

FRIED ISTVÁN

„Hírhedett zenésze a világnak...”

LISZT FERENC ÉVSZÁZADAI, IDŐSZERŰSÉGE, KORSZERŰSÉGE

Életében viharos ünneplésben volt része, de lekcisnylésben, nem egyszer támadásokban is. Zenéjét a XIX század folyamán értették is, nem is (amennyire egy zeneművet „érteni” lehet), előadói tevékenységével azonban bizonyosan félreértéseket okozott, nem is csekélyeket, és e félreértésektől aztán utókora sem tudott (mindig) elszabadulni. Nem egy (kései) szerzeményét játszhatatlannak, érdektelennek minősítették, veje, egyik „félreértője”, Richard Wagner nyilatkozott egyik-másik darabjáról (enyhén szólva) visszafogottan, érzékeltetve, hogy koránt sem „egyenrangú” muzsikuskok között folyik egy időnként kényszeresnek bizonyuló párbeszéd. Liszt Ferenc (regényes) életrajza alkalmat kínált népszerű művészregény, népszerűséggel kacérkodó televíziós-filmsorozat megalkotására, magyar költők hazafias lelkesedéstől áthatott verseinek közzétételére, közöttük a nagyon fiatal Liszt Ferencet Vörösmarty Mihály jellemezte talán a leghívebben: mikor is a kötelezőnek tudott ünneplést úgy tudta máig tanulmányos tartalommal megtölteni, hogy szó és zene egymásra utaltságát alakította kompozícióvá, miközben a romantikus (verbális és hang-zenei) megszólalást tette szemléletessé és hallhatóvá, egyként játékba hozván a vers képi és tonális eszköztárát.¹ Vörösmarty ódájánál maradván, a sokat idézett verssor alaphangot ad: a jelzőként versindító *hírhedett* három szótagúsága, hangalakja az ünnepélyesség meghallására hív föl, s e felhívó jelleg, amely általában ódai sajátosság, végig szólama a versnek. Mára erős jelentésváltozáson ment keresztül, s mindegy „szemantikailag” játssza el, miként módosul a használat során egy beváltak tetsző jelentés, fordul ellenkező „értelmű”-vé, teszi „történeti”-vé egy szó egykori jelentését, sugallja, miszerint a történetiségben szétválik, ami valaha összetartozott, de mert a történetiség (függségei ellenére) valódi önálló létező, éppen ebben a státusában, fedettségében őrzi a használaton kívülivé vált jelenlétét. A *zenész* első adata 1834-ből származik,² a *Liszt Ferencnek* címzett óda születésekor még igencsak az újdonság „varázsát” kölcsönözte, jelentése nem kopott még meg, mint egy kissé mára, ellenben az újdonság, mégis ismerőség bensőségével az addig szem-nem látott, fül-nem hallott tünemény megnevezéseként, megszólítottjaként jelzős szerkezetben az esemény nagy-szerűségét volt hivatva érzékeltetni. S ezúttal a *nagy-szerű* azt a *Szózatot* idézi, amelynek megzenésített változata majd Liszt Ferenc egyik alkotásában is helyet kap: a nagy-szerű nem a mára kissé lelkendező hangsúlyúvá lett értelemben szerepel itt, hanem a *Szózat* szavával azonos nagyszabású elgondolásaként. Végezetül a *világ* olyan tér-megjelölés, amely felől érkezik a művész, de amely visszhangozza zenéjét, a világ kétfelé nyitott: jelzi, miféle hangok és honnan zengnek (adott esetben) Pest-Buda hangversenytermébe, de azt is, hogy az ebben a teremben fölhangzó művek hogyan és hova áradnak szét, széthordozván annak a kis világnak a hírét, amely kitérte kapuit a nagyvilági hangzatok előtt. S csupán kiegészítésképpen: a Vörösmarty-vers nem kevésbé több ízben idézett sora,

a „Zengj nekünk dalt, hangok nagy tanárja”: a nyelv történetének szintén pólusain elhelyezkedő szavait hangoztatja össze: a 'zeng' középkori följegyzései-előfordulásai a szó- és jelentéstörténet múltjából merülnek föl, míg a *tanár* 'tudós, doctor' jelentésben 1833-ból való (Vörösmarty Várnász című tragédiájában egy szereplő személynek neve!)³, 1836-ban közép- és felsőfokon tanító pedagógus; ismét régi és új cseng egybe, harmonizál Vörösmarty sok színben játszó, romantikus nyelvvarázsában.

Egészen korán, Liszt Ferenc „vándorévei”-ben, virtuóz korszakában készült el Vörösmarty vers-jellemzése, nemigen lehetett sejteni sem az előadóművészet alakváltozásait, sem Liszt Ferenc zenei útját, amely az atonalitás kísérletéig, a merő bravúrral való leszámolásig, a XX–XXI. századi jövőt megelőlegező szerkezetekig vezetett.⁴ Egyben a XIX századi, romantikus „program”-zene lehetőségeinek kimerítése után annak kiüresítéséig, „átprogramozásá”-ig tartó folyamatának nem akármilyen fontossá lett szereplőjévé avatta.⁵ A Vörösmarty-versben megpendített sokhúrúság ugyan a romantikus zene megkülönböztető (?) tulajdonságaként hat, ám a Vörösmarty-ráézés során megsejtett „zenei változat” nem lett később sem egészen időszerűtlenné. Különös tekintettel arra, hogy a romantika, a zenében is, az irodalomban is, számottevő hatástörténete során kétfelé ágazott: új alakra lelt, a benne potenciálisan föllelhető nyelv- és személyiségértelmezést némileg újrastrukturálva, a különféle modernizmusokban, az előzményekre visszautalva, megváltozva ismét formát kap, megfelelések körvonalazására kínál alkalmat, míg másik lehetőségként trivializálódik, popularizálódik, szubkultúrává válik, amely létrehozza a maga műfajait, ezeken a műfajokon belül a romantikát folytató, jóllehet nem egyszer parodizáló, elidegenítő módon bemutató szólam-együtteseit. Ez a folyamat Liszt Ferenc esetében is lejátszódott, ez utóbbira talán jó példák első magyar rapszódiaiának átdolgozásai (a tangóharmonikás előadástól úgynevezett népi együttesek, szalonzenekarok sikerdarabjaiig), a *Szerelmi álmok* giccsesre hangolt megszólaltatásáig, a *Les préludes* ütemeinek a náci rádiókban történt felhasználásáig. Ez a fajta „Liszt-értelmezés” egyébként azoknak a „romlandó”-nak vélt elemeknek kiemelése összefüggéseikből, amelyek olykor a XIX. századi művész-magatartásban is jelen voltak, a helyenként felszínes virtuozításban rögződtek, „kifelejtve” a megszólaltatót, akinek művész-személyisége még ezeket a romlandó anyagokat is hitelesíteni volt képes, Liszt időtállóbban, a vetélytárs Thalberg sem érdemtelenül. Mára azonban az a másik Liszt Ferenc jut több jelentőséghez, aki kevésbé tetszett át a XIX. században „kötelező” (?) külsőségeken. Hadd emlékeztessenek egy irodalmi példával arra, miként válik szét közönségigény és „magas” művészet, ezek miként olvasódnak egymásra úgy, hogy a magánéleti-életrajzi „érdekesség” (rövid időre?, hosszabb időre?), legalábbis a tágabb közönség szemében a háttérbe szorítja a művészetet. Flaubert *Bovarynéjében* kényes egyensúly lelhető a képzeleti és a valóságos között: a képzeleti nem azonos az ideálissal, a valóságos sem a reálissal-triviálissal. Bovaryné természetesen érdeklődik az operák iránt, mivel közvetlen környezete érdektelenségét magatartásával véli kiegyenlíteni. Donizetti Lammermoori Lucíáját kívánja megtekinteni, ebben a tenorista vendégszereplőt jócskán megelőzi magánéleti híre, s az operalátogató „úri” közönség nem annyira a zenemű, mint inkább a vendégszereplő megjelenésére, lényére, hírére kíváncsi. Innen nem kell túlságosan messze lépünk, ha Liszt Ferenc virtuóz-előadóművész korszakának befogadástörténetét szeretnénk rekonstruálni,⁶ annyi talán bizonyosan megengedhető, miszerint a valóban érdekes, sokféle érdeklődő személyiség legalább annyira foglalkoztatta a közönséget, mint a valóban kivételes tehetségű zongoraművész. A magánéleti események olykor nagyon kevésbé engedték föltá-

rulni a művészt; a virtuozitás igényét kielégítő zongorista, a zeneműveket „átíró”, a maga páratlan technikai tudásának olykor alárendelő „zenész” magas szinten megfelelni látszott a XIX. századi opera- és hangverseny-látogatók elvárásainak. A XVIII. századinál jóval szélesebb körű közönség, amely immár nem csupán az uralkodói-főúri reprezentáció szerint formálódott, az állandó újdonság jegyében élt, jóllehet ez az újdonság nem feltétlenül az újszerűséggel volt azonos, a sokszoros ismétlődések révén megtapasztalt, alig észrevehető elmozdulások jeleztek az alkotói akarást, hirtelenében csupán Rossini vagy Donizetti néha „egykaptafára” készült operáira, valamint a romantikus másod- és harmadvonal darabjaira kell céloznunk.

Elmondható, hogy Paganini a hegedűdarabjaival túllépní igyekezett azon a virtuóz-kliséen, amely a leginkább az olasz operák bravúráriáiban kapott formát, miként Liszt Ferenc éppen a sokfelé, nem csupán a szoros értelemben vett zenéhez forduló személyisége is csak részben tett eleget a sikerdarabokat jutalmazó közönség elvárásainak. Első magyar rapszódiai majdnem párhuzamosan futnak az osztrák-német irodalom (Lenaut kivéve nem első vonalbeli) „puszta-romantiká”-jával, a romantikus elvagyódás, kissé művi természet- és szabadság-élmény elsősorban verses megnyilatkozásaival. Hogy Liszt Ferenc el tudta hagyni ezt a maga nemében nála korántsem értéktelen zenei alakzatot (a magyar rapszódiaíknak akadt olyan dallama, amely majd népszínművekből köszön vissza), mutatja, hogy Lenau költészete később is foglalkoztatta, ám kitüntetett módon az osztrák költő Faust-feldolgozása.

Még egy párhuzamra szeretnék rámutatni. S ez összefügg a programzene és általában a romantikus zene fordulatot jelző megjelenésével, és amely (Gustav Mahler munkásságában a századforduló, a századelő zenei elgondolásában sem veszti el időszerűségét) a romantikus összművészeti alkotás „tervében” irodalom és zene (és részben képzőművészet) összegző jellegű, azaz szintetizáló egymásra-„komponálása” révén igyekszik lebontani a művészetek között a határokat. S itt lehetne szólni a romantikus vers hanghatásra-törekvéséről (s erre Vörösmarty ódája ugyanúgy példa, mint Petőfinek Rózsavölgyi Márk „zené”-jét tematizáló zenész-síratója, Arany János zenei tárgyú versei, Vajda János zeneiségben feloldódó versszerkezete stb.), de ennél többről is írhatnánk: zenei formák irodalmiasulásáról, a magyar bordal történetében számottevő szerep jut a „geselliges Lied”-nek, egyáltalában a dalforma népszerűsödése (Heinétől Petőfiig, egészen Ady Endréig, esetleg még tovább, nem is szólva a „szövegtelen románcok”-at kötetbe foglaló Verlaine-ről, az ő verscímére/modusára rájátszó Babitsig) jelezte, hogy az énekelhetőség, a megzenésíthetőség hozzájárulhat a lírai műformák továbbrétegződéséhez, sőt, megújításához. A folyamat azonban a költészettől a zene irányában is megindult. Zeneszerzők például jó darabig „balladák”-at komponáltak zongorára, Chopin egy balladájában Mickiewicz egy balladáját vélték fölfedezni az értekezők, mások Brahmsnak szintén balladájában egy skót verses történetet; a zeneszerző Robert Schumann viszont prózai dialógusokban fejtette ki zeneelméletét, művészeti nézeteit, a soktehetségű E. Th. A. Hoffmann zenei tárgyú művei novellisztikus zeneértelmezések, egy művész-magatartás prózai megfogalmazódásai. Liszt Ferenc szerepe, jelentősége kivételes ebben a folyamatban. Zeneművé lett olvasmányai közül csupán néhány név: Dante, Petrarca, Tasso, Victor Hugo, Lamartine, Heine, Goethe, más művészeti területről Raffaello és Michelangelo inspirálta, zongora átírataiban kortárs zeneszerzők műveiről szótt gondolatait szóltaltatta meg, miközben a mise, a requiem, az oratórium hagyománya Liszt későromantikus zenei „narratívájá”-jának szerves része lett, nem alternatívája a világi jellegű műveknek.

Az első megközelítésben talán túlságosan könnyen választható el Richard Wagner és Liszt Ferenc elképzelése és összművészeti-alkotásgyakorlata egymástól. Mint ismeretes, Wagner a zenedráma alakzatán keresztül fogta egységbe a színpadot, a színházi szöveget, a zenét, a díszletet, másképpen szólva: a színházi teret és mechanizmust. Igaz, önmagában a Wagner-operák szövege nem áll meg, a „vezérmotívumos” szerkezet emeli meg a szöveget, amely természetsszerűleg a zenei kifejezésből következik. Csak látszólag egyenrangú a szöveg meg a zene, annyi elfogadható, hogy Wagner dramaturgiája és szövege messze meghaladja az átlagoperákéit, de az sem tagadható, hogy Verdi *Otello*ja és *Falstaff*ja mindkét tekintetben, beleértve a drámaiságot, a librettót, a fokozást, a természetfestést (Otello I. felvonás viharjelene, Falstaff éjszakai erdőzenéje), felveszi a versenyt a Wagner zenével, amelynek szuggesztivitása részint a hangszerelés, részint a motívumkezelés segítségével hat a befogadóra. Liszt életművében inkább mások operarészleteinek, illetőleg a zongorajátékra átvitt Wagner-operáknak van jelentékeny szerepe, az ő összművészeti felfogásában a szöveg akkor is egyenrangú a zenével, ha csak az odagondolhatóságban, a „program”-ban van jelen, címként neveződik meg a megidézett textus, s akár a zongorajáték révén, akár a zenekari hangzásban ölt testet az odagondolt szöveg. Egyfelől a „szimfonikus költemény” alakzata, a zenei epikának ez a változata bizonyul alkalmasnak még az irodalmi jellegű gondolatiság hordozására is, Liszt *Tasso*ja egyenlő erővel utal vissza Byron *The Lament of Tasso*jára és a *Megszabadított Jeruzsálem* szerzőjének személyére, akinek sorsát Goethe színműbe fikcionálta, költőiség és nemesség, poézis és rendiség konfliktuslehetőségét a személyesbe transzponálva, mely a XIX. századi művész-személyiség szuverenitásának kérdésévé is vált; ezáltal egy igen összetett szövegi-gondolati hagyományhoz (Goethehez, Byronhoz, Tassóhoz) talált Liszt zenei formát, a programzene fordulatát kihasználva. Mivel program korábban létezett már, a természetfestés Vivaldi évszakzenéjében érthető módon közvetítődött, Liszt azonban nem efféle odarendeltséget gondolt megjeleníthetőnek, hanem akár történetet követett (például Mazeppát, Victor Hugo nyomán), akár az Isteni színjáték alakjainak (így a Paolo és Francesca epizódnak) zenei hangzás révén történő színre állítását kísérelte meg (a Dante-sonátában), az előadás mintegy feltételül szabta a szövegnek, de legalábbis a tematikának az ismeretét, ezen keresztül egyenrangúsította a népszerű, sokak által tudott szöveggel a zenét, amely hasonlóképpen (?) beszéli el a történetet.

A megzenésített versnek szintén megvan a története, Mozarttól Bartókig, Kurtáig és még tovább. Az azonban Liszt Ferenc nevéhez (is) fűződik, hogy földerítse, miféle kapcsolat fűzi egybe a versszöveget a versszöveg nyomán megépített zenei alkotással. Mielőtt erről szólnék, emlékeztetnék arra, ahogy Liszt vállalkozott egy olyan műfajban is, amelyben prózai szöveget váltott föl, festett alá a zongorakíséret, azaz a melodramában, magyar vonatkozása miatt emelném ki Jókai Mór *Holt költő szerelme* című verses történetét, amelyhez Liszt Ferenc írt (mint írtam az előbb, részben aláfestő) zenét. Itt a szöveg és zene összehangzása, egymást kiegészítő-kiteljesítő volta az előadó deklamálását állítja a hatásmechanizmus középpontjába, ezt jórészt szolgálja a zene, amely effektusaival a történet hangulati elemeit húzza alá. Ami azonban messze túlmutat az efféle „vegyes” műfajokon, az éppen a dalszerűségnek a továbbgondolása. A XIX. század romantikus zenéje, Schuberttől kezdve, felértékelte a dalt, a dalciklust, nem minden esetben a legnevesebb költők műveit megzenésítve, olykor ciklusba, történetté rendezve, mint az előadásnak monológyszerű drámaiságát hangsúlyozandó. Mendelssohn már elképzelhetőnek vélte, hogy dalokat írjon szöveg nélkül, *Lieder ohne*

Worte: ez zongorára írt rövid, dal-terjedelmű darabjainak összefoglaló címe. Liszt innen még tovább lép. Nemcsak megzenésít verset, amelyben a schuberti hagyományt követve a zongorakíséret a szöveg mellé nő, hanem (például) három Petrarca-szonettet zongorára komponál, a megnevezett Petrarca-vers „mentén” haladva fordítja le zenére a gondolatmenetet. Ily módon a szövegtelen (?) dalnak új jelentést kölcsönzött, a megzenésítés során elmaradt a szöveg, amely belegondolódott a zenébe, a zene kapja azt a felhatalmazást, hogy a szöveg helyett (is) megszólaljon, ezáltal az értelmezésben lehetővé váljék megszövegeződése. Valami ehhez hasonló, akár zenei jellemzésnek, akár zenei értelmezői aktusnak is az 1850-es esztendők második felére datált Faust-szimfónia, amely nem történetmondásra vállalkozik, hanem jellemzésre, megjelenítésre, ha úgy tetszik, zeneileg megfogalmazódó archetípus-felvázolásra. Faust-Margit-Mephisto hármassága egyben a három léthelyzetről alkotott romantikus képzet, a fausti munkálkodás, az Örök Asszonyit körvonalazó lírai jellegű megközelítés és a létezés árnyképének, a „tagadás ősi szellemé”-nek egyetlen kompozícióba foglalt összegzése, egyben a világot romantizálni kívánó művészi akaratnak megnyilatkozása. Amely még Goethe *Faustját* is megidézve gondolja/gondoltatja újra a prométheuszinak hitt ember lehetőségeit, megkísérthetőségét a démonizált erőktől, s az örök közbenjáró (felülről érkező) segítséget. Annak belátásával, beláttatásával, hogy a zene révén kaphat méltó alakot/formát az a „progressive Universalpoesie” (egyetemes, előrehaladó poézis), amely felé tör a romantika, mint az összművészeti akarási zenében megnyilatkozó Rendje. A *Faust-szimfónia* (a vele majdnem egykorú *Dante-szimfóniával* együtt) az európai művelődés „alapszövegei”-re építi azt a kompozíciós rendszert, amely az össze/együtthangzás (szimfónia) elbeszélését nem a folyamatos (zenei) szövegmondásban, hanem az akár önállósuló részletek egész-ségében hirdeti meg, jóllehet Liszt „szimfóniái” nem élnek a romantikus töredékek kínálta műfaji lehetőségekkel. Inkább az egyes szövegdarabok emelkednek zenévé, a Faust-szimfóniában a három főszereplőhöz fűződő elképzelésekből születik meg a zenei arckép, a Dante-szimfónia a *Commedia* egyes epizódjaira, jelenéseire, szintén a hármasság által konstruált fokozatosságra épít, hogy az emelkedés nyomán bekövetkezhető kiengesztelődés, a katartikus végki-csengés megtörténhessen; ezáltal odagondolt szöveg, zene, a zene által alakot kapó személyiség elérhessen a tiszta jelképek világába, ahol megtörténik a *Leirhatatlan* (das Unbeschreibliche / hier ist getan).

Ezen a ponton érdemesnek tetszik visszatérni a korábban említett virtuozitás kérdéskörhöz, amely a XIX. század folyamán erősen átértelmeződött, összefüggésben a művész-személyiségeknek társadalmi emancipálódásával. Mind az operaházakban, mind az előadó-művészek között olyan művészszemélyiségek bukkannak föl, akik „megrendelik” a maguk részére olyan áriák (betétdalok), hangszeres darabok komponálását, amelyek segítségével technikai tudásukat, nyaktörő bravúrokra való képességeiket bemutathatják az őket ünneplő közönségnek. Kialakul a „sztárok” rendje, akiknek híveikké szerveződik a közönség egy része, akiknek szerepeltetését kikövetelik, illetőleg akiknek szereplése társadalmi eseménnyé válik, a hangverseny, az opera-előadás felértékelődik, s akár saját szerzeményeit játssza az előadóművész, akár az énekes(nő) koloratúráiban élvezkedik a közönség, kevésbé a zene-szám, inkább az előadója kerül a figyelem középpontjába. S az előadónak az a törekvése, hogy elkápráztassa, megdöbbenntse a közönséget. Az énekes(nő)i, előadói teljesítmény van az előtérben, az opera vagy a hangszeres darab a háttérben. Ahhoz, hogy La Grange asszony igazi sikert arasson a *Hunyadi László* című Erkel-operában, ehhez egy utólag beillesztett, bravú-

ros koloratúraária szükségeltetett; Rossini és Donizetti operáiban és általában az opera buffában a „hadaró”-áriák és duettek biztosan behozták a tapsot, az olasz operák „nagyáriái” nem feltétlenül hordoztak dramaturgiai funkciókat, annál inkább szolgálták a nem egyszer szeszélyes sztárokat. Liszt Ferenc működésének első periódusában igyekezett ezt a sztárszerepet eljátszani, hozzá lehet tenni, szinte mindenkinél sikeresebben. Már csak azért is, mert a szerep egyelőre még nem engedte teljesen felszínre törni a sztár-allűrök, a virtuózkodás mögött rejlő „gondolatiságot”, a romantikus világlátás zenei átélésének kifejeződését; a kissé felszínesen csillogó kompozíciókba belecsempészett, a virtuozitás mögött megbúvó, újszerű világlátás zeneiségét. Azok a műfajok, amelyekben kezdetben otthon volt, noha magukban rejtették az átlag-romantika tagadását, lényegében gátjai voltak/lettek a konvencióvá válásnak. A legjobb példák erre a *Magyar rapszódia*k, amelyek első darabjai között olyan is akadt, amely messze nem a legnemesebb anyagból építkezett, s e művek inkább tetszetős megszerkesztettségükkel, könnyedén befogadhatóságukkal, ismerősek hitt/gondolt harmóniavilágukkal fogadtatták el magukat, ráadásul olyképpen voltak elkönnyelhetők, mint a romantikus természetiség, a romlatlan nép életéből fakadó dalszerűség, valamint az egzotikus távolság zenei reprezentációi. Aligha feledhető, hogy a XIX. század második felében, persze nem függetlenül biográfiai tényezőktől, az efféle feltételezés segítette Petőfi Sándor költészetét a német nyelvterületen a páratlan népszerűséghez, s ez a magyarsággéppé összeálló elgondolás ott munkált a nem kevésbé romantikus Brahmsban is, amikor máig népszerű (és nem jogtalanul népszerű) magyar táncait megalkotta. Ám ami Brahms életművében kitekintés a népies formára, a könnyed magyaros dallamvilágra, az Lisztnél folyamatot indított el, és egész életében foglalkoztatta. Annyit azért nem árt hozzátenni, hogy a magyaros motívum a bécsi klasszicizmus nagyjainál is megjelenik, Haydnnak jól ismert magyarországi tartózkodása mellett Beethoven és Schubert magyar kapcsolatai sem ismeretlenek, kiegészítve a „törökös” Mozarttal, mindegyiküknek van olyan szerzeménye, amelyben magyarosnak minősülő ritmus, dallam fölfedezhető. Liszt nem egészen innen indult el, jóllehet tudott e klasszicista előzményekről, azok a népies, fél-népies műdalok, verbunkos ritmusok számára kezdetben és elsősorban műfajteremtéshez segítettek, a rapszódiaikhoz, noha nem elsőként komponált ilyes zeneművet, elsőként mégis olyan értelemben, hogy változatosságában megszerkesztett szertelenségében is egységes hangzású, egyetlen zenei világra visszautaló művé szervezte a népies dalokat, csárdás-verbunkos-motívumokat. A „magyaros” hangzás sosem tűnt el Liszt életútja során, sőt, az életút végén szerzett három „csárdása” (Csárdás macabre, Csárdás obstiné és az, amelynek jellegét, címét nem határozta meg) nem vonja ugyan vissza az évtizedekkel előbbi rapszódiaikat, „pusztán” jelzi, honnan hová ért el, milyen mértékben számolt le a könnyed befogadás csábításával, a „népszerűség”-gel, a kevésbé igényes zene felhasználásával⁷.

Az előbb a koloratúraáriákról szólva már céloztam arra a kissé öncélú ornamentikára, amely elsősorban, mindenekelőtt az énekes(nő) felkészültségét van hivatva prezentálni, ez a fajta ornamentika (Liszt közelében maradva) a zongoristák estjein a technikának, a lejátszhatatlanságon úrrá lévő, manuális ügyességnek jelzéséül szolgált. S ha a *Varázsfuvolában* az Éj királynője olaszosan csengő két áriája egyben a szereplő jellemrajzát adta, nem egy olasz operában az effajta technika kiüresedését konstatálhatjuk, a „manír” uralmát a drámaiság, a drámai funkció felett. Az egyes zongoraművek nehézségi foka sem mindig volt arányban azzal a zenei üzenettel, amelynek megfogalmazásához a kompozíció és előadója dialógusa

segített. Az előadó személyiség természetesen értelmezte azt, amit előadott, de amit előad, nem lehet pusztá ürügye a virtuozitás közszemlére tételének. Liszt éppen ott és avval tudott túllépni (zeneszerzőként, zongoraművészként utóbb karmesterként), hogy a zenetörténet nagyjaihoz (Bachhoz, Beethovenhez) fordult, nem vissza, éppen ellenkezőleg, a kortársi zenével, a magáéval történő szembesítés céljával. Ez a szembesítés nem tagadta a virtuozitást, főleg nem állította szembe azzal a „gondolati mélység”-gel, amely a mind összetettebb zenei fogalmazásban jelződött. Más szóval kifejezve: a gondolati mélység nem az elvont (zenei) filozofikum megfelelője itt, jóllehet a XX. század elején például Szkrjabin törekvései részint idecéloznak. Inkább a zenei formák olyan korszerű kialakítására történt kísérlet, amely sokszoros áttétellel valóban párbeszéd kezdeményezésére volt alkalmas az előd és a kortárs művészeti irányzatokkal, köztük az irodaloméival is. Liszt programzenéje elsősorban romantikusan felfogott irodalmi művek zenei megszólaltathatóságát igyekezett formába önteni, s miközben zenei értelmezését adta Hugo, Byron, Lenau vagy Lamartine egy-egy alkotásának, a zenei gondolatiság minémiségének természetére kérdezett. Itt ezen a ponton az úgynevezett virtuozitás már csak segédeszköz lehetett, zongoraműveiben természeti jelenségek, műalkotások (például egy szökőkút) hangzóvá tétele éppen nem az utánzás módszerével történt, hanem a zenei hangzatok olyan rendbe állításával, amely a természetit, a műalkotásbelit zenei lényegénél próbálja meg megragadni, „megrögzíteni”. Feltehetőleg ezzel van összefüggésben, hogy a társművészetekkel egybehangzóan az úgynevezett „népi” (valójában inkább fél-népi, népies) összevegyül az úgynevezett nemzetivel, és a zenei önarckép-jelleg meghatározásának szándékával igyekszik a szélesebb nyilvánosság számára elfogadhatóvá tenni az „auto- és hetero-image”-t. Ilyen szempontból ugyancsak értelmezhető volna Liszt törekvése magyar rapszódiainak népszerűsítése ügyében, párhuzamosan Chopin munkásságával, amelyben a mazurkát és polonaise-t fogadtatta el, mint a lengyelség zenei kifejeződését (a bécsi klasszicizmus nagyjainak tánczenéje, így többek között a „ländler” beiktatása az „elit-zené”-be szintén tárgyalható efféle aspektusból). Ez a fajta „népies”, illetőleg „nemzeti” műfaji alakzat a cseh zenetörténetben is szerephez jutott, itt csak említeni tudom az ebbe a körbe sorolható és Liszt által segített Smetana, majd Dvořák (utóbb szláv táncokként emlegetett) munkásságának egy jelentős szeletét. A „nemzeti” artikulálódása a zenében aztán kölcsönhatásba kerül az irodalommal meg a képzőművészettel, a XIX. századi „historizmus” (különös tekintettel részint a Nemzeti színházi mozgalmakra, a nemzeti operákra, a történeti festészetre, a nemzeti jelleget hangsúlyozó építőművészet megtervezésére) a zenetörténetben aztán kettős irányultsággal jellemezhető. Egyrészt a hazainak, népi(es)nek, nemzetinek elfogadott zenét kívánja olyaténképpen prezentálni, mint az Európában helyét kereső „nemzet” megnyilatkozását, s ekképpen szervezné meg önnön recepcióját, másrészt hazai „használat”-ra készül, egy teljes és differenciált művészeti rendszer, sőt, intézményrendszer létrehozására törekszik. Liszt Ferencnek mindkét irány ügyében nem akármilyen gesztusai vannak, messze a rapszódiaikon túl kísérletezett azzal, hogy kilépjen a szűkebb körű népi(esség) köréből, és programzenéjének inkább a jövőt megcélzó alakzatai közé fölvegye a zenei auto-image-t, a rapszodiáktól eltérő síkon megalkotandó műveit. Az a tény, hogy egy kései összkidásban magyar vonatkozású szimfónikus költeményeit (*Hungária, Hunok csatája*) együtt jelentette meg a *Tasso*val, az *Orpheussal* és a *Prométheusszal*, jelzi, hogy azon túl, miszerint magyar (tematikájú, dallamvilágot felhasználó) zenét formál kedves műfaji alakzatává, egyenrangúnak, elsősorban kortárs zeneinek minősíti, nem különböztetve meg sem a tema-

tikát, sem a dallamvilágot a mitológiai (az alaptörténetet feldolgozó), sem az európai hagyomány zenei változatától. Éppen ellenkezőleg: mind a magyar tematikát, mind a magyar dallamkincs feldolgozási módját az európai hagyományok között tartja és tartatja számon. Ehhez hasonló törekvés jellemzi a *Szent Erzsébet legendát*, szintén a magyar vonatkozású tematika és zenei ihletkör sikeres összhangjával léptetve a magyar és általában európai tradícióba a méltán sokat emlegetett művet.

Liszt Ferenc magyar „kapcsolatai” (és itt most nem személyes életrajzi adatokra gondolok, azok elég bőven tárgyaltak a magyar Liszt-szakirodalomban) ennél jóval messzibbre érnek, s a valóban „európai” zeneszerző, a világ „hírhedett zenésze” elkötelezettségét mutatják: nem nyilatkozatai, gesztusai, magyar komponistákat méltató-támogató-népszerűsítő akciói, így Mosonyi Mihályhoz és Erkel Ferenchez fűződő szakmai viszonyulásai révén alakította ki azt a magyarság-képet, mely aztán visszafogottan szólva is vegyes fogadtatásban részesült. Mert ami a megnevezett tematikát illeti, ott a hazai fogadtatás mintegy kódolva volt, de ami a zeneszámokon keresztül történő üzenetet illeti, ott inkább az értetlenségről lehetne értekezni. Élete végére teljesedett ki sorozata, a *Magyar Történelmi Arcképek*: költők, politikusok, zeneszerző „portréja” „hallható” a mind a mai napig meglehetősen kevészer műsorra tűzött zongoradarabokban. A XIX. századi magyar szellemiséget meghatározó személyiségekről van szó, azokról a megkerülhetetlen alakokról, akiknek összességéből akár egy, a szokványostól és elterjedttől igencsak eltérő „nemzetkép” volna kikövetkeztethető, amennyire egy ilyen összegzés lehetséges volna. Hiszen mind eszme- mind „művészet”-történetileg diffúz az az örökség, amelyet Liszt Ferenc sorozata sugall kortársai, még inkább utókora számára. A költők közül Petőfi és Vörösmarty, a zenészbartók közül Mosonyi Mihály, a politikusok közül Széchenyi István, Teleki László⁸, Deák Ferenc, Eötvös József adják a sorozat egyes „teteleit”; „eszmei” szempontból emlegethetném Liszt Ferenc zenében kifejeződő, olykor tragikusba hajló Magyarország-látomását, s ami közvetlenebbül a zenét érinti, egy olyan Magyarország-image „kirajzolódását”, amelyben már nincs vagy inkább csak a hangulat, túlzással szólva a couleur locale kedvéért tetszik föl időnként az az „ornamentika”, az a korábbi „magyarosság”, amely még a virtuóz korszakból hagyományozódott, és amely Európával elfogadtatta, teljes jogú zenei alakzattá emelte azt, amit irodalomról szólván „irodalmi népiesség”-nek mond a magyar kutatás. A sorozat egésze (az egyes darabok azért különböző időben készültek el) a Liszt-zene útját járta, pontosabban szólva a XIX. századi zene útját, értsd: a romantika metamorfózisainak útját, és ezen keresztül alapozott meg egy olyan (persze zenei magyarságképet is, amelynek aztán, más darabokkal együtt majd Bartók Béla hasonló jellegű zenéje fog „igazságot” szolgáltatni) szintézis-igényt, amely kései darabjaiban lemond a külsődleges megközelítés bármely változatáról, amely eltér a tetszetősen romantizáló világlátásától, amely nem a pontosan kidolgozott antinómiák harmóniává szelídítésében volt érdekelt, amely nem vagy alig törődött a kortársi befogadhatóság elvárásaival – és amely a zenei romantika még egyszer, talán utoljára meghirdetett, köznapi/átlag humanizmussá elgondolt szemlélete után tette ki a maga kérdőjeleit.⁹ Hogy efféle intés már Brahmsnál is helyenként fölbukkan (ezt majd Schönberg fogja elég látványosan visszaigazolni), hogy a Zukunftsmusiknak (a jövő zenéjének) gúnyolt wagneri zenedráma és végtelen dallam nem kevésbé a szintetizálhatóság megkérdőjelezésének is fölfogható, az *Istenek alkonyában* megnyilatkozó „végtelen” pesszimizmus, a Walhalla összeomlása, a rajnai sellők világsiratása nem pusztán a mítosz és az operamese „alkony”-át viszi színre – mindez nem teszi-teheti kétségessé annak je-

lentőségét, hogy a kései műveit tekintve még Wagner által sem eléggé értékelt Liszt Ferenc leszámol önnön hol felelőtlen, hol a konvenciókat megneemesítő, hol a művészszemélyiség hipertrófiáját sem elvető, hol a „nép-nemzeti” elgondolásnak engedményt tévő romantikájával, s a késő-romantikát zenéjében úgy látszik felfogni, mint amely nem annyira korszakzáró, mint jóval inkább új korszakot kezdeményező, korszaknyitó. Természetesen e téren is, mint már több ízben, Bartók Béla tanúvallomására hivatkozhatnánk, valamint a Bartók véleményét továbbgondoló, részletekbe menő pontosságú szakirodalomra. Ezúttal azonban Bartók idevonatkoztatható véleményét aláhúzendó Bartók két műve között eltelő pályáját idézném meg, a Kossuth szimfóniától a Concertóig, mint amely analóg a Lisztével: az első magyar rap-szódíaktól a haláltánc-csárdásig, továbbá azt: a kései Liszt mennyi értetlenséggel, tanácstalansággal találkozott, és még a mai hangverseny-látogató is többször hallhatja a hangverseny-termekben a virtuóz Liszt szerzeményeit, mint azét, aki virtuozitásáról vagy lemondott, vagy csupán járulékos eszköznek tekintette egy zenei újragondolás, átstrukturálás szolgálatában. Ha most arra a névsorra gondolok, amely a XIX. századi Magyarország reprezentatív személyiségeit „fordítja le” a zene nyelvére, nem pusztán a vállalkozás merészségét és kockázatát hangsúlyoznám (és azt sem, mit mondhat például Vörösmarty vagy Teleki László neve, „sorsa” a nem-magyar hangverseny-látogatóknak), hanem azt a megfontolást, amely szerint a zene, a zongoradarab alkalmassá tehető(?) egy efféle portréra. Ugyanis a programzenét maga mögött hagyó Liszt Ferencnek nem állt rendelkezésére olyan (közismert?) történet, anekdota, esetleg a nem-magyar közönség számára létező kapcsolódási pont, amely a művek fordulatait, zenei hangvételét, forrásfelhasználását befogadhatóvá tudná tenni, és ez részben a magyar előadókra, hangverseny-látogatókra is vonatkoztatható, mint azt (már említettem) a hangversenyek műsorai tanúsítják. Liszt gesztusa félreérthetetlen: a zene nyelvén hoz létre egy virtuális Magyarországot. A névsor jelzi: egyetlen, XIX. századi (sőt, XX. századi) politikai, eszmetörténeti irány sem vállalja valamennyi szereplőt, kisebb-nagyobb mértékben különféle fenntartások hangozhatnak el a különféle párt-szereplők részéről. Lényegében ehhez hasonló mondható el a zenéről. Az ismertség szűk, mindössze hazai köréről volt szó. A kései Liszt „fordulatáról” is. Az azonban továbbra is nyitott marad, a kortársak miért nem méltányolták jobban ezt a fordulatot. S a közvetlen utókor számottevő része miért maradt egy hagyományosabb Liszt-értelmezés foglya? Miért apadt egy darabig folyamatosan Liszt egykor magas kanonizáltsága? A hangversenytermekben miért a virtuóz Liszt-darabok hangzottak föl, a kései Liszt-művek nem vagy alig? Összefüggne-e a romantika befogadási folyamatával, a romantika egyes fázisainak változó népszerűségével? A német koraromantika különféle szempontú megítélésével? A nemzeti(nek gondolt) zene szerepével a XX. század kelet-közép-európai (és nyugati) társadalmában? Miért érezték többen a XIX. században a Liszt-pályát hanyatlástörténetnek, legkivált a legutolsó periódus darabjaira vetve egy felületes pillantást?

Jóllehet ezekre a kérdésekre a kutatás sok vonatkozásban válaszolt, néhány megold(hat)atlan (?) kérdés igényli a választ, persze a válaszok csak részlegesek lehetnek. A magam részéről a kései Liszt joggal növekvő népszerűségét a zene történetének változásaiban vélem megkereshetni. Míg az utóbbi esztendőök Mahler-reneszánsza a romantikus irányt még egyszer nagyszabású kompozícióba összefogó, a századfordulós modernség felé nyitó, a Wagner utáni zene kiemelkedő teljesítményeként ismeri el, Richard Straussban némileg leegyszerűsítve klasszikus-modern, még befogadható zenei elgondolásokat, a romantikus iróniát a zene nyelvére fordító komponistát lehet ünnepelni, aki a történetivé lett „Nervenkunstot” (az

idegek művészetét) éppen olyan biztonsággal szólaltatja meg, mint a felül-stilizáltság ironizáló távolságtartásával jeleskedő, többszörös áttétellel működőképessé tett „történetiséget”, addig a Schönberggel színre lépő új zenei korszak új-sága a hagyománykonstrukció egészen más módját választotta, a hangverseny-látogató közönség elvárásaival mit sem törődve úgy tett, mintha a teljes tagadás, a szakítás demonstrálása volna a mozgatója azoknak a törekvéseknek, amelyek új alapra helyezik hangverseny-látogató és (új) zene, XIX. és XX. századi zene, általában közönség és művészet, mű/alkotás és befogadás viszonyát, amennyiben még egyáltalán viszonyról, kapcsolódásról, „folytatás”-ról beszélhetünk. (Zárójelben: igen, és itt emlékezhetnők meg Liszt Ferencről, de erről később. Ehelyett az irodalomnak adnám át a szót.)

Thomas Mann amerikai emigrációjában alkotott regénye, a *Doktor Faustus* több aspektusból szemléli a XX. századi művész dilemmáját: mihez, kihez legyen hű? A mindig megújulásra törekvő zenéhez? A beváltat igénylő közönséghez? A boldog (?) kevesekhez, akik felfogják újító lelkesültségét? A *Doktor Faustus*ban a kutatás Adorno szellemi segítségét, zenetörténeti/elméleti sugalmazásait véli/vélte fölismereni. Ezúttal egy párbeszédből idézek, amely visszautal egy XIX. századi párbeszédre. Karamazov Iván és (az általa képzelte? általa vizionált?) ördög dialógusának körülményei erősen emlékeztetnek a „német zeneszerző” (Tonkünstler) meg (az általa képzelte? általa vizionált?) ördög párbeszédére. Meggondolkodtató, hogy a dilemmákat, feloldhatatlannak tetsző ellentmondásokat a képzelte(?), vizionált(?) ördög mondja ki, nyitva hagyva annak lehetőségét, hogy ez az ördög (akárcsak az értelmiségi Iváné) a belső kétségek kivetülése, a szorongató Gond nem más, mint – egyszerűsítsünk – rossz közérzet a kultúrában (Das Unbehagen in der Kultur, Freud).

„A komponálás maga megnehezült, átkozottul, kétségbeejtően nehézé vált. Hogyan dolgozzék az ember, ha a mű és az igazi művészet nem fér már össze? Pedig ez a helyzet, barátom, a műalkotás a magában lezárt kerekded egész a hagyományos zenéhez tartozik, az új, emancipált művészet megtagadja. Azzal kezdődik, hogy ti korántsem rendelkezhetek már szabadon az összes valaha is használt hangkombinációval. A szűkített szeptim akkord lehetetlenné vált, ugyancsak lehetetlenek bizonyos kromatikus átfutóhangok. Minden jobbra teremtett művész magában hordja a tilalmas, a magukat megtiltó zenei eszközök szabályzatát, és ez hovatovább magában foglalja a tonális, tehát hagyományos zene eszközeit.”

Egyelőre megszakítom az idézést, és megkockáztatom, hogy e fejtegetések nincsenek nagyon távol a Liszt-művészpálya alakulástörténetétől. A „hagyományos zene” problémátlannak tetsző folytatását viszonylag hamar színezte az akár kétségnek is elkönnyvelhető elmozdulás, a romantika új periódusának zenei sürgetése, a megnyugvást hozó lezárással teljes egész fokozatosan adja át a helyét a töredékszerűségnek, a befejezetlenség (vagy befejezetlenség?) okozta problematizálódásnak. De most tovább idézem az „ördög” eszmefuttatását:

„A mű prohibítív nehézségei mélyen a műben magában gyökereznek. A zenei anyag történelmi fejlődése a zárt mű ellen fordult. A mű zsugorodik az időben, megveti az időbeli kiterjedést, pedig a zenemű számára az idő a tér: és ez a tér üresen marad. Nem erőtlenségéből, nem formaalkotási képtelenségéből. Nem: a tömörség kérlelhetetlen imperatívusza, egy minden fölöslegest kiirtó, a frázist tagadó díszítést szétzúzó imperatívusz harcol az időbeli kiterjedés, a mű létformája ellen. Mű, idő, látszat: ez a három ugyanaz s együtt esnek a kritika áldozatául. És a kritika nem tűri már a látszatot, a játékot, a fikciót, a formai önkényt, mely a szenvedélyeket, a bánatot cenzúrázza, szerepekre tagolja, képekké alakítja.”

Újólág megszakítom az ördög „zeneelméletét”. Amit a mai kutatás Liszt esetében letisztult szemléletnek, „leegyszerűsödött” kifejezőmódnak minősít, valójában másképpen fogalmazva, a korábban erőteljesen hangsúlyos személyes jelenlét visszavonása, a széles ívű dallamvilág lecsupaszítása, a korlátlan tűnő eszköztár erőteljes redukálása, a tonalitással biztosított hagyományértelmezés feloldása egy atonális zenei világ felé közvetítés kedvéért. Liszt részben visszafordul a zenetörténetnek Bach előtti korszakához, részben – rövidebb kompozíciókban – a látszólagos részvétlenség álarcában közli zenei mondandóját. 1885-ös beszédes című *Hangnemenlküli bagatellje* (néhány „társ”-ával együtt) igazán időszerűvé Schönberg élelművének kibontakozásakor lesz. Újra szóljon az ördög:

„... az a látszat tudniillik, mely régidőtől fogva abban állt, hogy bizonyos előre megadott, formulaként kicsapódott elemeket úgy illesztünk egymáshoz, mintha a szóban forgó egyedi eset vas-szükségyszerűségéből fakadnának. (...) Négy évszázadon át minden nagy muzsikusbéerte azzal, hogy a konvenciót, az egyetemes törvényt, melynek alá van vetve, készakarva összecserélje saját legbensőbb törekvéseivel. Ennek vége, édes barátom. Ornamentum, a konvenció kritikája és az elvont egyetemesség kritikája egy és ugyanaz. A kritika elsöpri a polgári műalkotás látszatát, noha nem csinál képet.”

Van abban valami megkapó, hogy a korszakváltást, a „nagy” zenei fordulatot, Bachnak a *Jól hangolt zongora* harmónia- és modalitáselképzelésétől elforduló, egy új típusú Mű(vészet)-elképzelést körvonalazó fejtegetést „szakmailag” az (elképzel? vizionált?) ördög részletezi, a polgári korszak mű(vészet)-elgondolásával szemben kialakuló periódus lényegét megfogalmazva.¹⁰ Mint ahogy Liszt Ferenc is rádöbbsent: a XIX. század romantikája kijátszotta lehetőségeit, kevésbé szerencsés esetben önmagába fordult vissza, szerencsésebb esetben reflektált a maga „bevégtettségére”, reflektált arra, hogy a társművészetekben miféle új elképzelések forrtak ki (szimbolizmus az irodalomban és a festészetben, impresszionizmus a festészetben, pointilizmus a festészetben), és ennek tudomásul vételével, evvel összhangban indult tovább a jövő zenéjének irányába, kezdett el hasonló irányba tapogatózni. Liszt Ferenc a francia festők igyekezetétől messze nem egészen függetlenül kísérletezett a zenei impresszionizmussal (már az 1870-es esztendőkből), a *Villa d’Este szökőkútjai* hangzásvilágával szinte megelőlegezi Respighi hang- és hangulatfestő (zenekari) zenéjét, s ha Adrian Leverkühn ördöge a *Doktor Faustusban* a jövő zenéjét előhívó válságjelenségeket konstatálva egy racionalisztikusnak (!) ható zenei megalkotottságra látszik utalni, az idős Liszt kései Mefisztó-keringőjével az újragondolt és a romantikustól némileg elidegenített sátáni-zenei megszólalásról közöl valami nagyon lényegeset. A Doktor Faustus ördöge mintha végleg leszámolna a polgári korszak szabadelvű művészetfelfogásával, a szabadságot hozó örömteli játék elvével, az esztétikai állam képzetével. „A kifejezés alárendelése a békítő, egyetemes közhelynek: ez a zenei látszat legbenső princípiuma. Ennek befellegzett” – jelenti ki magabiztosan. Hogy eképpen folytassa: „Az igény, hogy az egyetemest az egyediben harmonikusan bennefoglaltatva lássuk, ez az igény magamagát hazudtolja meg. Az eleve kötelező konvenciók, amelyek a játékok szabadságát szavatolják, egyszer s mindenkorra levitézettek”¹¹ A negativitásukban formát kapó zenei elgondolások a maga végső határához ért romantika önkritikájának foghatók fel, Liszt sem vonja vissza a maga koraromantikáját, de későromantikájába beékelődik a sejtés az ördög által konvencionak, hagyományosnak nevezett művészet végéről.¹²

A kései Liszt fokozatos felértékelődése részint a XX. század módosító-kiigazító gesztusa az önmagába zárkózó, önmagát csúcsteljesítményként elismertetni vágyó XIX. századissággal

szemben. Az érett romantikának (Hochromantik) nem annyira zárójelbe tétele, mint inkább a kései romantikának ama terve, hogy a romantikában eleve ott lappangó, potenciálisan létező kibontása, következetes és szigorú végiggondolása, ezáltal átvezetése – mondjuk így – a XX. századiságba történésé konstruálódjék. Részint azonban a kortárs zeneszerzők által felfogott üzenet értelmezése, alkalmazása a XX. század zenetörténetében.¹³ Ezeknek a szempontoknak az elfogadása egyben figyelmeztet: Liszt egyetlen korszaka, egyetlen szerzeménye sem csupán előzménye egy nála később kibontakozó modalitásnak, tónusnak, szerkesztési módnak. Szó sincs arról, hogy egyenes vonalúan, előbb a tonalitásban, utóbb az atonalitásban, előbb a hangnemek közt, utóbb a hangnemnélküliségben éltette volna hangzásvilágát. Mert igaz ugyan az, hogy egészen korai darabjaiban, vázlataiban meg-megcsillantott valamit, amit virtuóz korszaka lezárása után dolgozott ki (sokszor a maga darabjait is átdolgozta, és nem csupán más hangszerekre). Ez a pálya azonban kanyargós, előre- és visszautalásokat bőven tartalmaz, ám olyan értelemben nevezhető „fejlődésregény”-nek (Bildungsromannak), hogy lényegül az átváltozást, a metamorfózist, az állandó újjászületést jelölhetjük meg. A Liszt-pálya olyan felfogása, amely szerint a közönségre jobban tekintettel lévő művek kevésbé értékesek lennének, mint azok, amelyeket a kortársi zenekritika, élén a nagytekintélyű Eduard Hanslickkal, a Wagner-opera Beckmesserével elutasított, anti-zenének tekintett, még akkor sem helytálló, ha nem mind remekmű, ami korán született. Előrehaladva a pályán, egyre több a kísérlet, nem új műfaji (zenei) rendszert hoz létre, hanem a tonalitást, a textúrát, a harmóniát, a téma-feldolgozást illetőleg módosította a zenei felfogást és gyakorlatot, a szerialitás közelébe jutva. Műfaji határokat mosott szét szimfonikus költeményeivel, nem egyszer a zongoradarabokban valósítva meg kedves műfaját, a zongorán zenekari hatásokat elérve. Vörösmarty versében nyoma sincs a túlzásnak. Liszt Ferenc valóban „hírhedett zenesze” volt a világnak, s az maradt mind a mai napig.¹⁴

JEGYZETEK

- ¹ Vörösmarty Mihály Liszt Ferenchez (1840. november – december eleje) In Uő: Összes művei. Kisebb költemények III. S. a. r. Tóth Dezső. Budapest, 1962, 10–13. A verset – nem teljes egészében – kórusra komponálta Kodály Zoltán (1936). Vörösmarty – Liszt párhuzamos pályaképéről korábban írtam: A romantikus művész. In Szekszárd és a nagyvilág. Szerk. Csányi László Szekszárd 1987, 61–66.
- ² A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára III. O–Zs. Főszerk. Benkő Lóránd. Budapest 1976, 1191.
- ³ Uo, 1192, 838.
- ⁴ H.(umphrey) Searle: Liszt and 20th. Century Music. In Bericht über die zweite internationale musikwissenschaftliche Konferenz Liszt – Bartók. Report of the second international musicological conference. Hg. – Eds. Z.(oltán) Gárdonyi – B.(ence) Szabolcsi. Budapest 1963, 278–281. Liszt hatástörténetébe Debussy-t, Ravelt, Szkrjábint, Bartókot sorolja, valamint Schönberg korai műveit. Liszt újításainak értelmezésében jórészt erre az előadásra támaszkodtam.
- ⁵ Szabolcsi Bence: Liszt estéje. Budapest 1956. „Valóban ez a zene ritkán *szép* a romantikus zene régi érzéki szépségének értelmében. Szikár lett és csontos, érdes és fanyar, démonibb és fenyegetőbb, mint valaha volt” (33.)
- ⁶ Tanulmányok Eduard Hanslick önéletírásának ellentmondásai. Előbb arra emlékezik, hogy lejárt a Liszt – Thalberg – Milanollo – Willmers – Ernst – Servais –rajongás ideje. Utóbb nem titkolja elragadtatását Liszt előadóművészi teljesítménye és személyisége iránt. A zenekritikusi párbeszédben a XVIII–XIX. század zenetörténetét áttekintve Lisztnek egy mondatnyi hely sem jutott. Kritikáiban annál több a negativitás. Eduard Hanslick: Aus meinem Leben. Berlin 1894,³ I, 121, II, 184–188, II, 292–309.

- ⁷ William Myrick Goode: The late piano works of Franz Liszt and their influence on some aspects of modern piano composition. Ann Arbor, Mich. 1965. Dissertation
- ⁸ Erősen kérdéses, hogy az újabb szakirodalomban a legtöbbet elemzett történelmi arckép hőséről, Teleki Lászlóról mennyit tudott Liszt Ferenc. Teleki nem volt Párizsban ismeretlen személy, Victor Hugo társaságában fordult meg, és nevezetes drámája, a *Kegyenc* Musset *Lorenzaccio*jával rokonítható. Teleki későbbi sorsa nem csak Magyarországon keltett feltűnést. A Teleki-portré zeneileg „különös”-sé, „modern”-né formálása akár egy rendhagyó életút megjelenítéseként is fogható föl.
- ⁹ „A dallamvilágba beszédszerű, feltűnően deklamációs elemek hatolnak be (gondoljunk csak a kvartesis és jellemző erejére a »Sunt lacrimae rerum«-ban), a harmóniavilágot gazdagabb diszsonanciahasználat s a tonalitás, a hangnemiség fogalmának valósággal szélső tágitása jellemzi.” Az 5. sz. jegyzetben i. m, 41.
- ¹⁰ Sándor Kovács: Formprinzipien und ungarische Stileigentümlichkeiten in den Spätwerken von Liszt. In Kongressbericht-Eisenstadt 1978. München – Salzburg 1981, 114–122.
- ¹¹ Thomas Mann: Doktor Faustus. Adrian Leverkühn német zeneszerző élete, elmondja egy barátja. Ford. Szöllősy Klára. Budapest 1969. 318, 320, 321.
- ¹² A diszharmonióba áthajló éles, erőteljes, zeneietlen zene, mely a meghatározottság jellegzetes elvonatkoztatásának fordulatából fakad, Hegel elítélését vonja maga után, negatívan jellemezve a zenei gondolkodás és hatástörténet változásait. Vö. Carl Dahlhaus: Musikalischer Realismus. München 1982, 47.
- ¹³ Minderről a beszédes című monográfia értekezik. Reinhard Hasche: Franz Liszt oder die Überwindung der Romantik durch das Experiment. Berlin 1989.
- ¹⁴ Főleg az adatok tekintetében jól tudtam használni az alábbi művet: Alan Walker: Franz Liszt. London – New York 1987–1996, I–III. Baka István Liszt-parafrazisairól, a zene költői „olvasásáról” vö. tőlem: Baka István művei tágabb kontextusban. In Égtájak célkeresztjén. Tanulmányok Baka István műveiről. Szerk. Bomicz Attila. Szeged 2006, 39–54.

