hangszeren, amelyen a zene legkülönbözőbb elemei együtt vannak, illetőleg rendelkezésünkre állnak, vagyis a zongorán. Innen van, hogy Liszt eleinte kizárólag zongorára írt, később még zongorára és énekre. Csak amikor elkerül Párisból, tehát ugyyszólván elszakad a francia romantikától, akkor kezd más hangszerekre is, nevezetesen zenekarra is írni. Kortársai közül Chopin és Schumann, tehát a tipikus u.n. romantikus komponisták, majdnem kizárólag zongorára írnak; azok a kompozíciók, amelyeket pl. Schumann nem zongorára írt, mind magukon viselik a zongorától való eredés jellegzetességeit és ezt éppen hibájukul is szokták felróni. Később, amikor már a zenei romantika túl van a kezdeti nehézségein és a tiszta zongoramuzsika alapján kialakulnak véglegesen azok a lényeges vonások, amelyeket igyekeztünk az eddigiekben részletesen szemléltetni, akkor ezeket - mint pl. Wagner - átviszik már nemcsak a zongorára, hanem más együttesekre írt zenére is.

Mélyen tisztelt hölgyeim és uraim!

Igyekeztünk pontos képet adni arról, hogy Lisztnek a francia romantika hatása folytán miképpen sikerült egy olyan zenei stílust teremtenie, amely méltán illeszkedett bele a francia romantika egész eszmevilágába. Láthattuk, hogy ez a teremtés micsoda vajadásokon ment keresztül, míg a végeredmény megszülethetett. Láthattuk azt is, hogy Lisztnek a zenei romantikus stílus megteremtésében valóban

egyetlen cél lebegett szeme előtt: korának humanizmusát valami zenei humanizmussá átértékelni és evvel az átértékeléssel az egész emberiség ügyét szolgálni, az egész emberiséget azokba a makrokozmoszi magasságokba emelni, amelyről ez a hatalmas génusz olyan fenségesen tudott álmodozni párisi nagy kortársaival, művészi fegyvertársaival egyetemben. A magyar rögből fakadt liszti szellemnek és a múlt századbeli francia szellemi törekvéseknek egy sajátos ölelkezését figyelhettük meg az előadott történetekben és ennek az ölelkezésnek a természetét igyekeztünk megvilágítani. Ha ezzel a megvilágítással csak egy kis mértékben is hozzájárultunk ahhoz, hogy a liszti művészetet és a francia romantikában rejlő mélységes humanizmust, amit tehát végeredményben Liszt művészete is és minden valóban romantikus beállítottság képvisel, - könnyebben érthetővé tettük, akkor célunkat elértük. Ebben a reményben fejezzük tehát be ezt a zenéről, humanizmusról, Lisztről és francia romantikáról xx szóló vázlatos meditációnkat.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM