

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

LISZT FERENC:
VON DER WIEGE BIS ZUM GRABE –
A BÖLCSŐTŐL A SÍRIG
A HANGJEGYEKBE ÖNTÖTT
BIZONYSÁGTÉTEL

VÁRNAGY ANDREA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

TÉMAVEZETŐ:
PROF. DR. KIRÁLY CSABA

TARTALOMJEGYZÉK

I.	Bevezető	3
II.	Személyes indíttatás – találkozás a művel	4
III.	„A bölcsőtől a sírig” keletkezésének előzményei	
III.1.	Életkörülmények hatása a mű keletkezésére	6
III.2.	Jellemrajz – Liszt személyisége egy orvos szemével	7
III.3.	Személyiségjegyek – grafológiai kéziratelemzés	10
III.4.	A Villa d’Este békéje	13
III.5.	A jubileumi év – Liszt 70 éves	14
III.6.	Az utolsó szimfonikus költemény születésének életrajzi vonatkozásai	15
III.7.	Fizikai hanyatlás	17
III.8.	Az utolsó évek	20
III.9.	Liszt vallásossága	23
III.10.	Liszt és a ferencesek	27
III.11.	Ferences témájú művek	32
III.12.	Az egyházi zene megújítása	33
III.13.	Időskor	37
IV.	Liszt progresszív zenei gondolkodása	40
V.	A zene és a képzőművészet kapcsolata	43
VI.	A szimfonikus költemények	46
VII.	Zichy Mihály, a festő-grafikus	
VII.1.	A sokoldalú művész életútja	49
VII.2.	A tollrajz mint inspiratív tényező	53
VIII.	A bölcsőtől a sírig	
VIII.1.	A szimfonikus költemény születésének körülményei	55
VIII.2.	A mű mint hangjegyekbe öntött bizonyágtétel	58

TARTALOMJEGYZÉK

IX.	Kéziratanalízis	61
	IX.1. Szóló- és négykezes változat	62
	– I. tétel	63
	– II. tétel	63
	– III. tétel	70
	IX.2. Zenekari változat	76
X.	Műelemzés	77
	X.1. A bölcső	77
	X.2. A lét küzdelmei	87
	X.3. A sír – bölcső az eljövendő élethez	94
XI.	A három változat összevetése: hangzás, kompozíciós és hangszereléstechika, interpretációs kérdések	
	XI.1. Szóló- és négykezes változat	98
	XI.2. Zenekari változat	100
XII.	Összefoglalás	104
	Köszönetnyilvánítás	107
	Rövidítések	108
	Irodalomjegyzék	109
	Képjegyzék	115
	Képjegyzék (Melléklet)	120

I. Bevezető

„Vannak elmélkedő lelkek, akiket a magány és a szemlélődés ellenállhatatlanul vonz az örökkévaló eszmék, azaz a vallás felé; minden gondolatuk rajongássá és imává válik, egész létük az Istenséghez és a reményhez szóló néma himnusz. Önmagukban és az őket körülvevő teremtésben keresik a lépcsőfokokat, amelyeken felemelkedhetnek Istenhez, kifejezéseket keresnek és képeket, amelyek segítségével megnyilatkozik nekik, s melyek segítségével ők is feltárukozhatnak neki... Vajha kölcsönözhetnék nekik néhányat!”¹

Liszt Ferenc *Költői és vallásos harmóniák* zongoradarab-sorozatához Lamartine azonos című ódakötetének bevezető sorait írta mottóul, amelyek pontosan kifejezik a zeneszerző küldetésének esszenciáját, a művész egyedülálló, közvetítő szerepét az emberek és a magasabb eszmék, az Isten között.

Vallásossága nem csupán személyes hitének kifejeződése volt, hanem a mennyei inspiráció forrása, mely hidat épített az isteni és az emberi között, és segített mélyebben megérezni és megélni a zenei alkotásban rejlő szent dimenziót.

Liszt Ferenc nevének hallatán sokaknak a virtuóz, a világutazó, az ünnepest sztár jut leginkább eszébe, de akik mélyebbre merészkednek e páratlan életút tanulmányozásában, azok számára feltárul a zseniális zeneszerző eddig sokak számára rejtett arca is.

Rendkívüli sokoldalúsága egyedülálló. Tündöklő zongoraművészi pályája párhuzamosan halad zeneszerzői sokszínűségével, az új zenei törekvésekkel kibontakozó alkotói életútjával, valamint karnagy, pedagógiai munkásságával. Európa-szerte, határokon átívelve egyetlen zongorával tömegeket rázott fel zenéjével, mely egyben egy kiemelkedő zenei kultúrmisszió krónikája is, jelentős hatást gyakorolva ezáltal a 19. század szellemi és lelki arculatára.

¹ Alphonse de Lamartine: *Harmonies poétiques et religieuses*. Paris: Charles Gosselin, 1830. Avertissement 198.

II. Személyes indíttatás – találkozás a művel

Minden zongorista életében meghatározó mérföldkő az első Liszt-művel való találkozás. Ez a rendkívüli élmény zeneileg és technikailag erősen inspiráló hatású, mélyen megérinti az előadó lelkét, formálja a zenei érzékenységet, gazdagítja a kifejezőképességet. Majd további Liszt-művek felfedezése és megismerése még inkább árnyalja ezt a hatást, újabb perspektívákat kínál a lelki építkezésre.

2011-ben, a Liszt-emlékévben a klasszikus zenei világ koncertekkel, kiállításokkal, különleges felvételekkel ünnepelte a zeneszerző születésének 200. évfordulóját.

Zongoraművészként számos kiváló koncerthelyszínen volt alkalmam emlékezni Liszt Ferenc zenei örökségére, melyeken *Liszt arcai* címmel a zeneszerző eddig kevésbé ismert jellemvonásait is bemutató, különleges koncertprogramokat állítottam össze. Konceptióm során – hogy minél árnyaltabban ismerjük meg a zeneszerzőt – műveit illusztrációként hívtam segítségül, mígnem kutatásaim közben a Régi Zeneakadémia könyvtárában igazi kuriózumra leltem. Nevezetesen *A bölcsőtől a sírig* című szimfonikus költemény négykezes zongoraátíratára. A mű megismerése, a tanulási folyamat, majd a darab előadása művészileg és emberileg is rendkívüli módon gazdagított, így zenei pályafutásom egyik legmeghatározóbb élményévé vált.

Ez a mű, amelyik az utolsó, tizenharmadik a szimfonikus költemények sorában, nem illeszkedik a sorozathoz (Liszt maga babonából nem is számozta be). Méltatlanul keveset említik a különböző biográfiákban, ritkán szólaltatják meg a koncertszínpadokon, elemzéséhez pedig kevés forrásanyag áll rendelkezésre.

E doktori értekezés célja többek között ennek az ismerethiánynak a pótlása. A Geszler Ödön 1914-ben írt tanulmányában² olvasottak is arra sarkalltak, hogy a művel kapcsolatos kutatásaimat sokak számára ismertté tegyem. A darab megjelenése után pár évtizeddel később kiadott könyv a műről – értékeit nem felismerve – csupán pár sorban tesz említést, szemben a többi, tizenkét szimfonikus költemény részletes elemzésével és méltatásával.

² Geszler Ödön: *Liszt szimfonikus költeményei*. /Zenetudományi Könyvtár 6./, 1914. 162.

A szerző záró gondolatai a könyvből: „A tételek mindegyike túl rövid, s a kifejeletlenség érzetét keltik. A külső részek nyugodt mozgású p és pp (egész- és félértékű) hangjegyei vontatottá válnak, nem kötik le a hallgatók figyelmét tartósan, és a zene szempontjából sem igazoltak. Mindezeknél fogva a mű nem tarthat igényt a szélesebb körökben való elterjedésre, s csak mint Lisztnek legutolsó instrumentális műve érdekel.”

Ezzel ellentétben, számomra katartikus élmény volt hangonként megfejteni, gyakorolni Liszt zenébe öntött bizonyágtételét, és már a remekmű megismerésekor érlelődött bennem az elhatározás, hogy minél többekhez juttassam el a zeneszerző-génusz hangjegyei mögé rejtett üzeneteket.

A bölcsőtől a sírig szimfonikus költeményt évek óta játszom koncertjeimen. Annak ellenére, hogy a mű zenei szövete, hangzása gyakran szokatlan, a közönséget minden alkalommal megérinti az a zenébe öntött, határozott bizonyágtétel, amelyet az elhangzás utáni befelé tekintő, hosszú csend is visszatükröz. A *Liszt arcai* címet viselő hangversenyeimen rendszerint a mű négykezes változatát szólaltatom meg partnereimmel. Ezek az előadások évek alatt interpretációs tapasztalatok sorát eredményezték, jelentős hangversenymúltra tekintenek vissza.³

A bölcsőtől a sírig hangjegyekbe öntött imádság, egy mélyen hívő ember hitvallása. A három tétel – életünk három legfontosabb állomása. Amennyi csoda övezi a bölcsőben ringatózó, reményekkel teli új élet elindulását, annyi misztikum veszi körül az ismeretlen dimenzióba átkelést, a végső távozást. És mi köti össze ezt a két határt? Egy Isten által megszabott életút, amelynek örömein vagy épp embert próbáló küzdelmein át is megtalálhatjuk a Nagy Alkotót, aki „életünk zenéjét” komponálja.

³ Hangversenyhelyszínek, ahol a művet négykezes partnereimmel előadtam: Budapest: Zeneakadémia, Régi Zeneakadémia, Magyar Zene Háza, Művészetek Palotája; Kijev: Zeneakadémia; München: Künstlerhaus; Kolozsvár: Filharmónia Auditórium Maximum; Róma: Collegium Hungaricum; Beregszász: II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola; New York, Washington, Los Angeles, Miami, Toronto, Ottawa, Calgary, Vancouver Nagykövetségei, Konzulátusai, Magyar Házai, valamint számos templomi koncert alkalmával.

III. „A bölcsőtől a sírig” keletkezésének előzményei

III.1. Életkörülmények hatása a mű keletkezésére

Liszt időskori éveit, kései alkotói korszaka

Liszt kései alkotói korszakát az 1869-es évektől szokás emlegetni, melyet a komponista Budapest–Weimar–Róma közötti állandó utazása határozott meg. A zeneszerző önmaga is háromfelé szabdalta életként mint „vie trifurquée” jellemezte időskori éveit, amelyet már egészen behálózott a szüntelen ingázás.⁴

Liszt a rendszeres, örök körutazást egyre inkább tehernek érezte, melyről így ír unokatestvérének, Eduárdnak 1877 novemberében: „Nagyon belefáradtam az utazgatásba. Legjobban szeretném, ha bárhol, falun vagy városban, de egy helyütt megmaradhatnék életem végéig, s lehetőleg nyugodtan dolgozhatnék...”⁵

Az élete alkonyán járó ember számára a Rómából Pestre, Pestről Weimarba és Weimarból ismét Rómába vezető zarándokutak minden bizonnyal fizikailag is nagyon megterhelőek lehettek, és ha még számba vesszük bécsi, párizsi, pozsonyi és egyéb villámlátogatásait is, Liszt évente átlagosan hat és félezer kilométert tett meg. Az 1870-es évek úti és vasúti kényelmetlenségei sem könnyítették meg a szakadatlan utazgatást, amely egészségét is egyre inkább próbára tette.

Ha lélektanilag próbáljuk elemezni az otthontalanság, az állandó bizonytalanság érzését, egy mélységesen elbizonytalanodott ember képét mutatja, aki azért volt folyton úton, hogy megbékéljen önmagával. Liszt esetében azonban rácsfolhatunk erre a tézisére, mert ez az attitűd nem belső meggyőződéséből fakadt, sokkal inkább a körülötte álló személyek formáltak igényt idejére és tehetségére. És hogy miért kívánt eleget tenni ennek a sok követelésnek? Mert minden esetben mások érdeke lebegett a szeme előtt. Utazásai egyikén sem tett szert anyagi haszonra, és mivel szinte mindig maga fizette az útiköltséget, még veszteségeket is elkönyvelhetett, bár számlái igen csekélyek voltak magára kényszerített kis igényű életmódja miatt (ez hitéletének ferences elemét tükrözte).

„Karitás” volt az a jelszó, amelyhez mélyen ragaszkodott, és ez bőkezűségében is megmutatkozott. E meghatározó jellemvonása barátait kétségbe ejtette, ellenségeit pedig összezavarta.

⁴ Szabolcsi Bence: *Liszt Ferenc estéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956. 17.

⁵ La Mara: *Franz Liszt's Briefe* 2. (FLB) 260–261.

A „szenteskedő” Liszt viselkedése gúnyt váltott ki a zeneszerző rosszakaróiból, legtöbbjük fejében meg sem fordult, hogy mindenfajta ellenszolgáltatás nélkül segít másokon.

Idős korára egyre inkább lemondott a világ dicsőségéről, ezekben az években csúcsosodott ki az a leegyszerűsödési folyamat, amelyre mint ember és művész egész életében vágyott.⁶

III.2. Jellemrajz – Liszt személyisége egy orvos szemével

A kutatói munka során különleges forrásanyagként szolgált Szilágyi András⁷ orvos-pszichológus *Liszt Ferenc személyisége* című könyve,⁸ melynek fókuszában a zeneszerző személyiségjegyei, jellemvonásai állnak. A szerző több évtizedes kutatásainak összefoglalását jelentette meg könyvalakban. Írásának végső konklúziója, hogy – a legendákkal ellentétben – Liszt sikeresen küzdött meg konfliktusaival, zsenialitása mellett lelkiileg stabil, egészséges személyiség volt. Bár hangulatai változtak a körülmények hatására, azonban kevésbé befolyásolták tevékeny voltát, mint egy átlagember esetében.

„Ez az anamnézis sok kétséget eloszlat” – hangsúlyozta az elemzés jelentőségét Eckhardt Mária a könyv bemutatóján. Megerősítette, hogy érdemes volt közreadni ezt az írást, hiszen számos alkalommal a zeneszerző nehéz korszakának rossz hangulatát még a Liszt-kutatók is képesek úgy értékelni, mintha hajlamos lett volna a kóros depresszióra és az ezen túlmutató öngyilkosságra is.⁹

Szilágyi András elvégzett egy olyan anamnézist (többféle, az orvosi pszichológiában naponta használt tesztel), amelynek alapját részben a zeneszerző saját feljegyzései, részben a róla írott feljegyzések képezték.

„Bizonyosan állíthatjuk, hogy Liszt nagyon melegszívű, szinte az élet minden területén meghatározó, domináns személyiség volt, hogy a szociális rátermettsége kimagasló volt, másokban általában megbízott, határozottan magabiztos, és általában jól kontrolláltan perfekcionista volt.”¹⁰

Liszt Ferenc egész életét meghatározta a keresztény világnézet. E doktori értekezés a hangok mögé rejtett tanúságtételnek mint a megnyilatkozás mély kifejeződésének vizsgálatát

⁶ Hamburger Klára: *Nem pusztán zenész. Tanulmányok Liszt Ferencről*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2019. 42.

⁷ Dr. Szilágyi András ideg- és elmegyógyász, pszichiáter, orvos pszichológus, a Muzsikáló Orvosok Társaságában zongoristaként rendszeresen játszott Liszt műveit, a Magyar Pszichiátriai Társaság kongresszusain előadásokat tartott a zongoravirtuóz zeneszerzőről, Liszt zenepedagógiai munkájáról.

⁸ A Garbo és a Líceum Kiadó közös kiadványa (nincs feltüntetve kiadási év és hely).

⁹ Eckhardt Mária Széchenyi-díjas Liszt-kutató, a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont nyugalmazott alapító igazgatóját idézi a *Magyar Hírlap* 2011. június 30. 44. évfolyamának 151. száma, 13.

¹⁰ Szilágyi András.: *Liszt Ferenc személyisége*. 252.

tűzte ki legfőbb céljául. Ezt támasztják alá Liszt sokatmondó szavai weimari végrendeletében: „A Kereszt örülete és felmagasztalása – ez volt az én igazi hivatásom”.¹¹

Szilágyi András könyvében részletesen feltárja Liszt Isten melletti elköteleződésének állomásait is, kiemelve azokat a rá jellemző emberi tulajdonságokat, amelyek vallásosságának megnyilvánulásait tükrözik, valamint viselkedését és tetteit befolyásolták.

„Liszt néhány sarkalatos személyiségvonása: melegszívű, emberközpontú, humánus, altruista, lelkiismeretes – szinte valamennyi tettet befolyásolta. E vonások mögöttesében a valláserkölc mint világnézeti, ideológiai háttér dereng fel. Ezen vonások vallás nélküli embereknél is megjelenhetnek, de Liszt esetében kétségtelen a mély vallásos hit, mely gyermekkorától egész életén át haláláig vezérfonalként húzódott végig.”¹² A könyv szerzője három fontos tényezőt emel ki ennek igazolására: 1. karitás, az adakozás; 2. egyházi zeneművek komponálása; 3. belépés az egyházi rendbe.

Liszt bőségesen adakozott az elesettek, az árvízkárosultak, a szegényházak, az árvaellátás, a vakok javára, de más nemes humánus célokra is (például a bonni és a bécsi Beethoven-szobor felállítására). Nagyon fontos kiemelni ingyen nyújtott pedagógiai tevékenységét is, melynek során mint „jókedvű adakozó” adta át tanítványainak hatalmas zenei tudását mindenfajta anyagi ellenszolgáltatás nélkül, és támogatta őket önzetlenül a pályakezdésben is.

A kirajzolt személyiségjegyek egyike, a segítő szándék jól példázza a zeneszerző egész életét jellemző, idős korában is megmutatkozó szociális érzékenységet. Példaértékű, ahogy az 1879-ben történt szegedi tragédia hírére reagált. Kiáradt a Tisza, és a város gyakorlatilag összeomlott. Amikor a katasztrófa kitudódott, sokan a város segítségére siettek, számos helyről, így külfonból is érkezett hozzájárulás a mentési munkálatokhoz. Együttérzésük kifejezéseként Verdi, a Bécsi Filharmonikus Zenekar, valamint Párizsban több vezető muzsikusként – Saint-Saëns, Delibes, Massenet – is felajánlotta anyagi támogatását, Zichy Mihály emlékéremtervet készített, Kossuth Lajos olaszországi száműzetéséből küldte anyagi hozzájárulását az árvízkárosultak megsegítésére.

„A próféta siralmának e szívre ható felkiáltása hangzik a hazához, hangzik az emberiséghez, Szegednek és sorsa osztályosainak leírhatatlan pusztulásából” – írta Kossuth Lajos levelében néhány héttel a katasztrófa után Bakay Nándor szegedi kötélgyárosnak.¹³

¹¹ „Ez az én végakaratom”. Weimar, 1860. szeptember 14. In Alan Walker: *Liszt Ferenc 2. – A weimari évek 1848–1861*. 529.

¹² Szilágyi A. 310.

¹³ Kossuth Ferencz: „Kossuth Lajos iratai” IX., 1879. Bakay Nándornak. Szerk. –, *Kossuth Lajos összes munkái*, Budapest: Athenaeum R. Társulat kiadása, 1902. 311.

1879 márciusában Lisztet gróf Zichy Géza társaságában érte a szomorú hír – amikor éppen egy rövid látogatásra érkezett Kolozsvárra –, melynek hallatán azonnal felkiáltott:

„Mit sem használ a jajszó, most segítségre van szükség”.¹⁴

Alig pár óra elteltével Zichyvel már egy közös koncertprogram összeállításán munkálkodtak, és az utcákat járva ragasztották ki a március 14-re meghirdetett koncert plakátjait.

Harminchárom év telt el, mióta legutóbb Kolozsváron játszott, a közönség álló ovációval fogadta Lisztet, aki Zichyvel a műsor végén háromkezes átiratban eljátszotta a *Rákóczi-indulót*. A nagysikerű koncert után Liszt még két alkalommal adott jótékonyági koncertet a szegedi árvízkárosultak javára, újfent tanúbizonyságát adva azon hitvallásának, mely szerint a művészi ihlet célt téveszt, ha nem párosul erkölcsi hivatástudattal.¹⁵

Liszt egyházhoz való viszonyulásában két jellemző mozzanat figyelhető meg. Az egyik a zenében vállalt újító szerep, többek között az egyházzene megújításának szándéka. 1834-ben, huszonhárom évesen írta, majd 1835-ben publikálta cikkét *A jövő egyházi zenéjéről*,¹⁶ melyben világosan kifejtette, hogy meg kell újítani az egyházi zenét, mégpedig a kor nyelvén szóló egyházi művek létrehozásával.¹⁷

A másik jellemző életmozzanat Liszt ferences rend melletti elköteleződése, továbbá belépése az egyházi rendbe, mely élethivatás szintjén megfogalmazott elhatározássá vált. E hitbeli meggyőződés, életforma termékeny hatással volt egyházi vonatkozású műveire.¹⁸

Liszt személyiségének megismeréséhez mind a családi kötelékek, mind saját belső készítetése, meggyőződése, valamint azok a jellemző személyiségjegyei járulnak hozzá, amelyekkel világnézeti meggyőződését fejezte ki abban a korszakban, amikor a felvilágosodás hatására Európában kibontakozott az antiklerikalizmus.

Szokatlan azonban, hogy utolsó éveiben – mélyen hívő létére – betegesen babonássá vált, mely szöges ellentétben állt vallásos meggyőződésével. Megdöbbenő, hogy személyiségének e ritkán említett jellemvonása milyen jelentősen határozta meg a zeneszerző időskorát. (Például nem engedte, hogy tizenhárom tányér legyen egy asztalon, a kiöntött bor rossz ómen volt számára, de éppen úgy gyűlölte, ha egy pohár széle kicsorbult.)¹⁹

¹⁴ Gróf Zichy Géza: *Aus meinem Leben: Erinnerungen und Fragmente*. III., Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1911. 20.

¹⁵ Alan Walker: *Liszt Ferenc 3. – Az utolsó évek 1861–1886*. 381.

¹⁶ Franz Liszt: *Sämtliche Schriften, Band I. Frühe Schriften*, Hrsg. Rainer Kleinertz, 56–58., Breitkopf & Härtel 2000. Magyarul idézi Szilágyi A. 74.

¹⁷ → *Az egyházi zene megújítása*.

¹⁸ Ezek kölcsönhatásai → *Liszt és a ferencesek*.

¹⁹ A. Walker 3. 420.

Nem volt ez más, mint a szorongással szembeni önvédelmi mechanizmus, amely segítette a zeneszerzőnek átvészelné a nehéz napokat. Helytállóan tűnik az a megállapítás, hogy Liszt szerette Istent, de félté az ördögöt.

III.3. Személyiségjegyek – grafológiai kéziratelemzés

Liszt személyiségjegyeinek feltérképezéséhez, kutatásához a szimfonikus költemény és néhány további Liszt-mű kéziratának, valamint leveleinek tanulmányozása,²⁰ a kottagrafika, az írás és egyéb jelek alapján a „személyiségkép” meghatározása tanulságos vállalkozás. A kottakép és az írásos bejegyzések grafológiai vizsgálata támpontot ad a zeneszerző mélyebb megismeréséhez. Egy írásanalitikus szakértő vállalkozott arra, hogy mélyrehatóan feltárja, „kiolvassa” azokat a jellemvonásokat, amelyekre következtetni lehet a kéziratanyag feljegyzései, a kotta különböző változatai alapján.

A következő – Urbán Gabriella²¹ grafológus elemzéséből²² vett – néhány részlet alaposan feltárja Liszt személyiségjegyeit kottakéziratának vizsgálata alapján, s egyúttal olyan összefüggésekre is rávilágít, amelyek megerősítik dr. Szilágyi András anamnéziséét is.

A jobb megértés érdekében az elemzés betekintést nyújt a grafológia módszertani részleteibe, a kézírás-elemzés működésébe is. A szerző a kéziratok vizsgálatát – *A bölcsőtől a sírig* szimfonikus költeményen kívül – néhány másik Liszt-műre, illetve leveleire is kiterjeszti.

A szerző az írás mozgását, lendületét, sebességét, a vonalak különféle fajtáját, formáját, azok nyomatékát, minőségét, gyorsaságát vizsgálja. Az eredmény, a megállapítások együttese megerősíti Liszt személyiségéről alkotott képünket, amely meglehetősen bonyolult komplexitást mutat.

Érdekes a szerző okfejtése, amely a forrásanyag apró mozzanatainak tanulmányozása, analízise során rajzolódik ki. A személyiségjegyekre vonatkozóan a következő tulajdonságokat állapítja meg:

²⁰ A grafológiai vizsgálathoz Eckhardt Máriának köszönhetően megtekinthetővé vált „*A bölcsőtől a sírig*” kézírata.

²¹ Urbán Gabriella, magyar-történelem szakos tanár, írásszakértő, grafológus, többedmagával kifejlesztette a grafológiai mérések alapelveit, alapfogalmait.

²² Urbán Gabriella: *Grafológiai elemzés Liszt Ferenc kézírásáról 1880–82-es „A bölcsőtől a sírig” című műve kottakézirata és néhány szó, zenei utasítás szöveges kézírása alapján* (kiadatlan). A tanulmány során tett megállapítások a korabeli képek és Liszt kotta- és levélkézíratainak vizsgálata alapján készültek (források: *Rákóczi induló* kézirat 1840-ből, Liszt autográf tintával írt és aláírt francia nyelvű levele 1845. április 28., Levél és aláírás 1849 (Liszt levele Corneliusnak), *Király-dal* kottakézirat részlet 1883-ból, *Csárdás obstinée* 1884. Nemzeti Könyvtárban található cikk legalsó ábrája, Levél 1885. július, Weimar., *A bölcsőtől a sírig* kézirat (→ 20. lábjegyzet).

- erős hajtóerő
- természetes erő
- lelki erő
- motiváltság, vitalitás, előrevivő energia
- nyughatatlanság, állandó belső hajszoltság
- nyitottság, rugalmasság
- lényeglátás, hatékonyság, pontosság
- kifinomult szellemiség
- erőszakmentesség
- tudatosság
- magas értékrend

Az elemzés *Liszt Ferenc személyisége kottakézirata alapján* című részéből idézett következő két bekezdés jól meghatározza mindazon személyi tulajdonságokat, amelyek leginkább jellemzők a 70 éves Lisztre:

„A legfeltűnőbb jellegzetessége a fiatalos lendület, energia, ami a mozgásában látható, ugyanakkor a rendkívüli pontosság. A cselekvés lendületét fegyelmezett mederben tartja. Nagyon erős figyelemkoncentráció jellemző rá, rendezettség, pontosság a munkájában és az érzélemvilágában egyaránt.”

„Egyre többet vár magától, és a lecsillapodott, bölcsességéből megnyilvánuló Liszt már egyre inkább függetleníteni tudja magát a sikertől. Az én-erő, ami személyiségét megalapozza, segíti a meg nem értettség, a negatív hatások, csalódások feldolgozásában. Az önértéktudat elég számára, szerény, de öntudatos, és a megérkezetségekben megjelenik a hála és az alázat. És ebben a bölcsességben már a cselekvési vágy, a célirányos, észszerű tettvágy és a belső indíttatású önkifejezés válik elsődlegessé.”

Kottairásában – amely hol jobban, hol kevésbé olvasható – az áthúzások, javítások nem belső bizonytalanságot, kétkedést takarnak, hanem megmarad benne az ifjú vitalitás, a legjobb, mindig és mindig kifejezőbb zene iránti belső vágy. Bár a sok megpróbáltatás lelkileg, testileg kifárasztotta, a komponálásban ugyanolyan ötletdús, lendületes maradt.



Liszt: *A bölcsőtől a sírig* – részlet a II. tételből, kézirat, négykezes változat.

(Washingtoni Kongresszusi Könyvtár [LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no. 4, P 13/24])

Az alsó két összekapcsolt sor (I. és II.) a másoló írása, az átragasztáson lévő ütemek, a kék és piros ceruzás áthúzások és bejegyzések, valamint a legalsó sor Liszt kézírása.

A kézirat tanulmányozása során tett grafológusi megközelítésből fakadó megállapítások – ahogyan a Szilágyi András könyvében található jellemrajz is – hiánypótló ismeretanyagként szolgálhatnak mindazon Liszt Ferencsel és művészetével foglalkozó szakirodalomhoz, melyeknek célja a zeneszerző-géniusz művészetének, illetve személyiségének megismertetése.

A kutatás másik része az a vizsgálat, amely a forrásanyag zenészként történő alapos tanulmányozását, elemzését jelenti. Zenei kutatói szemszögből – a rendelkezésre álló kéziratok oldalait vizsgálva – egyes változatoknál jól kivehetők a komponálási folyamat vizuálisan értelmezhető állomásai. Megelevenednek a szakaszok eltérő változatai, olykor áthúzások, törlések, leragasztások, satírozások közepette. Ezek a zenei invenció különböző mesteri fogásait tükrözik, így a különféle változatok zenei értéküket tekintve gyakran egyenrangúnak tekinthetők.

Ennek az analitikai munkának célja – a műelemzés fejezet szerves kiegészítőjeként – a kézirat verzióinak összevetése, Liszt időskori zenei gondolkodásának, kompozíciós technikája egy szeletének megismerése, melynek során megfigyelhető a mű érési folyamata az egyes változatoktól a végleges megszületéséig. Az összehasonlítás – hasonlóan a grafológiai elemzéshez – sok érdekes eredménnyel, tanulsággal szolgál.²³

III.4. A Villa d'Este békéje

Liszt alkony éveiben leginkább a Villa d'Este-ben²⁴ találta meg a lecsendesítő, kiegyensúlyozottságot adó békét háromfelé szabdalt, zaklatott élete során. Itt tudta megteremteni önmaga számára azt a nyugalmat, amely megóvta az alkalmi látogatók szokásos seregétől. Gyakran elvonult, sok esetben még az ajtót is magára zárta, hogy zavartalanul komponálhasson. Mindazonáltal ritkán volt elutasító, még azokkal a hívatlan vendégeivel szemben sem, akiknek mégis sikerült áthatolniuk magánya falán.

Ekkor újította meg barátságát Ezekiél szobrászművésszel is, aki 1881 januárjában hetekig vendégeskedett Tivoli e pompás villájában. Liszt mindennap modellt ült neki, ekkor készítette el a zeneszerző híres mellszobrát. Az évek során Liszt arca megváltozott, törődött lett, és ívelt, mély barázdák szántották. Az átalakulás meglepte Ezekielt, aki így írta le találkozásukat:

²³ → *Kéziratanalízis*.

²⁴ 16. századi villa Róma közelében, Tivoliban. Teraszos kertjéről és különösen szökőkútjairól híres.

„Ott ült az agg Mester, arca jovialis és oroszlánszerű, ősz haja kifésülve a homlokából, szoros papi köpenye elől végig begombolva. Egy asztalnál ült körkörös alakú szobájában, melynek berendezése szegényesnek tűnt nekem. Őszinte mosolya meleg fogadtatásban részesített. Rögtön megkínált toszkán szivarjával, és azt mondta: Épp csak egyik kompozíciómát látom el jegyzetekkel, és Ön a legkevésbé sem zavar.”²⁵

Liszt időskori elcsendesedésének ellenére azonban olykor jellemének ellentmondásai is kiéleződtek. „Ahányszor csak elérte az óhajtott kreatív magányt, szenvedett tőle. Szenvedélyesen vágyott a nagyvilág hódolatára mint férfi és mint művész. A benne lakozó »ősi, kemény ellenség, amely nem olyan huncut kisördög, aki társaságba hív, hanem valóságos démon, amely az emóciók és izgalmak tetőfokára csábít«,²⁶ most győzelmet ülte.”²⁷

III.5. A jubileumi év – Liszt 70 éves

Bár számos körülmény beárnyékolta időskori éveit, mégis örömteli alkalmak is színezték a zeneszerző mindennapjait, amelyekről Alan Walker ír legkörülményesebben.²⁸

Az 1881-es esztendő jubileumi év volt, számos helyen készültek arra, hogy méltóképpen tudják megünnepelni a 70 éves zseniális komponistát, a virtuóz zongoristát. Így volt ez Magyarországon is, ahol 1880–1881 fordulóján már beköltözésre kész volt Liszt magánlakása a budapesti Királyi Zeneakadémia új épületében, amelyet 1881. január 20-án a zeneszerző el is foglalt. Lenyűgözte, hogy lakásából egyenesen a háromablakos koncertterembe léphetett, ahová a hangversenyerem előteréből és a lakás előszobájából is egyaránt volt bejárat. Szobáit szőnyegekkel, karosszékekkel, kanapékkal bútorozták be, melyeket mintegy tucatnyi pesti önkéntes kézimunkázó hölgy hímzett ki tiszteletük és szeretetük kifejezéséként, és az egyik ablaknál állt a kihúzható fiókjában billentyűsorral ellátott és csak halk hangot adó komponáló asztal – a Bösendorfer ajándéka.²⁹

A lakás nem volt ugyan fényűző, mégis Liszt öregkorának egyik legmeghittebb otthonává vált. Ablakai Pest egyik legjelentősebb főútvárára, a Sugárútra³⁰ nyíltak, remek kilátást nyújtva a város forgatagára, pezsgő életére, és így Liszt mindig az események középpontjában érezhette magát.

²⁵ Ezekiel, Moses Jacob: *Memoirs from the Baths of Diocletian*. Detroit: Wayne State University Press, 1975. 220.

²⁶ Liszt levele Carolyné-hoz. 1871. január 17. FLB 6., 260. levél, 284.

²⁷ Hamburger Klára: *Nem pusztán zenész*. 39.

²⁸ A kutatás során az életrajzi körülmények vizsgálati alapját Alan Walker háromkötetes biográfiája képezte.

²⁹ Legánj Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886.*, 137.

³⁰ Mai nevén: Andrássy út.

Örömmel töltötte el az is, hogy 1881 februárjában Hans von Bülow³¹ két emlékezetes koncertet adott Pesten, melyek közül az elsőn csak Liszt művei szerepeltek, a második pedig a Beethoven iránti tisztelet jegyében telt el. Lisztet a legnagyobb lelkesedéssel töltötte el volt veje játéka, és a reményt adó, látható javulás és előrelépés, amelyet a koncert során tapasztalt Bülow idegösszeomlása után. Elragadottságában azonnal levelet fogalmazott meg a *Gazette de Hongrie* szerkesztőjének, Pázmándy Dénesnek: „Tudni kívánja, miféle hatást tett rám a tegnapi Bülow-koncert? Mint Önökre, mindnyájunkra, az egész művelt európai publikumra. Hogy két szóval jellemezzem: csodálat, lelkesedés. 25 esztendeje Bülow tanítványom volt a zenében, amint 25 évvel ezelőtt én is nagyra becsült, drága mesterem, Czerny tanítványa voltam. Ám Bülow-nak megadatott, hogy jobban és kitartóbban küzdjön, mint én. Csodálatraméltó Beethoven-kiadását nekem ajánlotta, mint »tanításom gyümölcset«, itt azonban a tanár tanulhatott tanítványaitól, és Bülow folytatja is a tanítást mind bámulatos virtuozitása által a zongorajátékban, mind összehasonlíthatatlan karmesteri tevékenységével a meiningeni zenekar élén. Ebben ismerheti fel Ön korunk zenei haladását!”³²

Bár 6 évvel azelőtt Bülow visszautasította a Liszt által felajánlott professzori állást az új budapesti Zeneakadémián, kinyilvánítva ezzel függetlenségét, mégis Liszt alázatát mutatják a mester dicsérő sorai, amelyet az újságnak írt hajdani növendékéről, aki előtt tisztelettel fejet hajt azon rendkívüli kijelentésével, hogy „a tanár tanulhatott tanítványától”.³³

III.6. Az utolsó szimfonikus költemény születésének életrajzi vonatkozásai

A korábbi évekhez hasonlóan, az 1881-es év eleji magyarországi tartózkodása alatt Liszt több városba is ellátogatott Zichy Géza társaságában. Április 7-én látogatást tett szülőfalujában, Doborjánban, ahol tervbe vették egy márvány emléktábla leleplezését a zeneszerző tiszteletére. Sopronból hintókkal érkeztek, a falu határában díszhuszárok sorfala fogadta őket, így felöltött benne a cigányok korábbi jóslata, melyet 60 évvel korábban jövendöltek, mielőtt ő és családja végleg elköltözött volna Doborjánból.

³¹ Hans von Bülow (1830–1894), német zongoraművész, karmester, Liszt tanítványa. Liszt lányának, Cosimának első férje.

³² FLB 2., Budapest, 1881. február 15. 274. levél, 306.

³³ A. Walker 3. 386.

A jóslat úgy szólt, hogy Liszt egy szép napon híres emberként, „üveghintón” tér majd vissza szülőfalujába. Körbejárta kora gyerekkorának nevezetes helyeit, és a látogatás fénypontja volt, amikor felkereste szülőházát. Az élmény hatására megrohanták az emlékek, nagy örömmel töltötte el, hogy a berendezés egy része is változatlanul megmaradt.

A házon, a bejáratí ajtó feletti rész jobb oldalán márványba vésett felirat állt:



Liszt mély meghatottsággal lépte át a szülői ház küszöbét, majd átment a falu templomába, ahol az oltár lépcsőjére térdelve hosszasan imádkozott.³⁴

Minden bizonnyal ezek a nosztalgikus emlékek is hozzájárultak pár hónappal később utolsó szimfonikus költeményének megalkotásához, benne az álomszerű szépségű nyitó *Bölcső* tétellel, mellyel az élet kezdetének szimbólumát kívánta megjeleníteni.

³⁴ Legány D.: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886*. 153.

Michael von Zichy verehrungsvoll gewidmet

VON DER WIEGE BIS ZUM GRABE DU BERCEAU JUSQU'À LA TOMBE

I. DIE WIEGE — LE BERCEAU

Andante $\text{♩} = 52$

una corda

[p]

sempre dolce e legato

Liszt Ferenc: *A bölcsőtől a sírig* – I. tétel kezdete (*A bölcső*)

III.7. Fizikai hanyatlás

1881 tavaszán és kora nyarán egymást követték Liszt utazásai. Európa-szerte koncerteket szerveztek a 70 éves zeneszerző tiszteletére, melyekre minden esetben az ünnepeltet is meghívták. Azonban bármilyen megtisztelő is volt a zeneszerző iránti figyelem, fizikailag rendkívül megterhelő volt az idős ember számára, és egyre inkább a kimerültség jelei mutatkoztak rajta.

Mikor 1881 júniusában visszatért Weimarba, barátai és kollégái aggodalommal tekintettek megdagadt lábára és lábfejére, melyek következtében már a járás is nagy erőfeszítésébe került. Ám a komponista a súlyos tünetek ellenére sem ment orvoshoz. Bármennyire is nem vette komolyan a jeleket, 1881. július 2-án leesett a Hofgärtneri lépcsőjéről, és ezzel a balesettel jelképes kezdetét vette időskori testi hanyatlása, gyengülése.³⁵

³⁵ A. Walker 3. 390.

Ezt követően csaknem nyolc héten át ágyban feküdt, és a szerencsétlen esést követően jelentkeztek más súlyos betegségei is: az asztma, a kínzó álmatlanság, a bal szemén keletkezett szürkehályog, valamint szívbántalmai.

Habár Liszt nemigen panaszkodott, jobb oldalában állandó kellemetlen fájdalmat érzett, és reggel felkeléskor számtalan alkalommal eluralkodott rajta az émelygéssel járó kínzó hányinger. A törött bordák az esetleges tüdőszékeléssel és a vízkór különösen nehéz teherként bizonyultak számára.

„A hályogot valószínűleg megérdemelttem” – mondogatta, és ezen bizonyára azt értette, hogy évtizedeken át rendszeresen megerőltette a szemét, amikor nappal és éjszaka is kottát írt vagy olvasott. Megviselte, hogy mások segítségére szorult, látása olyannyira megromlott, hogy alig tudott már írni vagy olvasni, és ez sajnos kihatott komponálására is.

„A vízkórra azonban nem szolgáltam rá!” – hangoztatta, mert lábdagadása megnehezítette számára a mindennapos közlekedést is,³⁶ ekkoriban szokott át híres laza, sarok nélküli bőrpapucsára, amely ettől fogva állandó lábbelijeként szolgált.

A különféle gyógymódok mellett orvosai alkoholmentes diétát írtak elő neki, amelyet azonban nehezebbre esett megfogadni. A nehéz, terhelt időkben Liszt legközelebbi barátai felfigyeltek arra, hogy a mester egyre több alkoholt fogyasztott. Előfordult, hogy naponta egy üveg konyakot és két-három üveg bort is megivott, és a tetejébe időnként abszintot is.³⁷ 1882 nyarán szokott rá a végzetesen veszélyes italra, amely a borpárlat és az ürmön gyilkos erejű keveréke. Hogy alkoholista volt-e, nem tudhatjuk biztosan, de a feltételezést cáfolja az a tény, hogy sosem látták mámoros állapotban, a szeszitalok fogyasztása sem zongorajátékát, sem beszédét nem érintette hátrányosan.³⁸

Utolsó szimfonikus költeményét 1881–1883 között írta, és ez a pár év volt az egyik legterheltebb időszak Liszt életében. Egészsége megromlását csendben tűrte volna, de olyan nyomasztó problémák is támadtak körülötte, amelyek következményei a mindennapi életére is rányomták bélyegüket. Rágalomhadjárat zúdult rá, a zeneszerzőnek sejtelve sem volt arról, hogyan is tisztázhatná magát az alaptalan vádak alól.

1881 novemberében látott napvilágot Liszt *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* című könyvének átdolgozott kiadása, amelyet nagy felháborodás és heves tiltakozás követett Budapesten is. Különösen a zsidóellenes részek miatt Lisztet ezt követően mindenütt antiszemitának bélyegezték, és a zeneszerző ellen fordultak.³⁹

³⁶ A. Walker 3. 391.

³⁷ A. Walker 3. 398.

³⁸ Hamburger Klára: *Nem pusztán zenész.* 39.

³⁹ A. Walker 3. 392.

Ma már tudjuk, hogy a könyvet Carolyne zu Sayn-Wittgenstein hercegné szerkesztette át, aki sosem rejtette véka alá zsidóellenességét, és a római főpapok között nem kevés szövetségesre talált. Különösen kényes volt azon nézete, hogy meg kell teremteni a zsidók saját államát Palesztinában, ha szükséges, akár nyugati hadi támogatással is. Ezt tetézve a magyarok önérzetébe is belegázolt Carolyne, aki a régi magyar népdalokra úgy tekintett, mintha a magyarok valójában a cigányoktól lopták volna, és csak azért illesztettek hozzájuk magyar szöveget, hogy eredetinek hassanak. Bár Liszt minden tétével rácafolta ezekre a zagyvaságokra, mégis meg kell állapítanunk, hogy nagy hiba volt, amikor nem vette saját kezébe az irányítást, vagy nem tiltotta le egy olyan könyv új kiadását, amelyből már addig is számos baja származott. Liszt a felszínen nyugalommal fogadta mindezt, így semmi sem vetett árnyékot zsidó barátaival és növendékeivel ápolt kiváló viszonyára, mélyen legbelül azonban súlyos lelki sérüléseket szenvedett.

1883 februárjában, *A bölcsőtől a sírig* megjelenése előtt, ez a tarthatatlan helyzet igencsak elhatalmasodott. A Carolyne által átdolgozott könyvet övező felzúdulás olyan méreteket öltött, hogy Liszt kénytelen volt a nyilvánosság elé állni, és felvállalni igazát. A *Gazette de Hongrie* hasábjait választotta a tisztázásra, ám felháborodása ellenére meg akarta óvni a hercegnét is, így az ő szerepét nem említette.

Wagner a családjával⁴⁰ Velencében tartózkodott, amikor olvasta Liszt megjelentetett levelét, és mindjárt átlátta a történéseket. Február 12-én, a halála előtti napon azt mondta Cosimának: „Az apád csupa lovagiasságból még tönkremegy...”⁴¹

Lisztet megnyugvással töltötte el, hogy életük végén sikerült rendeznie megromlott kapcsolatát egykori barátjával. 1882. november elején a gondolatai már Velencében jártak, és azon az ígéretén, mely szerint a következő telet Wagnerékkal tölti. November 19-én érkezett meg a városba, Wagnerék a Palazzo Vendramin egyik tágas lakosztályát bocsátották Liszt rendelkezésére. Sok éve nem volt már igazi családja, ezért most kihasználta az alkalmat, gyakran együtt étkezett Wagnerékkal, és örömmel töltötte el, hogy Cosima mindennel ellátta, míg ő unokái körében pihent. Erős érzelmi szál bontakozott ki közte és unokája, Siegfried között, aki akkor 13 esztendő volt.

Wagner és Liszt akkor már régóta tiszteletben tartotta egymás függetlenségét, a versengés lecsendesedett köztük minden téren. Esténként gyakran kártyáztak, Liszt időnként még azt is

⁴⁰ Richard Wagner (1813–1883), a 19. század egyik legnagyobb – elsősorban operáiról híres – német zeneszerzője. Liszt Ferenc barátja, akinek lányát, Cosimát 1870-ben vette feleségül.

⁴¹ Cosima Wagner: *Napló 1869–1883 – válogatás*. Szerk. Kroó György, ford. Hamburger Klára, Budapest: Gondolat Kiadó, 1983. 419.

hagyta, hogy Wagner nyerjen a kártyajátékban. Velencei tartózkodása alatt is komponált, mégpedig oly szorgalmasan, hogy több ízben kifogyott a kéziratpapírból, így Lipcséből kellett utánpótlást rendelnie. Mindenhol visszhangzottak Liszt zongorajátékának hangjai, Wagner ezeket a készülő műveket minden bizonnyal hallhatta, melyek ellenérzést váltottak ki belőle.

Erre utal Cosima egyik kihúzott naplóbejegyzése is, melyben apja munkáiról megvetően ír, műveit „csírázó téboly”-nak nevezi.⁴²

1883. január közepén Liszt elhagyta Velencét, búcsúja fájdalmasra sikeredett. Wagner elkísérte barátját a gondoláig, és miután elköszönt, a Palazzo lépcsőin egyszer csak hirtelen hátrafordult, és még egy utolsó megindító ölelésben Liszt köré kulcsolta karját. A két zeneszerző soha többé nem találkozott. Wagner február 13-án meghalt. Amikor Liszt meghallotta a hírt, egy pillanatig mozdulatlan maradt, majd magába roskadva azt mondta: „Ma Ő, holnap én...”⁴³

III.8. Az utolsó évek

Lisztet utolsó szimfonikus költeménye megírása közben is körülvették tanítványai. Weimarban folytatta mesterkursusait, számos tanítványa érkezett a kisvárosba, ahol ez időben már amerikai növendékek szokatlanul nagy csapata is feltűnt. Köré sereglettek, mint egy kiterjedt család, azonban a baráti hangulat ellenére is több esetben kialakultak konfliktushelyzetek, melyek közül a legnyomasztóbb Lina Schmalhausen és Dori Petersen vetélkedése volt.⁴⁴

Sokan próbálják megfejteni, hogy Schmalhausen hogyan maradhatott mégis Liszt közelében, hiszen rossz híre mellett az egyik legkevésbé tehetséges növendéke volt. Az utókor mégis hálával tartozik ennek az ellentmondásokkal teli hölgynek, aki mélyen megrendítő naplójában 1886 nyarának végzetes napjait hozza elénk, és megrázó érzékletességgel beszéli el mesterének betegségét és halálát.

Alan Walker, akinek háromkötetes Liszt-biográfiája alaposágával más aligha vetekedhet, bevezetővel és jegyzetekkel ellátva publikálta a sokáig kiadatlan Schmalhausen-naplót.⁴⁵

⁴² Legány D.: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886*. 190.

⁴³ August Göllerich: *Franz Liszt*. Berlin W 50, Marquardt & Co., Verlagsanstalt, 1908. 25.

⁴⁴ A két hölgy közötti ellenségeskedő helyzet beárnyékolta a vidám együttléteket, és egy alkalommal kellemetlen botrányba is fulladt, amikor Linát bolti lopáson kapták. Azzal vádolták, hogy egy csipkét csúsztatott a kosarába fizetés nélkül, amelyből aztán bírósági ügy is lett. Ez azért is kellemetlenül érintette Lisztet, mivel pontosan az esettel egy időben az ő fiókjából is tűnt el némi pénz, és ez gyanakvásra adott okot.

⁴⁵ Alan Walker: *Liszt Ferenc utolsó napjai*. Növendéke, Lina Schmalhausen kiadatlan naplója alapján. Bev., jegyz. és szerk. A. Walker, Budapest: PARK Könyvkiadó, 2007., borítósöveg.

A kiadványt a *Time*⁴⁶ így értékeli: „Akit egy kicsit is érdekel Liszt Ferenc élete és életműve, azt mélyen meg fogja rendíteni Schmalhausen beszámolója a mester »végnapjairól«”.

A 22 éves Lina Schmalhausent a zeneszerző barátai és bizalmasai gyanakvással figyelték, nem adtak hitelt szavának, és a napló korabeli közzététele sem jöhetett szóba, mivel leplezetlenül írt a Lisztet övező ellenséges közegről, az orvosi műhibákról és a család közönyéről.

A beszámoló közzétételét Alan Walker így vezeti be: „[...] az a zűrzavaros, széthúzástól és gyűlölködéstől terhelt közeg, amelyben Lina Schmalhausen naplója megszületett [...] egy jóval több, mint százesztendőös lélektani kirakósjáték fontos eleme, amelyet, ha a helyére illesztünk, minden eddiginél teljesebb és élesebb kép tárulhat a szemünk elé [...] olyan érzésünk támad, mintha ez a 22 éves nő a síron túlról is egyenesen hozzánk szólna. S értjük az üzenetét. A nagy vízválasztó túloldaláról olyan új felismerésekkel szolgál számunkra, amelyek továbbra is drámaian magával ragadóvá teszik Liszt végnapjainak elbeszélését.”⁴⁷

Az időskori Liszt életrajzi vonatkozásait illetően a zeneszerző elkeseredettségének, nyomasztó hangulatának megértéséhez nélkülözhetetlen forrás ez a napló, amely előrevetíti a szimfonikus költemény záró tételének zenei konklúzióját: a vágyott megnyugvást és a békés átlépést az örök életbe.



⁴⁶ New Yorkban kiadott, 1923-ban alapított amerikai heti hírmagazin.

⁴⁷ A. Walker: *Liszt Ferenc utolsó napjai*. 208–209.



Liszt Ferenc: *A bölcsőtől a sírig: Sír – bölcső az eljövendő élethez*
III. tétel vége

Liszt életének utolsó fejezete a zeneszerző leghosszabb kompozíciós korszaka, ekkor írta legértettebb, legkifejezőbb műveit, annak ellenére, hogy nehézségei tükrében saját műveiről lesújtó véleménnyel volt.⁴⁸ Olga von Meyendorff bárónénak, utolsó közeli barátnőjének így ír erről: „...egyre rosszabb a véleményem a dolgaimról”.⁴⁹

Carolyne hercegnének írt elkeseredett sorai is erről tanúskodnak, amelyet 1883. szeptember 29-én fogalmazott meg: „...folytatom a papír befektetését, és egyre csak törlök és húzok. Azokat a dolgaimat, amelyeket most írni tudnék, nem is érdemes leírni”.⁵⁰

Goethe úgy vélekedett, hogy „A génuszt mindig valamely gyengeség láncolja korához”,⁵¹ ám Liszt kései műveit vizsgálva leszögezhetjük, hogy a génusz erői időtlenek, nem kötődhetnek saját korához és környezetéhez, és nem is abból merítkeznek, melyet jól példáz a komponista progresszív, korát meghaladó, jövőbe mutató zenéje is.⁵²

⁴⁸ Hamburger Klára: *Nem pusztán zenész*. 37.

⁴⁹ Edward N. Waters (ed.): *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886*, (csak angol fordítás), Transl. William R. Tyler, Introd. and notes: Edward N. Waters. Washington: 1979, Dumbarton Oaks. 229.

⁵⁰ FLB 7., 379. levél, Weimar 1883. szeptember 29., 388.

⁵¹ „Die größten Menschen hängen immer mit ihrem Jahrhundert durch eine Schwachheit zusammen.” Goethe: *Maximen und Reflexionen* – Nr. 49. Hrsg. Benedikt Jeßing, Ditzingen: Reclams, 2021., 11. – Idézi: A. Walker „A zseni gyöngéje”, *Magyar Nemzet*, 2004. január 2.

⁵² A. Walker 3. 436.

III.9. Liszt vallásossága

Liszt Istenbe vetett hitének alakulása különböző életszakaszaiban

„Az egyházi zeneszerző egyszemélyben prédikáló pap is, és ahol a szó már nem fejezi ki az érzelmet, ott a hangtól válik szárnyalóvá, megtisztulttá...” – fogalmazta meg művészi hitvallását Liszt 1857-ben, a *Férfikari mise* előadása kapcsán Johann von Herbeck karmesternek írt levelében.⁵³

Liszt Isten közelségét kereső életútját a vallás iránti nyitottság és elkötelezettség hatja át, mely az emberi fejlődéstörténet kirajzolódása mellett a zeneszerző gazdag érzelmvilágának mélységeit, magasságait is egyaránt visszatükrözi.⁵⁴ „A vallásos dolgok iránt való érdeklődés már egészen kis gyermekkorában felébredt lelkében. Szülőfaluja kis harangjának zúgása, a tömjénszagú templom, a vasárnapi szentmisék ceremóniája, a karácsonyéjtszaka(!) hangulata mély benyomást gyakoroltak érzékeny kedélyére.”⁵⁵

Ezt követően, idegenbe szakadva sem távolodik el a vallástól, sőt az évek múlásával Isten szeretete által egyre meghittebben és bensőségebben éli meg személyes hitét. Lelki életének fejlődését, tisztulását kedves humorral így fogalmazta meg: „Bizonyos, hogy kevés embernek van annyi tennivalója önmaga megjavításán, mint nekem. Lelkem fejlődését sok különféle körülmény akadályozta, vagy legalábbis nehezítette. Körülbelül húsz évvel ezelőtt találóan mondotta nekem egy pap: »Önnek tulajdonképpen három egymásnak ellentmondó emberrel van dolga önmagában: a társasági emberrel, a virtuózzal és a gondolkozva alkotó komponistával. Szerencsésnek mondhatja magát, ha a három közül eggyel rendesen elkészül.«”⁵⁶

Bár a 19. századi Európát a felekezeti megosztottság jellemezte, Magyarország nyugati felén a katolikus egyház volt a legjelentősebb kulturális intézmény, amely liturgikus hagyományaival a legdöntőbb hatást gyakorolta az egyszerű emberek és az arisztokrácia életére.

Liszt Doborjánban, az Eszterházy-birtokon született, ahol mindenkit római katolikusnak neveltek, szülei is mélyen vallásosak voltak. Beleszületett a protestantizmustól érintetlen

⁵³ FLB 1. 1857. január 12. érk., 261.

⁵⁴ Ebben a fejezetben a következő tanulmány is segítséget nyújtott: Kecskés Mónika: *Il Glorioso Poverello Di Cristo – Szent Ferenc legtehetségesebb szolgája, A Pesti ferencesek barátja Liszt Ferenc*. In „Vidimus enim stellam eius...” – Konferenciakötet, szerk. Szávay László, Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2011. 85–92.

⁵⁵ Takács Menyhért: *Liszt Ferenc érzelmi világa*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1941. 188.

⁵⁶ FLB 2., 51. Franz Brendelnek 1863. szept. 7. In Takács Menyhért: *Liszt Ferenc érzelmi világa*. 193.

katolikus vallási és kulturális környezetbe, ezek a korai élmények formálták vallási, kulturális nézeteit, mégis spirituális öröksége életének késői szakaszában kristályosodik ki igazán.

Tanulmányai kezdetén a vallás oktatásával Stefanis atya foglalkozott, azonban 1822. május 8-án a család Bécsbe költözött, ahol a tanítás szintén kizárólag német nyelven folyt, Liszt anyanyelvén. Gyermekkorában bőven érték ezen a nyelven a vallással és a vallásos irodalommal kapcsolatos impulzusok.

Bécsben, ahol a vallás iránti újjáéledt, érzelmektől fűtött érdeklődés és a jezsuiták tevékenysége jelentős hatást gyakorolt a város életére, már a zenei életben is aktívan részt vett. Bár ezek az impulzusok csak ideig-óráig hatottak Lisztre, hitbeli meggyőződését mégis formálták, erősítették, s természetesen zenei nyelvezetét is alakították.

Ezt követően Párizsban francia barátai és az ottani liberális, katolikus körök hatottak leginkább gondolkodására. Liszt kapcsolatban állt a kortárs francia értelmiségiekkel, és bár ekkor felsőbb politikai körökben még nem volt különösebben divatos vallásosnak lenni, az 1830-as években a liberális katolikusok egyre jelentősebb hatást kezdtek kifejteni Párizsban és egész Franciaországban. A korabeli társadalmi és vallási mozgalmak, valamint a politikai események bonyolult kontextust teremtettek Liszt vallási meggyőződésének kibontakozásában, melyek hatásáról így fogalmaz 1834 tavaszán Marie d'Agoulthoz írt levelében: „Meggyőződéseim száma nem nagy, hiszek egy kissé művemben, nagyon Istenben és a szabadságban...”.⁵⁷

Ebben az inspiráló, szellemi közegben a francia liberális gondolkodók sorát ismerte meg, mégis egész élete folyamán éppen úgy nyitott maradt a vallásos irodalom, valamint az egyházi zene iránt is. 1827-es naplójába írt feljegyzéseiből kiderül, hogy Szent Pál és Szent Ágoston írásait is gyakran olvashatta, és lelki vívódásairól e szavakkal ír: „Isten lát engem, s jelenlétében meg tudtam sérteni őt. Lehetséges volna, hogy inkább keresem egy ember kedvét, mint Istenét?”.⁵⁸

Miközben gyakorolt vagy éppen skálázott, számtalan esetben a zongoráján kották helyett lexikonok és könyvek voltak, amelyeket játék közben is olvasott.⁵⁹

⁵⁷ Serge Gut & Bellas, Jacqueline ed.: *Franz Liszt – Marie d' Agoult Correspondance*, Nouvelle éd. rev. augmentée et annotée par --, Paris: Fayard, 2001. No. 70. 131.

⁵⁸ *Franz Liszt Tagebuch 1827.*, Hrsg. Detlef Altenburg & Rainer Kleinertz, Wien, Paul Neff Verlag 1986. április 7-i bejegyzés, kézirat 3, nyomtatás 12., Kempis Tamás 1380–1471: *Imitatio Christi*. Ford. Jelenits István, Budapest: Ecclesia, 1978. 138.

⁵⁹ Benyik György: *Liszt Ferenc vallásossága és viszonya az egyházzenehez*. 85.

„Homérosz, a Biblia, Platón, Locke, Byron, Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber, mind itt vannak körülöttem. Hevesen tanulmányozom, meditálok rajtuk, falom őket, ezenfelül 4–5 órát gyakorlok.”⁶⁰

Egyre bővülő társadalmi kapcsolatai révén igen művelt emberek társaságába került. Bár zenei tanulmányai és szinte gyerekként adott koncertkörútjai miatt nem járt rendszeresen francia iskolába, hatásukra minél hamarabb szándékában állt pótolni kimaradt olvasmányélményeit. Ezek között gyakran szerepeltek vallásos irodalmi, valamint filozófiai írások, melyek döntően befolyásolták gondolkodását és művészetét.

Liszt Ferenc életében több ízben megfogalmazódik a dilemma a zenei és a papi hivatás kapcsán. A papi életforma gondolata már tizenöt éves korában felvetődött benne, ám ez a vágy meghiúsult a ferences noviciátusból eltanácsolt édesapja, Liszt Ádám tanácsára. „Az igazi művész útja nem távolít el a vallástól, egyesítheted egy pályán a kettőt. Szeresd Istent, légy jó és őszinte, hogy egyre magasabbra juss a művészetedben. Te a muzsikáé vagy, és nem az Egyházé!” – mondta fiának halálos ágyán. Így Liszt továbbhaladt művészi életútján.⁶¹

A zeneszerző azonban első depresszív időszakában – 1828 és 1830 között –, apja halála és első szerelmi csalódása után teljesen visszavonult a közéletől. Nem adott hangversenyt, helyette naponta több órát a templomban töltött, gyónt, böjtölt, térdepelve imádkozott a Saint Vincent de Paul kövén.⁶² Lángoló szerelem fűzte Saint-Cricq gróf 17 éves lányához, Caroline-hoz, ám az apa szigorú eltiltása mélyen megalázó volt az addigra már ünnepezt művész számára, megszágyenyülve és elkeseredéssel tapasztalta meg, hogy bár a koncertek alkalmával lehet a művész is király, de a koncerttermeken kívül csupán mindenkit szórakoztató, szolgáló zenész marad.

Lelki tusakodásai közepette felvételét kérte a párizsi papi szemináriumba, mely elhatározásáról édesanyja és Jean-Baptiste Bardin abbé beszélte le. Végrendeleletében így ír erről: „17 éves korom óta, amikor könnyek és könnyörgések közepette esdekelttem, hogy engedjenek belépni a párizsi szemináriumba, és azt reméltem, hogy megadatik nekem a szentek életét élnem, és talán a vértanúk halálát halnom...”⁶³

Igen nagy hatással volt a fiatal zeneszerzőre Hughes Felicité Robert de Lamennais abbé,⁶⁴ aki ugyan megbecsült személyiség volt a pápai udvarban, ám ebben az időben meglehetősen haladó gondolkodásával a franciaországi liberális katolikus gondolkodás vezéralakjává is vált.

⁶⁰ FLB 1. Nr. 5., 6–8.

⁶¹ A. Walker 1. 139.

⁶² Római katolikus plébániatemplom Párizsban (Liszt Ferenc tér).

⁶³ A. Walker 3. 97.

⁶⁴ Félicité Robert de La Mennais [Lamennais] (1782–1854) francia katolikus pap, filozófus és politikai teoretikus.

Lamennais személyében olyan lelki vezetőre talált, akivel az ifjú Liszt megosztotta legbensőbb személyes titkait is. 1834-ben lelki tusakodásai közepette több hónapra az abbéhoz vonult vissza, aki újra megerősítette benne édesapja kívánságát, és zenei pályán jelölte ki életútját.

Liszt pedagógiai elveire szintén erőteljes hatással volt a nyitott érdeklődésű, lázadó pap, felé irányuló tisztelete abban is megnyilvánult, hogy később gyermekeinek nevelésében is elfogadta tanácsait. A hit megtartó erejét Liszt lányának, Blandine-nak⁶⁵ írott levelében atyai szeretettel teli szavakba is foglalta: „Nagyon fiatal vagy, gyermekem, de mégsem tudnék úgy írni neked, ahogy kislányoknak szokás. Nem is érted még meg, hogy mit akarok neked mondani, de törődj vele, hogy majd megérted később. Csókold meg Cosima húgodat, csókold meg Dániel öcsédet, mondd meg nekik, hogy papájuk szereti őket, és gondja lesz rájuk. S aztán, gyermekeim, boruljatok térdre, és mind a hárman végezzétek el rövid imákat, és mondjátok együtt: »Miatyánk, ki vagy a mennyekben«, s Isten meg fog benneteket áldani, és ebből a rátok hulló áldásból talán énram is visszahat majd valami.”⁶⁶

Atyai szeretete hatja át a következő sorokat is: „Hadd csókoljalak meg hát, szegény gyermekem. Isten áldása szálljon szívedbe az én imámra, és légy nekem mindig húgoddal együtt vigaszom, mert jegyezzétek meg jól, a legjobb részetek a boldogságból itt a földön az lesz, hogy szelídek és jók lesztek azokhoz, akik szeretnek. És ki szerethetne benneteket olyan mélyen, mint én?”⁶⁷

A komponista lelki fejlődésére talán senki sem volt akkora hatással, mint a francia abbé, aki vallotta, hogy mindenkinek lehetőséget kell adni arra, hogy képességeit az emberiség javára kamatoztathassa, és teljes tudásával és tehetségével a humanizmus nemes eszményét szolgálja. Nagy valószínűséggel Liszt missziós hivatástudata arra vezethető vissza, hogy a zenét – a művészet szentélyéből kilépve – a széles tömegek számára is elérhetővé akarta tenni.

⁶⁵ Liszt Marie d'Agoult grófnővel egy ideig élettársi kapcsolatban élt. Három gyermekük született: Blandine, Cosima és Daniel.

⁶⁶ Daniel Ollivier (ed.): *Correspondance de Liszt et de sa Fille Madame Ollivier 1842–1862*. Liszt levele Blandine-hoz, Münster, 1842. December 23. Paris: Editions Bernard Grasset, 1936. 23.

⁶⁷ D. Ollivier (ed.): *Correspondance de Liszt et de sa Fille Madame Ollivier 1842–1862*. – 1849. október 22., 38.

III.10. Liszt és a ferencesek

Liszt Ferenc életében a ferencesekkel való összefonódás – a családi hagyományok mellett – magában hordoz egyfajta személyes vonzalmat és spirituális elköteleződést is a rend iránt. Sokak számára meglepő volt, hogy a zeneszerző szabadelvűségének ellenére is mély érdeklődést mutatott feléjük, azonban vonzódása nem volt előzmények nélküli. A kapcsolódás történelmi és lelki gyökerekből eredt.

A zeneszerző családjában visszakövethető ferences elődök is befolyással voltak Liszt vallási érzékenységének alakulására és a rend felé fordulására, már a 18. század első feléig visszamenően is több ferencest is találunk a Liszt-családban. Elsőként említhetjük Ignatius Lisztet, Liszt nagyapjának, Liszt Györgynek unokatestvérét, aki 1739-ben a győri kolostor lakójaként lépett be a rendbe.⁶⁸ Emellett Liszt Ferenc apja, Liszt Ádám is rövid ideig ferencesnek készült, és rokonszenvét irántuk élete végéig megőrizte.

A rend szerzeteseivel való találkozások is emlékezetesek voltak a zeneszerző számára. 1823-ban, Párizsba utazásuk előtt a gyermek Liszt Pesten tartózkodott édesapjával, amikor első ízben tettek látogatást a ferenceseknél.⁶⁹ Az őt őszinte szeretettel körülvevő szerzetesekkel való találkozás annyira lenyűgözte Lisztet, hogy pontosan visszaemlékezett arra, milyen műveket adott elő, és hogy édesapja egykori novícius társára, Wagner Kapisztrán testvérré⁷⁰ is mekkora hatással volt a zongorista csodagyermek játéka. A zeneszerző – édesapja halála után – 1839–40 fordulóján és 1846-ban már ünnepelt művészként is meglátogatta a testvéreket.⁷¹

Liszt Ádám, aki maga is zenei pályáról álmodott, gyermekkorában tehetségesen zongorázott és gordonkázott. 1790 előtt Kismartonban abban a zenekarban is játszott, amelyet Joseph Haydn vezetett, valamint a zeneteoretikus és orgonista Riegler Ferenc Pál tanítványa volt a pozsonyi Királyi Katolikus Gimnáziumban, akitől szilárd zeneelméleti alapokat kapott. Liszt Ádám – a ferences rendben Máté nevet viselő testvér – 18 évesen a malackai kolostorban töltötte a noviciátus éveit, majd az egyszerű fogadalom után a nagyszombati rendházba került klerikus és filozófia növendékként. Innen „állhatatlan és változékony természete miatt” többször is kérte elbocsátását, melyre végül 1797-ben került sor.⁷² Az őszinte kötelék azonban

⁶⁸ Věslav J. Gajdoš: *War Liszt ein Franziskaner?* / *Studia Musicologica* 6./ Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964. 299–310.

⁶⁹ *Társalkodó*. Pest 1840. januári sz., 20.

⁷⁰ Eckhardt Mária: „Liszt és a ferencesek” *Tanulmányok a rend lelkiségéről, történeti hivatásáról és kulturális művészeti szerepéről*. I. köt. 617.

⁷¹ Gasparich Kilit számolt be az 1840-es látogatásról a *Társalkodó* 1840. januári számában (22. o.). Az 1846-os hangversenyről Liszt 1856. szeptember 12-én Carolyne von Sayn-Wittgenstein hercegnének címzett levelében ír: FLB 4. Nr. 238., 334.

⁷² Eckhardt M.: „Liszt és a ferencesek” 617.

örökre megmaradt, amelyet továbbörökített az apa a fiára, egyetlen gyermekére, akinek a Franciscus nevet adta Paolai Szent Ferenc után, aki a zeneszerző védőszentje volt.⁷³ Emellett édesanyja egyszerű, őszinte vallásossága és emberszeretete is nagyban hozzájárult ahhoz, hogy Liszt a ferences szellemiséghez hűen nyitott, segítőkész és jótékony lelkületű emberré váljon⁷⁴,

Liszt Ferenc élete során – leginkább akkor, amikor személyes tragédiáiban vagy művészi kereséseiben a válaszokat kereste – többször megújította kapcsolatát a renddel. Úgy 1848-ban Kismartonban a ferenceseknél tett látogatásakor, akikhez gyermekkori emlékei fűződtek,⁷⁵ mint 1856 őszén, amikor konfráternek⁷⁶ jelentkezett. A konfráter címet akkoriban sok világi hívő elnyerhette, mindössze az volt a feltétel, hogy elfogadják Szent Ferenc tanításait és annak szellemében éljék mindennapjaikat.

1858. április 11-én, másfél évvel később, a belvárosi templomban a saját maga által vezényelt Esztergomi mise előadását követően egy csendes szertartás keretében Liszt Ferencet felvették a ferences konfraternitásba.⁷⁷ A fogadalomtétel jelképezte számára, hogy a ferences elveket elfogadja, és azok szerint kíván élni, melynek bizonyítéka az a korábban, 1857. június 20-án keltezett Pozsonyban kiállított oklevél, amelyet ma Weimarban őriznek.⁷⁸ (E díszes kézírásos okmány átadásával megvárták az alkalmat, hogy Liszt személyesen a pesti ferenceseknél vehesse át.)

Sokan tulajdonították Liszt vallásos fellángolásait Sayn-Wittgenstein hercegnével való szoros kapcsolatának, melynek ellentmond, hogy amikor a hercegné rokonainak áskálódása és egy szerencsétlen pápai döntés következményeként házasságuk törvényes megpecsételése meghiúsult, a zeneszerző még inkább elköteleződött személyes hite mellett. Wittgenstein hercegné volt környezetében az a személy, aki Liszt liberalizmusát és vallásosságát leginkább értette, melyre a hercegné későbbi könyvei is bizonyítékkal szolgálnak.

1865. április 25-én – Dániel fia halálát követően – anyja erőteljes tiltakozása ellenére Liszt Rómában felvette az alsó papi rendeket is. A szertartást IX. Pius pápa jóváhagyásával, Gustav von Hohenlohe kardinális vezette a vatikáni magánkápolnában, majd ezt követően

⁷³ Károlyi György: „Új életrajzi adatok Liszt Ferenc keresztszüleiről”, *Liszt magyar szemmel*, Nr. 33. 2018. október, 22–26.

⁷⁴ Eckhardt M.: „Liszt és a ferencesek”, 617.

⁷⁵ Különösen szoros kapcsolatot ápolott Albach József Szaniszló ferences atyával, akinek több művét ajánlotta (két korai motettáját, valamint első nagyszabású egyházi kompozícióját, a *Missa quattour vocum concinente organo* férfikarra és orgonára írt misét, melynek 20 évvel későbbi átdolgozása *Szekszárdi mise* címen vált ismertté.

→ Eckhardt M.: „Liszt és a ferencesek”, 618.

⁷⁶ Konfráter = confraternitas tagja, a szerzetesrend vagy egyházi egyesület tiszteletbeli tagja.

⁷⁷ A zeneszerzővel egyidejűleg került sor a szekszárdi Augustus Antal és Karátsonyi Guido gróf konfráterre avatására is, melynek körülményeiről a *Magyar Egyházzene*, 2012/2013. XX. 3. száma számol be Kecskés Mónika: „Liszt és a pesti ferences templom” című tanulmányában. 293.

⁷⁸ Eckhardt M.: „Liszt és a ferencesek” 620. Az oklevél szövege és az átadáskor elhangzott beszéd megjelent a *Der Katholische Christ*, (1858) mellékleteként, utóbbi fordítását 1929-ben közzölték Major Ervin: „Liszt és Szent Ferenc rendje” című írásában. *Muzsika*, I/1–2. 1929. február–márciusi sz., 78–80.

a pápa magánkihallgatáson fogadta a komponistát, amely azt is jelezte, hogy a legfelső politikai és vallási körök keresik társaságát. A tonzúra felvétele után Liszt ideiglenesen a Vatikánba költözött.⁷⁹

Ezt követően július 30-án további kisebb egyházi rendeket vett fel: ostiarius (ajtónálló), lector (olvasó), exorcista (ördögűző) és acolytus (ministráns), mely kisebb rendek nem kötelezték oly mértékben, mint a magasabb szintű szubdiakonátus, diakonátus és az áldozópapság-rend, de az is kitétel volt, hogy Liszt abbé, ahogyan ezután szólították, nem misézhetett, és nem gyóntathatott.⁸⁰

Később a Madonna del Rosario kolostorba költözött, ahol befejezte az Assisi, illetve Paolai Szent Ferencről szóló *Két legendáját*. Itt kezdődött a komponista belső békéjének keresése és személyes visszavonulása is, ám a világhírű művész olykor mégis magányosnak találta magát az akkoriban egyfajta provinciális, vallási központnak számító Rómában.

Liszt sosem lett a Vatikán házi zeneszerzője, nem is kívánt szorosabb kötelékben állni az egyházzal, annak ellenére sem, hogy a pápával kialakított személyes barátsága révén az egyház támogatta zeneszerzői tevékenységét. Ezt Constantin von Hohenzollern-Hechingen hercegnek⁸¹ írt beszámolójában is kifejtette, hangsúlyozva cselekedete egyszerűségét és egyenességét: „Meggyőződve, hogy ez a tett megerősít a jó úton, erőlködés nélkül cselekedtem meg, egészen egyszerű és egyenes szándékkal. Egyébiránt ez felel meg fiatalkori előéletemnek, csakúgy, mint a fejlődésnek, melyen zenei alkotómunkám keresztülment az elmúlt négy esztendő során, s e munkát kívánom megújult lelkesedéssel tovább folytatni, mivel természetem legkevésbé fogyatékos formájának tartom. [...] Hétköznapi nyelven szólva: még, ha igaz is, hogy »nem a ruha teszi a szerzetest«, akkor sem hátráltatja őt; és bizonyos esetekben, amikor belül már egészen kialakult a szerzetes, miért ne öltsük magunkra külső ruházatát? [...] De hiszen egyáltalán nem is kívánok szerzetes lenni, a szó legszigorúbb értelmében. Erre nincs hivatásom, és megelégszem azzal, hogy oly mértékben tartozzam az egyházi hierarchiához, amennyire a kisebb rendek engedik. Ezért is nem a csuhát, hanem a reverendát öltöttem magamra.”⁸²

⁷⁹ Az oklevelet, mely a Liszt Emlékmúzeumban, Liszt háló-dolgozószobájában látható, 1865. augusztus 2-án állították ki a Vatikánban. „*Quatuor minores ordines servatis servandis de licentia in Domino promovisse*” – Eckhardt M.: „Liszt és a ferencesek”, 625.

⁸⁰ Kecskés Mónika: „Liszt és a pesti Ferences templom”, *Magyar Egyházzene*, XX. 3. sz. 2012/2013. 294.

⁸¹ Konstantin Hohenzollern-Hechingen herceg (1801–1869), a zeneművészet nagy mecénása, Liszt támogatója.

⁸² FLB 2., 81. In A. Walker 3. 99.

A kisebb egyházi rendek felvétele után rendszeresen viselt reverendát, képviselve ezzel az egyházat, teljesítette vallási kötelezettségeit, meggyőződése szerint ezzel is megerősítve jó úton való járását.

Pestre érkezése után Schwendtner Mihály atya vendégeként szállt meg a Belvárosban, a Pesti Ferences Rendház közelében, amelyhez fiatalkori barátságai fűződtek. Ezen érzelmi kapocs hatására készíttetett magának ferences habitust, melyet a Nemzeti Zenede alapításának 25. évfordulójára írt *Szent Erzsébet oratórium* vezénylese során viselt.

Életének ez a sokak számára megdöbbentő fordulata ellentmondásos reakciókat váltott ki világi gondolkodású kortársai körében, Richard Wagner úgy vélte, hogy Liszt e cselekedetével valamilyen nagy bűnért vezekel. Ám míg Wagner az emberek feletti emberré stilizálta magát, Liszt a zsenialitást mások javára fordítható kötelességnek tartotta, az emberek szolgálatát és az alázatot helyezte előtérbe.

A romantika korában a művészetnek vallást helyettesítő szakrális funkciót tulajdonítottak, sok esetben a művészetet és a művészt istenítették. Liszt azonban saját tapasztalatain keresztül élte át, hogy a művészet papjai nem voltak szentéletűek, a művészet iránti rajongás és a vallási áhítat, elmélyülés között is szembetűnő volt a különbség, melyre leginkább élete második felében, személyes tragédiái kapcsán döbbsen rá.

Erről tanúskodnak Eckhardt Mária szavai is: „A zeneszerző, aki mindenkor őszinte jó szándékkal, de olykor meg-megbotolva élte szenvedélyekben és fordulatokban gazdag életét, előszeretettel azonosította magát a Golgotán Jézus mellett fölfeszített bűnbánó »jobb latorral«, mindenkor bízva Isten megbocsájto szeretetében”.⁸³

A művelt világban Jézus és a hozzá társított transzcendencia egyszerre vált vita tárgyává, amely ambivalens hatást eredményezett. Az érdeklődés egyszerre fordult el az egyháztól, és fordult Jézus felé,⁸⁴ és ebben a teológiai és vallási vitaközegben született meg Liszt vallásos műveinek koronája, a *Krisztus oratórium*, melyben a 12. *Stabat Mater dolorosa* tétel szövegét Jacopone da Todi ferences szerzetesnek tulajdonítják.⁸⁵ A zeneszerző már megélt hitével a saját útját járta.

Küldetéstudatú zenei munkásságát hűen támasztja alá a következő idézet: „A művészet az emberben és a természetben megnyilvánuló rejtelmesnek, isteninek érzéki visszaadása.”⁸⁶

⁸³ Eckhardt M.: „Liszt és a ferencesek”, 617. – Ennek értelmezéséről egy teljes könyv is megjelent, Galliari, Alain: *Franz Liszt et l'espérance du Bon Larron*, Paris: Fayard, 2011.

⁸⁴ Benyik Gy. 91.

⁸⁵ Eckhardt M.: „Liszt és a ferencesek” 627.

⁸⁶ Pauler Ákos: *Liszt Ferenc gondolatvilága*. „Levél George Sandhoz”, Budapest: Budavári Tudományos Társaság 1922. 15.

Hasonlót találhatunk Chopinről írt tanulmányában is, amikor a művész közvetítő szerepéről írt: „Mi mind, akik Isten kegyelméből abban a szerencsében részesültünk, hogy művészek lehetünk, akiket a természet maga választott ki az örök Szép tolmácsaiul, mi mind, akik azzá lettünk, a hódítás jogán éppen úgy, mint a születés jogán... mi mind azt tanultuk a most elvesztett művésztől, hogy utasítsunk vissza mindent, ami nem függ össze a Művészet legjava törekvéseivel.”⁸⁷

Szintén alázatot és elköteleződést tükröznek a zeneszerző 1867 Virágvasárnapján August Antalnak írt sorai is: „Koronázási misém ma kész van. Istennek ajánlom”, ahogyan a papi breviárium zsoltárából vett idézet: „In manus tuas commendo spiritum meum” („Uram, a te kezébe ajánlom a lelkemet”).⁸⁸

Több misét komponált, a leghíresebb később a *Magyar koronázási mise* (1866–67) lett, de vallási és zenei tevékenysége egyik csúcsává a fent említett *Krisztus* oratórium vált, melyen közel tíz évig dolgozott.

1868-ban egykori tanárával, Solfanelli atyával egy különleges zárandokúton vettek részt, mely során Spoleton át Casciába, Assisibe és Loretóba is ellátogattak. Lisztet mélyen megérintette Poverello városa,⁸⁹ melyről elragadtatással számolt be egy hosszú, helyszíni tudósítással is felérő levélben Carolyne von Sayn-Wittgenstein hercegnének.⁹⁰

A korszak legelterjedtebb vallásos olvasmánya a *Fioretti*⁹¹ volt, vagyis *Assisi Szent Ferenc kis virágai*, a ferences spirituális irodalom egyik legkedvesebb darabja, amely Liszt könyvtárából sem hiányozhatott. A gyűjtemény különleges történeteket és anekdotákat tartalmaz Assisi Szent Ferenc életéből és csodáiból, hangsúlyozva az alázatosságot, a szeretetet és a természettel való harmóniát. Liszt magánbeszélgetései alkalmával is gyakran idézett a *Fiorettiből*.

Bár Liszt a tisztaság–szegénység–alázatosság hármasság fogadalmát nem tartotta, napi rendszerességgel nem imádkozta a Breviáriumot, életének utolsó évtizedeiben naponta járt szentmisére, és minden alkalommal hangsúlyozta a „ferencesség” iránti rajongását, ahogy ő maga mondta 1870-ben a tiszteletére August Antal által rendezett születésnap ünnepségen, amikor szavaival szintén a Poverellóra – „szegénykére” – utalt: „Assisi Szent Ferencnek volt

⁸⁷ Hankiss János: *Liszt Ferenc válogatott írásai I., II.* Vál. ford., kísérő tan. és jegyz. – Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959. I. köt. 233.

⁸⁸ „Liszt Ferenc levelei báró August Antalhoz” – Róma, 1867. Virágvasárnap, 46. levél, Budapest: Csapó Vilmos kiadása, 1911. 117–118.; Magyar ford. Hankiss János: *Liszt Ferenc válogatott írásai*, II. 242. levél, Budapest: Zeneműkiadó, 1959. 608.

⁸⁹ Előszóval illetik a Poverello névvel Assisi Szent Ferencet, amely olasz nyelven „szegénykét” jelent.

⁹⁰ FLB 6. Nr. 155. Fabriano, 1868. július 7. – Eckhardt M.: „Liszt és a ferencesek”, 626.

⁹¹ Szent Ferenc életéről szóló legenda, amely 1476-ban már nyomtatásban is megjelent. A 19. században ismét felfedezett mű Szent Ferenc szeretetét sugározva a ferences források „kánonja”. A *Szent Ferenc virágoskertje* ma is népszerű, olvasott életrajz.

egy tanítványa, aki szeretne volna tudni, mit imádkozik a mestere. Meghallgatta tehát, de első reggel csak e szavakat hallotta: Oh én Istenem! Szintén e szavakat hallotta másnap reggel is. Mást én nem mondhatok, mivel e fogalom minden nagyot, nemest és magasztost magában rejt. Midőn tehát Istenemhez folyamodom, barátaimról is emlékezem, kiknek szeretetére és barátságára csak úgy mutathatom magamat méltónak, ha működésemet ezentúl is hazámnak szentelem.”⁹²

Liszt 1879 elején fejezte be *Via crucis* című meditatív passió zenéjét, melyben Krisztus keresztútja és a megváltás misztériuma előtt hódol. A mű a szerző életében kiadatlan és előadatlan maradt.⁹³

Ugyanazon év októberében Hohenlohe kardinális jóvoltából Lisztet Monte Albano tiszteletbeli kanonokává avatták, ami bár szerény rangemelkedést jelentett, mégis lehetővé tette számára, hogy művészeti tevékenységét korlátozások nélkül folytathassa. E cím birtokában Liszt továbbra is a művészeti küldetésének szentelhette életét.

III.11. Ferences témájú művek

Liszt életműve transzcendentális mélységeinek megértéséhez elengedhetetlenül szükséges tanulmányozni Liszt vallásos tematikájú műveit. A zeneszerző számos alkalommal fordult a ferencesek világa felé, amely mint központi téma, alapját képezte kompozíciói egy részének. Az effajta alkotások közül is kiemelkedik a *Két legenda: Assisi Szent Ferenc prédikál a madaraknak*, illetve *Paolai Szent Ferenc a hullámokon jár*, amelyeknek nemcsak a gyakran játszott zongoraverziója, hanem a zenekari változata is magától Lisztől származik. Irodalmi alapjuk: a 14. században olaszra fordított *Szent Ferenc virágoskertje* (Fioretti di San Francesco) című gyűjtemény 16. fejezete, illetve a Giuseppe Miscimarra Paolai Szent Ferencről, a legkisebb ferences rend, az Ordo Minimorum megalapítójáról szóló életrajza és Eduard Jakob von Steinle Paolai Szent Ferencet ábrázoló rajza.

Az első zongoradarab Assisi Szent Ferenc egyik legismertebb legendáját örökíti meg, amelyben a szent – megpillantva az út szélén gyülekező madarakat – prédikálni kezd nekik.

Liszt az előszóban alázatosan kéri Szent Ferenc (Krisztus dicsőséges szegénykéje) bocsánatát, amiért esetleg nem tudta kellőképpen megfesteni ezt a csodálatos jelenetet.

⁹² *Szépirodalmi Közlöny*, Pest: 1870. október 27. In A. Walker 3. 226.

⁹³ Eckhardt M.: „Liszt és a ferencesek”, 628.

A művet Camille Saint-Saëns is nagyra értékelte, átiratot készített belőle orgonára,⁹⁴ elő is adta, ami még inkább hozzájárult a kompozíció népszerűségéhez és elismertségéhez. Liszt maga is szívesen játszotta zongoralegendáit.

Ferences témájú kompozíciói közül érdemes megemlíteni *Szent Ferenc Naphimnuszát*, amelynek témája több művében is megjelenik különféle átdolgozásban és hangszerelésben. E kompozíció is azon eklatáns példák közé tartozik, amelyek a zeneszerző és a ferences életesmék között fennálló szoros összetartozást tükrözik.

Liszt életében az utolsó húsz év jelentette azt az útkereső időszakot, amikor a vallás felé fordulás és a ferences rend, a ferences eszmék iránti tisztelete, vágyódása, meghatározóvá vált. Ebben az időszakban komponált művei, levelezései bizonyítják, hogy elköteleződésének középpontjában leginkább a két Szent Ferenc állt. Példaképekként a komponistára gyakorolt életmotiváló hatásuk látható, valamint alázatból fakadó, tiszta szellemisségük hallható nyomai vitathatatlanul felismerhetők a zeneszerző életművében, különösképpen időskori éveiben.

III.12. Az egyházi zene megújítása

Liszt Ferenc vallási inspirációi nem csupán a Bibliához, hanem a keresztény hagyományok és legendák széles tárházához is köthetők. Ez különösen igaz olyan műveire, mint az említett *Szent Ferenc Naphimnusz*, a *Szent Erzsébet oratórium*, valamint a katolikus egyház ősi imádságának, a *Te Deum*nak, a gyakran misében elhangzó *Pater noster*nek, az *Ave Mariá*knak és az oltáriszentségről szóló *Tantum ergo*nak – Aquinói Tamás himnuszának – megzenésítése.

Liszt munkásságában a latin liturgikus költészet esztétikája és személyes áhítata ötvöződik, például az *O salutaris hostia* című darabban, mely az oltáriszentség tiszteletére íródott. Himnuszt komponált *Szent Ceciliáról*, a katolikus zene védőszentjéről. Ifjúkori zeneműveitől kezdve számos művében idézett és dolgozott fel gregorián témákat.

A *Salve Regina* himnuszt is feldolgozta, a gregorián zene feledésbe merülő dallamait pedig visszahozta a koncerttermekbe. Érdekesség, hogy Liszt nem a szokásos – solesmesi bencésekénél alkalmazott – *Liber Usualis* zenei gyűjteményt, hanem a Gregor Mettenleiter ceciliánus atya által 1853-ban, Regensburgban kiadott összeállítást alkalmazta. A már említett

⁹⁴ A műből számos orgonista-zeneszerző készített még orgonaátiratot: Geffert Johannes, Günter Berger, Király Csaba, valamint készült belőle zenekari változat is (Lisztén kívül) Felix Josef von Mottl verziójában.

Szent Erzsébet oratórium partitúrája végéhez írt motívumjegyzékében⁹⁵ a *Pange lingua, gloriosi* himnusz témafejét alkotó, háromhangú „szó-lá-dó” keresztszimbolikát hordozó titkos zenei kód több vallásos művében is felbukkan, és számos művében mottóként köszön vissza.

Hamburger Klára *Liszt Ferenc zenéje*⁹⁶ című könyvében – a teljesség igénye nélkül – felsorolásra kerülnek Liszt azon művei, amelyekben a keresztmotívum megjelenik:

- *Invocation* (Költői és vallásos harmóniák – No. 1.)
- *Amit a hegyen hallani*
- *Szekszárdi mise*
- *h-moll szonáta* „Grandioso” témája
- *Esztergomi mise* Gloria, Credo tétele
- *Hunok csatája*: Choral
- *Dante szimfónia*: Magnificat
- *Les Morts*: Recitativo
- *Az éji menet*: Lento religioso
- *Assisi Szent Ferenc prédikál a madaraknak*
- *Via crucis*

A keresztmotívum fordított – lefelé lépő – három hangja felismerhető dallammenetként jelenik meg *A bölcsőtől a sírig* szimfonikus költemény két szélső tételében is, amely – vízszintes tengelyre vetítve – értelmezhető az eredeti motívum hangmagasság szerinti tükörképének.⁹⁷

Liszt gyakran szembesült azzal a kritikával, hogy J. S. Bachot keveset idézi, nem tiszteli eléggé, aminek az is ellentmond, hogy nemcsak a B-A-C-H motívumot⁹⁸, hanem például a BWV 12-es kantáta első tételének témáját is feldolgozta a *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* című orgonaművében, továbbá a *Hat prelúdium és fuga*ból, valamint a *g-moll fantázia és fuga*ból is készített zongora-, illetve orgonaváltozatot. Bach-recepciójáról disszertáció, illetve könyv is született.⁹⁹

⁹⁵ „Der Componist dieses Werkes hat die nähnliche Tonfolge mehrmals verwendet – unter andern in der Fuge des Gloria (*‘cum sancto spirito’*) der Graner Messe; im Schlusschor der Dante Symphonie, und in der symphonischen Dichtung *‘Die Hunnen-Schlacht’*. – Sie bildet in der obliegenden Composition der Legende der heiligen Elisabeth, gleichsam als tonisches Symbol des Kreuzes, das Hauptmotif des Chors der Kreuzritter (No. III a.) und des Kreuzzug-Marsches (No. III d.)” – *Die Legende der Heiligen Elisabeth, Oratorium von Franz Liszt*, Kleine Partitur M.8., Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

⁹⁶ Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. Budapest: Balassi Kiadó, 2010. 15–18.

⁹⁷ → *Műelemzés*.

⁹⁸ *B-A-C-H fantázia és fuga; Prelúdium és fuga a B-A-C-H motívumra* – korai és végleges zongora-, illetve orgonaváltozatok.

⁹⁹ Michael Heinemann: *Die Bach Rezeption von Franz Liszt. Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Serie I. Studien Bd I., hrsg. Detlef Altenburg, Köln: Studio, 1995. 90.

Az 1850-es évek Liszt számára a zenei újjászületést és vallásos műveinek aranykorát is jelentették. Több műve személyes tragédiái lelki feloldásaként íródott, azonban ez az időszak nem csupán új művek születését hozta magával, hanem egy mélyebb spirituális utazás kezdetét is jelentette a zeneszerző számára. Liszt, aki élete során gyakran küzdött a hit és a kétségek közötti belső harcokkal, ebben az időszakban lelt a legnagyobb vigaszra és inspirációra a katolikus egyház szellemi és lelki örökségében.

A weimari nagyhercegnek írt levelében 1856-ban, az *Esztergomi mise* bemutatásának évében Liszt magabiztosan így fogalmaz: „Tény, és azt hiszem jó lelkiismerettel és szerénységgem ellenére mondhatom, hogy az általam ismert zeneszerzők közül egy sincs, aki ilyen intenzív és mély érzelmekkel közelednék az egyházi zenéhez.”¹⁰⁰

Ez az elköteleződés azonban nem azt jelentette, hogy mindenkor vakon követte volna a katolikus egyház dogmáit, és azonosult volna az egyház vezetésével. Liszt számára a vallásosság sokkal inkább a Biblia, a szentek élete és a középkori himnuszok inspirációja volt.

Az esztergomi bazilika felszentelésére komponált *Missa Solennis* talán a legtökéletesebb példa arra, hogyan ötvözte a mély vallásosságot a zenei zsenialitással. E mű kapcsán Liszt úgy fogalmazott: „[...] inkább imádkoztam, mint komponáltam”.¹⁰¹

Liszt elszántan törekedett az egyházi zene megújítására, ennek egyik forrása egy olaszországi látogatás során megélt élmény is lehetett, melyet unokája – Siegfried Helfferich Richard Wagner¹⁰² – így idézett fel korabeli leírásában: „Velencében egy nagy Mária-ünnepen magával vitt a templomba... Megkezdődött a nagy mise, amikor az orgonából galoppok és polkák hangzottak fel, ahogyan ez Olaszországban akkoriban divat volt. A kenyér és a bor színváltozása alatt hallhattuk a szép dalt: »Szeretném megcsókolni fekete szemedet«. Észrevettem, milyen nyugtalan lett nagyapám, alighogy befejeződött az ünnep, hevesen megragadta a kezemet, és kisietett velem a templomból. Nem messze a díszes kapuzattól a naiv orgonista odarohant hozzám, és megkérdezte tőle, hogy tetszett neki a zene. Liszt azt felelte: Tudja meg az igazat: mocsok volt, disznóság.”¹⁰³

Ez az incidens tökéletesen tükrözi Liszt elhivatottságát, művészi feladatát, amely kora egyházi zenéje értékviselésének leküzdésére irányult. Célja egy olyan egyházi zenei reform megvalósítása volt, amely meghatározza, milyen zene méltó – és milyen nem – a templomokban való megszólaltatásra. Mélyen érdekelték az egyházi zene megújításának

¹⁰⁰ „Liszt Ferenc és IX. Piusz pápa kapcsolata”, idézi Domokos Zsuzsanna, *Új Ember*, 2000. október 8., 41. sz.

¹⁰¹ FLB 1., 164. levél, 241. – „Liszt Levele Carl Gillének” (Justizrath Dr. Gille in Jena), Zürich, [1856. november 14].

In A. Walker 2. 388.

¹⁰² Cosima és Richard Wagner fia.

¹⁰³ Benyik Gy. 89.

különböző irányzatai, a német cecilianizmus és az olasz reformkísérletek.¹⁰⁴ IX. Pius pápa ugyan rokonszenvvvel fordult felé, „az én Palestrinám”-nak nevezve a zeneszerzőt, azonban támogatása mégsem bizonyult elegendőnek törekvései megvalósításához. 1860-ban Wittgenstein hercegnének írt levélben említett egy reformtervezetet, amely végül nem valósult meg.¹⁰⁵

Az idő előrehaladtával szembetűnő a változás Liszt gondolkodásában: a fiatal – Lamennais által inspirált – komponista, aki a színházat és az egyházat egyesítette volna, és az idősebb, a gregoriánhoz – a katolikus egyház eredeti zenéjéhez – visszatérő művész vonatkozásában.

„Liszt a művészek legszentebb feladatául jelöli ki, hogy hozzák közelebb a népet Istenhez. Az új, humanitárius zene minden eszközt, akár még a színháztól kölcsönzött drámaiságot is használja fel ebből a célból, hogy mindenkit elérjen, vigasztalja meg, tegye jobbá, nemesebbé az embereket, és így szolgálja Isten dicsőítését.”¹⁰⁶

Liszt, aki szívében és lelkében egyaránt mélyen katolikus volt, bejárta az európai kontinenst, és nem csupán a katolikus egyházi zenét ismerte és szerette meg, hanem Németországban a protestáns egyházi zene szépségeit és értékeit is felfedezte. Megzenésített német evangélikus egyházi énekeket is, mint például az 1878–79 között írt *12 Alte deutsche geistliche Weisen* sorozatát. Útjai során kinyílt előtte a vallásos zene sokszínűsége, amely továbbgazdagította zenei nyelvezetét.

Mélyebb forrásokból táplálkozott, és ezek a források – legyen szó a latin, francia vagy német egyházi zenei hagyományokról – egyaránt meghatározóak voltak számára. Figyelemre méltó, hogy a művek címeiben a latin, francia és német címek váltakoznak, ami arra utal, hogy a komponista egyaránt kapcsolódott a latin és francia nyelvű katolikus, valamint a német protestáns zenei és kulturális környezethez. Érdekes elemzési szempontot jelenthet a dallamok forrásainak vizsgálata, amiből kitűnik, hogy a zeneszerző egyaránt merített a gregorián énekek és a Bach által népszerűsített német egyházi népdalok, valamint Palestrina örökségéből.

A későbbi művekkel kapcsolatban fontos kiemelni, hogy Weimar és Róma abban az időszakban egymás szellemi, vallási és zenei ellenpólusai voltak, s ezt Liszt jól ismerte, emellett élete végén tervezett tudatos európai zarándoklatában Budapestet sem hagyta

¹⁰⁴ Domokos Zsuzsanna: „Liszt zeneszerzői szemléletének fejlődése a 19. századi olasz és német egyházzenei reformtervek esztétikai törekvéseinek fényében. I. Az 1830-as évek célkitűzései Gaspard Spontini és Liszt egyházzenei reformjaiban”. In: *„Inter Sollicitudines” Tudományos ülészek X. Pius pápa egyházzenei motu propriojának 100 éves évfordulóján.* Budapest: MTATKI – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2006. 93–105.

¹⁰⁵ Hamburger Klára: *Liszt kalauz*, Budapest: Zeneműkiadó, 1986. 140.

¹⁰⁶ Eckhardt M.: „Liszt és a ferencesek”, 621.

figyelman kívül.¹⁰⁷ Életművének egyházi zenéje így nem csupán a zeneszerző vallásos kereséseit tükrözi, hanem egy sokkal tágabb, európai kulturális örökség gazdagítására is tett kísérletet.

A vallásos érzelmek, melyeket gregorián ihletésű zenéjében és a német népi egyházi dallamokban megjelenített, továbbá a vallásos műveiben megjelenő diszharmonia mint a kétségek megjelenítésének újszerű eszköze, segítséget nyújtanak a jövő nemzedék számára is a „démonaikkal” viaskodó hívőknek. Így nem meglepő, hogy a mai kor emberei egyre inkább felfedezik Liszt Isten felé fohászkodó, zenéjében rejlő imáit, amelyekkel önmaguk is őszintén azonosulni tudnak. Liszt életével és munkásságával a szakrális és a profán, a művészet és a hit harmonikus egyesítésére törekedett, és egyedülálló szellemi öröksége ma is inspirálja a művészeket és a hívőket egyaránt.

III.13. Időskor

Liszt Ferenc, bár sok nehézséget élt át a római katolikus egyház kötelékében, mindvégig hű maradt ahhoz. Olyannyira, hogy idősebb korában Weimarban is szándékosan rendi öltözetben, abbéruhájában mutatkozott, még a radikalizálódó Wagner társaságában is. Sorscsapásai közepette gyakran Istenhez fordult, közbenjárást kért a szentektől is. Az emberi szenvedés fájóan érintette. Mély érdeklődést mutatott a szenvedő Jézus és a Kereszt iránt, melynek eklatáns bizonyítéka élete talán legnagyobb szabású műve, a szólóénekesekkel, kórossal és nagyzenekarral megszólaltatott drámai kompozíció, a *Krisztus* oratórium, valamint a *Via crucis* megalkotása.

Liszt hite azonban soha nem volt olyan békésen áradó, mint Johann Sebastian Baché; gondoljunk csak a *Csárdás macabre*-ben a Dies irae felhasznált dallamára és annak belekomponált paródiájára. A *Csárdás macabre* kéziratára ráírva maga is megkérdőjelezi saját zenei gondolatait: „Szabad az embernek ilyet írnia vagy meghallgatnia?”¹⁰⁸

Bár egyesek Liszt Ferencet egocentrikusnak bélyegezték, hiszen a zongorázás terén elért egyedülálló tehetségével – új dimenziókat nyitva a zongorajátékban – önmagát is hangszere varázslójának tartotta, mégis élete utolsó éveiben sokan úgy vélték, hogy művészete „eltávolodott” a kortárs ízléstől. Utolsó éveit az iránta érzett irigység is megnehezítette.

¹⁰⁷ Benyik Gy. 89.

¹⁰⁸ Benyik Gy. 95.

Két évvel halála előtt, amikor a cigányság zenéjéről írt könyvének negatív fogadtatása súlyosan érintette, az akkorra már megtört, idős zeneszerző így fogalmazott: „Az egész világ ellenem van. A katolikusok azért, mert úgy vélik, egyházi zeném túl profán, a protestánsok azért, mert számomra a zeném katolikus, a szabadkőművesek túl klerikálisnak érzik a zenémet, a konzervatívoknak forradalmár vagyok, a „haladóknak” ósdi jakobinus.”¹⁰⁹

Időskori műveinek fókuszában a jövő reményének vagy reménytelenségének kutatása áll, leggyakrabban a visszaemlékezés és az elmúlás zenéje jelenik meg. Ez az időszak egy új életérzést tükröz, amely messze túlmutat személyes tragédiáin vagy magánéleti szenvedésein. „A művészet menny a földön, amelyhez sohasem folyamodunk hiába, amikor e világ baja nyomaszt bennünket”¹¹⁰ – vallotta.

Időskori éveiben büszkeségét félretéve azt a lelki szegénységet, a mindenről való lemondást és ürességet kereste, amelyet Isten tud betölteni. Romantikus lélekkel a szenvedésben is boldogságot talált, egyre közelebb jutva a mindnyájunkért legnagyobb gyötrelmeket szenvedő Megváltóhoz.

Liszt élete során többször változtatta meg kívánságát, hogy hol helyezték örök nyugalomra. Róma, a pesti ferencesek kriptája, Saint-Tropez és Tivoli is felmerült mint lehetséges helyszínek. 1860-ban írt végrendeletében egyszerű, minden külsőségtől mentes temetést kívánt, hangsúlyozva ferences habitusban történő eltemetését. A temetés helyéről azonban nem rendelkezett, amelyről így írt 1869. november 27-én Carolyne hercegnének írt levelében: „Holtestemnek nem kívánok más helyet, mint a temetőt, amely ott található, ahol a halálom bekövetkezik”.¹¹¹

Lisztet 1886. július 31-én Bayreuthban érte a halál, ahol örök nyugalomra helyezték augusztus 3-án. A temetést követően komoly küzdelem indult el maradványainak Magyarországra való hazaszállításáért, amelyhez a magyar ferencesek is csatlakoztak, akik szerették volna elérni, hogy a zeneszerző végső nyughelye Budapesten legyen.¹¹² A magyar katolikus egyház egyik érvként hozta fel, hogy Liszt végrendeletében foglalt kívánsága, miszerint ferences ruhában temessék el, nem teljesült.¹¹³

¹⁰⁹ Liszt levele Mihailovich Ödönnek. A. Walker 3. 397. (A levél kézírata nem került elő, a Liszt-kutatók azonban hitelesnek tekintik a szövegét.).

¹¹⁰ Varnhagen von Ense kéziratos kötetéből, Weimar, 1858. május. „Zenéről és zenészekről” – Alan Walker: *Liszt-reflexiók*. Ford. Fejérvári Boldizsár, Budapest: L'Harmattan Kiadó: 2015. 277.

¹¹¹ FLB 6. *Briefe An Die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgeinstein*. 228–229.

¹¹² A törvényhozás 1887. február 26-án vitatta meg a petíciót, mely vitát a képviselőházi napló 1884–87. 16. kötet, 332. ülés tudósítása közölte – A. Walker 3. 502.

¹¹³ A. Walker 3. 502.

Élete végén a mindenről való lemondást, a lelki szegénységet kereste, romantikus lelkületével azonban még a lemondás és szenvedés közepette is boldogságot lelt, mert mint mondta: „Ám, mindazon számos hibán és tévedésen keresztül, melyet elkövettem, s melyekért őszinte bűnbánatot és töredelmet érzek, a kereszt isteni fénye sosem vonatott meg tőlem egészen. Sőt, Glóriájával olykor előntötte egész lelkemet! Ezért hálát adok az Istennek, és a kereszthez, a megváltásunkhoz, legfőbb üdvösségünkhöz ragaszkodó lélekkel fogok meghalni, és hogy hitemről tanúságot tegyek, halálom előtt az apostoli és római katolikus Egyház szentségét magamhoz venni és ezáltal minden bűnöm alóli feloldozást és megbocsátást megkapni óhajtom. Amen!”¹¹⁴

Isten szeretetének keresése tükröződik Liszt Ferencnek abban a kompozíciós technikájában, amely kései alkotásaiban a – sokszor gregorián dallam inspirálta – szólamok leegyszerűsödéséhez, a szünetek egyre gyakoribb megjelenéséhez, a szándékosan lecsupaszított faktúrához vezetnek, melyek mind az időskori Liszt-művek érzékelhető progresszív zenei megnyilvánulásaként értelmezhetők.

Liszt Ferenc életművében, a liturgikus vagy explicit vallási témájú kompozíciók, valamint profán műveinek alkotása közben is kirajzolódik egy olyan transzcendens portré, melyet az Isten-központú világnézet romantikus misztériuma határoz meg. A zeneszerző gyakran visszatér Szent Pál szavaihoz: „Benne élünk, mozgunk és vagyunk”.¹¹⁵

Ez adja Liszt Ferenc művészetében az örökkévalóság és a végtelenség érzetét.

¹¹⁴ „Ez az én végakaratom”. Weimar, 1860. szeptember 14., A. Walker 2. 529.

¹¹⁵ *ApCsel* 17,28.

IV. Liszt progresszív zenei gondolkodása

Liszt kései alkotókorszakában, az 1869-es évektől kezdődő – tizenhét évet felölelő – zeneileg rendkívül termékeny időszak alatt a műveiben alkalmazott zeneszerzői technikák vitathatatlanul progresszív zenei gondolkodásáról árulkodnak. Ezek félreérthetetlen módon ismertetőjegyei azoknak a zeneszerzői újításoknak, amelyek – újfajta stílusjegyeket magukon hordozva – túlmutatnak a romantikus zene szabályrendszerén, szétfeszítve azok hagyományos kereteit.

Liszt kései alkotóperiódusának zenéjéről, azok sajátos jellegéről Bartók Béla így ír akadémiai székfoglalójában, *Liszt-problémák* címmel: „... hogy miért áll az emberek zöme annyira idegenül Lisztnak legjelentékenyebb műveivel szemben, már nem olyan egyszerű a válaszadás. Itt már a műveknek stíluskritikai és esztétikai megvilágítására van szükségük. Ha Liszt Ferencet, mint zeneszerzőt elődeivel és kortársaival hasonlítjuk össze, akkor sajátos jelenséget találunk összművében, olyan jelenséget, amelyet hiába keresnénk amazoknál. Azt látjuk t.i., hogy Liszt kora előtti és Liszt-korabeli nagy zeneszerzők közül egy sem volt, aki annyira engedett volna a legkülönbélebb, a legkülönbözőbb, a legheterogénebb hatásoknak, mint Liszt. Minden zeneszerző, legyen bár a legnagyobb is, bizonyos már meglévőből, egyféléből, vagy több rokonféléből indul ki. Ebből jut el egyike – az újító – fokozatosan olyan új helyekre, amelyek szinte alig emlékeztetnek a kiindulópontra; a másik – a nagy összefoglaló – az előtte megvoltakat fejleszti ki addig soha nem látott egységgé. Liszt nem indult ki egyféléből, nem olvasztott magába több rokonfélélet, hanem átadta magát a legellentétesebb, szinte összeolvaszthatatlannak látszó elemek befolyásának.”¹¹⁶

Liszt időskori kompozíciós szerkesztésmódja a korai Bartókéval mutat rokonságot, így az utolsó művek akkori meg nem értésének, lebecsülésének oka modernségükben keresendő.

A 20. század felé haladva egyre inkább kompozíciós tendencia a kromatika iránti erős hajlam, feltárul a kisszekund-reláció alkalmazásának kimeríthetetlen lehetősége. Alterált akkordok alakulnak, a szélsőséges modulációs gondolkodás válik jellemzővé, fokozatosan felbomlik a funkciós tonalitás, amely elindul az atonalitás irányába, így a legradikálisabb műveknél sokszor a lebegés, a hangnemnélküliség és a feloldatlan zárások érzete válik dominánssá. Liszt érezte, hogy az egyre erősebben jelen lévő kromatika lassan aláássa a tonalitást, és egy új stílussal kell helyettesíteni, hidat építve így a romantika és Debussy, illetve

¹¹⁶ Bartók Béla: *Liszt-problémák* – székfoglaló a Magyar Tudományos Akadémián 1936. Zenetudományi tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955. 17–18.

Ravel közé.¹¹⁷ (A romantikus zenében, a kromatikus kompozíciós technika továbbfejlesztésének másfajta útját járva kivételnek számít például Rachmaninov, aki a romantikus stíluskeretek végtelennek tűnő kitágításával, egyfajta „eltorzításával” a nagy zenei újítók másik táborába tartozik. Zongoraműveiben, zongoraversenyeiben a zenei fordulatok nem az atonalitás irányába mutatnak, hanem a harmóniák kapcsolati viszonyainak átértelmezésével, a moduláció szövevényes alkalmazásával, az emocionális tartalom „túlfeszítésével” egy új posztromantikus stílust teremt. Hasonlóan Mahlerhez, aki szimfóniáival a hangszereléseiben a harmóniakezelés, a polifónia, a poliritmia által válik a romantikus zene újítóinak másik úttörőjévé.)

Alan Walker Liszt Ferenc késői alkotói korszakának műveit három csoportra osztja. Az első a „visszatekintés zenéje” (például *Valses oubliées*), majd a „kétségbeesés” (*Unstern, Schlaflos! Frage und Antwort!*), melyet végül a „halál zenéje” követ (*Trauermarsch*). Ezt kiegészíthetjük a megváltásban reménykedő transzcendens irányultságú zenéjével, amely e doktori értekezés központi témáját képezi.

A mély letargikus állapotot tükröző hangulatok ábrázolásához – az új kifejezőeszközök alkalmazásával – Liszt egy addig nem ismert irányt mutatott, mely pályatársaiban is sok esetben ébresztett kétséget a művek művészi értékei iránt. Liszt azonban sosem adta fel a reményt, hogy egyszer majd az utókor elfogadja és megérti a hangjegyek mögé rejtett érzéseit, üzeneteit.¹¹⁸ Ezen üzenetek erőteljesen megjelennek *A bölcsőtől a sírig* szimfonikus költeményében, ami életművét képező, transzcendentális tartalmat hordozó műveinek egyik csúcspontja, melyben egyértelműen kimutathatók kompozíciós újításainak, progresszív zenei gondolkodásának félreérthetetlen nyomai.¹¹⁹

A Liszt 1870 után írt időskori zongoraműveiben érzékelhető „átformálódó stílus”, a megannyi újítás haladó zenei gondolkodását tárja elénk, újfajta kompozíciós szerkesztésmódja a zenei tartalom újraértelmezését hozza magával. A faktúra átalakul: a zene textúrája leegyszerűsödik, a formák „blokkosodnak”, megnő a szünet tartalomkifejező szerepe, megjelennek a feloldatlan zárlatok, a győzedelmes, grandiózus befejezés helyett egy szólamná alakulva ér véget a zene. A hangok, a hangközök szokatlan sorrendje, a különleges dallamok, dallamtöredékek, a kromatikus, egészhangú, cigány- és más egyedi, aszimmetrikus skálák újfajta harmóniaviszonyok és akkordkapcsolatok (bővített hármass-, szűkített négyeshangzatok) lehetőségét teremtik meg, a feszültség-oldás szokatlan súlyviszonyai a hagyományos

¹¹⁷ Várnagy Andrea: „A progresszív zenei gondolkodás Liszt kései zongoraművében: Balcsillagzat”. *Liszt magyar szemmel*, 50. szám, 2022. december, 17.; *Parlando*, 2023. 1. sz. 4.

¹¹⁸ Uo. Várnagy Andrea – *Liszt magyar szemmel* 17., *Parlando* 4.

¹¹⁹ A szimfonikus költemény elemzése során Liszt haladó zenei gondolkodásának számos aspektusa figyelhető meg. → *Kéziratanalízis*, → *Műelemzés*.

hangsúlykezeléstől különböznek. Mindezek miatt az összhangzás már jóval távolabb kerül a hagyományos romantikus hangnemi környezettől. A szétfeszített összhangzattani keretek a dallamalkotás menetére is kihatnak, a harmóniákhoz tartozó motivikus koherencia már lazább formát ölt. A lebegő jellegű hangzás, a bizonytalan tonalitás számtalanszor előtérbe kerül, mely szintén az érzelmi tartalom meghatározó eleme lesz. A makacsul ismétlődő ritmusok, újfajta homogén hangzások, a formai szakaszok gyakori ismétlésbe, szekvenciába rendeződése, az ostinato sokoldalú alkalmazása erőteljes hangulatformáló, karaktermeghatározó szerepet kap. (Amikor ilyesfajta mozzanatok a zongora mély regisztereiben szólalnak meg, a hangzáseredmény Liszt tépelődő, saját magába tekintő lelkiállapotát jeleníti meg.)

Liszt Ferenc kései műveinek progresszív hatása vitathatatlan. A zeneszerző utókorba vetett reményének, a szokatlan, újszerű zenéjének megértéséről és jelentőségéről így ír Alan Walker: „Liszt kései éveinek jövőbe mutató szerzeményeit a zeneelmélet és a zenetudomány szakértői szinte kivétel nélkül úgy kezelik, mintha legfőbb jelentőségük az összhangzattan fejlődéséhez való hozzájárulás lenne. Lisztet e művei alapján gyakran nevezik a »modern zene atyjának«. Csábító gondolat ez. A huszadik század felől nézve mintha minden Lisztből forrásozna. Harmóniai kísérletei, merész formakezelése és az a páratlan képessége, hogy hangszereiből különös hangzásokat varázsoljon elő, mind-mind azt támasztja alá, hogy Liszt a zenetörténet egyik leginkább forradalmi szelleme.”¹²⁰

¹²⁰ A. Walker 3. 422.

V. A zene és a képzőművészet kapcsolata

Liszt és a társművészetek (képzőművészet, irodalom) kapcsolata a jelenlegi zene-tudományi kutatások egyik központi témája, amely jelentős szerepet kapott a 2011-es Liszt-jubileumi év alkalmából, amikor is számos konferenciát rendeztek és kiadványt publikáltak ebben a témakörben. A legnagyobb hazai kiállítás témája is Liszt és a társművészetek (Liszt and the Arts) volt.¹²¹ Ugyanezzel a témával foglalkozott a Magyar Tudományos Akadémia és a Zeneakadémia közös nemzetközi konferenciája is.¹²²

A társművészetek egymásra hatását vizsgálva joggal vetődik fel bennünk a kérdés, hogy melyik is a recipiáló, és melyik a recipiált művészet?¹²³

A zene megjelenése a képzőművészetben, például a történelmi hangszerek ábrázolásai révén már korábban is jellemző volt, a képzőművészet zenére gyakorolt hatásának első jelei viszont először a 19. században fedezhetők fel. Ilyenek például az orosz zeneszerzők által teremtett „zenei képek”, vagy a 20. század elején, Debussy *Images* című szólószingorára írt hat darabból álló sorozata is, amelyek a képzelet világában gyökereznek, és nem kötődnek konkrét vizuális forráshoz.

A képzőművészet és a zene egymást inspiráló kapcsolata sokakat foglalkoztatott, különös figyelmet fordítva azokra az esetekre, melyeknél a konkrét vizuális művek ihlették a zeneműveket.¹²⁴

Ludwig Tieck¹²⁵ a társművészetek átjárhatóságának híveként lehetségesnek tartotta a különböző művészeti ágak közötti párbeszédet. Szerinte a képzőművészeti alkotások és a zeneművek között létezik egyfajta – művészeti ágakon átívelő – rejtett, lelki rokonság. A zene képes szintetizálni a vele rokon képzőművészeti alkotásokat, s ebből egy új – magasabb rendű – esztétikai minőség származhat. Végül is, ami Tiecknél elméleti lehetőség volt csupán, Lisztnél művészi gyakorlattá vált. Úgy is mondhatjuk: Liszt hallotta először, amit látott.¹²⁶

¹²¹ Eckhardt Mária – Kaczmarczyk Adrienne: *Liszt és a társművészetek – Emlékkiállítás Liszt születésének 200. évfordulóján*. Az MTA Zenetudományi Intézet Múzeuma, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, az Országos Széchenyi Könyvtár és a Magyar Nemzeti Galéria közös kiállítása a Zenetörténeti Múzeumban 2011–2012, szerk. Gombos László, Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012.

¹²² A konferencia előadásai a *Studia Musicologica*, 54/1. (2013. március), 54/2. (2013. június), 54/4. (2013. december) és 55/1–2. (2014. június) számaiban jelentek meg.

¹²³ Dorothea Redepenning: „Liszt és a képzőművészet”, 158.

¹²⁴ E téma képezi *Monika Fink* 2010-ben írt „Wie Bilder klingen” tanulmányát, melyet az Innsbrucki Egyetem Zenetudományi Intézete jelentetett meg 2011-ben. Az intézmény weboldala többek között foglalkozik a képzőművészeti alkotások által inspirált zeneművekkel is. Ezek a források is megerősítik, hogy Liszt az első olyan zeneszerző, akinél a képzőművészeti inspiráció meghatározóvá válik, ami később, a 20. században lesz igazán jellemző.

¹²⁵ Johann Ludwig Tieck (1773–1853) német költő, író, műfordító és kritikus, a 18–19. század fordulóján megjelenő romantikus mozgalom egyik alapítója.

¹²⁶ Kovács Imre: „Liszt Raffaello- és Cellini-levele a művészettörténész szemével”. *Liszt magyar szemmel*, 57. szám, 2024. decemberi kiadás, 6.

Liszt Ferenc művészetében ezen inspiráció első példája az 1830-as évek végén írt *Sposalizio*, melyet Raffaello azonos című festménye ihletett. A képet, amely Szűz Mária eljegyzését ábrázolja, a milánói Brera képtárban látta a zeneszerző. Ez az újszerű inspirációs forrás abban az időszakban bontakozott ki, amikor a zenei formákra vonatkozó szabályok érvényességét egyre többen kérdőjelezték meg, és gyakran egy műalkotás válhatott a formaalkotás vonatkoztatási pontjává.

Liszt úttörő szerepet vállalt abban, hogy a különböző művészeti ágakból, a képzőművészet mellett az irodalomból is merített ihletet. Vonzotta, hogy ezek alapján az alkotások anekdotikussá, elmesélhető történetekké válnak, elősegítve ezzel a kép és a zene közötti narratív kommunikációt. Liszt e szándékát kifejezte Berlioz *Harold Itáliában* című szimfóniájáról szóló tanulmányában is, melyben a következőt írja: „A zene egyre jobban magába fogadja az irodalom mesterműveit”.¹²⁷

Ez az elgondolás a képzőművészettel kapcsolatban is megvalósul, melynek során megjelenik Liszt azon törekvése, amely az „összművészet” koncepcióját követi. E megközelítés bizonyítéka, hogy a művészeti ágak egybeolvasztásának szándéka végigkísérte életművét. A folyamat elindulásában fontos szerepet játszottak a zeneszerző 1830-as olaszországi éveinek tapasztalatai. Például a *Haláltánc*, melyet Orcagna (eredeti nevén Andrea di Cione di Arcangelo) és Hans Holbein metszetei inspiráltak. E művek sorában íródott a *Dante-szimfónia* is, melyet a *Hunok csatája* című szimfonikus költeménye követett Kaulbach történelmi festménye nyomán. Szintén releváns kompozíciók a *Szent Erzsébet legendája* és az Assisi és Paolai Szent Ferencről szóló *Két legenda*. Mindezt követi az utolsó szimfonikus költemény, a Zichy Mihály tollrajza által ihletett *A bölcsőtől a sírig* címet viselő alkotás.

Liszt a *Septem sacramenta* – a templomi használatához írt responzórium-gyűjteményének előszavában – Friedrich Overbeck képi ábrázolásait nevezi meg inspirációs forrásként, megjegyezve: „Ő az isteni kegyelem hatását ábrázolta. Nekem arra kellett törekednem, hogy az érzést adjam vissza, amellyel a keresztény részesül a kegyelemben.”¹²⁸

Így jelenik meg a képi és érzelmeken keresztüli ábrázolás, és ez alá is támasztja azt a – Liszt által is hangoztatott – népszerű romantikus gondolatot, hogy a zene hivatott az érzelmek kifejezésére. Azonban itt nem csupán az érzések átadásáról van szó. A mű formai síkon is reagálhat inspirációs forrására, kiemelheti annak bizonyos aspektusait, és tovább is gondolhatja azokat. A zene és más művészeti ágak viszonylatában meghatározó szerepe van az irodalmi

¹²⁷ F. Liszt: *Hector Berlioz und seine Harold-Symphonie*. Német ford.: Lina Ramann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. 371.

¹²⁸ D. Redepenning: „Liszt és a képzőművészet”. 160.

alkotások inspiráló hatásának, melyet például a három *Petrarca*-szonett vagy a *Szerelmi álmok* három noktürnje is jól példáz. E művekben már megjelenik a versek strófikussága, a visszavisszatérő zenei elemek a rímekkel alkotnak rokonságot, a prozódia meghatározóvá válik. Megzenésítésüket: a dalt, Schubert emeli a legmagasabb művészi szintre, amelyek által Liszt a belőlük készített önálló szólószongora-átirataival a műfaj egyik csúcspontját éri el.

További példa a *Zarándokévek* első kötete, melyet Schiller és Byron versei ihlettek, vagy a teljes Lamartine-verseket, versszakaszokat feldolgozó *Költői és vallásos harmóniák*. Fontos még megemlíteni az *Amit a hegyen hallani* vagy a *Mazeppa* című műveit, amelyek Victor Hugo egy-egy költeménye alapján születtek. A művészetek egymásra hatásának filozófiáját Victor Hugo *Dante olvasása nyomán* című költeményében az *Isteni színjátékkal* kapcsolatban fogalmazta meg: „a művészet művészetből, a művészet más művészetekkel folytatott dialógusából származik”.¹²⁹

¹²⁹ D. Redepenning: „Liszt és a képzőművészet”. 163.

VI. A szimfonikus költemények

„Amikor korunk legzseniálisabb virtuóza, Franz Liszt belefáradt a dicsőségbe, melyet Európa oly szívesen kínált volna még sokáig igaz művészetének, mint ismeretes, úgy határozott, hogy saját nagy művekkel lepi meg a világot” – írja Eduard Hanslick¹³⁰ a szimfonikus költeményekkel foglalkozó első kritikájában 1857. március 8-án.¹³¹

Egyre inkább feledésbe merültek a zeneszerző párizsi és a virtuózévekre jellemző testre szabott zenei megnyilvánulásai, a weimari évek kezdetétől már más zenei ideálok, a szimfónia és a koncertnyitányok felé fordult a figyelme.¹³²

A zenekari kompozíciók felépítésének tekintetében egy sajátos vezérelven alapuló formával gazdagodott a zenetörténet szimfonikus műfajpalettája: megszületett a szimfonikus költemény, amely szorosan összefonódik Liszt Ferenc nevével és zenei innovációival. Bár a programzene, azaz a zenei kompozíciók és a történetmesélés ötvözete már korábban is létezett, mégis Liszt vitte ezt a koncepciót magasabb szintre, létrehozva egy olyan formát, amely az absztrakt zeneművektől eltérően egy specifikus narratívát vagy témát dolgoz fel egységes szerkezetben, többnyire egyetlen tételben.

„A programnak nincs más célja, mint hogy előkészítően rámutasson azokra a szellemi mozzanatokra, amelyek a zeneszerzőt műve megalkotására készítették, azokra a gondolatokra, melyeket művével megtestesíteni kíván.”¹³³

Liszt zenekari alkotásai előadásában radikálisan új szellemet követelt, különös hangsúlyt fektetve azon instrukciókra, melyek a mű hangszínét, ritmusait, hangsúlyait, tempóját érintették.¹³⁴ „Igyekeztem a lehető legrészletesebben, jelekkel és szavakkal megadni utasításaimat az árnyalatok, a tempó gyorsítását és lassítását illetően; mégis, illúzió volna azt hinni, hogy papíron rögzíthető az, amitől megvalósul az előadás szépsége és jellege. Ezt a titkot csak a vezénylő és előadóművészek tehetségével, ihletével lehet megfejteni, sikerük záloga pedig az a rokonszenv, amellyel munkáimat kitüntetik.”¹³⁵

Ennek a műfajnak a gyökerei a romantikus kor zenei és irodalmi eszméinek talajában eredeztethetők, ahol a művészek és zeneszerzők egyre inkább inspirálódtak a történelem,

¹³⁰ Osztrák zeneesztéta (1825–1904), a jövő zenei irányzatainak elutasítója, Liszt és Wagner művészetének kritikus ellenzője.

¹³¹ Eduard Hanslick: *Aus dem Konzertsaal*. Wien 1870. 117.

¹³² Batta András: *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig: A sajátos formavilág a karaktertípusok kialakulásának kevésbé figyelembe vett aspektusa Liszt Ferenc zenéjében*. Doktori disszertáció, LFZE, 1985–1987. 161.

¹³³ Liszt: *Hector Berlioz und seine Harold-Symphonie*. 363.

¹³⁴ Hamburger Klára: *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986. 18.

¹³⁵ Uo. Hamburger Klára 19.

a mitológia és a természet által. A szimfonikus költemények így váltak az egyéni érzelmek, a történelmi események vagy természeti jelenségek zenei ábrázolásának eszközeivé.

Liszt *Ce qu'on entend sur la montagne* (Amit a hegyen hallani) című művével – melyet Victor Hugo azonos című verse ihletett – úttörője lett ennek a műfajnak, megnyitva az utat a zenei „expresszió” új formái felé. A szimfonikus költemény hangulatot vagy képet festő, karaktert ábrázoló, illetve történetet elmesélő kifejezőeszközeinek lehetőségei – a nagyzenekari apparátusnak köszönhetően – szinte korlátlanok. Így a műfaj a hagyományos formai keretek határait kitágítva kiváló „platformmá” válik a zene emocionális tartalmának gazdag megjelenítésére, ihletett, gondolatébresztő mozzanatok, víziók illusztratív közvetítésére.

Habár ezen új törekvések úttörőjeként Liszt Ferencet tartjuk számon, mégis érdemes figyelembe kell venni az elődöket, illetve a 19. századi kortárs zeneszerzőket, akiknek munkássága óhatatlanul is hatást gyakorolt Lisztre a szimfonikus költemény formálásában, s ilyen formán a műfaj elterjedésének folyamatában.

Zenetörténeti példák bizonyítják, hogy már egyes klasszikus szerzők is alkalmaztak programzenei elemeket műveikben (Beethoven, Weber), amely koncepció folytatódik a romantikus, majd később az impresszionista, továbbá a 20. századi zeneszerzők (Bartók, Stravinsky) egyes alkotásaiban is. A természet hangulatainak megfestése, a narratívával és programmal megírt történetek elmesélése, a képzőművészeti és irodalmi alkotások illusztrálása ¹³⁶ mind-mind előrevetítik a programzenében rejlő lehetőségeket, és az elképzelések gazdag tárházát kínálják fel a zeneszerzőknek.

Néhány példa a zeneirodalomból, amelyek hozzájárultak a szimfonikus költemény műfaji újításainak kibontakozásához: Beethoven: VI. „*Pastorale*” *szimfónia*, Carl Maria von Weber operái: *Oberon*, illetve *A bűvös vadász*, Mendelssohn: *Szentivánéji álom* kísérőzene nyitánya, *Hebridák*-nyitány; Berlioz: *Fantasztikus szimfónia*; R. Strauss: *Don Juan*, *Imígyen szóla Zarathustra* vagy a *Till Eulenspiegel vidám csínyjei*; Debussy három szimfonikus vázlata: *A tenger*.

Mindezek közül némelyikükben a programzene változatos, egyéni formákat ölt Strauss, illetve Debussy említett kompozícióiban. J. Sibelius esetében is, aki szintén Liszt szimfonikus költeményeinek hatására alkotott. Művei közül a *Finlandia* vagy a *Tapiola* egyértelműen a programzene stílusjegyeit hordozzák, ahogyan Bartók Béla *Kossuth-szimfóniája* is. A sor tovább folytatódik Stravinsky *Tűzmadár* vagy a *Petruska* szvitjeinek „programozott” zenéjével, melyekben az elbeszélő jelleg, a narratív elemek koncepciója végigkísérhető.

¹³⁶ Az irodalmi alkotások zenei illusztrálására tett kísérlet, a szöveg és a dráma koherens együttes alkalmazása előfutára lesz a későbbi, narratívával és programmal megírt történeteket elmesélő zenei formák némelyikének.

Megállapítható, hogy a szimfonikus költemény keletkezéstörténetét tekintve Liszt Ferenc elődeinek örökségét megőrizve tökéletesítette a sajátossá vált műfajt, melynek megtestesítője, „zászlós hajójának kormányosa” maga Liszt lett.

„Egy nagy eszme: a zene megújítása a költészettel való bensőbb kapcsolata által: a szabadabb, és hogy úgy mondjam, a kor szellemének megfelelőbb fejlődés tartott mindegyre lendületben... Bármit tegyenek is, ez az eszme legyőzhetetlenül diadalmaskodni fog, mert integráns része korunk helyes és igaz eszményének.”¹³⁷

Liszt Ferenc szimfonikus költeményei a romantikus zenei irodalom legjelentősebb és leginnovatívabb zenei megnyilvánulásai közé tartoznak, a szerző zenei gondolkodásának és művészi víziójának csúcspontjait képviselik. A tizenhárom szimfonikus költemény sorába tartozik az *Amit a hegyen hallani* című – Liszt pályafutásának első – szimfonikus költeménye, a *Les préludes*, amely a legismertebb és leggyakrabban előadott darabja e sorozatnak, valamint a szintén költemények által ihletett *Mazeppa* és az *Ideálok* (Die Ideale) is. A művek ihlető forrásai között találhatunk festményt, mely a *Hunok csatája* (Hunnenschlacht) címet viseli, valamint tollrajz hatására született az értekezés főtémáját képező *A bölcsőtől a sírig* (Von der Wiege bis zum Grabe) alkotás. Emellett fellelhetők a drámák inspirálta szimfonikus költemények is, mint a *Prometheus*, a *Hamlet* vagy a *Tasso*, *Panasz és diadal* című művei, de a mítoszok világa is: az *Orpheus*. Akad közöttük olyan, mint például Liszt saját esküvőjére komponált kompozíciója: az *Ünnepi hangok* (Festklänge), valamint a forradalmi érzéseinek hangot adó *Hősi sirató* (Héroide funébre), illetve a szerző magyarságérzetét erősítő *Hungaria*.¹³⁸ Mind a tizenhárom alkotás lehetőséget kínál Liszt többirányú filozófiai gondolkodásának, az élethez való viszonyulásának, őszinte érzéseinek, progresszív alkotói megnyilvánulásainak megismerésére.

A szimfonikus költemények mint műfaj a zenei expresszivitás érvényesülésének valódi „tárháza”, innovatív aspektusai kiterjednek olyan merész művészi megoldásokra, amelyek új esztétikai megfogalmazások sokaságát vetik fel. Zenei elemei – a harmónia, a ritmus, a forma vonatkozásában, sőt még a hangszerelés tekintetében is – progresszív megoldásokat tartalmaznak, lehetővé téve a zeneszerzők gondolatainak, érzéseinek mindenki számára érthető nyelven történő közlését, zenei ábrázolását. A kifejezési formák differenciálódásának természetes velejárója, hogy új műfajok és stílusok jönnek létre, melyek további kapcsolódási pontokat hoznak létre más művészeti ágak között.

¹³⁷ Agnes Street-Klindworth-hoz, 1860. november 16., FLB 3. 135.

¹³⁸ László Zsigmond – Mátéka Béla: *Liszt Ferenc élete képekben és dokumentumokban*, Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 116.

VII. Zichy Mihály, a festő-grafikus

VII.1. A sokoldalú művész életútja

Liszt az utókorra hagyott egyedülálló zenei örökségében az alkotások jelentős része integráltan összeépült a társművészetekkel. Életművében elválaszthatatlan kapcsolatot alkot két művészeti ág: a képzőművészet és a zene.

A szimfonikus költemény kapcsán kiemelt figyelmet érdemel Zichy Mihály, a romantikus festő, akinek munkássága és Liszt Ferenc életútja között fellelhető párhuzamok továbbgazdagítják ezt a sokrétű összekapcsolódást, izgalmas betekintést nyújtva, hogy találkozásuk különleges művészi szimbiózisában milyen inspirálóan tudta egymást gazdagítani a festészet – jelen esetben egy tollrajz – és a zene.

Zichy Mihály a magyar romantikus festészet és illusztráció kiemelkedő alakja volt, bravúros rajz- és akvarelltechnikája, valamint művészi tehetsége miatt sokan csodálták. Ifjabb Alexandre Dumas így méltatta a művészt: „Zichy Mihályt az illusztrálás legbámulatosabb kultúrhistóriai alakjának tartom, benne egyesítve van a világfi és a legfinomabb, legrafináltabb diplomata a világbőlccsel és költővel. Szíve tele jósággal és nemes érzésekkel, ambícióval.”¹³⁹

A cárok udvari festője hányatott gyermeksors után, húszéves korától – néhány évig Párizsi, majd itthoni megszakítással – egészen haláláig, csaknem 50 éven át Oroszországban dolgozott.

Tízévesen beíratták Veszprémbe a piaristákhoz, miután onnan kicsapták, Budapestre került, és tovább folytatta tanulmányait, ugyancsak a piaristáknál.

Rajzkészsége hamar kiderült, már tizenévesen remek portrékat készített osztálytársairól, és pillanatképeiben nagyszerű érzékkel ragadta meg a falusi kisemberek élethelyzeteit. A festés elemeit Marastoni Jakabtól tanulta, aki rendkívüli hatással volt Zichyre.

1847-ben ajánlással került Szentpétervárra, a cár egyik rokonának rajztanára lett. Röviddel azután kitört a magyar szabadságharc, melynek eszméje mellett Batthyány Lajos arcképének megfestésével tett hitet. A szabadságharc leverése miatti csalódottságában otthagyta állását, szinte a nyomorba taszítva önmagát. Nehéz körülmények között retusőr lett egy fotóműteremben, eközben születtek kiváló ceruzarajzai, akvarelljei és portréi.

¹³⁹ Fenyves Mária Annunziata: *Zichy Mihály*. Budapest: Uránusz, 1997. 19–22.

Zichy életét beárnyékolta – hasonlóan Liszt és Marie d'Agoult élettársi kapcsolatához –, hogy vadházasságban élt, mely kapcsolatból gyermekei is születtek. Bár abban tér el a sorsuk, hogy Zichy és Alexandra Erschoff később a pétervári katolikus templomban házasságot kötöttek, ez azonban az orosz törvények szerint érvénytelen volt, mert Zichy nem tért át a görögkeleti vallásra, s ezáltal gyermekei is törvénytelen származásúak voltak.

1852-től ismét a cári családnak dolgozott. Pályafutását végigkísérte az uralkodó osztály kiszolgálásának kényszerűsége és az ezzel szembeni harc. Ifjúkori lázadása azonban családfőként kompromisszumkeressé szelődött, így kapcsolata a cári udvarral idővel rendeződött. 1871-től végigutazta Nyugat-Európát, ezt követően minden vágya az volt, hogy megismerkedhessen az egyre liberálisabb Európával. 1874-ben Franciaországban telepedett le, és rövidesen bekerült az ottani társadalmi és művészeti élet forgatagába, Hugo, ifj. Dumas, Doré baráti társaságába. Ezt követően a Párizsi Magyar Egylet elnökévé választották.

Nagy törés volt számára, hogy egyik jelentős műve, *A rombolás géniusza*, amelyet a párizsi világkiállításra készített, hatalmas visszhangot váltott ki. Antimilitarista tartalma miatt a francia hatóságok kitiltották a kiállításról, mivel a mű provokatív módon bírálta az európai vezetőket és a háborús pusztítást. Zichy ennek ellenére magánkiállítást szervezett, azonban a francia közönség politikai okokból tartózkodóan fogadta. Kudarca mélyen megrázta a festőt, és Párizsból csalódottan, idegileg kimerülten, betegen tért haza. Hazatérve baráti kapcsolatot ápolt a magyar művészekkel, ám a hivatalos körök lázadónak tartották. Hiába tett hazafias gesztusokat – például ingyenes megrendelések teljesítésével, illusztrációk készítésével és jótékonyági gyűjtésekkel –, anyagi helyzete egyre romlott, és megélhetési gondokkal küzdött.

Ezt követően Grúziába utazott, a grúzok történelmi eposzának – Sota Rusztaveli *Tigrisbőrös lovagjának* – illusztrálására. Ezzel a munkájával a grúzok nemzeti érzelmeit és az orosz birodalom elleni szembenállását ábrázolta, amiért a grúzok mindmáig nemzeti hősként tisztelik.

Földi Eszter művészettörténész szerint: „Zichy Mihályt minden grúz ismeri, és minden grúz szívében él, Grúziában nemzeti hősként tisztelik, életművét tanítják az ottani iskolákban.”¹⁴⁰

1883-ban visszatért a cári udvarhoz, mégis figyelmének fókuszába ezután már inkább a magyar irodalmi művek illusztrálása került, misszionának tartotta a magyar irodalom népszerűsítését. Ezek közül is kiemelkedik *Az ember tragédiája* és *Arany 24 balladájának* illusztrációja.

¹⁴⁰ *Magyar Nemzet*, 1958. január 15., 14. évfolyam, 12. sz. 109.

Ez utóbbinál a balladák szövegét is ő maga írta le. A Pesti Napló 1898-ban ezzel az összeállítással ajándékozta meg olvasóit, a könyv bevezetőjében így írnak a festészet varázslatáról: „A festő műve is álmokkép. Minden valódi festőművész terméke egy-egy vízió: szép formáknak, mély színeknek, messzire nyúló tájakoknak, a fény rezgésének, az ég végtelenségének víziója.”¹⁴¹

Zichy 49 évet töltött az orosz cárok szolgálatában néhány éves francia és hazai megszakítással, ennek ellenére mindvégig magyarnak tartotta magát. 64 éves korában, 1891. május 30-án kelt levelében így ír erről: „Eltávolítva hazámtól, csak azt tartom szemem előtt, hogy nemzetemnek szégyenére ne legyek. Ezt a szent kötelességet teljesítettem. Több pretenzióim nincsenek, de nem is lehetnek.”¹⁴²

Munkásságáról saját korában kevés irodalom tanúskodik. 1907-ben a festőről megjelent – a kor jelentős művészeit is megemlítő – tanulmányban meglepő, hogy Liszt Ferencről szó sem esik, szemben Wagner méltatásával. Az írás idősebb Ábrányi Kornél rajongó szavait idézi: „Wagner zeneiránya hasonló a végtelen tengerhez, melynek vize láthatatlanul felszáll a légbe s azután megtermékenyíti a földet. Ma már a leghíresebb zeneszerzők nyíltan bevallva Wagner Richard irányát követik.”¹⁴³

Bár kivételesen ebben a könyvben a szerző párhuzamot von ugyan a két zseniális alkotóművész között, Zichy munkájának jelentőségét itthon csak halála után ismerték el, művészetének értékelése életében nem történt meg. Maga Zichy 1876-ban így ír erről:

„Igazán szerencsések azok, akiknek életrajzát nem hamisítják meg ellenséges, avagy túlzottan baráti kiegészítésekkel, vagyis ilyen balzsamozás nélkül, szellemes tollal és pontos elemzéssel örökítik meg az utókor számára. Csekélységemnek szerencsétlensége az, hogy oly sok oldalról és nyelven ködösítettek el: miért is későbbi életrajzírók átkozott zavarban lesz a valóság fölismerésében.”¹⁴⁴

Hitte, hogy művészetének valódi megítélése csak akkor lehetséges, ha alkotásait „egybegyűjtve látják”. Rendkívül termékeny művész volt, több ezer művének kis hányada csak elkopott fényképen látható idehaza. Zichy művészetét jellemezte a humor, a páratlan megfigyelési készség, a melankóliával átítatott fantázia és a mérnöki pontos tervezés, amelyről fel sem tűnik, hogy szerkesztett, annyira spontán és áttetsző.

¹⁴¹ Arany János: *Zichy-album*. Arany János 24 költeménye Zichy Mihály 40 rajzával, *Pesti Napló*, 1898.

¹⁴² Bodányi Ödön: *Adatok Zichy Mihály életéről és művészetéről*. 19.

¹⁴³ Bodányi Ö. 189.

¹⁴⁴ Wagner István: „A bölcsőtől a sírig”. *Magyar Hírlap*, 1977. október 16., 10. évfolyam, 244. sz. 172.

Zichy kiteljesedésének, megfigyelői érzékenységének határt szabott a szolgálat, paradox módon hallatlan könnyedsége és készsége, valamint gondossága akadályozta meg abban, hogy a legnagyobbak közé kerüljön. A századforduló kitűnő művészettörténésze, az akkori világhírű szaktekintély, Szana Tamás következőképpen nyilatkozik Zichy Mihály művészetéről:

„Egyedül, tanítványok nélkül áll, szédítő magasban; nem mintha iránya nem találna követőkre, de mert oly magasra emelkedni az ő geniejére, az ő tudására van szükség. Az ő művészete imádása a szépnak, ami nála a szó szoros értelmében cultusszá, vallássá vált. Sokoldalúsága éppen úgy meglep, mint eredetisége. Ha valakiről, úgy Zichyről el lehet mondani, hogy teljesen uralkodik a vásznon, az irónon, ecseten, a közönség szíve és értelme felett. Akár rajzot, akár olajfestéket használ, akár aquarellt fest, akár szépia-rajzban nyilatkozik, mindig kifejezi, ami mondanivalója van, és eredeti marad.”¹⁴⁵

Élete végét betegségek kísérték, 1906-ban Szentpéterváron hunyt el. Február 28-a gyásznapi volt a magyar művészet történetében.

„Meggmerevült a kéz, mely annyi sok szépet, remeket alkotott, és sok jót tett, kihullott abból az ecset, az ő teremtményének eszköze, nem világol többé mélyes gondolatokat sugárzó, valamint lelkének nagyságát visszatükröző tekintete, elnémultak annyi természetes éles szólással beszélő ajkai. [...] A művei fölé gyakran festett vagy rajzolt génusz, az ő génusza, az ő szelleme ott lebegett ravatala felett a nemzet nagy gyászünnepén, midőn a drága halottat sírba helyezték. Onnan súgta minden magyar szívébe: Sirassátok a legnagyobb magyar művészt!”¹⁴⁶

Testét hazahozták, és magyar földben helyezték végső nyugalomra.

¹⁴⁵ Bodányi Ö. 183.

¹⁴⁶ Bodányi Ö. 195.

VII.2 A tollrajz mint inspiratív tényező



Zichy Mihály: *Du berceau jusqu' au cercueil* (A bölcsőtől a koporsóig) – tollrajz, 1881.

A festő Lisztnek szánt tollrajzáról Sipos Barbara képzőművésznő¹⁴⁷ így fogalmazta meg gondolatait: „Nézem Zichy Mihály »A bölcsőtől a koporsóig« című tollrajzát, és megelevenedik előttem egy kor, Zichy életútja, alkotásai. Ez a mű számomra egy összegzés, az élet, a halál, ugyanakkor a kettő között húzódó életút, az elmúlás megtestesítője. Viseli a romantikára jellemző egyéni alkotói szemléletre törekvő látásmódot, az érzelmek változékonyságát. Az alkotó kifinomult részletességgel, realista módon igyekszik ábrázolni az élet forgását, de ez magából a technikai megoldásból is fakad, hiszen a tollrajz mint technika megköveteli a részletezést. A rászterrel való ábrázolás egy nagyon érzéki, finoman megmunkált felületet eredményez. A toll ókori eredetű, legrégebb formája a nádtoll.

¹⁴⁷ Sipos Barbara képzőművész, az 1990-es évek első felében párhuzamosan végezte tanulmányait a Magyar Iparművészeti Főiskola tüvegkerámia szakán és a magyar Képzőművészeti Főiskola szobrász szakán.

Lúdtollat és más madártollakat főleg a középkorban használtak. Ez a megoldás az előfutára az összes grafikai ábrázolásmódnak (ideértve a sokszorosító grafikát is). A tollrajz nemcsak a finom, részletgazdag ábrázolásra alkalmas, hanem a világos-sötét kontraszt létrehozására, illetve a fekete és a fehér között létrehozott átmenet, árnyékolás, tónusozás megvalósítására is. A kép maga egy centrális kompozíció, középen a génusz az attribútummal, alul a kép maga statikus, de megosztott, helyet biztosítva a születés és a halál ábrázolásának. Ugyanakkor még a földhöz közeli, alul zárt kompozíciós megoldás, ami elősegíti a kép felfelé történő szárnyalását. Maga a génusz ábrázolása, a kép közepén történő elhelyezése jelzi az alkotás, a teremtés fontosságát, mindennek fölé emelését. A kép felső része nyitottá válik, a génusz felett elhelyezkedő angyalok az ég felé mutatnak, egyfajta öröklétet biztosítva az alkotónak és műveinek.”¹⁴⁸

Liszt 1883-ban megjelent szimfonikus költeményének borítóján reprodukálták Zichy tollrajzát. A művet inspiráló tollrajz témája azonban később ismét megihlette a festőművészt. Az új kép programjára az 1907-es kiadású Zichy Mihályról szóló könyv így utal: „A zene kíséri az embert a bölcsőtől a sírig» gyönyörű hangulatteljes képsorozat és bölcselkedés a zene szerepéről az emberi életben. A kép egy, a zeneművészet számára emelendő monumentális épület termékének díszítésére volt szánva.”¹⁴⁹ (KJ/ 55)

A Magyar Tudományos Akadémián őrzött – *Du berceau jusqu'a la tombe* című – Zichy-kép rejtélyét Legány Dezsőnek sikerült megfejtenie. Valószínű, hogy ennek a képnek a születését Liszt szimfonikus költeménye inspirálta, melyet az is alátámaszt, hogy a címben itt már a „sír” megnevezés szerepel. A kép jeleneteket ábrázol a születéstől a halálig, több alakban magát Lisztet fedezhetjük fel.

Míg ennek a képnek az az üzenete, hogy a zene életünk minden pillanatában elkísér minket, a korábbi alkotás azonban hitelesebben szimbolizálja Liszt ars poeticáját, hogy a zene köti össze az emberi élet két állomását, a bölcsőtől a sírig tartó pályát az örökléttel.

Ahogy tanulmánya végén Eckhardt Mária is leszögezi: „Ez felel meg annak a meggyőződésének, amelyet már az ifjú Liszt is vallott: a művész közvetítő Isten és az emberek között. Ezt a meggyőződést egész művészi pályafutása során töretlenül megőrizte, ennek jegyében élt és alkotott.”¹⁵⁰

¹⁴⁸ A művésznő szóbeli közlése.

¹⁴⁹ Bodányi Ö. 66.

¹⁵⁰ Eckhardt Mária: „»Von der Wiege bis zum Grabe«: visszapillantás egy művészeletre. Legány Dezső emlékének”. *Liszt magyar szemmel* 47. szám, 2022. április., 6.

VIII. A bölcsőtől a sírig

VIII.1. A szimfonikus költemény születésének körülményei

A kompozíció születésének állomásai autentikus dokumentumokkal alátámaszthatók, mely kutatás alapját Eckhardt Mária Legány Dezső emlékének ajánlott előadása¹⁵¹, illetve annak nyomtatásban megjelent kivonata képezte.¹⁵²

Amikor Liszt a doborjáni ünnepséget követően 1881. április 8-án Bécsbe utazott, szállásán meglepetés várta: a neves, nemzetközileg is elismert festőművész, Zichy Mihály tollrajza a kép alsó szegélyén álló ajánlással: „Salut a François Liszt de la part de Michel de Zichy” („Üdvözlét Liszt Ferencnek Zichy Mihálytól”), felette balra a dátummal: „Vienne 6 Avril 1881” („Bécs 1881. április 6”).¹⁵³

Zichy Mihály szorosabb ismeretsége Liszttel Zichy Gézához¹⁵⁴ köthető: a gróf felajánlotta a festőnek, amikor Mihály tehetséges lánya, Zsófia számára keresett zongoratanárt, hogy amennyiben Budapestre jön, próbáljon Lisztnél tanulni. A mester elfogadta tanítványául Zichy Zsófiát, aki éppen az 1881-es évben, január végétől április elejéig tanult nála a Zeneakadémián.

Zichy Mihály tisztelete és hálája kifejezésekként született meg az alkotás. A rajz címe *Du berceau jusqu'au cercueil*, ami szó szerint: *A bölcsőtől a koporsóig*. Az ajándék mélyen megérintette Lisztet, amint ezt pár nappal később, április 12-én Zichy Mihályhoz intézett – francia nyelvű, a *Fővárosi Lapok*ban publikált – leveléből is megtudhatjuk: „Híres képíró! Kegyed nagyszerű ajándékot adott nekem. Rajza: »A bölcsőtől a sírig« csodálatos szimfónia. Megpróbálom, hogy azt hangjegyekbe öntsem, s a művet kegyednek ajánljam. Baráti tisztelettel Liszt”¹⁵⁵

Liszt köszönő levelét követően már egy hónappal később, 1881. május 18-án elkészült a mű első részével, melynek kéziratát a bécsi Nationalbibliothekban őrzik. Ez az önálló zongoradarab a későbbi szimfonikus költemény első tételének rövidebb változata.

¹⁵¹ Az előadás 2008. március 11-én a Liszt Ferenc Társaság Budapesti Csoport rendezésében hangzott el.

¹⁵² Eckhardt M.: „Von der Wiege bis zum Grabe”, 2–8.

¹⁵³ Eckhardt M.: „Von der Wiege bis zum Grabe”, 2.

¹⁵⁴ Gróf Zichy Géza (1849–1924) író, zeneszerző, félkarú zongoraművész. Liszt közeli barátja, 1875-től 1918-ig, 43 éven keresztül a Nemzeti Zenede elnöke. 1891–1894 között a Nemzeti Színház és a Magyar Királyi Operaház intendánsa. 1895-től 21 éven át a Magyar Királyi Operaház zeneszerző-vendégkarnagya, 1911-től a Magyar Tudományos Akadémia tiszteletbeli tagja.

¹⁵⁵ A korabeli fordítást idézi Legány Dezső: „Liszt és a művész Zichy”, *Magyar Zene*, 1988/3. 306–307. Ellentmondásként értelmezhető, hogy Liszt eredeti francia nyelvű köszönő levelében a „sír” szerepel. „Illustre peintre. Vous me faites un don magnifique. Votre dessin du génie de la musique »du berceau à la tombe« est une admirable Symphonie. J'essayerai de la mettre musicalement et vous dédierai cette notation. Veuillez agréer mon cordial dévouement. F. Liszt. Wien, 12 april 1881.”. Annak ellenére, hogy csak ugyanezen év szeptember 27-én jelezte Carolyne-nak, hogy a hercegné javaslatára megváltoztatja a „koporsó”-t a „sír” szóra.

A művet, melynek címe *Wiegenlied*, Arthur Friedheimnek dedikálta.¹⁵⁶ Ez a változat mindössze 79 ütemből áll, szemben a szimfonikus költemény első tételének 128-ra ütemre bővült végső verziójával (anélkül, hogy a bővítésbe újabb tematikus anyag került volna). A bővülés során az eltéréseket leginkább időbeli tényezők határozzák meg. Hallható különbség az egyes dallamok megismétlésében, transzponálásában, formálásában, továbbfejlesztésében, valamint az átmenetet képező szakaszok hosszúságában, továbbá a bevezető és a záró dallam hang eltéréseiben mutatkozik.¹⁵⁷

Liszt gyakran dolgozott úgy, hogy először zongorára vázolta fel a műveit, majd ezt követte a hangszerelés. Ez esetben is először zongorára készítette el a teljes tervezett szimfonikus költemény első verzióját, amely június 12-re meg is történt, s weimari barátai és tanítványai körében el is játszotta a darabot. Ezt követően június 26-án megírta Carolyne hercegnének, hogy készen áll a hangszerelésre, augusztusban pedig már tárgyalásokat folytatott a berlini Bote & Bock Kiadóval a mű kinyomtatásáról.

Annak ellenére, hogy július 2-án balesetet szenvedett, amikor megbotlott és leesett weimari otthona, a Hofgärtnerlei lépcsőjéről, a hosszú ideig tartó kényszerű ágyban fekvés sem akadályozta meg abban, hogy szeptember 6-ra már elkészüljön a két- és négykezes verzióval is. A partitúra elkészítéséhez azonban visszakérte szeptember közepén a négykezes verziót, hogy a korábbi kétkezes változatot is annak megfelelően átjavíthassa. Ekkor a művet még a belga zeneszerzőnek, François-Auguste Gevaertnak szerette volna ajánlani – ahogy erről szeptember 19-i neki írt levele is tanúskodik –, aki el is fogadta a dedikációt. A zeneszerző tájékoztatta arról is október 8-án Bayreuthban írt levelében, hogy még pár hónapig eltarthat, amíg elkészül a partitúra és a szólamok másolása, de ígéretet tett arra, hogy majd korábban elküldi számára a nyomtatott két- és négykezes zongorakivonatot.

1882 szeptemberében megköszöni Bocknak, hogy megküldte számára a zongoraverzió kéziratát, és megígérte, hogy a nyomtatásra szánt partitúra még október vége előtt elkészül. Eközben Carolyne hercegnét folyamatosan tájékoztatta a folyamatról, majd 1882 októberében megküldte Bocknak a *Von der Wiege bis zum Grabe* utolsó korrektúráit azzal, hogy várja három példányban a kész kiadványt 1883 tavaszára.

Ennek ellenére még 1883 január 14-én kelt levelében is arról tájékoztatta Carolyne-t, hogy a korrektúrán ismét dolgoznia kell, de Gottschalghoz írt január 25-i levelében már rögzítette,

¹⁵⁶ A *Wiegenlied* Liszt életében nem jelent meg nyomtatott formában. A mű megtalálható az EMB 1978-ban megjelent kiadásában (LZK I/12. kötet). A kompozíció zenei anyagát Liszt felhasználta 4 hegedűre írt művében is, melyet az Osztrák Nemzeti Könyvtárban őriznek, Bécsben (Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Suppl. mus. No. 0001).

¹⁵⁷ Az I. tétel későbbi 128 ütemes végső változata, a *Die Wiege* képezi a kutatás tárgyát (→ *Műelemzés*).

hogy az utolsó korrektúrával is készen van. Február 4-én ismét írt Carlyne-nak a műről, hogy bár még mindig nem jelent meg, de mihelyt kézhez kapja, megküldi neki mindhárom kiadvány verzióját: a partitúrát és a két-, illetve négykezes változatot.

1883. február 17-i Bockhoz írt levele pedig arról tanúskodik, hogy aznap végre elküldi a szimfonikus költemény újra átvizsgált korrektúráját, és itt már kéri, hogy Zichy Mihálynak szóljon az ajánlás.

A kezdeti gyors lendület ellenére mégis több, mint másfél évbe került, míg a mű – többszörös revízió és átdolgozás után – 1883. március végére megjelent, mégpedig háromféle verzióban: zenekarra, valamint zongorára két-, illetve négykézre, amelyről hírt adott a *Hofmeister Monatsbericht* 1883/3–4. száma is. Korábbi ígéretéhez híven Liszt a művet Zichy Mihálynak dedikálta.

A kéziratanyagban látható sok változtatás is jól ábrázolja Liszt tépelődését.¹⁵⁸ Ebben a művében kiemelt szerepet szánt élete summázásának, és egyfajta bizonyágtételnek tekinti azt, amely a zenén is túlmutató üzenettel bír. A mű megírása közben végig elégedetlen volt magával, 1881. szeptember végén panaszkodott is emiatt a hercegnének.¹⁵⁹ „Öreg napjaimra Joubert és Flaubert nyomdokaiba lépek, mert állandóan javítgatok zenei stílusomon. Mielőtt elküldeném legutóbbi, már lemásolt munkáimat a kiadóknak, jó egyharmadát újraírom – ez igen fárasztó, sok időbe és pénzbe is kerül, mert két-három másolatra is szükség van.”¹⁶⁰

Egy esztendővel később, 1882. október elején Liszt végre befejezte a hangszerelést,¹⁶¹ és erről a hercegnének újra azt írja, hogy „folyton csak javítgatnom kell, hogy végre elégedett lehessenek”.¹⁶²

Azonban – ahogy Eckhardt Mária is kifejti tanulmányában – „*A bölcsőtől a sírig* esetében ennek az alapos revízióknak az igénye nem csupán zenei, hanem mély filozófiai okokra is visszavezethető. Az eredmény: mestermunka.”¹⁶³

¹⁵⁸ → *Kéziratanalízis*.

¹⁵⁹ Eckhardt M.: „Von der Wiege bis zum Grabe”, 5.

¹⁶⁰ 1881. szeptember 27. Bayreuth, FLB 7. Nr. 325., 328.

¹⁶¹ A II. és III. tétel eredeti partitúrákézirata ma Párizsban, a *Bibliothèque Nationale*-ban található.

¹⁶² 1882. október 10. Weimar, FLB 7. Nr. 354, 358.

¹⁶³ Eckhardt M.: „Von der Wiege bis zum Grabe”, 5.

VIII.2. A mű mint hangjegyekbe öntött bizonyágtétel

1860 után két gyermeke, édesanyja és néhány közeli barát elvesztése miatt Lisztnek szembesülnie kellett a halál és az örök élet problematikájával, amely gondolatok, elmélkedések kései alkotói periódusában meghatározóvá váltak. Példa erre a *Zarándokévek – Harmadik év* programja is, melynek rejtett belső témája az emberi lélek örök élet felé vándorlását szimbolizálja. A sorozat néhány darabja karakterében, stílusában egyházi jelleget hordoz: *Angelus! Ima az őrangyalokhoz; Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois* (Van a tárgyaknak könnyük, magyar hangnemben); *Marche funèbre* (Gyászinduló); *Sursum corda* (Emeljétek fel szíveteket).

Domokos Zsuzsanna¹⁶⁴ *Sursum corda* című tanulmányában¹⁶⁵ említi, hogy írásának célja a *Zarándokévek – Harmadik év* ciklusából kiindulva rávilágítani Liszt olyan zeneszerzői megoldásaira, amelyekkel a lélek a halál kötelékétől menekülve a megnyugvást és végső megoldást keresi. Számos kompozíciójában tesz bizonyoságot Krisztus feltámadásáról és az örök életbe vetett hitéről, melyet Dolores Pesce *Liszt's Final Decade*¹⁶⁶ című könyve is alátámaszt.

Liszt műveinek egy másik típusú – nem győzelmi hangulatot árasztó – befejezéséről Domokos Zsuzsanna így fogalmazza meg gondolatait: „Az ilyen diadalmas hangvételi befejezések mellett Liszt életművében egy másik típusú, pálmaággal szimbolizált győzedelmes ábrázolást is találunk a kompozíciók kicsendítésénél. A pálmalevél másik szimbolikus jelentése a katolikus egyházban a szentek imája, a megváltás gondolata. Ez már nem a harangzúgással kísért győzelmi ünnepre utal, hanem csendes imádatra, a megváltás iránti hálaadásra, és az örök élet megsejtésére.”¹⁶⁷

Így jeleníti meg Liszt *A bölcsőtől a sírig* szimfonikus költeményében a sírt is mint az örök élet bölcsőjét. 1881. szeptember 27-én Carolyne-nak írt levelében, akinek tanácsára megváltoztatta a mű eredetileg a Zichy-tollrajzzal egyező címét, így ír: „A legutóbbi szimfonikus költeményem címének javítása nagyon is helyénvaló – »a bölcsőtől a sírig« és nem »a bölcsőtől a koporsóig«, ahogy Zichy nevezte. Hálával fogadom a változtatást – valóban, a koporsó csak egy tárgyat jelöl, míg a sírnak metaforikus jelentése is van.”

¹⁶⁴ Domokos Zsuzsanna zenetörténész, a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont korábbi igazgatója.

¹⁶⁵ Domokos Zsuzsanna: „Sursum corda”. *Magyar Zene*, LVI. évfolyam 4. sz. 2018. november. 398–399.

¹⁶⁶ Dolores Pesce: *Liszt's Final Decade*. Imagined Identities, Rochester: University of Rochester Press, 2014. 111–129.

¹⁶⁷ Domokos Zs.: „Sursum corda”. *Magyar Zene*, LVI. évfolyam 4. sz. 2018. november. 403.

A szimfonikus költemény partitúrájában ugyanezt a földi élet utáni átlényegülést követhetjük nyomon, ahogy az emberi élet a halált követően az örök életben folytatódik. Erre utal a hangnem változása is: a mű első részének hangneme C-dúr, míg az utolsó zárószakaszé Cisz-dúr.¹⁶⁸

„Ezt a bölcsőt ismét felidéző visszatérő szakaszt Liszt eredetileg még C-dúrban írta, de később Cisz-dúrra változtatta. Érvelésének oka lehet egy teológiai megfontolás: a baba bölcsője (egy új élet) nem annyira a baba testéről, mint inkább a lélekről szól. A darab végén található »eljövendő élet« minden bizonnyal a lélek halál utáni folytatódására kell hogy utaljon – a lélek halhatatlanságra van teremtve.”¹⁶⁹

A C-dúrból Cisz-dúrba emelkedés egy szent mozzanat Liszt számára: szimbolizálja a békét, a felemelkedést, a teljes Istenre hagyatkozást, a túlvilági élet felé kitérülést.

Liszt örök élet iránti vágyának, a transzcendencia különböző megnyilvánulásainak lenyomata számos művében jelen van. Paul Merrick¹⁷⁰ *Liszt's Programmatic Use of Key* című könyvében a választott hangnemek tagadhatatlan szerepét fejti ki. Például utal arra, hogy Liszt E-dúrban írott műveinek több, mint 80 százaléka vallásos témájú. Gyakran találkozhatunk ezzel a „vallásos” hangnemmel, például a *Sposalizio, E-dúr legenda* („Paulai Szent Ferenc a hullámokon jár”), *Ave Maria* („Die Glocken von Rom”). Több nagyszabású oratorikus művének számos tétele is E-dúrban íródott: *Szent Erzsébet legendája, Magyar Koronázási Mise, Krisztus oratórium*.¹⁷¹ A Cisz-dúr hangnem szerepével kapcsolatban Merrick példának említi *A bölcsőtől a sírig* című szimfonikus költeményt, melyben szintén megjelenik az „aeternitas”, a halhatatlanság, az örökkévalóság gondolata.

A zenei anyag kamarazeneszerű hangszerelése is az intimitást, a befelé figyelő, elmélkedő hangulatot tükrözi. Emellett új elemek is megjelennek a zeneszerző kompozíciós technikájában, a rendkívüli egyszerűség, a zenei forma tömörsége, emellett a mindhárom tételben használt motivikus, tematikus anyag drasztikus csökkentése, valamint a hatalmas zenei gesztusok hiánya, amelyek Liszt eddigi pályafutásában szinte kötelező elemek voltak.

„[A] színek most nem olyan világítóak, nem oly érzékiek, nem oly változatosak – a teljes kép, a teljes skála jóval sötétebb lett. S itt mindjárt hozzátehetjük, hogy ez az elsötétülés, ez a komor, tépelődő, aszkéta hang, ez a baljós Kasszandra-mozdulat egyik legfőbb oka a kései

¹⁶⁸ Megjegyzendő, hogy a mű nem Cisz-dúrban fejeződik be, a zene továbblép Cisz-dúrból H-dúr irányába, majd a legvégső egyszólamú dallam „GISZ” hangon zárul, ami értelmezhető egy záró gisz-moll hangnemnek vagy inkább egy hiányos, „GISZ”-re végződő lá-pentatonnak.

¹⁶⁹ Paul Merrick: *Liszt's Programmatic Use of Key*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2022. 50.

¹⁷⁰ Paul Merrick (PhD), Liszt-kutató, a Zeneakadémia Kodály Intézetének zenetörténet-tanára.

¹⁷¹ P. Merrick: *Liszt's Programmatic Use of Key*. 41–44.

Liszt-művek népszerűtlenségének. A századvég közönsége nem szerette – és vajon melyik rosszlelkiismeretű korszak szerette? – ha ilyen tükröt tartanak elébe” – fogalmazta meg kérdését Szabolcsi Bence *Liszt Ferenc estéje* című kötetében.¹⁷²

Az innovatív megoldások mellett azonban megtalálhatók még olyan kompozíciós technikák is, amelyek korábban is jellemzőek voltak Lisztre: a stilisztikai kilengések, a zenei nyelv változékonysága, a sztereotip karakterek használata és a visszatérés motivikus, tematikus fejlődéstechnikája, amelyek már nem igazán ismérvei Liszt 1880 körül írt, öregkori műveinek.

Ezeket a technikákat Liszt a korai években fogadta be – különösen Beethoven tanulmányozása közben –, még messzebbre mutatva, fejlesztve a nagyléptékű formális kapcsolatok egyesítő módszerével. (A tematikus átalakítása ezeknek a komplex módszereknek nagy szerepet játszik olyan műveiben is, mint például a *Faust szimfónia*.)

A *bölcsőtől a sírig* szerkezetét illetően Liszt szakít az egytételű formai felépítés szabályával: művét három tételre tagolja. Ezt azonban úgy teszi, hogy a darab fejlődése, szekvenciája ebben a kompozícióban is az egységre utaljon.

A mű zenekari változatát leginkább kuriózumként tűzik műsorra, annak ellenére, hogy a mester 1880 után már alig komponált zenekarra. Peter Raabe, Liszt monográfusa a darab ősbemutatójáról nem tud, arról sincsenek információk, hogy a mű teljes egészében elhangzott-e az 1884-es szentpétervári bemutatón. Azonban Hamburger Klára talált adatot arra, hogy a zeneszerző 70. születésnapján, a római német követ rezidenciáján, a tiszteletére adott ünnepi hangversenyen – némileg leegyszerűsítve a hangszerelést – kamarazenei felállásban hárman előadták az I. tételt. A *Palestra Musicale* 1881. október 31-én számolt be erről a délutáni koncertről, ahol állva tapsolt az ünneplő közönség. A cikkíró azzal az óhajjal zárta a beszámolóját, hogy „bárcsak mielőbb hallhatnánk a teljes művet!”, amelyre nem valószínű, hogy Rómában sor került.¹⁷³

¹⁷² Szabolcsi B.: *Liszt Ferenc estéje*. 3.

¹⁷³ Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. 186.

IX. Kéziratanalízis

A szimfonikus költemény történeti vonatkozásain túl a mű megismerésének legfontosabb aspektusai: a rendelkezésre álló kéziratanyag tanulmányozása, a végleges kottakiadáson alapuló műelemzés, a háromféle verzió, a szóló-, a négykezes zongora-, valamint a zenekari változat összevetése, továbbá a kapcsolódó interpretációs problémák feltárása együttesen jelentik a mű komplex kutatását, teljes megismerését.

A kéziratalemzés a kutatói munka során számos felfedezésre ad lehetőséget. A forrásanyag vizsgálata két irányba ágazik el. Az analízis egyfelől – különböző grafológiai szempontok alapján – kísérletet tesz Liszt jellemrajzának, személyiségjegyeinek meghatározására néhány kiválasztott kotta és levél manuskriptje alapján,¹⁷⁴ másfelől *A bölcsőtől a sírig* kéziratanyagában található változatokat hasonlítja össze elemzés útján. Ez utóbbin keresztül megismerhető(k) Liszt időskori zenei gondolkodásának, kompozíciós technikájának egy „kiragadott” része, a mű fejlődésének tényleges lépcsőfokai. A kéziratforrásanyag nem teljes, a fennmaradt dokumentumok határozták meg a kutatói munka kereteit.¹⁷⁵

Az elemzői munka során szemléltetésnek szánt oldalak, oldalrészletek, töredékek megfeleltetett képi anyaga terjedelmi és szerkezeti okokból az értekezés végén, külön képjegyzékben (KJ) található.

A mű kéziratai sok helyre szóródtak szét. Egy több sorozatból álló köteget a Washingtoni Kongresszusi Könyvtár vásárolt meg, melyet Eckhardt Mária zenetörténész restaurátorműhelyben tanulmányozott; ezeket a dokumentumokat kutatói munkámhoz rendelkezésre bocsátotta. Ezen kívül forrásanyagként szolgált a Washingtoni Kongresszusi Könyvtár online katalógusa¹⁷⁶, a Weimari Goethe és Schiller Archívum, illetve a Párizsi Bibliothèque Nationale kéziratanyaga.

¹⁷⁴ → *Személyiségjegyek – grafológiai kéziratalemzés.*

¹⁷⁵ A kéziratanyagba egy ismeretlen hosszabb Liszt-mű is belevegyült [LCCN: 96704878, CNR: ML30. S65a no. 3, P 19–32, 36.], valamint a *Cantico del Sol* (*Naphimnusz*) dallamának vázlata, továbbá egy szintén nem ismert kompozíció befejezésének két partitúraoldala: [ML30.S65a no. 6, EMK 5/1 és 5/2 recto-verso].

¹⁷⁶ A kéziratanyagot és a négykezes változat Bote & Bock első kiadását digitalizálták.

IX.1. Szóló- és négykezes változat

A rendelkezésre álló két-, illetve négykezes kézirat tanulmányozása során jól nyomon követhető a zene fejlődési folyamata, a hasonlóságok, a kisebb-nagyobb eltérések a különböző verziókban. Megelevenednek a szakaszok egyedi változatai, sokszor áthúzások, törlések, leragasztások, satírozások közepette. Liszt a kottairásnál számos esetben használt színes (piros, kék) ceruzákat és tintákat a javításokhoz. A korrekciók egy része azonban a másolóktól származik. A kézirat másolása, javíthatása (áthúzások, beírások, utasítások) – Liszten kívül – August Göllerichhez¹⁷⁷ és Allaga Gézához¹⁷⁸, valamint egy további ismeretlen személyhez köthető. A különböző verziók bejegyzései¹⁷⁹ gyakran utalnak nem szomszédos oldalra történő ugrásra, továbbá kiegészítő információkra, mint például javított előjegyzésre, illetve kulcs olvasására, vagy egyes hangszerek szólamanyagának máshol található helyére.

A kéziratok szétszóródása miatt nem egységes a forrásanyag. A kutatás nem a történeti adatok összehasonlítására összpontosít, hanem nagyrészt a kottaképből kiolvasható zenei megoldások elemzésére, amely az egyes verziókon belüli eltérések, a zenei anyag fejlődésében mutatkozó – hol árnyalatnyi, hol pedig szembevető – különbségekre hívja fel a figyelmet.

A két- és négykezes változatokban található megannyi variáns kétségkívül Liszt állandóan változó, fejlődő zenei gondolkodásáról tanúskodik. A módosításokból, javításokból, törlésekből (áthúzások, leragasztások) kitűnik, hogy valójában Lisztnak nem kis küzdelmébe került, mire az általa ideálisnak gondolt változat megszületett. Hogy mennyire elégedetlen volt magával a mű megírása közben, többek között Carolyne hercegnének küldött leveléből is kiderül.¹⁸⁰

Bizonyosan kijelenthető, hogy – elégedetlensége ellenére – valamennyi alternatív változat értékes kuriózumnak számít, melyeken át vezetett az út legvégső elképzeléseinek megszilárdulásához, a mű végleges verziójának kialakulásához. Az áthúzott szakaszok is az invenció különböző mesteri fogásait tükrözik, a különféle változatok zenei értéküket tekintve számos esetben szinte egyenrangúnak tekinthetők.

Az elemzés során kiderült, hogy a legtöbb változtatás két nagyobb formai egység kapcsolódási pontjánál, illetve a közöttük átmenetet képező szakasznál fordul elő, vagyis

¹⁷⁷ August Göllerich (1859–1923) osztrák zongoraművész, karmester, zenetanár. Lisztnél tanult zongorázni, s állandó kísérelője volt a zeneszerző hangversenykörútjain.

¹⁷⁸ Allaga Géza (1841–1913) csellóművész, cimbalomtanár, zeneszerző. Cimbalomiskolájának I. és II. kötetét Lisztnak ajánlotta.

¹⁷⁹ Ez mindhárom változatra vonatkozik.

¹⁸⁰ → 50. lábjegyzet.

Liszt számára különösen fontos volt a zenei folyamat továbbvitele a részek határoló pontjain, beleértve azokat a helyeket is, ahol a különböző, sokszor ellentétes karakterű részek váltják egymást.

A szóló-, illetve négykezes változatok vizsgálata során a forrásanyagot felváltva, egyenrangúan kezelem, mivel a zenei anyag nagyrészt azonos mindkettőnél.

I. tétel

Az első tétel – *Die Wiege* címet viselő – szólóverziójának kézírata szinte korrekcióktól mentes, és meglehetősen jól olvasható (KJ/1, 2A–2B).¹⁸¹ A hangok, az artikulációk, zenei instrukciók, egyéni beírások pontosnak tekinthetők, így a végleges változat rekonstrukciója csupán apróbb javításokra korlátozódott. Ennek megfelelően a berlini Bote & G. Bock kiadásában apróbb kottagrafikai korrekciók, kiigazítások (műcím, oldalszám, tempójelzés, pedáljelzés, ütemszám, ütemvonal, kulcs, triolaszámolás) történtek.¹⁸² Ez a kiadás képezi a mű – az *Új Liszt-Összkiadás*ban megjelent – végleges változatának¹⁸³ forrásanyagát.

II. tétel

A vizsgálat, a részek összehasonlítása időbeni sorrendben történik. Rögtön a tétel elején feltűnik, hogy a négykezes verzió bevezető 12 üteme az egyik változatban csupán 8 ütem hosszúságú (KJ/3), amely később további 4 ütemmel egészül ki. (Ugyanez történik a téma nagyszekunddal feljebb transzponált újraindulásánál is.) Tehát egyharmadnyi időbeli bővülésről van szó, ami lehetőséget teremt az ismétlésre, a rövid motivikus továbbfejlesztésre, a párhuzamos (terc)szólam csatlakozására, mielőtt a kezdeti ritmust újra felidéző komplementer tremolóképes szakasz felcsendül. Ez a négy ütem a Bote & Bock négykezes kiadásában már terckettőzötten szerepel mint végleges változat (KJ/4).

A tétel tipikus ostinato ritmusának létezik egy korábbi variánsa: , amely a jobbkezes tremolóeffektusait egészíti ki a Desz-dúr téma előtt, illetve a csatatéma¹⁸⁴ újraindulása után, a basszus szólamban. Ezt Liszt (kék színnel) áthúzta,¹⁸⁵ aminek az oka talán

¹⁸¹ Az első tétel teljes egészében a másoló kézírása.

¹⁸² Ezek a korrekciók a teljes mű szólóváltozatára érvényesek.

¹⁸³ *Von der Wiege bis zum Grabe – Du berceau jusqu' à la tombe. Új Liszt-Összkiadás – Piano Versions of His Own Works III.* Editio Musica Budapest, LZK I/17. 103.

¹⁸⁴ Csatatéma = (tételkezdő) főtéma.

¹⁸⁵ Liszt gyakran belejavított a másoló által írt kottába (ahogyan a sajátjába is). A korrekciók jól megfigyelhetők a különböző kéziratoldalakon.

az lehetett, hogy ezt a ritmust kevésbé lendületesnek, nem annyira gördülékenynek tartotta. A törölt rész alatt látható a későbbi végleges ritmus (KJ/5).

Mielőtt elérkezünk a bevezető szakasz transzponált megismétléséhez, a legato terc- (illetve szext-) dallammenet végén az átmenetnek többféle változatával találkozunk. Liszt különböző zenei megoldásokat alkalmazott a két nagy zenei egység szerves összekapcsolására. A különféle változatok feltehetően a formai illesztés problematikus jellegét mutatják.

Az egyik megoldás szerint (a szólóverzióban) a végső változathoz képest a tercdallam kissé variálódik, majd a következő 4 ütemben átkötött, valamint késleltetett bővített, majd (hangzó) szűkített akkorddal koronás nyugvópontra érkezik, mely után hirtelen újraindul a nagyszekunddal feljebb ismétlődő csatatéma. A megnyugvó akkordok és az újra belépő téma közös „A” hangja funkcionális kapcsolatot teremt a két rész között. Ezt az átmenetet Liszt – satírozással – jól láthatóan elvetette (KJ/6A-B).

A másik megoldás szerint a Primo Desz-dúr legato dallama hirtelen abbamarad, a Secondo tremolói után lévő „ASZ-A” lépés – együtt szűkített akkordot képezve – az „A” hanggal induló, immár transzponált csatatémához kapcsolódik, ezúttal nem megállással, hanem tempóban maradván. Habár mindez szempillantás alatt történik, és jelentéktelennek tűnhet, mégis ezen a formai határvonalon (befejezés és kezdet) az „A” hang megelőlegezése – ebben az esetben is szándékosan – a két szakasz funkcionális kapcsolatát hozza létre. E néhány ütem egy másik (korábbi) variánsát eltakarva jelenik meg a kéziratban (KJ/7).

A letakarást eltávolítva szemünk elé tárul egy 8 ütemes átmenet, ahol a Primo kettősfogású dallamhangjai augmentálódnak, a negyedek fél-, illetve egész hanggá válnak. A Secondo tremolómozgásaival együtt a zene váltakozó harmóniakon keresztül érkezik meg a végső (hangzó) szekundakkordra, miközben nincs nyugvópont. Az intenzív modulációban a harmóniak az 5–6. ütem egészhangú skála hangjaival keverednek (amelyek később a III. tétel kezdetének hangsorát képezik, KJ/8).

A következő változatot – melyet Liszt teljesen áthúzott (piros ceruzával) – érdemes megvizsgálni, hogyan jut el ez a nyolc ütem a csatatéma újbóli belépéséig. Itt is a moduláció dominál, az előretörekvő harmóniak, a Primo egész hangjai az „F-FISZ” relációban mindig más-más akkordot generálnak, mígnem megérkeznek az utolsó – a Secondo tremolóhangjaival együtt megszólaló – szűkített akkordhoz, melynek hangjai (jelen esetben is) közös hangokként előlegezik meg az újrainduló csatatéma hangjait. Annak ellenére, hogy ez a változat (is) mesteri példája a harmóniak kezelésének, a zenei folyamat fejlesztésének, Liszt mégis áthúzta ezt a megoldást (KJ/9).

A Bote & G. Bock kiadásban (ennek megfelelően az *Új Liszt-Összkiadásban* is) megjelenő két- illetve négykezes végleges verzióban az átmenet 6 ütemet tesz ki, amelyben a Desz-dúr dominánsszeptim és az emelt alapú szűkített szeptimakkordok ütemenkénti váltakozásával („ASZ” és „A” alaphanggal) a moduláció célpontjává a „CISZ-DISZ-FISZ-A” mollbeli szekundakkord¹⁸⁶ válik, ily módon – ezúttal is váratlan és gyors fordulatot generálva – nyitva hagyja a szakasz végét, hogy helyet adjon az újrainduló zaklatott ritmusú csatatémának. Fontos megjegyezni, hogy a harmóniák közös „A” hangja itt is a hangi kapcsolatot jelzi, továbbá az átmenet és a csatatéma közös ritmusa, szoros tematikus kapcsolatuk a koherenciát erősíti a két rész között. A ritmusok komplementer módon egészítik ki a hangzást¹⁸⁷ (KJ/10).

Az említett néhány kéziratváltozatot összevetve ezeknek – az átmenet szerepét betöltő ütemeknek – legjellemzőbb különbségeit a harmóniai fordulatok, a moduláció, a ritmusértékek, a tempókezelés (pl. koronával jelzett megállás) adják. Legtöbbjüknel a tematikus kapcsolatot a főtéma jellemző ritmusa és dallama, a funkciós kapcsolatot pedig a többször alkalmazott közös „A” hangok jelentik (KJ/6–10).

A tétel 90. ütemétől kezdődő Asz-dúr szakasz előtt az Esz-dúr legato dallammenetnek, illetve a hozzákapcsolt rövid átmeneti résznek két korábbi változata maradt fent (KJ/11, 12). Az egyiknél a dallam kettő, míg a másikon egyetlen ütem alatt modulál Asz-dúrba. A 12. kottapéldában az Esz-dúr dallam jóval rövidebb, ezt a szakaszt Liszt áthúzta. Ezek a megoldások nélkülözik azt a sokkal hosszabb – korábbról már ismert – átmenetet, amely a végleges változatban kapott helyet (KJ/13). A szóban forgó szakasz végső formáját tehát plusz 5 ütem hozzáadásával nyeri el. A csatatéma már ismert  ritmusa¹⁸⁸ feszültségnövekedést, zaklatott karaktert mutat, a fokozás ismét intenzívebbé válik. Teszi mindezt immár nem azért, hogy a kezdeti főtéma újrainduljon, hanem hogy a zene megérkezzen az ünnepélyesebb hangulatú Asz-dúr szakaszhoz, amely az E-dúr fanfárrész közvetlen előkészítése.

Az összehasonlító munka során fontos közös vonás figyelhető meg Liszt zenei gondolkodásának fejlődésében: az átvezetések ütemszáma a különböző változatokban egyre hosszabb. Nyilvánvalóan Liszt belső zenei hallása, kompozíciós elképzelései a későbbi korrekciók során arra késztették, hogy egyre inkább a szakaszok időbeni bővítését, a zenei

¹⁸⁶ A harmóniák elemzésénél értelmezés kérdése, hogy figyelembe vehető-e a 44. ütem basszus egészhangmenete („H” hang), valamint a jobb kéz tremolóakkordjának kromatikus késleltetése. Ebben az esetben a 44–45. ütem együttesen akár az E-dúr V. fokú szekundakkordjának is tekinthető.

¹⁸⁷ A hiánytalan komplementer ritmus csak a négykezes változatban tud megszólalni. A szólóverzióban a vonósok tremoló-dallamát a jobb kéz játssza, így a ritmusképlet csupán részlegesen játszható le a kétkezes játéktechnikai korlátjai miatt.

¹⁸⁸ Ez a ritmusképlet a szólóverzióban megosztott, mivel a két kéz játékában a tipikus két ütem első felében a jobb kéz vonóstremolóit, valamint a bal kéz dallammenete helyettesíti az eredeti ritmust.

mondanivaló hosszabb terjedelmű közlését részesítse előnyben. Habár az átmenetek különféle megoldásai is remek próbálkozásai a zenei egységek mesteri összekötésének, mégis a végső változat tartalmazza a legterjedelmesebb – s talán mondhatjuk –, a leginkább megfontolt, szerves átmenetet.

A 14. kottapéldában az Asz-dúr rész teremelődiáját a csatatéma ritmusképletéből származó ostinato ritmusú kísérettel ötvözi. Ez a szakasz rávezet az E-dúr fanfár-részre, hangulatfokozással előkészítve azt, melyből többféle variáció is született. A szólóverzióban négyszer ismétlődő  kombináció készíti elő az E-dúr szakaszt (KJ/14), mégpedig 8 ütemen át. A négykezes változatnál ebből a ritmusminta első felét unisono-tremolo helyettesíti, a szólóverzióban pedig a  ritmus alkotja a kíséretet, ez utóbbiaknál kétszeres hosszúságban, tizenhat ütemen keresztül. A 8 előkészítő ütemet Liszt kevesellte, később a feszültség fokozását időben elnyújtotta, a 8 ütem Asz-dúr rész Desz-dúrban is megismétlődik, így kellő előkészítés után érkezik meg a harsányan kitörő, ünnepélyes E-dúr szakaszhoz, amely a tétel eddigi legjelentősebb csúcspontja (KJ/15–16).

Ennél a kulcsfontosságú résznél található egy korábbi változat, amely az E-dúr – második refrénszerű – két ütemét inkább tematikusan továbbfejleszti, ami miatt kimaradnak a nyolcadok dialógust alkotó unisono oktávbetétei. Itt tehát még nincsenek váltakozó, komplementer ütempárok (KJ/17).

Érdekes megfigyelni, hogy az E-dúr részt megelőző különböző változatok hangneme és az E-dúr (hangzó) tercrokonságot mutatnak, ami Liszt tonális gondolkodásának egyik legnyilvánvalóbb ismertetőjele. A tercviszony már két akkord relációjában egy határozott kinyílást eredményez, irányra való tekintet nélkül. A korábbi verzió hangnemszakaszai: Asz-dúr – E-dúr, későbbi változat: (Asz-dúr –) Desz-dúr – E-dúr.

Később, a letakart változat már a párbeszédszerű végső megoldás felé közelít. Látható, hogy az E-dúr rész folytatása (is) mennyire foglalkoztatta Lisztet (lásd utolsó 2 áthúzott ütem, (KJ/18). A végleges verzióban mégis az oktávnyolcad-betétek tematikus továbbfejlesztése mellett döntött, s az E-dúr szakasz csupán 2x2 ütemnyi időt kapott a komplementer ütempárok viszonylatában. Számára az oktávketőzött unisono ritmusok kiválóan megfeleltek a feljutáshoz a harsány H-dúr részhez, ahonnan a zene továbbemelkedik a legutolsó csúcspontra.

A tétel végéhez érve szintén több változat készült a záró szakaszból. Egy korábbi elképzelés szerint terchiányos „FISZ-H-FISZ” záróakkordok megerősítésével, ritmikus ismételtetésével fejezi be a tételt. Ez az oktávba zárt tiszta kvart és tiszta kvint hangköz is

mege erősíti Lisztnek azon szándékát, hogy a tercnélküli záró harmónia (s így a hangnem) ne legyen beazonosítható dúr- vagy mollként. Az akkordsor után folytatólagosan kezdődik a III. tétel, mégpedig bevezető nélkül, rögtön a szekundlépéses kezdő motívummal (KJ/19, letakarás nélküli verzió).

A másik változatban a háromnyolcados repetíciók nem fejlődnek tovább, hanem néhány makacsul ismétlődő augmentált ritmusú akkord után a zene terchiányos, a H-dúr és Esz-dúr szextakkord váltakozását követően szintén „FISZ-H-FISZ” akkordba torkollik, majd a tétel megáll. Liszt tehát nem hagyja „továbbtombolni” a zenét, hanem ezen a ponton hirtelen megszakítja a folyamatot (KJ/20, letakart verzió), majd folytatólagosan belekezd a III. tétel első néhány ütemébe.¹⁸⁹

A kvintet és oktávot erősítő akkordok terchiányos hangzását enyhíti, hogy a hangzó nagy terc közvetett módon mégis jelen van a belső „ESZ” hangok miatt, illetve a plusz hozzáírt zenekari trombitaszólam komplementer hangjai közül is az „ESZ” teszi teljessé a H-dúrt. Ez tehát egy árnyalt példája Liszt hangnemkezelésének: hol akkordkésleltetéssel rejti el az „ESZ” hangot mint tercet (enharmonikusan a „DISZ”-t), hol pedig a hozzárendelt (trombita) szólamban jeleníti meg. A legutolsó záróakkord viszont már ténylegesen terchiányos. A végleges verzió hosszú, harminc ütemes bevezető része itt még ismeretlen.

A befejező rész előtti szakasz megoldásai rendkívül nagy változatosságot mutatnak. A H-dúr nyolcadrepetíciós ostinato részig történő feljutásnak mint átvezető résznek többféle változata is készült.

A négykezes kéziratban található két verzióban a két ütem G-dúr V. fokú kvintszext akkordhangjai után rögtön a H-dúr kvartszextet bontja fel, s ezután máris felér a csúcspontra. Ez az összekötő rész csupán 4 ütem (KJ/21). A másiknál a triolaritmus a „D” kvintszext után a H-dúr hangjaival tölti ki az átmenetet (az előző H-dúrt körülrajzoló triolamotívumokat áthúzza, KJ/22). A végleges négykezes változatban az emelkedő triolák ettől eltérnek, a hangok először megmaradnak G-dúr környezetben, majd fokozatosan felfelé lépkedve térnek át a H-dúr hangjaira (KJ/23A–B). Ugyanez a menet a végső szólóváltozatban ismétlődő  ritmusba rendeződik (KJ/24).

¹⁸⁹ A piros és kék színű áthúzások, bejegyzések is Liszttől valók. Amennyiben az elképzelt variáns nem a szomszédos oldalon megy tovább, vagy egyszerűen csak egy töredék, a folytatást (vagy a korrekciót) Liszt a „Vide Page ...” (lásd a(z) ...-dik oldalt), „Vide Correctur Blatt” (lásd a javítási lapot), Vide Ergänzungblatt” (lásd a kiegészítő lapot) Vide ... Abschnitt (lásd a(z) ... szakaszt) utasításokkal jelzi.

Ismét az átmeneti szakaszok ütembővítésének lehetünk tanúi. Az időfaktornak jelentős szerepet juttat Liszt két részt összekötő „zenei híd” minőségi megoldásai között. Annak ellenére, hogy a különböző módozatok hangzáskülönbsége nyilvánvaló, a fokozás belső harmóniai, tonális arányai különbözőek, mégis mindegyikben szilárd építkezési koncepció érvényesül, így mind a négyféle változatban a zenei anyag szerves fejlődését érezzük, ennél fogva valamennyi megoldás meggyőzően hangzik.

Megjegyzés: Liszt életművében számtalan alkalommal találkozunk zongoraműveinek részleges, illetve komplett korábbi verzióival, melyekben a formai felépítés, a dallamkezelés, a motívumformálás, a technikai megoldások egyszerűbbek, emiatt legtöbbször könnyebben játszhatók. Ilyen művek például a *Költői és vallásos harmóniák*, a *Consolations*, a *Nagy koncertszóló*, a *Beethoven-szimfóniák átírtai* (5-7.), a *Zarándokévek II. év – Olaszország*, a *Magyar Dallok* (Magyar rapszódia),¹⁹⁰ a *12 Etűd* (Transzcendens etűdök) korábbi verziói, melyeket sokszor „első változat”-nak neveznek. Ezek a végleges kifejtet autentikus elődjének tekinthetők, melyekből később jóval nehezebb koncertdarabok születtek.

A tétel zárószakaszát illetően a „H-CISZ-DISZ-F-A” hangkészletet vizsgálva a legvégső 9 ütemben jelentős különbség mutatkozik a megoldások között. A korábbi (négykezes) változatban az akkordok felváltva váltakoznak (KJ/25), míg a későbbi (lefedett) kéziratban a váltakozó akkordok belső hangjai augmentálva, hosszabb egységekben cserélődnek (KJ/26). A korábbinál szünetekkel megszakított akkordpárok „küzdnek” egymással, a szünetek hosszabbodásával továbblassul a zene, s ezzel még szaggatottabbá válik a ritmus. Ezt a plusz négy ütemet Liszt elvetette, áthúzással jelezte, mivel sokallta az akkordok ismétlődését, amelyet már a szünetek tágabbra nyújtásával sem tudott kompenzálni. A végleges változatban a tétel befejezésénél csak két ilyen megszakított negyed zárja a tételt, amivel minimalizálódik a szaggatottság. Liszt a négykezesnél a tombolás csúcspontját úgy éri el, hogy az utolsó két ütemben (a szünetet nem számítva), az abszolút zenei csúcsponton egyszerűen „felrobbannak” az akkordok (KJ/27A–B). A végső szólóváltozatban pedig ez a mozzanat egyetlen ütemre szűkül (KJ/28). A négykezesnél tájékoztatásképpen beírt piccolo szólama fokozza az extatikus csúcspont hatását, melyet a kiadó (ezúttal is) kisméretű kottával jelez (KJ/27A).¹⁹¹

¹⁹⁰ A *Magyar Dallok* a *Magyar rapszódia* korai verziói, melyeknek egy része jóval könnyebb és gyakran rövidebb, azonban némelyikük meghaladja a későbbi rapszódia nehézségi fokát.

¹⁹¹ A II. tétel hangzásbeli különbségei, a záróütemek megoldásai → *Műelemzés: A lét küzdelmei*.

Mind a négy példában a „A-H-CISZ-DISZ-F” skála-hangkészlet dominál, amely az 1:5-ös modelltől a bővített hármast, a bő kvintszept és terckvart akkordon át csaknem teljes egészhangú skálává¹⁹² formálódik, mely folyamat egy célt kíván elérni: a zene totális hangnemi bizonytalanságba terelését.

Vizsgáljuk meg, hogyan alakulnak a tétel befejező ütemei a weimari kézirat¹⁹³ szerint (KJ/29–30). A konok „A” orgonapontú jobb kéz akkordrepetíciói egyszer csak kimozdulnak a helyükből, majd kromatikus lefelé veszik az irányt. Az ostinato akkordismétlődéstől való eltávolodás csak ebben a kéziratban figyelhető meg. Ezután a kromatikus menet hangjai szigorúan egészhangú skálahangokba rendeződnek, melyhez a bal kéz is csatlakozik, s ezt az elvet végigkövetve fejeződik be a tétel. Valamennyi szólam párhuzamba, unisonóba rendeződik, majd a ritmusértékek meghosszabbodnak. Az augmentáció, a szünetek „beékelése” tudatos szerkesztési elv, amely a zene lassulását, elfáradását jelzi. A lassítás, a szünetekkel megnyúlt ütemek és a diminuendo következtében a két tétel közötti átmenet során a karakterkontrasztok elmosódnak.

A 30. kottapéldában jól látható, hogy a tételzáró utolsó néhány ütemnek két változata született (KJ/30). Amíg az egyiknél a zene hamarabb éri el a záróhangot, addig a másik – lefelé továbblépegetve – néhány hanggal később érkezik meg. Valójában a „CISZ”-oldali egészhangú skála hangjainak „útkeresése” hallható mindkét esetben. A ritmikus háromnyolcados motívumok csaknem 3 oktávon keresztül szekvenciálisan ereszkednek, s fokozatosan kifáradva – a ritmus augmentálásával – jutnak el a záró momentumig. A hangok sorrendjét illetően ugyan mindkét befejezés kissé eltérő logikájú, ám közös vonásuk az „F”-re érkezés. Teszi mindezt Liszt azzal a céllal, hogy közös hangot alkothasson az „attacca”-val folytatódó III. tétel kezdődallamának első hangjával.¹⁹⁴ Ez a kompozíciós szerkesztésmód egyik tipikus példája a két szakasz vagy tétel közötti legszorosabb koherencia megnyilvánulásának.

Mindezek ellenére a II. tétel e befejezését – mint lehetséges későbbi változatot – Liszt a kotta határozott áthúzásával, besatírozásával mégis elvetette. Megjegyzés: a trombitaszólam – amely komplementer módon társul a hangzáshoz – itt is megtalálható, mégpedig a főkotta felett (KJ/29).

¹⁹² A „G” kivételével.

¹⁹³ A mű négykezes kéziratváltozatát a weimari Goethe und Schiller Archivumban őrzik *Der Kampf um's Leben* címmel. Ennek ellenére található közöttük néhány oldal, amelyekről megállapíthatók, hogy a játszandó anyag kétkezes elrendezésű (ezt bizonyítja a szimpla kétsoros szisztéma, illetve az oktávok kézpozíciói: KJ/29–30).

¹⁹⁴ Ezen az oldalon a két tétel között Liszt megjegyzése: a „Vide 2. Abschnitt” látható (Az oldalszám nem azonosítható pontosan: 2. vagy 7.).

Az egészhangú skálára akad néhány példa Liszt műveiben, azonban a hangsor ilyen direkt formában történő megszólaltatására csak ritkán találni analógiát. Ez a hiánytalanul megjelenő, idegen hangokkal nem kevert hangkészlet – a már megismert tételbefejezéseken kívül – a III. tétel kezdetén is megmutatkozik (KJ/31).

Látható tehát, hogy a II. tétel befejezésének, valamint a III. tétel kezdetének is számtalan alternatív változata született, amelyekből jól kivehető, hogy Liszt többször is átgondolta a két tétel határán lévő szakaszok hosszúságát, formai kapcsolódását. Összességében elmondható, hogy a különböző megoldások itt nagy utat jártak be, amíg a letisztult utolsó változat el nem nyerte végső formáját.

Zeneszerzői szempontból nem könnyű annak átgondolása, hogy miképpen fejeződjön be az élet küzdelme a zenei folyamat extatikus csúcspontján, ahol a zene már teljesen eszkálálódott, illetve hogyan kapcsolódjon ahhoz a ponthoz, ahol a harc átcsap egy óriási kontrasztot képező másik világba.

Egy olyan közegbe, ahol a sír az ember földi létének végét, egyúttal a túlvilági élet kezdetét is jelenti, s ahol a zene ennek megfelelően – a kezdeti fájdalmas sóhajok világából kilépve – átlényegül, a leírhatatlan boldogságot ígérő mennyország magasságába emelkedik, transzcendens szférába csap át. Liszt a végleges változatban – ütembővítéssel teret adva az újra meg újra átgondolt érettebb megoldásoknak – lényegre törően fejezi ki a zene mély tartalmi mondanivalóját.

III. tétel

A záró tétel kezdete mély drámai pillanat: egy égszakadás-földindulás utáni állapot. Szent csend ez, az extatikus küzdelem utáni hirtelen lecsengés (koronás szünet) és a következő tétel első ütemének megdöbbenő csendje. Az egész művet tekintve leginkább ez az a momentum, ahol a szünet a legerősebb drámai tartalmat hordozza, erős kapcsolatot képezve a két tétel attacca-előadásakor.

A drámai hangvétel párhuzamba vonható a *Via crucis* XI. stációja, a *Jézust keresztre feszítik* utáni pillanattal, amikor *Jézus meghal a kereszten* (XII.). Itt is – ahogyan *A sír – bölcső az eljövendő élethez* tétel elején is – a tritónusz fájdalmas sóhajával egy rendkívüli mozzanat tárul elénk, amely először hivatott megtörni a „vihar” utáni állapot döbbenetes csendjét.

Az egészhangú skálahangjaiból álló tételbefejezés és a következő tételkezdés karakterkontrasztja óriási, mégis a két részt tartalmi kapcsolatuk tartja össze. A koherenciát a hangkészlet vonatkozásában a Debussy műveiben ismert egészhangú skála jelenti, amellyel Liszt – hacsak egy rövid időre is – teljesen eltávolodik az alaphangra épülő szerkesztésmódtól,

a tradicionális hangnemkezeléstől, s a hangzás teljesen „talajtalanná”, lebegővé válik. A romantikus tonalitás effajta „eltorzulására” tett kísérlet egyike Liszt progresszív kompozíciós gondolkodásmódjának, mely mozzanat hangzásában forradalmi, meggyőző erejét új, egyedi karaktervonásai adják.

A III. tétel kezdetének – melynek során egy magányos dallam az egészhangú skála hangjaival hosszabb időn át medítál – négykezes verzióban több változata is fennmaradt. Nagy szekundok (és enharmonikusan szűkített tercek) fájdalmasan sóhajtozva lépegetnek a skála hangjain. A dallam tiszta egészhangú skálává alakul, a „CISZ” – mint az egyetlen hiányzó hang – közvetlen a szakasz vége előtt, az utolsó pillanatban szólal meg. Az espressivo-melódia negyedei a végleges változat augmentált ritmusával összehasonlítva mozgalmasabb hatást keltenek (KJ/31).

A tétel kezdetének egy másik változatában a felfelé kapaszkodó tritónusz, majd a rezignált ereszkedő „H-A-F-DISZ” hangok, a további motívumok már a végső verziót sejtetik (KJ/32). A részek szerves összetartozását, tematikus kapcsolatát a rövid felvezető résznek számító „H-A-H-A” lépegető félhangok jelzik (12., 19. ütem), mivel megelőlegezik a második „C-H-C-H” szekund-lépésekből álló motívumot. E hangközök már a tétel elején is – a bővített kvart (szűkített kvint) mellett – a dallam meghatározó elemei közé tartoznak.¹⁹⁵

Mindez a végleges szólóverzióban módosul: a kezdeti dallam után az átvezető rész a négy ütem helyett jóval hosszabb, tizenhat ütemmel bővül, melynek során szűkített terc- (hangzó nagyszekund-), illetve kisszekund-sóhajok váltják egymást. A bevezető rész hangkészlete „DISZ-F-GISZ-A-H”-ra módosul, amely jelzi a bevezető szakasz rendhagyó hangzását. Érezhető, ahogy a kezdeti szakasz ilyen mértékű megnyújtásával a zene – a sírt, a gyászt ábrázoló – mély mondanivalója még inkább kifejezővé válik, a megfelelő hosszúságú kezdő dallam és az abból táplálkozó átvezetés arányait, zenei mélységét is tekintve mesteri előkészítése a második fájdalmas dallam belépésének, ahonnan a zene ténylegesen megindul (KJ/33).

Megpróbáltam rekonstruálni a tétel bevezető hangjainak egy korábbi, alternatív változatát. Ez a dallam kevesebb hangból áll, ám a motivikus fejlődés (egyben felvezető) itt is nyomon követhető, amíg el nem jut a szekundlépéses dallamhoz, amely még diatonikus (KJ/34), és lépésekben is kevesebb, mint a későbbi kromatikus változata. A nehezen olvasható kéziratból végső soron megfejthetők a hangok, bár az azonosítást nehezítették az áthúzott vonalak (KJ/35).

¹⁹⁵ A szekundlépésekből álló motívum az első tétel főtemahangjainak egy részét képezi.

A harmadik tétel indulására a weimari kéziratban még további próbálkozások is találhatók rövid töredékek formájában. Mindezek összességében azt bizonyítják, hogy Lisztet mennyire foglalkoztatta az emberi lét leglényegesebb kérdése, a sírnak mint a túlvilági élet kezdetének zenei ábrázolása, a hozzáillő karakter, hangulat megteremtése a tétel indulásának pillanataiban. Így tehát érthető, miért készült annyi verzió, mire kikristályosodott a végleges változat.

A szekundmozgásos dallam lefelé hajló motívumai először diatonikus lépésekkel próbálják megjeleníteni a rezignált hangulatot (KJ/35 – 15. és 19. ütem; KJ/36 – 4. és 8. ütem), majd egy másik változatban ugyanezt teszik a fájdalom, a sírás, a sóhaj kifejezésére alkalmazott kisszekund-lépések (KJ/32–25., 29. ütem). A folytatásban a kromatikus dallam szekvenciában ismétlődik, augmentálódik, majd néhány lebegő hanggal próbál átvezetni a hangulatában is eltérő Desz-dúr részhez (KJ/37).

A végleges (szóló) verzióban a rezignált kromatikus dallam motivikusan továbbfejlődik, szekvenciát képezve egy kvarttal feljebb megismétlődik (KJ/38–37., 41., 49., 53. ütem), s a hangok azután szervesen átvezető résszé alakulva formálják a dallamvonalat.

A Desz-dúr részhez felvezető szakasznak is többféle változata figyelhető meg. Az egyik a már korábban említett 34. kottapélda (KJ/34) utolsó 2 üteme¹⁹⁶, a másiknál már hosszabb az átmenet (KJ/36 – utolsó 8 ütem), a harmadiknál a lehajló kromatikus sóhajmotívumok egy-egy kis szekunddal mindig feljebb kapaszkodnak, majd irányt váltva felfelé ívelve¹⁹⁷ próbálják elérni a Desz-dúr éteri hangulatú szakaszt (KJ/37). Egy negyedik változat mind ritmusában, mind harmóniáiban az eddig megismert átmenetektől eltérő, melyet (talán „kiforratlansága” miatt?) Liszt teljesen elvetett, s amelyet jól látható módon, áthúzással jelzett¹⁹⁸ (KJ/39, legelső két sor, leragasztott változat).

A dallammenet, a skálahangok eltérő logikája jól mutatja a különböző megoldásokat. Az átvezető részek közös tulajdonsága a felfelé irányba törekvés. Mindegyik szervesen próbál kapcsolódni a Desz-dúr részhez, legtöbbször annak dallamhangjai megelőlegezésével, amely a közös hangok kapcsolatával elsimítja a két rész határvonalait, erősítve ezzel az illesztési pontok organikus összetartozását.

Az átvezető részeket áttekintve megállapítható, hogy a végső verzió tartalmazza a leghosszabb változatot. A motívumok hangjai nem kötődnek hangnemhez, a kis és nagy szekund és a bővített másod- (illetve kisterc-) lépések egyedi sorrendje lebegő hatást kelt.

¹⁹⁶ A szakasz utolsó hangjai nehezen olvashatók ki, megfejtésük az áthúzások miatt csupán hozzávetőleges.

¹⁹⁷ Ez a rész hiányos maradt, e motívumok letisztultán a végső változatban jelennek meg.

¹⁹⁸ A javításokhoz (valószínűleg a jól láthatóság miatt) Liszt gyakran kék (illetve piros) színt használt.

Liszt gondosan ügyel arra, hogy konkrét hangnem – már a tétel kezdetétől számítva – ne legyen érezhető (KJ/38 – 54–68. ütem).

Ahogy a második tételben, úgy a záró tételben is foglalkoztatták Lisztet a részek közötti átmenetek. Jól látható, hogy a határpontokon a közös hang, motívum, dallam vagy ritmus megelőlegezésének szándéka mindig a koherens kapcsolatokra törekvést jelzi kompozíciós technikájában.

A tételen belül továbbhaladva a lefelé hajló A-dúr tercdallamnak, az „A-G-E” sóhajmotívumnak, valamint a tremolóval kísért C-dúr tercdallamot érintő átvezető szakaszoknak készültek korábbi variánsai, ám ezek nem számottevőek, csupán néhány hang az eltérés közöttük, s valamivel rövidebbek a végleges változathoz képest. Mindezek apró próbálkozások lehettek, amelyek nem nyerték el Liszt tetszését, mivel valamennyit áthúzta (KJ/40).

Megfigyelhető egy olyan – szintén rövid – tételzáró szakasz, ahol a C-dúr tercdallam¹⁹⁹, miután felhangzik egy oktávval feljebb, az éteri magasságokat szintén C-dúrban éri el, és abban is fejeződik be a tétel. A modális harmóniák (melyekből később a végleges változat építkezik) fent kis „harangokként” csendülnek fel, s D-(dúr), bővített hármassal, h-(moll), e-(moll), C-(dúr) akkordokkal – III–I. fok tercrokonzapcsolattal a végén – „mennyei magasságokba” emelkedve zárják a tételt (KJ/41, letakart változat).

Ennek a C-dúrban záródó résznek fennmaradt egy korábbi verziója, amely hangulatában, akkordszerkesztésben ugyanaz, csupán a C-dúrt mint záró akkordot (és egyben hangnemet) a szünetek beékelésével, akkordok ismétlésével tovább kívánja erősíteni. Ebben a verzióban a kettősvonal után viszont a zene tovább folytatódik, a szekundlépéses dallamot idézi terckettőzve, azonban ennek a megoldásnak valószínűleg nincs folytatása, mivel letakart változata felülírja ezt az elképzelést (KJ/42, letakarás nélküli változat).

A sok áthúzás mind bizonyítja, hogy ezek a megoldások csupán korábbi próbálkozások. A végleges változat még plusz 80 ütemen át folytatódik, számos „epizódon” áthaladva fejlődik, egymás után csendülnek fel az első tétel szebbnél szebb motívumai, míg nem a zene – az I. tétel befejezéséhez hasonlóan – egyszólamú dallammá alakul.

A tétel lezárásának, illetve az azt közvetlenül megelőző néhány résznek további változatai maradtak fent, melyekből határozottan arra lehet következtetni, hogy Lisztet a mű befejezéséhez való közeledés, a legutolsó zenei mozzanatok is erőteljesen foglalkoztatták.

¹⁹⁹ Az ehhez tartozó kíséretben a tremolók hangköztávolsága a kvintnél is nagyobbra nyílik (szext és oktáv), a végleges változatban ez kvint marad.

A III. tétel végéhez közeledve, a második tételből vett, meg-megszakított kvinttremoló-kísérettel ellátott C-dúr tercdallam és egy oktávval feljebb történő megismétlődése közötti átmeneti 4–5 ütemben elmarad a bal kéz kíséret (korábbi változat), így a jobb kéz kettősfogásai önálló életet élnek (KJ/43). A végső verzióban ehhez egy másik önálló dallam társul a bal kézben (KJ/44). A magas regiszterből leereszkedés után a d-moll / e-moll váltakozó hármashangzatok egy korábbi verzióban először rövidebb (5 ütemes) szakaszt ölelnek fel (KJ/45), majd később – a diatonikus skála újabb fokaira (illetve fordításaira) építve – kibővülnek 13 ütemmé, amely a menetelő harmóniák végső változata lesz²⁰⁰ (KJ/46). Az ezt továbbvezető moduláló harmóniák ritmikai megoldásukban térnek el. A korai verzióban hosszú, átkötött egészhangértékű statikus akkordok biztosítják a zenei folyamat lassú előrehaladását (KJ/46–47). Ezek egyszerűbb harmóniai vázként hatnak, melyeket Liszt a kotta teljes áthúzásával jól láthatóan elvetett (ennek ellenére ezek az akkordok szolgálják e szakasz végső verziójának harmóniai alapját). Később, végleges megoldásként a kitartott akkordokat tremoló-kísérettel ellátott ritmikus változatuk váltja fel (KJ/48).²⁰¹

A „H” orgonapontú részt követően a tetrachord-kereten belül mozgó unisono-staccato negyedeket Liszt „G” alaphangon zárta le, tercron kapcsolatot képezve a H-dúrban felcsendülő bölcsőtémával²⁰². (Ez a végleges változatban később Cisz-dúrban hangzik fel, a H-dúr felé irányuló moduláció eltolódik néhány ütemmel későbbre.) Az egyszólamú záró dallam hangjai nem teljesen ugyanazok,²⁰³ végleges formájukat a végső változatban nyerik el (KJ/49).

A III. tétel befejező részének egy olyan alternatív változata is fennmaradt (a négykezes verzióban), amely szintén eltér a későbbi, kiforrott végleges formától. A d-moll, e-moll, Esz-dúr, Desz-dúr, E-dúr, e-moll harmóniafüzér után az „E” központi hanggá válik. Az első tétel záróütemeinek hangközeit, sóhajtó „E-GISZ-A-FISZ-G” kromatikus lépéseit ötvözi a III. tétel basszus unisono dallamának nagyszekund-lépéseivel, mely rész végül megnyugszik, s a zenei folyamat „E” alaphangon zárul. A négykezes az I. tétel kezdő motívumainak dialóguseffektusai után felidézi a tétel végének hangjait is, ezúttal a basszusban. A mű befejezésének ebben a korábbi változatában a két szélső tétel szoros motivikus kapcsolata

²⁰⁰ Gyakran előfordul, hogy egy oldalon található ugyanannak vagy egy másik résznek a későbbi változata (áthúzott hangok környezetében) a rendelkezésre álló üres hely függvényében. Ezek a „kiegészítések” bizonyosan nem egyidőben történtek, mivel az írásmód karaktere és az íróeszközök is eltérnek egymástól.

²⁰¹ → 3. sor utolsó ütemtől.

²⁰² Ez a változat bizonyítja, hogy Liszt ezt a témát itt H-dúrban képzelte el.

²⁰³ Utolsó 9 ütem, letakart változat.

fedezhető fel, a mű legelső és legutolsó „E” hangja pedig közös keretként jelenik meg (KJ/50–51).²⁰⁴

Néhány zenei jellemző, amely a szóló-, illetve a négykezes verziók korai, köztes, illetve végleges változatainak összehasonlításánál az érzékelhető különbséget jelentetik. A kétféle megoldás két oszlopban szemlélítve a következő:

Korábbi változat

Későbbi (köztes) / végleges változat

kevesebb dallamhang	több dallamhang
rövid (rövidebb) bevezető	hosszú (hosszabb) bevezető
diatonikus dallam	kromatikus dallam
ritmus	augmentált ritmus
nincs szünet / kevés szünet	hosszabb szünet(ek)
ismétlés szekvencia nélkül,	ismétlés szekvenciába rendeződve
egyszeri megjelenéssel	
rövidebb átvezetés	hosszabb átvezetés (moduláció, szekvencia)
kíséret nélküli ütemek	kísérattal ellátott ütemek
kitartott, statikus harmóniák	ritmizált harmóniák, harmóniafelbontások

Gyakorló muzsikusként nagy élményt jelentett a mű kéziratanyagának kutatása. Tanulságos volt a komponálás mélységeiben elmerülni, megismerni Liszt különböző elképzeléseit, zeneszerzői gondolkodásának stádiumait, fejlődési folyamatát. Elmondható, hogy az alternatív verziók ennek a mély mondanivalójú kompozíciónak sokszínű – legtöbbször szinte egyforma értékű – tartalmi kifejeződései, melyek nem csupán a megannyi módosítás állomásait jelentik, hanem Liszt e hangjegyekbe öntött bizonyágtételével a zene különböző árnyalt, lelki mélységeit tükröző hangulati változásai egyúttal hitvallása „stációival” is párhuzamba vonhatók.

²⁰⁴ Ez a két oldal hivatkozási alapot képez azzal, hogy a helyszíni tanulmányozáskor Eckhardt Mária személyesen győződött meg létezésükről. Mivel ezeket egy-egy üres oldalra ragasztották, s nem rendelkeztek eredeti oldalszámozással, így (valószínűleg emiatt) nem szerepelnek a Washingtoni Kongresszusi Könyvtár online katalógusában.

IX.2. Zenekari változat²⁰⁵

A kéziratanyag kutatása során kiderült, hogy a zenekari verzió kéziratában – néhány esettől eltekintve – viszonylag kevés áthúzás, javítás található, ami azzal magyarázható, hogy Liszt először a két-, illetve a négykezes verziót készítette el, és öntötte végleges formába. Mindez jó alapot teremtett a szimfonikus változat komponálásához. Egyes helyeken a verziók között párhuzamot lehet vonni a megoldások tekintetében, vagyis a partitúrában gyakran ugyanazokon a pontokon találhatók korrekciók, mint a szóló-, illetve a négykezes verzió kéziratanyagában. Ugyan tudható, hogy a zenekari változat néhány hónappal később készült el, mégis a problémás helyeket Liszt akár egyidőben is kezelhette, lehetséges, hogy a billentyűs változatokkal egyidőben – akár vázlagszerűen – dolgozhatott a zenekari hangszerelésen is.

²⁰⁵ A zenekari kéziratverzió részletes elemzése egy másik nagy témakört ölel fel, melynek kifejtése az értekezés terjedelmi korlátja miatt nem lehetséges.

X. Műelemzés²⁰⁶

E fejezet tartalmazza *A bölcsőtől a sírig* szimfonikus költemény végleges változatának különböző aspektusokból történő vizsgálatát. A szerkezeti felépítés, az építkezési formák, a belső arányok, analógiák és különbségek, a harmóniai gondolkodás, a karakter sajátosságainak zenei kifejezőeszközei, az adott tétel címe és a zenei tartalom közötti kapcsolat, a vallásos lelkület, a transzcendentális gondolkodás zenei lenyomatai mindazon analitikai szempontok, amelyek elvezethetnek a mű megismeréséhez, a mondanivaló mélyebb megértéséhez. A szerkezeti elemzés alapját a mű szólószingora-változata képezi. A négykezes verzió jellemzőivel, az egyéni interpretációs tapasztalatokkal a XI/1. fejezet foglalkozik. Vizsgálat tárgyát képezi a zenekari változat is (XI.2), elsősorban a hangszerelés megoldásai után kutatva.

A bölcsőtől a sírig – amely Liszt utolsó programzenéje a szimfonikus költeményei sorában – szakít a műfaj egytétéles hagyományával. Három önálló tétel, külön címekkel: I. *A bölcső*; II. *Harc a létért*; III. *A sír: az eljövendő élet*. A mű – egy nagy egészként tekintve – formai tagolódás szerint visszatérő jellegű.

X.1. A bölcső

Az első tételre – amely akár teljes egészében egy hosszú expozíciónak is felfogható – gyöngéd, melodikus bölcsőtémája, a dallam és kíséret állandó ringatózása, a zenei anyag egyszerű faktúrája²⁰⁷ miatt a „kilengésektől” mentes, homogén karakter jellemző. Jól érezhető a letisztult zenei gondolkodás, az egyszerűségekre való törekvés a formák és motívumok kezelésében, a részek strukturálódásában. Mindez a kései Liszt-művekre jellemző kompozíciós technika egyik ismérve.

Előjegyzés, hangnem, moduláció, harmóniák

Az előjegyzés, a választott hangnem szerepe Lisztnél gyakran szimbolikus jelentésű. Paul Merrick Liszt hangnemkezelését kutató tanulmányában az előjegyzés nélküli állapotra

²⁰⁶ A mű részletes vizsgálatával a kéziratanyag kutatásán kívül a *Műelemzés* fejezet is foglalkozik, melynek során a kompozíció szerkezetének, zenei mozzanatainak tanulmányozása kerül előtérbe. A kutatói munka folyamán az egyes észrevételek, megállapítások, tanulságok, következtetések – a hasonlóság, illetve azonosság miatt – megismétlődhetnek.

²⁰⁷ Mindezt az egyszerű, kamarazeneszerű hangszerelés is szolgálja.

vonatkozóan a következő kutatási eredményre jutott: „Liszt zenéjében a null-előjegyzés nem minden esetben hordoz szükségszerűen valamilyen szimbolikus jelentéstartalmat; lehetnek olyan esetek is, amikor a zeneszerző tisztán kottairási okokból nem használ előjegyzést. Javaslatom szerint a null-előjegyzés csak akkor fogható fel szimbólumként, amikor az adott mű szövegében vagy témájában valamilyen, a halállal kapcsolatos jelentéstartalom merül fel. Ilyenkor a null-előjegyzés használata nem véletlen.”²⁰⁸

Merrick tehát a halál vizuális szimbólumának meglétéhez köti az előjegyzés nélküli hangnemet, ami egyértelmű szándék Liszt részéről *A bölcsőtől a sírig* hangnemkezelésében, tekintettel a zenei tartalom élettel és halállal kapcsolatos tematikájára. A darabban előforduló hangnemeket, hangnemi környezetet értelemszerűen a hozzájuk tartozó különböző előjegyzések jelzik. Merrick a műben található null-előjegyzés használatát abba a csoportba sorolja, ahol a null-előjegyzés csak a mű folyamatában jelenik meg.

<i>Von der Wiege bis zum Grabe</i>	1. Die Wiege	C
	2. Der Kampf um's Dasein	Ø D ^b Ø E ^b Ø E
	3. Zum Grabe: Die Wiege des zukünftigen Lebens	Ø a C C [♯]

A C-dúr és a-moll hangnemek mellett a módosítójelek különböző tonális vagy ahhoz közeli környezetet hoznak létre. A tétel hangnemi felépítésének meghatározásakor a hangnemváltások többé-kevésbé érzékelhetők, ugyanakkor ezek a váltások – rövidségüknél vagy irányuknál fogva – inkább átmeneti modulációként értelmezhetők. A kitérés sokszor csak tendencia marad, a harmóniavonulatok gyakran szekvenciamenetben öltönek testet, melynek során a tonális középpontjának – az alaphangnak – nincs lehetősége kialakulni. A számos apró tonális mozzanat szakadatlanul formálódik, állandóan befolyásolja a pillanatnyi hangnemérzetet, akadályozza a részek konkrét hangnemi kialakulását. Ennek ellenére akadnak jobban érzékelhető hangnemek, mint például az e-moll (vagy E-dúr), C-dúr, Asz-dúr, Desz-dúr, A-dúr, melyeknél az aktuális hangnemi környezetet az adott hangnem hangjaiból építkező motívumok ismétlése, vagy éppen az új hangnem V. fokának megerősítése hozza létre (31–32., 35–41. ütem). A tonálisérzetet segíti, ha a zenei textúra körüljárja az adott hangnem hangjait (A-dúr szakasz, 81–100. ütem). Az 51. ütemtől plusz kiegészítésként Liszt a fuvolaszólamot is feltünteti. Ezek a nyolcad harmóniafelbontás-menetek, melyek ritmikailag

²⁰⁸ Paul Merrick: „...sans ton ni mesure”: egy halálszimbólum Liszt zenéjében? *Magyar Zene*, XLI. évf. 2. sz. 2003. május., 226.

komplementer szerepet töltenek be, s a négykezes és a zenekari változatban tudnak megszólalni, szintén hozzájárulnak a zenei szöveg tonálisérzetéhez. A szólószingoraváltozatban (és sok más Liszt-zongoraműben) a zenekari hangszerek effajta kiegészítő szólamai általában tájékoztató jellegűek, vagy „ossia” szerepet töltenek be. Céljuk, hogy az interpretáció elképzelésében, a zenei folyamat megvalósításában segítsék a zongoristát.

A mesteri hangnemkezelést igazolja a kifinomult modulációs technika. A kezdeti szakasz a jól ismert I–III. fok: C-dúr – e-moll tercrokon kapcsolatát érzékelteti. A tercrokon kapcsolatok indirekt alkalmazása nyilvánvalóvá válik például a C-dúr – E-dúr viszonylatában. A hangnemváltás pillanatában az akkordok közötti (vegyes irányú) kromatikus lépések, elmozdulások a modulációt szövevényesebbé teszik, a pillanatnyi hangnemérzetre hatnak. A mollbeli szeptimakkord, a hozzá legközelebbi, késleltetett szűkített négyeshangzat, majd a feloldódó mellékdomináns szeptim vissza-visszatérő akkordmotívumként lebegő tonálisérzetet eredményez (29–31., 33–35., 63–65., 67–69., 71–73. ütem).²⁰⁹ Liszt gyakran alkalmaz akkordkapcsolatokat, melyek szekvenciamenetbe rendeződve folyamatosan újabb és újabb hangnemi környezetet hoznak létre. A hangnemérzet sokszor átmenet nélkül, hirtelen, a mechanikus transzpozíció által változik.

Az akkordmenetekben két alkalommal is megtalálható a Liszt harmóniavilágában oly közismert lebegő jellegű bővített hármashangzat (106. és 108. ütem). A tétel végén az elcsendesedő ringató dallam egyszólamúvá válik, leegyszerűsödik, a hangértékek augmentáló tendenciája lassulást eredményez, mellyel szimbolizálni kívánja a bölcsőben fekvő kised elszunnyadását. A harmóniák megszűnésével az egyszólamú dallam „E” hangra érkező nyugvópontjai nem annyira a konkrét hangnemérzet megerősödését, mint inkább a tétel abszolút alaphangjához történő megérkezést jelentik.

Ezek (valamint a későbbi vizsgálatok tárgyát képező) zenei megoldások Lisztnél a hagyományos romantikus harmóniakezeléstől való elrugaszkodás félreérthetetlen jelei, melyek az impresszionista, hangulatfestő szerkesztésmódok irányába mutatnak.

A teljes zenei szövet alakulásában – akár a dallam, akár a harmóniavonulatok irányát tekintve – felfedezhető a lépésben vagy ugrásban történő konstans felfelé-lefelé mozgás, amely általában a bölcső ringatását hivatott imitálni. A bölcső hangulatát, zenei megjelenítését, a tételcím és a zenei tartalom organikus kapcsolatát tehát Liszt illusztratív zeneszerzői technikával éri el.

²⁰⁹ Ez a lebegő jelleg nem tévesztendő össze az egészhangú skála tonalitást elbizonytalanító hatásával.

Jól érzékelhető, ahogyan megelevenedik a Zichy-tollrajz mint „gyönyörű hangulatteljes képsorozat és bölcselkedés”,²¹⁰ melynek a műre gyakorolt inspiratív hatása vitathatatlan, fontos szerepet játszik a szimfonikus költeményt alakító „képalkotó” kompozíciós gondolkodásban.

Hangközök

Átgondolt koncepció húzódik a hangközök építkezésében. A mű elején – a 13. ütemtől kezdve – a kíséretben ringatózó hangközök tágnak, a kis terctől a tiszta kvintig. A nagy terc leginkább a dallamban fordul elő. A kis és nagy szext már nem szerepel ringatózó mozgásban, azok a későbbi kétszólamú dallamalkotásban, kettősfogásokban jelennek meg. A kis és nagy szeptim leginkább a négyeshangzatok színezésében vállal szerepet. Oktáv három alkalommal szerepel a tételben, a kettősfogású dallamhangot erősíti hangsúlyos helyen, ugrásként nem fordul elő. Ennél nagyobb hangközök nincsenek, a zene tehát oktávkeretben mozog. A kíséretben, illetve a dallamban a szext, illetve a szeptim a határoló kerethangköz. Gyakori előfordulásuk, hangzó jelenlétük miatt a tétel két legmeghatározóbb hangköze a szekund és a terc.

Megjegyzendő, hogy Liszt műveiben a terc (és fordítása: a szext) relációja több síkon is érvényesül: két hang közötti lépésként, illetve harmóniai kapcsolatok fokszám szerinti viszonylatában, avagy zenei szakaszok, akár nagyobb blokkok (sőt tételek) hangnemi kapcsolataiban.

Elmondható tehát, hogy a hangközök mesteri elrendezése, a művészi bánásmód a diatonikus és kromatikus skála hangjaival, fokaival fontos kifejező szerepet tulajdonítanak a dallammenetek és a szervesen kapcsolódó kíséret lépéseinek, melyek lényeges összetevői a tétel tartalmi, hangulati elemeinek.

Dallam

Az egész tételre jellemző a zenei folyamat természetes építkezése, a koncepcionalitás a dallamvezetésben, a ritmus és a hangsúlyok kezelésében, s mindezek egymásra épülő, kifinomult megjelenítésében. A mű rövid, lágy sóhajmotívumokkal, ringatózó, párbeszédszerű tercekkel indul, melyek magját képezik az azt követő dallam és kíséret zenei anyagának. Megindul a zenei folyamat, álomszerű, éteri hangulatú dallam veszi kezdetét a hozzá társuló

²¹⁰ Sipos Barbara képzőművész gondolatai a Zichy-tollrajzról.

hintázó mozgású kísérettel. Saját hangjaikból építkezve együtt bontakoznak ki, a ritmizált mozgás állandósul, a metrikus lüktetés permanenssé válik, a logikusan összetartozó dallamívek egymást váltják. A terc mint kezdeti meghatározó hangköz (tercpárhuzam a dallamban, terclépés a bal kézben) hozzájárul a kristálytisza éteri hangulat megteremtéséhez.

Általános tendencia a lefelé irányuló dallammenet, melyet a billegő mozgás tágulása, egyes ütemek kezdőhangjainak egyre magasabb szintje, a kromatikus blokkok felfelé lépő szekvenciája, valamint a – kiegészítésnek szánt – fuvolaszólam felfelé irányuló dallammenetei ellensúlyoznak. (Ez utóbbi a négykezes, illetve a zenekari verzióban még inkább releváns szempont.)

Ritmus

A hangközugrások ismétléséből, váltakozásából eredő ringatózó mozgásforma a bölcső ide-oda mozgását illusztrálja, egyfajta nyugodt ostinato érzetet kelt. A négy hangból álló „libikóka” alapmotívum ritmusa a (bal kéz) kíséret, amely – a nagyívű dallam mellett – a tétel első felének karakterformáló tényezője marad. A mű második felében a nyolcad ritmusértékek teljesen eltűnnek, ami a dallam szélesedését, a zenei idő egyfajta tágulását eredményezi. A tétel végén a ringatózó mozgást elcsendesedő szólam váltja. A dallam egyszólamúvá egyszerűsödik, lelassul, amely a kised elszunnyadását jelző mozzanatra emlékeztet.

Az alábbi – mindössze három hangból álló – motívum a két kéz közötti lágy sóhajok párbeszéde imitáció formájában.



Tekintettel a dallamirányra, ez a háromhangos „A-G-E” lehajlás magában rejti Liszt ismert keresztmotívumának vízszintes tükörképét:

Bölcsődallam



Keresztmotívum



Elmondható tehát, hogy a könnyed éteri dallamok és motívumok szinte egyfajta gyűjteményt alkotnak. A hangközök finom alkalmazása, a koherens harmóniamenetek, a faktúra egyszerűsége, a szenvedélyes hangvételtől való mentesség mind-mind olyan tényező, amely képes a zene mondanivalóját, lelki tartalmát tökéletesen kisugározni, a bölcsőt – mint az emberi élet kezdetének állapotát – mesterien illusztrálni. Mindez jól mutatja, hogy Liszt milyen kifinomult kompozíciós technikával rendelkezett, s hogy mennyire érezhetők ennek a zenének az érzékeny rezdülései, melyek végsősoron a földön túli hangulat hangokban megnyilvánuló jelenségei.

Forma

A Bölcső a háromtételű szimfonikus költemény egészét tekintve egyfajta bevezetőként értelmezhető. A tétel formai szempontból visszatérő jellegű, a szakaszok közös és eltérő vonásai alapján különböző részekre oszthatók, melyben a visszatérés ténye (C-dúrba ágyazott kezdeti motívum a 113. ütemtől) – variált formája ellenére – egyértelmű. Az egyszólamúvá egyszerűsödött dallam záró „E” hangja megegyezik a darab elején induló szintén egyszólamú dallam kezdőhangjával, melynek alapján a mű tökéletes keretet alkot.

Dinamika, karakter

A *Bölcső* egyszerűségét jelzi az is, hogy Liszt nem alkalmaz sem crescendót, sem decrescendót. Több helyen pianóval és „sempre dolce”-vel érzékelteti a halk hangerő, a lágy hangvétel állandóságát. A címnek megfelelően a bölcső mint az élet kezdetének zenei megjelenítése, karakterábrázolása nem engedhet meg hirtelen vagy erőteljes mozzanatok a dinamika, hangsúlyok, tempóváltozás, illetve a ritmus vonatkozásában. Az első tétel ugyanakkor szervesen illeszkedik a másik kettőhöz, tartalmi vonatkozásában pedig csak azokat a zenei kifejezőeszközöket alkalmazza Liszt, amelyek az élet kezdetének ártatlanságát, a bölcső világát, annak hű ábrázolását szolgálják.

Analógiák

Az I. tétel karaktere, sajátos zenei mozzanatai több más kései Liszt-zongoraművel mutatnak hasonlóságot. Az összehasonlítás szempontjait képezheti a zenei tartalom, a karakter, a hangulatábrázolás, a kompozíciós szerkesztésmód.

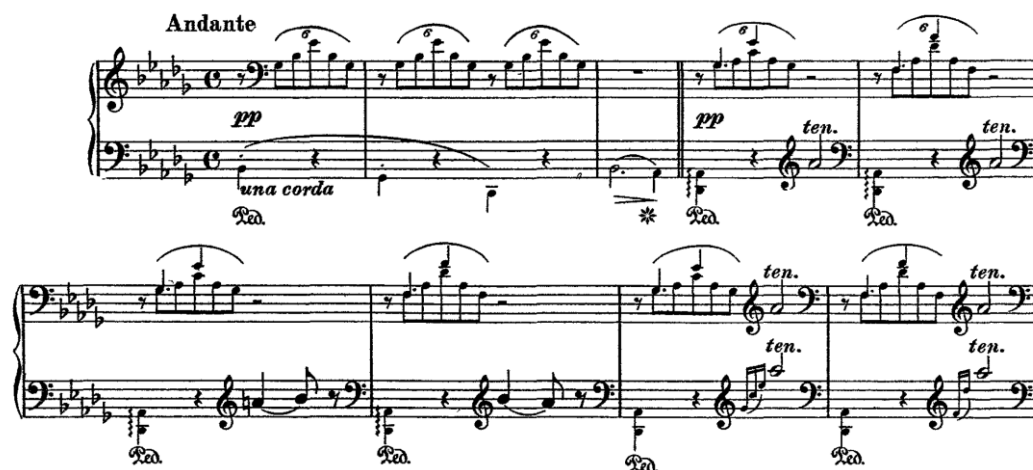
Az I. tétel szoros kapcsolatot képez a Megváltó születésének örömteli hangulatát megfestő Karácsonyfa-ciklus *Pásztorok a jászolnál* című tételével, amely egy tipikus pasztorál, szintén a bölcső melegségét, bensőséges hangulatát jeleníti meg. A „siciliano”-szerű ringó mozgást egyrészt az ostinato ritmusba rendeződő fel-le irányú dallamkíséret hozza létre, másrészt a jobb kéz szintén kétirányú dallamívé:



A bölcső mozgását megfestő hangulat, a ringatózó jelleg jellemző a sorozat *Altatódal* (Schlummerlied) tételének dallamára is:



A bölcsőre jellemző karakter jelen van például Liszt *Berceuse* című zongoraművében, ahol a ringatózó jelleg a hangpárok, illetve a harmóniak váltakozásaiban testesül meg:



Egyszólamúság

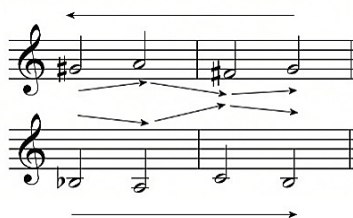
Az egyszólamúság alkalmazása jellemző kompozíciós technikának számít Liszt kései zongoraműveiben (és számos zenekari, kórus-, illetve oratorikus művében). Az I. tétel elején és végén található magányos melódia hangulatfestő jellegű, amely különös atmoszférát teremt a zenei környezetben.

Vajon mi adhatja az egyszólamú dallam különlegességét, varázserejét? Az egyszólamú hangok vezetése alatt a harmónia megfestése, a harmonikus jelleg függ a hangok sorrendjétől, a pillanatnyi megszólalástól. Sajátosságaiktól függően feszültséget, megnyugvást, kitárulkozást, bezárkózást generálhatnak. A képzelőerő felerősödik, az éneklő dallam intenzitása megnő, mivel a megszólalás hangzásbeli attribútumai mindenfajta társszólam, illetve harmóniai környezet hiányában egyedüli szólamként, koncentráltan érvényesülnek. Az egyszólamú dallam dramaturgiai szerepe függ a zene karakterétől, az előzményektől. Lehet kezdő dallam mint indító mozzanat legelső elemként, amely később építkezik. Lehet köztes mozzanat: váltja a harmonikus, két- vagy annál több szólamú részeket, illetve lehet záró mozzanat: a dallam magányossá válik, ellágyul, elcsendesül (*decrescendo*), megnyugszik, a zenei történések lecsengenek, a tempó lelassul (esetleg teljesen leáll), a dallam augmentált ritmusban kiszélesedik, a hangértékek hosszabbakká válnak (olykor ütemeken átívelő átkötésekkel túlnyúlnak saját értékükön), végül a szólam eltávolodik, elillan a semmibe, megszűnik.

A szimfonikus költeményben mindhárom említett funkció teljes egészében megvalósul. Néhány példa az egyszólamú befejezésre Liszt zongoraműveiben:

- *A bölcsőtől a sírig* (Von der Wiege bis zum Grabe) – I. és III. tétel
- *Angelus!* – *Zarándokévek* (Années de Pélerinage) III. év
- *Balcsillagzat* (Unstern)
- *Bölcsődal* (Wiegenlied)
- *Elfelejtett keringők* (Valse oubliées) No. 1., 3.
- *Gyászgondola* II.
- *Karácsonyfa-ciklus* (Weihnachtsbaum)
 - *Csendes éj* – No. 2.
 - *Scherzoso* – No. 5.
 - *Valamikor réges-régen* – No. 10.
- *Keresztút* (Via crucis) – I., X., XI. (unisono), XIII., XIV. (unisono)
- *Petőfi Sándor* (Magyar történelmi arcképek – No. 6.)
- *Resignazione*

Az első tétel záródallama (valamint az elején, a 10. ütemtől) kimozdul a diatonikus környezetből. Ahogyan a megjelenő keresztmotívum tükörfordítása visszavezethető eredeti három főhangjára, ugyanúgy a négy hangból álló „GISZ-A-FISZ-G” dallam az ismert „B-A-C-H” motívum rákfordítására, illetve vízszintes tükörképére emlékeztet:



B-A-C-H motívum

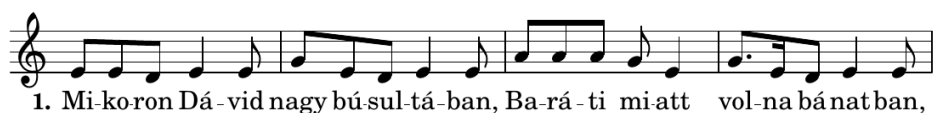
Hogy mindez tudatos-e vagy sem? Erre nehéz választ adni. Mindenesetre Liszt az egyszólamú dallamokat – hangközlépéseiket, irányukat tekintve – gazdagon kezeli. Már a mű elején a hangkészletek vegyes alkalmazása, szabadon kezelése előrevetíti a következő, diatonikus és kromatikus részek váltakozását, vegyítését, amely a mű folyamán a kifinomult hangnemi modulációk meghatározó eleme marad.

A pentaton hangokat tartalmazó egyszólamú dallamtöredékek gregorián fordulatokra emlékeztetnek. Mindez nem lehet véletlen. A néhány magányos hang a belülről fakadó, a Teremtőt magasztaló gregorián zene hangulatával transzcendentális közegbe, a hit, az Isten és ember kapcsolatának közelségébe helyezi a művet.

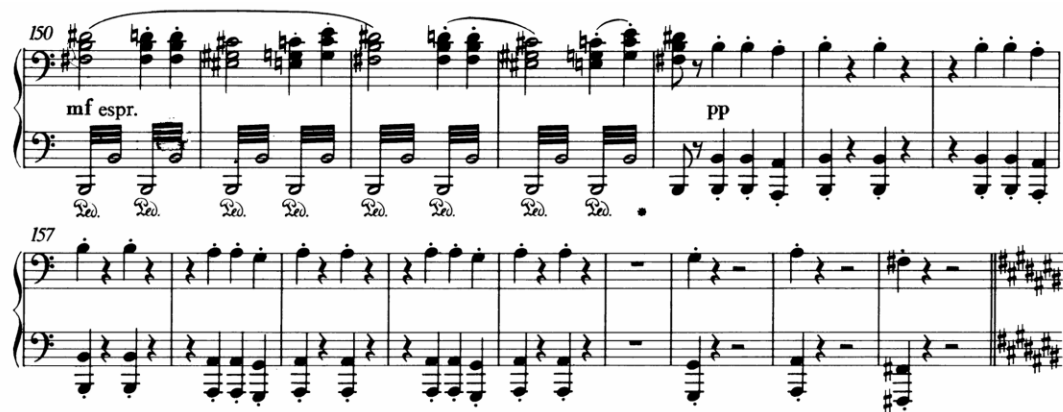
A tétel záródallama – a lefelé ugró kis terc és nagy szekund, majd a felfelé lépő nagy szekund – a gregoriánban, illetve a magyar népdalban is ismert fordulatot idéz:



Ebben a pillanatban a motívum zárlattá alakul, a befejező hang megerősítést nyer. Ugyanez a motívumrészlet megtalálható Kodály *Psalmus Hungaricus*ának „Mikoron Dávid nagy búsultában” című kórusrészletének első felében is:



A motívumból származó nagyszekund-lépések a harmadik tétel 154–161. ütemében újra hallhatók, melyekben a ritmizált staccatók lecsupaszított „csontzenének” hatnak, mintegy jelképezve a kérlelhetetlen halál kopogását.



Az I. tétel – és egyben a teljes mű – érdekessége, hogy számos zenei mozzanatot sorakoztat fel, melyeket sokszor idézeteknek érzünk, csupán részlegesen hangzanak fel, egymás utáni – viszonylag rövid – megszólalásuk a mellérendeltség érzetét kelti, miközben a részek határoló pontjainál a hangi, motivikus, hangnemi, ill. ritmusbeli kapcsolódást szervesnek, megszakítás nélkülinek érezzük. Bizonyos zenei mozzanatok viszont szekvenciába rendeződnek, blokkokba tömörülnek, így epizódjellegét magukra öltve hosszabb időn át biztosítják a formai szakaszok kapcsolatát, a zene előrehaladását. Végeredményben ezen különböző hosszúságú és funkciójú részek kapcsolódó egymásutánja képezi a zenei folyamat koherenciáját, s teszi a tételt oly színessé, különlegessé.

X.2. A lét küzdelmei

A második tételben is felfedezhető a bölcsőtéma, azonban teljesen átváltozott, harcias, heroikus karakterben. A csatatémaként felcsendülő dallam csupán a hangok számában és irányában mutat közös vonást a bölcsőtémával, egyébként minden tekintetben szélsőséges kontrasztot alkot. A téma az embert szimbolizálja, kétféle ellentétes karaktere az ártatlanság jegyében a születés csodáját, valamint az élet során vívott heves küzdelemsorozatot jeleníti meg.

Jól kivehető a szakaszok fejlődése, a szekvenciamenetekbe rendeződés. A tétel változatos karakterét a heroikus téma és az állandóan fejlődő ünnepi, himnikus második téma adja, melyek párbeszédszerű váltakozással, nagyívű terjeszkedéssel a tétel végén lévő katartikus csúcspont felé haladnak. A zenei anyag fokozatos fejlesztése, a feszültség növelése jól érzékelhető annak ellenére, hogy a hosszabb, ellentétes karakterű zenei blokkok váltakozása, a csatatéma újbóli indulása töredezetté teszi a fokozást a tétel első felében.

A 21. ütemtől elindul egy felfelé irányú terjeszkedés (mely építkező folyamat az 58. ütemben ismét újraindul): a kezdeti staccato téma, a kettősfogású oktávok (terc+szext, illetve szext+terc) legato dallama, az orgonapont és a dallammá váló oktávtremolók, majd „üstdobváltó” oktávugrások kombinációi harmóniai struktúrába rendeződnek, különböző harmonikus szinteken haladnak, mely zenei mozzanategyüttes mesteri példája a fokozás, az építkezés lépcsőfokait kitöltő zenei anyag elrendezésének. A felfelé tendálás melodikus sorokat alkot, a textúra állandóan formálódik anélkül, hogy stabilizálódna az akkordok. Rövid ideig, csupán átmenetnek érezzük az adott hangnem jelenlétét, azonban a kellő pillanatban elmozdul, hogy még véletlenül se váljék állandóvá a tonalitásérzet, ezzel is érzékeltetve a második tétel sugallt üzenetét: az emberi lét bizonytalanságát.

A 90. ütemtől kezdődően, a H-dúr csúcsponthoz vezető szakasz vegyesirányú oktávugrásai, a hirtelen megjelenő fanfárjellegű E-dúr rész (106. ütemtől) és a ritmikus unisono oktávmenetek váltakozása után a G-dúr hangkészletből kiinduló oktávok zaklatott  ostinato ritmusban érkeznek a mű érzelmileg is legfűtöttebb H-dúr tetőpontjához. A gyors repetitív akkordok a zenekari változatban játszó vonósok tremolóit, a fúvósok kitarított *ff* hangjait igyekeznek visszaadni.

Zeneelméleti szempontból a zenei textúrát, annak fejlődését vizsgálva akad néhány érdekesség, ami választ adhat arra a kérdésre, hogy konkrétan melyek azok a zenei kifejezőeszközök, kompozíciós technikák, amelyek a tétel hangzó anyagát szokatlan karakterbe burkolják, s amitől a második tétel oly különleges hangulatot sugároz.

Az első húsz ütem hangkészlete az alfa-akkord keretei közé szorított f-moll skála hangjait teszi ki,²¹¹ melynek hangi kezelése, feszes negyed-nyolcad, ill. triola-relációba öltöztetése, majd ezek szembeállítása a „DESZ” tremoló orgonaponttal (amely egyúttal észrevétlenül előrevetíti a következő rész hangnemét) szokatlan, harmóniafeloldódás nélküli, izgatott állapotot generál a mű elején. Az ilyesfajta konstans és változó hangzás együttes megjelenítése a mű nagy részében továbbra is karakterformáló tényező marad. A motívumismétlés, a szigorú szólampárhuzam, az orgonapont körül dialógusban villódzó imitációk alkalmazásával tanúi lehetünk a zenei feszültségkeltés, az anyagfejlesztés egyik tipikus példájának.

Határozott karakterellentétet produkál a következő 19 ütemes, aszimmetrikus második Desz-dúr szakasz (ill. később Esz-dúr), melyeknél már a hangnemérzet erőteljesebb. A terccel vegyített oktávok először lágy, majd ünnepélyesebb hangvételű legato dallammenetekként hangzanak, amely a küzdelem folyamatának egyfajta megszakítása. Hangulatát, zenei tartalmát illetően pozitív töltettel bír, a felcsillanó reményt idézi. Ez a karakterváltás tudatos koncepció a küzdelmet ábrázoló tétel hangulatváltozásaiban. E legato dallam ismétlései, szekvencia-menetei, crescendói elvezetnek a következő csúcspontig. Ahogyan a tétel címe is jelzi: *A lét küzdelmei* végsősoron a harc drámaiságát mutatja, a küzdelem és a remény kettősségében. Az ellentétes részek betétszerű váltakozásával a tétel karakterének kontúrjai élesebbé válnak, a zene előrehaladása, fejlődése során az epizodikus szerkesztésmód jól felismerhető.

A tételben megfigyelhető a felfelé haladás tendenciája, az intenzív terjeszkedés, ennek ellenére a zene mégsem jut el a végső megdicsőülésig. A felfelé törekvő irány dominanciája egyértelmű csaknem az utolsó pillanatig. A 141 ütemből álló tétel vége felé közeledve – a 124. ütemtől kezdve – hirtelen megváltozik az uralkodó irány, és a zuhanás gyorsulásával

²¹¹ Alul „E”, felül „ESZ” hang.

hirtelen egészhangú skála hangjaival ér véget a tétel, mintegy óriási úrt, kérdőjelet hagyva a hallgatóban. A folytatást illetően erre a hiányérzetre a III. tételben érkezik válasz, ám nem a szokott formában.

Mit is jelent a hirtelen drámai változás a második tétel végén? Egyéni hangok – funkciós értelemben strukturális dominánst létrehozva – ambivalens érzetet keltő egészhangú, illetve modellskála hangjaival tombolássá fajulnak, ennek ellenére mégsem érik el céljaikat, megoldás nélkül hirtelen abbamaradnak.

A zenekari verzióban viszont az üstdob lehetőséget kap a drámai folyamat szokatlan lezárására. Szólójával – a balsors ritmusát kiáltva, illetve vészjósló trillájával – rövid idő alatt megtöri a lendületet, melynek végén a váratlanul elhaló negyedek a végtelenbe röpítik a zenei folyamatot²¹².

Visszatérve a zongoraváltozatra, a drámai váltás folyamatát a hangnemérettől eltávolodó új hangkészlet szétterjedése jelenti. A H-dúr, a gisz-moll, az E-dúr hangjairól hirtelen 1:5-ös modellre vált át a bal kézben (130–135. ütem). Megjegyzendő, hogy ezt a modellt Bartók előszeretettel alkalmazza saját műveiben. Az 1:5 modell felett a jobb kéz makacsul repetáló tritónuszai, majd bővített hármasai az egészhangú skálává válást indukálják. Az új hangkészlet elhatalmasodik, bizonytalan érzetet kelt, s a tonális környezet után meglehetősen drámai változást hoz (136–141. ütem), az őrző hangzást – a „G” hang kivételével – az egészhangú skála tomboló nyolcadjai produkálják. A hangzás funkcionálisan sehova sem vezet, harmóniai vonzás hiányában, lebegő jellegénél fogva óriási bizonytalanságot generál a folytatást illetően.

Némi különbség figyelhető meg a tétel befejezésénél a két- és négykezes változat között. A grandiózus hangzás kezelésében a basszus szólam alternatív ritmusaiban és az utolsó akkordismétlésnél jelentkeznek különbségek, ám az igazából érzékelhető eltérést mégis a zenekari verzió tízütemes üstdobbetétje jelenti. Mindez a sírhoz való érkezés mozzanatát lényegesen mégsem befolyásolja, a zenei mondanivaló jelentéstartalma azonos marad.

Az utolsó 13 ütemben a konok nyolcad ostinatók és a basszus oktávmenetei együtt generálják az óriásira nőtt hangzást, amelynek során az akkordok és a dallammenet lefelé vonulnak a szólóverzióban, a bombasztikus karakter megmarad. A hirtelen irányváltás inkább a teljes hangzás „felölelésének” egyik módja, ahogyan az egész hangok együtthangzását gyors oktáv váltással, illetve tág hangzáskeretet bejáró basszusdallammal igyekszik fenntartani.

²¹² → *A három változat összevetése – Zenekari változat.*

A négykezes változatban a hangmagasság változatlan marad, a konok akkordrepetíciók robbanásig feszülnek²¹³, amelyhez még a piccolo szólamát is hozzáírja Liszt, hogy fokozza a kétségbeesett sikolyszerű felkiáltás döbbenetes erejét.

Mi sem illusztrálhatná jobban a sírhoz való érkezés mozzanatát, mint az a zenei megoldás, amellyel Liszt a hangkészlet merész átalakításával a zene hangulatát megváltoztatja. Ez a hangnemi viszonyokban előállt torzulás egyfajta felfokozott lelkiállapotot tükröz, mely hangzás a tonális és az atonális hangzások összekeverésével, majd szembeállításával jön létre. A megdicsőüléssel való szakítás a zene effajta lezárásában indikálja az idős Liszt esztétikai nézőpontját, mely mögött saját bizonyágtétele, hitvallása mutatkozik meg.

Zenei analógiák

Néhány példa Liszt zongoraműveiből a II. tétel kompozíciós technikájára: a hangkészletre, a ritmusra, a faktúrára vonatkozóan.

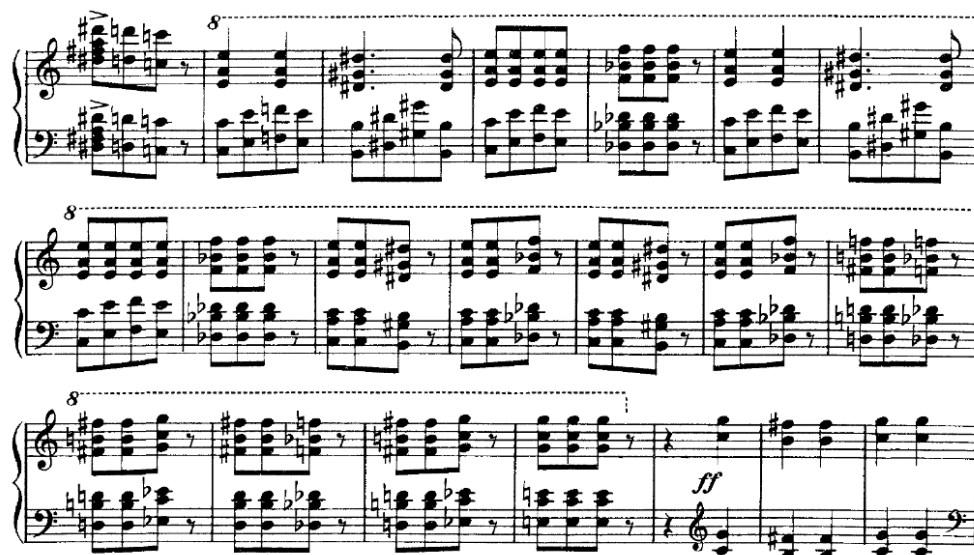
A II. tétel kezdetén a csatatéma – első részét képező, 4 hangból álló ritmizált motívumának hangkészletéből fakadóan, az egészhangú skálához hasonlóan – nem vonzódik alaphanghoz, a motívumkezdő „G” hang és a záró „DESZ” hang tritónuszával a drámai hangzás, a bizonytalanságot idéző hangulat kifejezésének mesteri eszköze.²¹⁴



A makacsul repetáló – a sors kopogását szimbolizáló – három nyolcad és az azt követő nyolcadszünet mint karakterformáló ritmusképlet, megtalálható a *Csárdás macabre* című művében is:

²¹³ A végletekig fokozódó feszültség eléréséhez a zongorán előadható effektusok közül Liszt az akkordrepetíciót mint a zeneszerzői technika szélsőséges megoldását alkalmazza.

²¹⁴ Az 5. ütemtől megjelenő „ESZ” hang domináns szeptim kvintszextfordítású akkord funkcióérzetét generálja, ám a téma a motívum középső „B” hangján fejeződik be, amely továbbra is bizonytalanságban tartja a tonalitást.



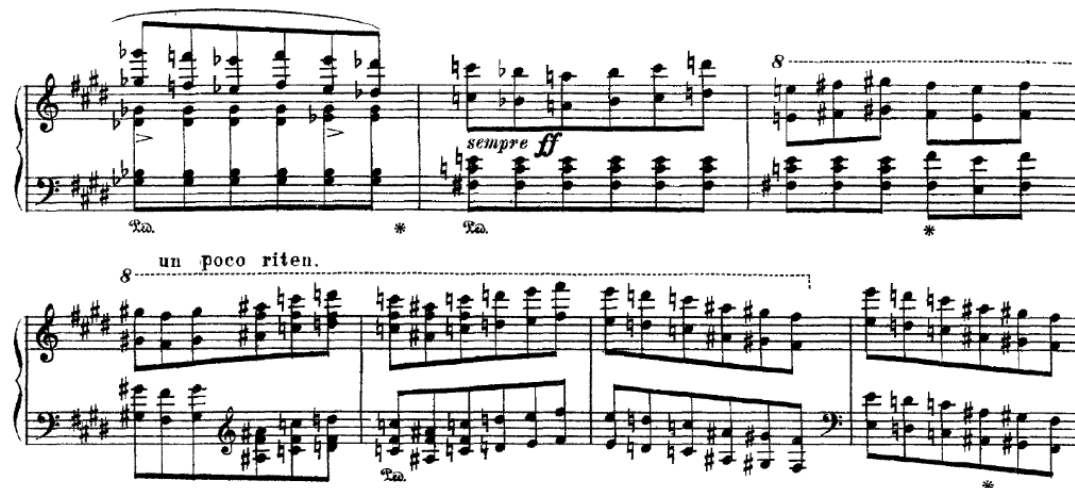
A csatatéma négy kezdőhangját alkotó hangkészlettel ellenkező hangulat formálódik a *Karácsonyfa-ciklus* IV. tételében (*Adeste Fideles*), melyben *A Három királyok indulója* nem a küzdelmet, hanem a megszületett Megváltóhoz való örömteli közeledést, menetelést szimbolizálja.



A lét küzdelmeit illusztráló tétel zárószakaszában a csúcspontra való feljutáshoz a két kéz kétfajta zenei anyagot kombinál, kétfajta technikát alkalmaz: akkord- és oktávrepetíciókat, illetve oktávmeneteket, ugrásokat:

A faktúrát tekintve a zenei anyag hasonló rétegződése, komplementer technikája párhuzamba vonható a h-moll szonáta utolsó nagy dinamikai kitörésével (682–695. ütem):

A tiszta egészhangú skála alkalmazásának eklatáns példája az *Année de Pelerinage – Itália* záródarabjában, a *Sursum corda* című zongoraműben található, ahol az egész hangok lefelé menetelése készíti elő a mű emelkedett hangulatú, grandiózus befejező részét (66–70. ütem):



Ehhez képest az egész hangok szerepében különbség mutatkozik *A lét küzdelmei* tétel végén, ahol az atonális hangsor megjelenése nem egy ünnepi szakasz előkészítése, hanem a drámai hangulat fokozásának egyik eszköze.

Az egészhangú skála a kromatika és a modellskála mellett progresszív elemként jelenik meg a balsorsot megjelenítő *Balcsillagzatban* is:



Az egészhangú skála, a skálává alakulás folyamata hasonlóan a drámai hangulat kifejezésére szolgál a *Via crucis* V. stációjának végén, amikor Cirenei Simon átveszi Jézustól a kereszt hordozását. Ebben az ostinato-unisono menetben is – *A lét küzdelmei*hez hasonlóan – lezárás nélkül, kérdésként hagyja nyitva a zenei folyamatot:

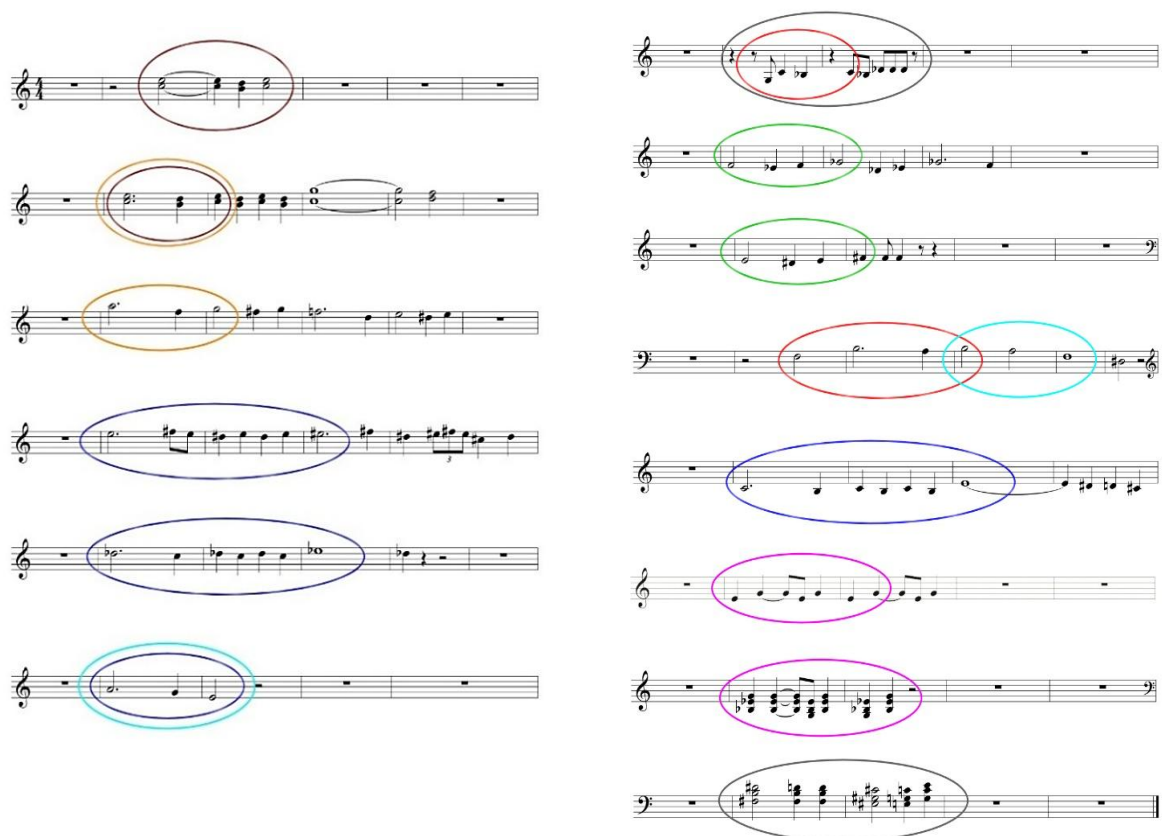


X.3 A sír – bölcső az eljövendő élethez

A II. tétel következményei nem lehetnének drámaibbak, mégis a kitörés helyett egy olyan III. tétel következik, amely inkább leépülő, lenyugvó jellegű. Az összes téma újra felbukkan, mely visszatérések mintegy „emlékképeket” szimbolizálnak.

Az utolsó tétel a visszaemlékezés mesterien finom zenei megnyilvánulása. A különböző mozzanatok, az újra felidézés, a szöveg szó szerinti, illetve variált (bővülő, transzponáló, illetve augmentáló) változatai, továbbá a kromatikus betétek rajzolják meg a tétel karakterterképét. Ahogyan a homogén zenei anyag fejlődik, annál inkább világosan kirajzolódik a teljes mű összefoglaló jellege. A zenei pillanatok tematikus összegzések, melyek az első és második tétel mozzanataival organikus kapcsolatot alkotnak. Az önmagában is háromrészes tételben jól kivehetők a teljes mű újra felidézett, visszatérő szakaszai.

A darabban önálló jelleggel bíró témákat, motívumokat megpróbáltam rendszerezni. Az összehasonlítás áttekinthető módon szemlélteti a hangok közötti különböző kapcsolat-szinteket, egy adott rendezési elv alapján történő összefüggéseket. Ezekből az összevetésekből kiderül jó pár – közös gyökérnek számító – hang, ill. ritmikai azonosság, valamint további hasonlóságra, tendenciára utaló jel. Az összehasonlítás szempontjai: a hangok sorrendje, távolsága, ritmusa, mennyisége, iránya. A kutatás eredményeként kimutatható, hogy a legtöbb dallam, illetve motívum és azok részei szoros hasonlóságot mutatnak a többi témával, akár közös magot is képezve. A témák összefüggésének alapját olykor harmóniai kapcsolatok is képezik.



Az összehasonlításban a tematikus, illetve ritmuskapcsolatokat azonos színek jelzik. Megfigyelhetők a témák árnyalt változásai, melynek során a differenciaszintek jól elkülöníthetők, az apró eltérésektől a nagyobb különbségekig. Ennek ellenére a témák összevetésekor a közös magból való származtatás érvei nem feltétlenül bizonyítják önmagában egy szigorú, egymás létezésétől erősen függő kapcsolatrendszer létét. A témák hangjai – a hangkészlet, a harmóniai környezet, a hangértékviszonyok szempontjából – egyedi hangulatot teremtenek maguk körül, melyek az adott karakter finom árnyalatainak változásait, hullámzásait mutatják a tétel folyamán. Az egész műben a dallamok, motívumok összehasonlításakor megállapítható, hogy egy részük tematikus kapcsolatokkal rendelkezik, így gazdagítva a zenei textúrát. Ezek egy része tehát összevethető a hasonlóság szempontjai alapján, míg más részükben nincs vagy kevés a közös tulajdonság. A sokféle dallam- és motívummegjelenítés, az egyszerű struktúrába rendeződő harmóniamenetek változatos és egyben koherens összetevői a mű zenei történéseinek.

Az előző tétel drámájának következményeit Liszt egészen sajátos módon oldja meg. Egy olyan bevezető indul, melynek eleje rögtön a hirtelen magányossá vált dallam határozott leépülése, lenyugvása. Dallamok, melyek a megelőző részből kiragadott négy hang sóhajai: „DISZ-F-A-H”, a kisszekund-lépést nélkülöző részleges egészhangú skála hangjai.

A zenei mozzanat távol kerül a tonalitástól, a lebegő jelleg erőteljesen uralkodik: a hangok egymásutánjukban alterált négyeshangzatokat tesznek ki. A kromatikussá váló bölcsőtéma finom bevezetőjeként szolgáló néhány kisszekund-sóhaj után felidézi az első tétel bölcsőtémáját.

Az eredeti – még ártatlanságot sugárzó – diatonikus bölcsőtéma hangjai kis szekundokká zsugorodnak, a küzdelmessé váló, tonalitást bizonytalanságban tartó motívumok, kromatikus menetek, harmóniakapcsolatok Wagner zenéjének tipikus fordulatait, hangulatát idézik. A lefelé irányuló kromatikus dallammenet és a felfelé törekvés kettősséget alkotnak. A kisszekund-lépések lefelé a fájdalom megjelenítésének eszközei, a dallam kvartugrása felfelé egyfajta kapaszkodás a leesés ellen, a szekvencia kvarttal feljebb a „remény” irányába való haladást jelzi. A magányossá vált dallam a semleges hangulatú 1:3-as modell hangjaival, párbeszédszerű sóhajok formájában vezet át a Desz-dúr részhez.

Mindez pillanatnyi hangulatábrázolás, a zenei kifejezés gazdagságát, a hangok mesteri alkalmazását tükrözi egy rövid szakaszon belül is.

Ezután hallható az első tétel bölcsőtémájának kettősfogású balkéz-dallama a jobb kéz színező trillájával, Desz-dúrban, majd A-dúrban, illetve az egyidejűleg plusz szólamként beírt kiegészítő dallam, amely az oboa és a fuvola éneklő párbeszéde.

A Desz-dúr – A-dúr kapcsolat, illetve az I. tételből idézett „A-G-E” sóhaj C-dúr hangnemi környezete a hangnemi szakaszok közötti tercrokonságot mutatja.

A visszatérő részek felidézésével a tételek közötti kapcsolatok szorosra fűződnek. A 102. és 165. ütem közötti szakasz a tétel 2. része,²¹⁵ mely egyben a második tételre történő visszatekintés (KJ/52–53). Továbbfejlesztett tematikus anyagnak számít a „spirálszerű” akkordszekvencia, melynek mixtúraszerű vonulata korálhangvételő, lágy, távoli fanfárok megidézése. A C-dúr II. és III. fok fordításaiból álló hármashangzatok diatonikus, lépegető akkordpárok „rotációja”, a modális skálák hangzását idézik (fríg és dór). Ez a fajta harmóniavezetés is egyike Liszt kései művei hangzásvilágának. Szokatlan moduláció következik, amely először „H” alaphangra érkezik, majd a secco unisono negyedek utolsó „FISZ” hangja váratlanul új („GISZ”) alaphangon folytatódik, mégpedig a következő hangnem dominánsának orgonapontján.

A tétel 3. részében (166–200. ütem, KJ/53) a Cisz-dúrban megjelenő kezdeti bölcsőtéma szekundlépései, a bal kéz visszatérő ringatózó tercei, kvartjai olyanok, mint egy felfelé tendáló melodikus gesztus, egyfajta rezonáló, transzcendentális kép megfestése, amely H-dúrba

²¹⁵ A tétel 2. részének kezdete a 91. ütemtől kezdődően is számítható.

érkezve mennyei kitérülést, elragadtató hatást kelt. A ringatózó szekunddallam egymás után háromszor csendül fel, ami kivételesnek számít, mert azonos részek egyidőben maximum egyszer ismétlődnek az egész mű folyamán. A végleges magasság elérése három oktávon át, majd a H-dúr kvartszextig való felkapaszkodás tudatos szerzői koncepciója a pillanat hangsúlyozásának, amely után az utolsó hangok – rímelve az első tétel zárására – egyszólamává válnak, „imádsággá” átalakulva fejezik be a művet. A hangzás, a hangkészlet ismét a gregoriánt juttatja eszünkbe, a félhang nélküli augmentáló tetraton „GISZ” hangra kapaszkodik fel. A hangok funkcionálisan az előző H-dúrt próbálják „stabilizálni” bennünk, ugyanakkor egy új hangnemérzetet is generálnak (gisz-moll), mely után a két egész hang hosszúságú záró „GISZ” – a végtelenbe „átlépve” – végleg nyitva hagyja a művet.

Az utolsó tétel epilógusa tehát tartalmát tekintve visszatekintő funkciót tölt be. A három részre tagolódás a kisebb-nagyobb formai egységekben is fellelhető. A záró tétel harmadik része önmagában is hármassá tagolható, ugyanúgy, mint a teljes harmadik tétel, valamint az egész mű.

Itt tehát Liszt elutasítja magától a végső, harsány megdicsőüléssel járó befejezést, amely zárlati koncepció korábban jellemezte kompozícióinak egy részét. Ezzel az elmélyült, meditatív csendbe húzódó zenei megoldással sokkal inkább azt fejezi ki, hogy a dicsőséghez nehéz út vezet. Ahogyan Lina Schmalhausen naplója feltárja az idős Liszt elkeseredett utolsó napjait, óráit, a zene előrevetíti a szimfonikus költemény befejező mozzanatának kicsengését: a nehézségek utáni várva várt megnyugvást és a végső megérkezést az örök életbe.

Szabolcsi Bence a zeneszerző jövőbe mutató zenéjéről így fogalmaz: „Liszt Ferenc élete és munkássága »forma szerint« befejezetlen maradt: a végén nem áll nagy mű, nagy siker, nagy győzelem. De, mint Bartók helyesen mondotta, nagysága, korszakos eredménye épp e lezáratlansággal függ össze; azért nem teljes, mert elkezd, mert megnyit, mert a jövőbe mutat, s onnan várja a folytatást. A művész, aki egy évszázad kapuját ki tudja nyitni, nem a megérkezés harmóniájára számít, nem a békés öregség megnyugtató és eltemető éveire, hanem az új évszázadra, melyet megszületni segít s mely az ő művét teljessé teszi.”²¹⁶

²¹⁶ Szabolcsi B.: *Liszt Ferenc estéje*. 67.

XI. A három változat összevetése: hangzás, kompozíció és hangszereléstechika, interpretációs kérdések

XI.1 Szóló- és négykezes változat

A mű változatainak összehasonlítása során először a szóló- és a négykezes verzió azonos, illetve eltérő zenei megoldásai kerülnek előtérbe. Az összehasonlítás alapját – a hangzás mellett – az előadhatósági szempontok is képezik: a szólóverzió kiegészítő szólamainak lehetséges eljátszása, a négykezes változat interpretációs megoldásai, a szólamelosztás lehetőségei.

Egyértelmű, hogy egy zongoramű szimfonikus zenekari változata hangszínekben a legszínesebb, a leggazdagabb. A zenekari hangzástartomány tekintetében ilyen széles spektrumot a szólóhangszerek között azonban csak a zongora képes átfogni (az orgona mellett). Ez alapján kijelenthető, hogy a mű mindhárom változatában megvalósulhat a szimfonikus jelleg, mégpedig kamarazenei (I. tétel), illetve szimfonikus zenekari összeállításban (II. és III. tétel).

A szólózongora-változatban a játékos két keze (valamint a pedál) áll rendelkezésre a sokféle hangzástípus megjelenítéséhez, a hangszínek és hangszínkombinációk kezeléséhez. A négykezesnél a zenei textúra megduplázódhat, a zenekarhoz hasonlóan lehetőség nyílik egyidőben dúsabb, összetettebb hangzások létrehozására, differenciálására. A zenekari változatban a hangzástípusok – a hangszerek természetéből adódóan – a legkülönbözőbbek, a dinamikai skála a legszélsőségesebb tartományban mozoghat.

A három változat összehasonlításánál az attribútumok nyilvánvalóan függenek attól, hogy tíz vagy húsz ujj és pedál, vagy a zenekari hangszerek együttes játéka-e a hangzás forrása. Előadói szempontból nézve egy játékos (két kéz), két előadó (négy kéz), illetve sok hangszer (zenekar) harmonikus összjátéka más-más módon jeleníti meg ugyanazt a kompozíciót. Dinamikai lehetőségeket tekintve széles skála áll rendelkezésre mindhárom esetben. Az előadás során természetesen felmerülnek közös, illetve eltérő zenei szempontok, más-más interpretációs követelmények.

Ismeretes, hogy az első tételből nem készült négykezes változat, ezért azt szólóváltozatban szokták előadni. Azonban a tétel eljátszható négy kézzel úgy is, hogy a Secondo szólam a szólóváltozat főköttés anyagát veszi át, míg a Primo a kiskottás egyszólamú dallamokat játssza. Ennek megvalósítása nem könnyű feladat, hiszen a kiegészítő szólamokat a négy kéz kétszeres kapacitása ellenére a szólamkereszteződés, a hangismétlés nehézségei miatt

rendkívül nehéz egymás zavarása nélkül előadni. Alternatív megoldás lehet az egy oktávval magasabb vagy mélyebb játék, ám ez a transzponálás felveti a szólamokhoz, a hangszerek eredeti hangmagasságukhoz való hűségének kérdését.

Ugyanezek az interpretációs problémák vetődnek fel a kétkézes változatban is. A főanyagba történő „beemelésük” kiváló lehetőség mindazon szólisták számára, akik kedvelik az előadói kihívásokat. Zeneszerzői invenciától, zongoratechnikai ügyességtől²¹⁷ függ, hogy a főanyag a kiegészítő szólammal együtt meg tud-e egyáltalán szólalni. Nehézséget jelenthet például a fuvolaszólam(ok) hozzáadása (I. tétel 51. ütemtől) vagy az oboa-fuvola szólam lejátszása (III. tétel 70. ütemtől) folyamatos trillázás közben, habár feltételezve Liszt legendás játéktechnikai képességeit, számára ez nem volt lehetetlen. Erre a speciális egykezes technikát igénylő, trillával együtt egy kézzel megszólaltatott dallamra viszonylag kevés példa akad a zongorairodalomban: például Liszt *XII. magyar rapszódia*ja („Allegro giocoso” rész), a *Magyar fantázia* („Vivace assai” rész előtti kadencia), Beethoven „Waldstein” szonátájának III. tétele, *c-moll zongoraversenye* I. tételének kadenciája.

Hozzá kell tenni, hogy a szólóváltozatban a kiegészítő dallamok nélkül is teljes értékű a zene. A tájékoztatás Liszt részéről akár lehet pedagógiai célzatú is, a kiegészítő dallamot az előadó az interpretáció során hozzáképzelteti.

A zene hangzástermészete nyilvánvalóan a zongora- és a szimfonikus verzió között a legeltérőbb. A zongorista számára előadói szempontból rendkívül hasznos a szimfonikus zenekar hangszíneiben történő gondolkodás, amely a hangképzésre, a teljes interpretációra igen jótékony hatással van. Ehhez mindenképp javasolt a teljes partitúra, a hangszerelés mesterfogásainak megismerése. (Ugyanez fordítva is igaz: gyakorlati okokból szerencsés, ha a karmester le tudja játszani a művet zongorán.)

A két- és négykezes változat összevetésekor a hangzás szempontjából kevés a különbség, mivel a szólóváltozat szólamai, illetve az akkordok hangmagasság szerint szinte megegyeznek a négy kézre szétosztott változattal. Kivételt képez néhány hely, ahol a négy kéz szélesebb hangzástartományát, illetve komplementer megoldásait a két kéz egyidőben nem tudja megjeleníteni, így ahhoz alkalmazkodva egyszerűsödik a játszandó anyag, továbbá akad néhol apró különbség egy-egy zenei megoldásban is.

²¹⁷ A technikai megvalósítás során előfordulhat, hogy – az összes szólam eljátszása érdekében – bizonyos hangokat el kell hagyni rövid időre a kéz gyors pozícióváltása miatt (pl. tremolók, trillák), viszont törekedni kell arra, hogy a kompromisszumos megoldásnál nem sérülhet az eredeti hangzás, vagyis a főhangok, a főszólam mindig prioritást élveznek (mindez a négykezes változatra is vonatkozik).

Interpretációs szempontokat vizsgálva kijelenthető, hogy a második tételben a négykezes változat a legtöbb esetben a szólóanyag szólamainak kettéosztását jelenti, így – a tehermegosztásnak köszönhetően – jelentősen csökkennek a két előadó technikai nehézségei. A kihívást inkább a játékosok együttes lélegzése, egyidejű játéka jelentheti, főleg, ha azt a szempontot tartjuk szem előtt, hogy a négy kéznek is olyan egységesen kell szólania, mintha egy emberként – két kézzel – szólaltatná meg a tételt.

Az utolsó tételben az egyszerű zenei anyag, a gyakori egyszólamú dallamok, akkordmenetek, a párbeszédszerű zenei részek, összességében a két kéznél többet nem igénylő hangzáskörlet ismét lehetővé teszi a kétkezes játékot. Így a differenciálódást leginkább a két játékos közötti szólamszerep felosztása jelenti, amely szinte nem, vagy csak alig jár hangváltoztatással.

Mindezek ismerete zeneszerzői, illetve interpretációs feladatként jelentkezik a zongorista (zongoristák) számára, melyeknek célja csak egy lehet: a minőségi előadás megteremtése.

XI.2. Zenekari változat

A zenekari anyag a néhány hónappal korábban elkészült szóló-, illetve négykezes változatra támaszkodik. A partitúra kéziratanyagában már jóval kevesebb a változtatás, áthúzás, korrekció, mivel azok zenei anyaga a letisztult billentyűs verziók szimfonikus átírata, amelynek végleges változata a Bote & Bock-féle zenekari partitúra kiadásában vált ismertté.

Annak ellenére, hogy a zenekari változat közvetlenül a zongoraverzió után készült el, párhuzamos, zenekarszerű kompozíciós gondolkodás figyelhető meg a szóló-, ill. négykezes konstrukcióban. A faktúra eloszlása, a szólamok kiosztása egyfajta tükröződése a zenei anyag kamarazenei, illetve szimfonikus hangzásstruktúrájának. Így tehát egy olyan hangszerelés-technikáról van szó, ahol a zenei megfeleltethetőség oda-vissza hatást képez, amely egyidejű, többsíkon alkalmazott zeneszerzői módszert, kompozíciós szerkesztésmódot feltételez.

I. tétel

Az első tétel adott kamarazenei méretű hangszerelése jól illeszkedik az intimitás, a befelé figyelő, elmélkedő hangulatú zene egyszerűségéhez, a kiválasztott hangszerek, az adott hangzáskörlet mesterien adja vissza a zene mondanivalóját, a bölcsőt ábrázoló karaktert. Első és második hegedű, brácsa, két fuvola és egy „ad libitum” hárfaszólam együttesen

biztosítják a tétel – mély hangokat nélkülöző – hangzását. A gondosan kiválasztott hangszerek egymáshoz illesztése, a szólamok szereposztása, azok rétegszerű elrendeződése a mesteri hangszereléstechnikát tükrözik, mindvégig egyszerűvé és követhetővé teszik a plasztikus hangzást. A lágy hangzású vonósok, a harmóniákat körülrajzoló fuvolák és a hárfa komplementer arpeggio-akkordjai egységes hangzássá formálódva biztosítják az éteri hangulatot sugárzó zene folyamatát. A hárfa arpeggiói továbbfinomítják a tétel dolce hangvételét. Habár a ringatózó ritmusképletek, lágyan lüktető erejük a mozgásért, a zene előrehaladásáért felelősek, mégis a hangsúlyos hangok teljes hiánya, illetve a legato dallamok – teljes tételre kiterjedő – dominanciája határozza meg a tétel karakterét. Mindez egyúttal érzékeny „rezdülése” Liszt vallásossága és zene közötti kapcsolatának, transzcendentális tartalmat hordozó zeneszerzői koncepciójának.

II. tétel

A második (és többnyire a harmadik) tételben megszólaló hangszerapparátus már jóval nagyobb, mérete szerint a nagyzenekarnak felel meg. A teljes partitúrában szereplő hangszerek hangterjedelme (kontra „ASZ”-tól a négyvonalas „F”-ig) az első tételhez viszonyítva sokkal szélesebb. A mélyvonósok és az oboa-klarinét-fagott megjelenése mellett a rézfúvósok is fontos szerepet kapnak. A kürtöknek, trombitáknak, a tenor- és basszusharsonáknak, illetve a tubának hatásfokozó szerep jut, amelyek a küzdelem, a diadalmas hangulat, a zene dinamikai csúcspontjára történő feljutás és megérkezés vitathatatlanul legalkalmasabb kifejezőeszközei. Az ütőhangszerek (üstdob és cintányér) a tétel második harmadában egyre sűrűbben vesznek részt, segítve ezzel a teljes hangzás fokozását, extatikussá válását. Az üstdob az első igazi zenei csúcspontot jelentő E-dúr „fanfár”-részről lép be, a cintányér hangsúlyaival pedig a H-dúr kvartszext-akkord repetíciójától kezdve növeli az ostinato ritmusok feszültségét, erősítve ezzel a zene fokozódó ritmikus jellegét. A vonósok kezdetben a drámai ritmust közvetítik, később a legato dallamok megszólaltatói, melyeket a fúvósok unisono szólamai erősítenek. A ritmikai és dallamrészek jól elkülönülnek egymástól, ezért a faktúra hangszercsoportok szerinti elosztása mind az időbeni együtthangzáskor, mind külön-külön – illetve dinamikai fokozásnál az egymás utáni hangszerbelépések – jól apperceptálható plasztikus hangzásokat eredményeznek, amelyek Liszt hangszerelés-technikájának követhető ismertetőjegyei.

A tétel néhány ütemes üstdobbetéttel zárul. A csúcspont után a hangszerek játéka abbamarad, a zene meglepetésszerűen visszaesik, a tenorharsona és a trombita, majd az üstdob utolsó – sorskopogást idéző – nyolcadritmusai után megáll a ritmikus lüktetés. A zene elhalkul,

üstdobpergéssel és bizonytalan, elhaló staccato ütésekkel érkezik meg a „végtelenség” kapujába ...

Fontos különbséget jelent a zenekari verzióban ez a néhány ütemes üstdobszólóbetét, amely egy rendhagyó bővülés mind a szóló-, mind a négykezes változathoz képest. Valószínűleg az üstdob „fedettebb” hangját²¹⁸ Liszt a billentyűs verziókba nem kívánta beletenni. Tény, hogy a zenekari változatban a dobszóló egyszeri előfordulása különleges hangulatot kölcsönöz ennek a zenei pillanatnak, amely oly egyedivé varázsolja a II. tétel végét (KJ/54).

III. tétel

A harmadik tételben – az eddigiekhez képest – az angolkürttel kiegészült fafúvósok és a kürtök kapnak fontos, dallamvezető szerepet. A tételkezdő sóhajok komor hangulatát a klarinét, fagott, cselló, nagybőgő sötét színe festi meg, majd az angolkürt és a kürt unisono dallama idézi fel a fájdalmas kromatikus melódiát. Az egyszólamú dallamok, dallamtöredékek a vonósok között oszlanak szét, míg a trillával díszített helyen a fuvola mellé oboa társul. Első ízben hallhatók a meg nem hangszerelt első tétel különböző sóhajmotívumai is. A hegedű-fuvola-klarinét hármasa alakítja a terc-, ill. szextmenetekből álló dallamíveket. A félhangok vonulásából álló modális szakasz hármashangzatai a vonósok egyenletes negyedeivel vegyülnek, majd a tartott hangok a kürtök indulószerű ritmusával, illetve a vonóskar tremolóival keverednek. Mindezek együttes megszólalása hozza létre a végső egységes hangzást. Ezután a „H” staccato negyedeit a vonóskar jeleníti meg, melyet a fafúvósok egymás utáni dallambelépései követnek Cisz-, majd H-dúrban, s végül az elhaló, magára hagyott dallamot a cselló játssza.

Elmondható tehát, hogy a zenei faktúra egyszerűsége, rétegszerű elrendeződése, a többféle dallam, a harmóniamenetek, a szólamok változatos elosztása, a hangszerek, a hangszer-együttesek a zene előrehaladása során betöltött hangzásalakító, folyamatvezérlő szerepe mind-mind a mű gazdag hangszerelésteknikájáról árulkodnak. A komplementaritás – mint gyakran alkalmazott kompozíciós technika – számos helyen vezérelvként érvényesül.

Még egyszer szeretném röviden hangsúlyozni azt a fontos és szükséges hozzáállást, hogy a zongoristá(k)nak – legyen szó akár a szóló-, akár a négykezes változatról – a szimfonikus

²¹⁸ Az üstdob hangzása más hangszerekétől jelentősen eltér, a hangmagasság nehezebben azonosítható, a hangszer hangzástermészetéből inkább az ütős jelleg érvényesül, s legtöbbször az aktuális harmóniai környezet alaphangját erősíti a szimfonikus-zenekari hangzásban.

költemény előadásához feltétlen ismernie kell a mű zenekari változatát is. A zenei anyag, a szólamok hangszer szerinti ismerete interpretációs szempontból rendkívül pozitív hatással bír a hangképzésre, a differenciált szólamkezelésre. A szimfonikus zenekar hangszereinek hangképzése igen szerteágazó. A zongorista készítenie kell hogy érezzen a partitúra tanulmányozására, a zongoraváltozat összes hangszerelt szólamának megismerésére, hogy saját zenei elképzelésében minden pillanatban kellő művészi kifejezéssel tudja visszaadni a zene mondanivalójának lényegét, amely „hangszertársítás” útján, kifinomult, érzékeny billentésmóddal valósítható meg.

Mindezekre magam is törekedtem saját interpretációs tapasztalatszerzésem során. Az előadói gyakorlat megszerzéséhez hasznos segítséget nyújtottak azok a koncertek, felvételek, amelyeken kiváló zongoristák, illetve szimfonikus zenekarok játsszák a művet. *A bölcsőtől a sírig* szimfonikus költemény számos előadásban megismerhető híres szimfonikus zenekarok, neves karmesterek vezényletével, többek között a következő előadókkal:

Orchestre de Paris, Solti György; Budapest Szimfonikus Zenekar, Joó Árpád; BBC Scottish Symphony Orchestra, Ilan Volkov; London Philharmonic Orchestra, Bernard Haitink; Gewandhausorchester Leipzig, Kurt Masur; New Zealand Symphony Orchestra, Michael Halasz.

A kompozíció szólózongora-változatban például Leslie Howard, Sergio Monteiro, illetve Risto-Matti Marin előadásában is megismerhető.

Négykezes változatban sajnálatos módon nagyon ritkán hallható. Ez is egyike volt azon okoknak, amiért a művet partnereimmal műsorra tűztem hangversenyeimen, előadásaimon.

XII. Összefoglalás

Régóta dédelgetett álmom vált valóra e doktori értekezés megírásával. Immáron húsz éve, hogy először találkoztam *A bölcsőtől a sírig* szimfonikus költeménnyel. Megannyi négykezes koncertelőadás után egyre erősebb indítatást éreztem, hogy a művet lehetőleg mindenre kiterjedő alapossggal megismerjem, alkotóelemeire bontva kutassam, elemezzem.

Szándékom volt feltárni mindazokat a „láthatatlan, ám mégis valóságos” összefüggéseket, melyek a szerző és a kompozíció között fennállnak, továbbá meghatározni azokat az ismérveket, amelyek a szimfonikus költeményt – mint Liszt valóban hangokba öntött hitbeli bizonyágtételét – a zeneirodalom vallásos témájú remekműveinek sorába emeli.

Vizsgáltam a mű keletkezésének előzményeit, Liszt utolsó éveinek életkörülményeit. Mély vallásossága jelentősen befolyásolta e korszakban született zeneművei lelki tartalmát. Megértésükhöz fontosnak éreztem rávilágítani hitbeli meggyőződésére, a ferences rend iránti kötődésére, a katolikus egyházzal, illetve az egyházi zenével való szoros kapcsolatára.

Igyekeztem írni mindazon nehézségekről is, amelyek a mester élete alkonyán a mindennapok lelki és testi küzdelmei során jelentkeztek. Mindezek hatással voltak a mű keletkezéskörülményeire, a három tételt felölelő kompozíció egészére, melyben az emberi élet kezdete és vége, a lét küzdelmei, a sír mint az örök élet kezdete transzcendens megvilágításba kerülnek, s ennek megfelelően határozzák meg a zene legjellemzőbb karakterszonáit, mély tartalmi mondanivalóját.

Foglalkoztam Zichy Mihály életrajzi vonatkozásai mellett tollrajzával is mint a zenemű megírásának inspiratív, közvetlen képzőművészeti forrásával.

Átfogó zeneelméleti analízisnek vetettem alá a kompozíciót. Részletes elemzéssel, zeneelméleti szempontok alapján próbáltam vizsgálni és megérteni a művet, a szerzői szándék és a zene mondanivalója közötti kapcsolatot, a zenei invenciók fejlődési mechanizmusát. Majd néhány gondolatban összefoglaltam Liszt időskori műveire jellemző progresszív zenei gondolkodásának jellemzőit.

Összehasonlítottam a darab szóló-, négykezes, illetve zenekari változatát is, rámutatva, miképpen hangzik a mű a zongora- és a zenekari hangzást párhuzamba állítva, milyen hangzás-, illetve hangszerelésttechnikai megoldások merülnek fel, érintve a zongoraszólam interpretációs kérdéseit is.

A kutatói munka fontos részét képezte a mű kéziratának tanulmányozása, analitikus megközelítése is, melynek során a különböző változatok nyomon követhetővé tették Liszt zeneszerzői gondolkodásának fejlődési lépcsőfokait.

Vizsgálódásom kiterjedt kézírásának, kottaírásának elemzésére is, melyben egy grafológus szakértői tanulmánya nyújtott segítséget. Liszt jellemrajzának meghatározására orvos-pszichológiai oldalról is történt kísérlet. A személyiségjegyek meghatározása – ahogyan a mű kéziratának analízise, valamint a végleges változat részletes elemzése – azért is fontos eleme az értekezésnek, mert ezek tudományos igényességű vizsgálatára, összefoglalására eddig szűkös szakirodalom állt rendelkezésre.

A felhasznált irodalom nagy segítségemre volt az egyes fejezetek megfogalmazásához, a tartalmi összefüggések feltárásához. Az elemzések alapját a rendelkezésre bocsátott kéziratanyag, a Bote & Bock Kiadó, valamint *Liszt Ferenc Összes Zeneműve Új Kiadásának* (LZK) végleges két-, ill. négykezes változata képezte. A műelemzéshez, a zenei analógiákhoz szemléltetésnek használt kottaanyag szintén az *Új Liszt Összkiadásból* (LZK) való.

Olvasóként is megrázóak azok az irodalmi források, melyek valóságosan írják le Liszt élete alkonyán átélt lelki megpróbáltatásait, ugyanakkor lenyűgöző, hogy kitartó istenhite, az örök életbe, a boldogság beteljesülésébe vetett reményének transzcendens ereje milyen mértékben hatott a szimfonikus költemény megszületésére, éteri szépségére, és drámai tartalmi kifejezőerejére.

A fentieket magában foglalva mindezt a szerepet hivatott betölteni ez a doktori értekezés, amely remélhetőleg nem csupán érdekes olvasmányként szolgál, hanem ismeretterjesztő és tudományos jellegén túl megrázó felismerést hozhat mindazok számára – beleértve a jövő muzikusgenerációit is –, akik nyitottabbá szeretnének válni életük „jobbítására”, hitük elmélyítésére, lelki erőt merítve életnehézségeik leküzdéséhez.

Az értekezésben megfogalmazott megállapítások számomra a zene lélekre ható erejével együtt válnak hitelessé. Szeretném hangsúlyozni, hogy *A bölcsőtől a sírig* szépségét, mondanivalóját, „misszióval felérő életüzenetét” csak nyitott lelkülettel lehet teljes egészében befogadni és megérteni.

Zárszó

Liszt utolsó szimfonikus költeményében korát meghaladó zenei eszközökkel a hangjegyek mögé rejtette „ars poeticáját” az élet állomásairól, a születéstől a végső megérkezésig. Tette ezt az akkor a közönségnek nehezen befogadható zenével, amellyel a jövő zenei irányzatait megalapozta, és amelyről egy ízben el is mondta Carolyne hercegnének, hogy muzsikusként egyetlen vágya maradt, „hogy gerelyemet a jövő határtalan terébe hajítsam.”²¹⁹

Lisztnek határozott elképzelései voltak művei zenei előadásával kapcsolatban, mivel a késői művek faktúrájának egyszerűsége, a hangzás finomsága vagy éppen drámaisága az előadók számára komoly kihívásokat rejtenek. Mégis, egyre több művész tűzi műsorára mély zenei és gondolati tartalommal bíró remekműveit, beteljesítve ezzel a zeneszerző Carolyne zu Sayn-Wittgenstein hercegnéhez írt levelében megfogalmazott reményét és a messze jövő zeneértőibe vetett bizalmát.²²⁰

„Ich kann warten!”²²¹

Liszt hitt zenéje utóéletében, és ma már tudjuk, hogy az utókorba vetett bizalma nem volt hiábavaló. Zenei öröksége olyan magaslatokba emelte őt a legnagyobb zeneszerzők sorában, hogy morális értékrendjével az egyetemes zenetörténet páratlan gazdagítójaként az emberiség számára örök példaképpé vált.

²¹⁹ FLB 7. Nr. 48., 58.

²²⁰ Várnagy Andrea: „A progresszív zenei gondolkodás Liszt kései zongoraművében: Balcsillagzat”. *Liszt magyar szemmel*, 50. szám, 2022. december, 25.; *Parlando*, 2023. 1. sz. 21.

²²¹ A. Walker 3. 440.

XIII. Köszönetnyilvánítás

Szeretném kifejezni köszönetemet mindazoknak, akik értékes gondolataikkal, szakmai tanácsaikkal segítettek doktori értekezésem megírása során.

Mindenekelőtt hálásan köszönöm doktori témavezetőm, Király Csaba professzor úr segítségét, akinek az évek során nyújtott útmutatásai iránytűként szolgáltak, melyek nem csupán a tudományos munkára vonatkoztak, hanem egyúttal a művészet mélyebb összefüggéseire is ráirányították a figyelmemet. Motiváló ötletei, meglátásai hozzásegítettek, hogy új aspektusokkal bővíthessem koncepciómat a vizsgálatok, elemzések során, melyek lehetővé tették Liszt utolsó szimfonikus költeményének komplexebb kutatását.

Külön köszönet illeti Eckhardt Máriát, aki elemzői munkához rendelkezésemre bocsátotta a kéziratanyagot, és rendkívüli szakmai tudásával gazdagította munkámat.

Ezúton szeretnék köszönetet mondani Urbán Gabriella grafológusnak is, aki Liszt kéz- és kottairásának elemzésével szakértőként segített feltárni a zeneszerző személyiségének kevésbé ismert vonásait.

Külön köszönet illeti négykezes partnereimet is, akik művészi érzékenységükkel a közös muzsikálás során új dimenziókat nyitottak meg a mű felfedezésében. Az emlékezetes koncertelmények ihletett pillanatai, a megannyi előadói tapasztalat még inkább hozzásegített a kompozíció hangjai mögé rejtett üzenetek „megfejtéséhez”.

Szeretném kifejezni hálámat családomnak, barátaimnak és mindazoknak, akik bizalmukkal bátorítottak, és szeretetükkel erőt adtak e hosszú folyamat során.

Végezetül, különös tisztelettel és hálával fordulok emberi és művészi példaképem, Liszt Ferenc felé, akinek életműve nem csupán kutatásom tárgya, hanem örök inspiráció forrása is. A zeneszerző iránti rajongásom vezette a kezemet és gondolataimat az értekezés írása során, és bízom benne, hogy munkám méltóképpen közvetíti mindazt a gazdagságot, amit ő ránk hagyott. Szívből remélem, hogy ez az értekezés mások számára is léleképítő és motiváló lesz, hozzájárulva a Liszt-életmű mélyebb megértéséhez és megbecsüléséhez.

Rövidítések

(A művek teljes címe az irodalomjegyzékben található.)

A. Walker 1–3.:

Alan Walker: *Liszt Ferenc 1 – A virtuóz évek 1811–1847.*

Alan Walker: *Liszt Ferenc 2. – A weimari évek 1848–1861.*

Alan Walker: *Liszt Ferenc 3. – Az utolsó évek 1861–1886.*

Benyik Gy.

Benyik György: *Liszt Ferenc vallásossága és viszonya az egyházzenehez.* Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar Művészeti Intézet Ének-zene tanszék, 2012.

Bodányi Ö.

Bodányi Ödön: *Adatok Zichy Mihály életéről és művészetéről.*

CNR:

Call Number / Physical Location – a kézirat hivatkozási száma, fizikai tárolási helye a Washingtoni Kongresszusi Könyvtár online katalógusában.

D. Redepenning: „Liszt és a képzőművészet”

Dorothea Redepenning: „Liszt és a képzőművészet”. Szisztematikus töprengések. *Magyar Zene*, 50. évf. 2. sz., 2012. május.

Eckhardt M.: „Liszt és a ferencesek”

Eckhardt Mária: „Liszt és a ferencesek”. *Nyolcszáz esztendő a ferences rend. Tanulmányok a rend lelkiességéről, történeti hivatásáról és kulturális művészeti szerepéről.* I. köt., Budapest: Magyar Napló, 2013.

Eckhardt M.: „Von der Wiege bis zum Grabe”

Eckhardt Mária: „»Von der Wiege bis zum Grabe«: visszapillantás egy művészéletre. Legáný Dezső emlékének”. *Liszt magyar szemmel*, 47. szám, 2022. április.

EMK: Eckhardt Mária zenetörténész kéziratkutatása során alkalmazott katalogizált azonosító.

FLB: La Mara: *Franz Liszt's Briefe 1–8.*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905.

GSA: Kéziratnyilvántartási szám a Weimari Goethe és Schiller Archívumban.

KJ: Képjegyzék.

LZK: Liszt Ferenc Összes Zeneművének Új Kiadása.

LCCN: Library of Congress Control Number (Washington) – kéziratnyilvántartási szám a Washingtoni Kongresszusi Könyvtár online katalógusában.

Szilágyi A.: Dr. Szilágyi András: *Liszt Ferenc személyisége.*

Irodalomjegyzék

KÖNYVEK

1. Arany János: *Zichy-album*. Arany János 24 költeménye Zichy Mihály 40 rajzával, a *Pesti Napló* ajándéka az 1898. évre, „Kosmos” Műintézet nyomása, 1898. Ráth Mór tulajdonából.
2. Bárdos Lajos: *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.
3. Batta András: *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig: A sajátos formavilág a karaktertípusok kialakulásának kevésbé figyelembe vett aspektusa Liszt Ferenc zenéjében*. Doktori disszertáció, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszék, 1985 –1987.
4. Benyik György: *Liszt Ferenc vallásossága és viszonya az egyházzenehez*. Szeged: SZTE Juhász Gyula Pedagógusképző Kar Művészeti Intézet Ének-zene tanszék, 2012.
5. Bényi László – B. Supka Magdolna: *Zichy Mihály*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1953.
6. Bodányi Ödön: *Adatok Zichy Mihály életéről és művészetéről*. Kilián Frigyes utóda bizománya, Budapest: Bertalanffy József Könyvnyomdája, 1907.
7. Csapó Vilmos (ed.): *Liszt Ferenc levelei báró August Antalhoz*. Budapest: Csapó Vilmos kiadása, 1911.
8. Eckhardt Mária – Kaczmarczyk Adrienne: *Liszt és a társzművészetek – Emlékkiállítás Liszt születésének 200. évfordulóján*. Az MTA Zenetudományi Intézet Múzeuma, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, az Országos Széchényi Könyvtár és a Magyar Nemzeti Galéria közös kiállítása a Zenetörténeti Múzeumban 2011–2012, szerk. Gombos László, Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012.
9. Ezekiel, Moses Jacob: *Memoirs from the Baths of Diocletian*. Közr.: Joseph Gutmann és Stanley F. Chyet, Detroit: Wayne State University Press, 1975.
10. Fenyves Mária Annunziata: *Zichy Mihály* (születésének 170. évfordulójára / Zichy Mária Alexandra emlékére). Budapest: Uránusz, 1997.
11. Fink, Monika: *Wie Bilder klingen – Tagungsband zum Symposium Musik nach Bildern*. Institut für Musikwissenschaft Universität Innsbruck, 2011.
12. Galliari, Alain: *Franz Liszt et l'espérance du Bon Larron*, Paris: Fayard, 2011.
13. Goethe, Johann Wolfgang: *Maximen und Reflexionen – Nr. 49*. Hrsg., komm. Benedikt Jeßing, Ditzingen: Reclams, Universal-Bibliothek, Nr. 18698., 2021.

14. Gut, Serge & Bellas, Jacqueline ed.: *Franz Liszt – Marie d' Agoult Correspondance*, Nouvelle éd. rev. augmentée et annotée par –, Paris: Fayard, 2001.
15. Geszler Ödön: *Liszt szinfónikus költeményei* /Zenetudományi Könyvtár 6./, szerk. Sereghy Elemér, Budapest: Németh József könyv- és zeneműkereskedése, 1914.
16. Göllerich, August: *Franz Liszt*. Berlin W 50, Marquardt & Co., Verlangsanstalt, 1908.
17. Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. Budapest: Balassi Kiadó, 2010.
18. Hamburger Klára: *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
19. Hamburger Klára: *Nem pusztán zenész. Tanulmányok Liszt Ferencről*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2019.
20. Hankiss János: *Liszt Ferenc válogatott írásai I., II.* Vál. ford., kísérő tanulmányokkal és jegyzetekkel ellátta –, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959. I. köt.
21. Hanslick, Eduard: *Aus dem Konzertsaal*. Kritikák és írások, Wien, 1870.
22. Heinemann, Michael: *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt. /Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert/ Serie I. Bd. I.,* hrsg. Detlef Altenburg, Köln: Studio, 1995.
23. Kempis Tamás (1380–1471): *Imitatio Christi*. Ford. Jelenits István, Budapest: Ecclesia, 1978.
24. Kossuth Ferencz: „Kossuth Lajos iratai”, IX., 1879. Bakay Nándornak. Szerk. --, *Kossuth Lajos összes munkái*, Budapest: Athenaeum R. Társulat kiadása, 1902.
25. La Mara: *Franz Liszt's Briefe 1–8.*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905.
26. Lamartine, Alphonse de: *Harmonies poétiques et religieuses*. Paris: Charles Gosselin, 1830.
27. László Zsigmond – Mátéka Béla: *Liszt Ferenc élete képekben és dokumentumokban*, Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
28. Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
29. Liszt, Franz: *Hector Berlioz und seine Harold-Symphonie*. Német ford.: Lina Ramann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.
30. Liszt, Franz: *Sämtliche Schriften, Band I. Frühe Schriften*, Hrsg. Rainer Kleinertz, Mitarb. Serge Gut, Wiesbaden – Leipzig – Paris: Breitkopf & Härtel, 2000.
31. Merrick, Paul: *Liszt's Programmatic Use of Key*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2022.
32. Ollivier, Daniel ed.: *Correspondance de Liszt et de sa Fille Madame Ollivier 1842–1862*. Paris: Editions Bernard Grasset, 1936.
33. Pauler Ákos: *Liszt Ferenc gondolatvilága*. Budapest: Budavári Tudományos Társaság 1922.
34. Pesce, Dolores: *Liszt's Final Decade*. Imagined Identities, Rochester: University of Rochester Press, 2014.

35. Szabolcsi Bence: *Liszt Ferenc estéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.
36. Dr. Szilágyi András: *Liszt Ferenc személyisége*.
A Garbo és a Líceum Kiadó közös kiadványa (nincs feltüntetve kiadási év és hely).
37. Takács Menyhért: *Liszt Ferenc érzelmi világa*.
Budapest: Országos Széchenyi Könyvtár, 1941.
38. Wagner, Cosima: *Napló 1869–1883 – válogatás*.
Szerk. Kroó György, ford. Hamburger Klára, Budapest: Gondolat Kiadó, 1983.
39. Walker, Alan: *Liszt Ferenc utolsó napjai*. Növendéke, Lina Schmalhausen kiadatlan naplója alapján. Bev., jegyz. és szerk. A. Walker, Budapest: PARK Könyvkiadó, 2007.
40. Walker, Alan: *Liszt-reflexiók*. Varnhagen von Ense kéziratosa köt., Weimar, 1858. május.
„Zenéről és zenészekről”, Ford. Fejérvári Boldizsár, Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2015.
41. Walker, Alan: *Liszt Ferenc 1. – A virtuóz évek 1811–1847*.
Ford. Rácz Judit, Editio Musica Budapest, 2003.
42. Walker, Alan: *Liszt Ferenc 2. – A weimari évek 1848–1861*.
Ford. Rácz Judit, Editio Musica Budapest, 1994.
43. Walker, Alan: *Liszt Ferenc 3. – Az utolsó évek 1861–1886*.
Ford. Fejérvári Boldizsár, Editio Musica Budapest, 2003.
44. Waters, Edward N. (ed.): *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886*,
(csak angol fordításban jelent meg), Transl. William R. Tyler, Introd. and notes:
Edward N. Waters. Washington: Dumbarton Oaks, 1979.
45. Zichy Géza (Gróf): *Aus meinem Leben: Erinnerungen und Fragmente*. III.,
Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1911.

TANULMÁNYOK, CIKKEK
(kötetekben, folyóiratokban, újságokban)

1. Baker, James M.: „Liszt’s late piano works: a survey”. In Hamilton, Kenneth (ed.): *The Cambridge Companion to Liszt*. New York: Cambridge University Press, 2005.
2. Bartók Béla: *Liszt-problémák – Székfoglaló a Magyar Tudományos Akadémián 1936*. Zenetudományi tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955.
3. Domokos Zsuzsanna: „Liszt Ferenc és IX. Piusz pápa kapcsolata”. *Új Ember*, 2000. október 8., 41. sz.
4. Domokos Zsuzsanna: „Liszt zeneszerzői szemléletének fejlődése a 19. századi olasz és német egyházzenei reformtervek esztétikai törekvéseinek fényében. I. Az 1830-as évek célkitűzései Gaspare Spontini és Liszt egyházzenei reformjaiban”. In: „*Inter Sollicitudines*” Tudományos ülésszak X. Piusz pápa egyházzenei motu propriojának 100 éves évfordulóján. Budapest: MTATKI – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2006.
5. Domokos Zsuzsanna: „Sursum corda”. *Magyar Zene*, LVI. évfolyam 4. sz. 2018. november.
6. Eckhardt Mária: „Liszt és a ferencesek”, in: Medgyesy S. Norbert – Ötvös István – Őze Sándor szerk.: *Nyolcszáz esztendő a ferences rend. Tanulmányok a rend lelkeségéről, történeti hivatásáról és kulturális művészeti szerepéről*. I. köt. Budapest: *Magyar Napló*, 2013.
7. Eckhardt Mária: „»Von der Wiege bis zum Grabe«: visszapillantás egy művészéletre. Legány Dezső emlékének”. *Liszt magyar szemmel*, 47. sz. 2022. április. Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2022.
8. Gajdoš, Věslav Jozef: „War Liszt ein Franziskaner?” /*Studia Musicologica* 6./. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964.
9. Hofmeister, Friedrich: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, Leipzig, 1883.
10. Károlyi György: „Új életrajzi adatok Liszt Ferenc keresztszüleiről”. *Liszt magyar szemmel*, Nr. 33. 2018. október, Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2018.
11. Kecskés Mónika: „Il Glorioso Poverello Di Cristo – Szent Ferenc legtehetségesebb szolgája, A Pesti ferencesek barátja: Liszt Ferenc”. Konferenciakötet *Vidimus enim stellam eius...*, szerk. Szávay László, Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2011.

12. Kecskés Mónika: „Liszt és a pesti Ferences templom”.
Magyar Egyházzene, XX. 3. sz. 2012/2013.
13. Kovács Imre: „Liszt Raffaele- és Cellini-levele a művészettörténész szemével”.
Liszt magyar szemmel, 57. szám, 2024. december, Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2024.
14. Legány Dezső: „Liszt és a művész Zichy”. *Magyar Zene*, 1988/3.
15. *Magyar Hírlap*, 2011. június 30., 44. évfolyam, 151. sz.
16. *Magyar Nemzet*, 1958. január 15., 14. évfolyam, 12. sz.
17. Major Ervin: „Liszt és Szent Ferenc rendje”. *Muzsika*, I/1–2. 1929. február–márciusi sz.,
Budapest: Stádium Sajtóvállalat Rt., 1929.
18. Merrick, Paul: „...sans ton ni mesure”: egy halálszimbólum Liszt zenéjében?
Magyar Zene, XLI. évf. 2. sz. 2003. május.
19. Redepenning, Dorothea: „Liszt és a képzőművészet”. Szisztematikus töprengések.
Magyar Zene, 50. évf. 2. sz., 2012. május.
20. Sipos Barbara: *Gondolatok a Zichy-tollrajzról* (kiadatlan).
21. *Studia Musicologica* – a Magyar Tudományos Akadémia Nemzetközi Zenetudományi
folyóirata, 54–55. kötet, 2013–2014.
22. *Szépirodalmi Közlöny*, Pest: 1870. október 27.
23. *Társalkodó*. Pest, 1840. januári sz.
24. Urbán Gabriella: *Grafológiai elemzés Liszt Ferenc kézírásáról 1880-82-es „A bölcsőtől
a sírig” című műve kottakézirata és néhány szó, zenei utasítás szöveges kézírása alapján*.
Pécel, 2024. (Kiadatlan).
25. Várnagy Andrea: „A progresszív zenei gondolkodás Liszt kései zongoraművében:
Balcsillagzat”. *Liszt magyar szemmel*, 50. szám, 2022. december,
Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2022.; Budapest: *Parlando*, 2023. 1. sz.
26. Wagner István: „A bölcsőtől a sírig”. *Magyar Hírlap*, 1977. október 16., 10. évf., 244. sz.

KOTTÁK

1. Liszt, Franz: *Von der Wiege bis zum Grabe – Du berceau jusqu' à la tombe*.
Klavier-Versionen Eigener Werke III., Neue Liszt Ausgabe (NLA) [LZK] – Serie I/17.
Editio Musica Budapest, 1983. LZK [R179 SW/SH512 NG2-A310].
2. Liszt, Franz: *Von der Wiege bis zum Grabe – Du berceau jusqu' à la tombe*.
Berlin: Ed. Bote & G. Bock Hof Musikhandlung, (Klavierauszug zu vier Händen), 1883.
3. Liszt, Franz: *Von der Wiege bis zum Grabe*. Ed. Schott Music, Hersteller-Nr.: ETP600.
4. Liszt, Franz: *Von der Wiege bis zum Grabe*. Composed for orchestra,
Berlin: Bote & Bock, 1883, (S. 107).
5. Liszt, Franz: *Von der Wiege bis zum Grabe*. For solo piano,
Berlin: Bote & Bock, 1883, Berlin (S. 512).
6. Liszt, Franz: *Von der Wiege bis zum Grabe*. For piano 4 hands,
Berlin: Bote & Bock, 1883, Berlin (S. 598).
7. Liszt, Franz: *Von der Wiege bis zum Grabe – Manuscripts (solo and 4 hand versions)*,
first edition (4 hand version).
 - Library of Congress, Washington.
 - *Von der Wiege bis zum Grabe. Kampf um's Dasein* (fragment), manuscript,
movements II & III, for piano solo, [LCCN: 96704848, CNR: ML30. S65a no.2].
 - *Von der Wiege bis zum Grabe – manuscript*, movements I & II, solo and 4 hand v.
[LCCN: 96704878, CNR: ML30. S65a no.3].
 - *Der Kampf um's Leben (Le combat pour la vie) – manuscript*,
movements II & III, 4 hand version [LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4].
 - *Zum Grabe: die Wiege der zukünftigen Lebens* (fragment) – manuscript,
movement III, 4 hand version, [LCCN: 96704916, CNR: ML30. S65a no.5].
 - *Von der Wiege bis zum Grabe: Symphonische Dichtung nach einer
Zeichnung von Michael Zichy – 4 hand version*, first edition, Berlin: Bote&Bock.
[LCCN: 2018560096, CNR M3.3.L77 V54].
 - Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar.
 - *Von der Wiege bis zum Grabe – for piano 2 hands (!)* [GSA 60/V 26].
 - Eckhardt Mária [EMK 3/9 verso, 3/10 recto], 4 hand version, manuscript from
movement III.

Képjegyzék

1. I. tétel kezdete – kézirat, szólóváltozat
[LCCN: 96704878, CNR: ML30. S65a no.3, P 1/39]
2. 2A, 2B – I. tétel befejező oldalai – kézirat, szólóváltozat
[LCCN: 96704878, CNR: ML30. S65a no.3, P 8-9/39]
3. II. tétel kezdete – kézirat, négykezes változat
[LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 1/24]
4. II. tétel kezdete – Ed. Bote & G. Bock, [1883], négykezes változat
[LCCN: 2018560096, CNR M3.3.L77 V54, P 8/28]
5. II. tétel, a Desz-dúr rész előtt – kézirat, szólóváltozat
[LCCN: 96704848, CNR: ML30. S65a no.2, P 1/11]
6. 6A, 6B – II. tétel, átvezetés a főtéma második belépése előtt, kézirat, szólóváltozat
[LCCN: 96704848, CNR: ML30. S65a no.2, P 2-3/11]
7. II. tétel, átvezetés a főtéma második belépése előtt – kézirat, négykezes (letakart) változat
[LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 5/24]
8. II. tétel, átvezetés a főtéma második belépése előtt – kézirat, négykezes
(letakarás nélküli) változat [LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 4/24]
9. II. tétel, átvezetés a főtéma második belépése előtt – kézirat, négykezes
(áthúzott) változat [LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 4, 6 /24]
10. II. tétel, átvezetés a főtéma második belépése előtt – LZK, szólóváltozat
[R179 SW/SH512 NG2-A310, I/17. P 108]
11. II. tétel, legato dallam és átvezetés az Asz-dúr részhez (90. ütem előtt) – kézirat,
négykezes változat [LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 9/24]
12. II. tétel, legato dallam és hirtelen átvezetés az Asz-dúr részhez – kézirat, négykezes
(áthúzott) változat [LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 9/24]
13. II. tétel, Asz-dúr dallamhoz vezető átmenet – LZK, szólóváltozat
[R179 SW/SH512 NG2-A310, I/17. P 110]
14. II. tétel, 8 ütem Asz-dúr dallam ritmikus kísérettel, az E-dúr fanfár előtt – kézirat,
szólóváltozat [LCCN: 96704848, CNR: ML30. S65a no.2, P 6/11]
15. II. tétel, Asz-dúr dallam ritmikus kísérettel – négykezes változat
[LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 10/24]

16. II. tétel, Asz-dúr (és Desz-dúr) dallam ritmikus kísérettel, E-dúr rész előtt
– LZK, szólóváltozat [R179 SW/SH512 NG2-A310, I/17. P 110-111]
17. II. tétel, E-dúr fanfár-rész – kézirat, (letakarás nélküli) szólóváltozat
[LCCN: 96704848, CNR: ML30. S65a no.2, P 6/11]
18. II. tétel, E-dúr fanfár-rész – kézirat, (letakart) szólóváltozat
[LCCN: 96704848, CNR: ML30. S65a no.2, P 5/11]
19. II. tétel, záró rész, tételbefejezés – kézirat, (letakart) szólóváltozat
[LCCN: 96704848, CNR: ML30. S65a no.2, P 7/11]
20. II. tétel, záró rész, tételbefejezés és III. tétel kezdés – kézirat, letakarás nélkül,
szólóváltozat [LCCN: 96704848, CNR: ML30. S65a no.2, P 8/11]
21. II. tétel, rávezetés a H-dúr ostinato záró szakaszra – kézirat, letakarás nélkül,
négykezes változat [LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 11/24]
22. II. tétel, rávezetés a H-dúr ostinato záró szakaszra – kézirat, (letakart) négykezes változat
[LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 12/24]
23. 23A, 23B – II. tétel, átvezetés a H-dúr ostinato részhez – Ed. Bote & G. Bock, [1883],
négykezes változat [LCCN: 2018560096, CNR M3.3.L77 V54, P 16-17/28]
24. II. tétel, átvezetés a H-dúr ostinato részhez – LZK, szólóváltozat
[R179 SW/SH512 NG2-A310, I/17. P 110-111]
25. II. tétel befejezése – kézirat, letakarás nélküli négykezes változat
[LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 16/24]
26. II. tétel befejezése – kézirat, letakart verzió, négykezes változat
[LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 15/24]
27. 27A, 27B – II. tétel befejezése – Ed. Bote & G. Bock, 1883., négykezes változat
[LCCN: 2018560096, CNR M3.3.L77 V54, P 16-17/28]
28. II. tétel befejezése – LZK, végleges szólóváltozat
[R179 SW/SH512 NG2-A310, I/17. P 112]
29. II. tétel korai alternatív befejezése, weimari kézirat, szólóváltozat(!) [GSA 60/V 26]
30. II. tétel korai alternatív befejezése, weimari kézirat, szólóváltozat(!) [GSA 60/V 26]
31. III. tétel kezdődallama – kézirat, négykezes változat
[LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 17/24]
32. III. tétel kezdődallama, szekundlépéses dallam kromatikus lépésekkel
– kézirat, négykezes változat [LCCN: 96704916, CNR: ML30. S65a no.5, P 1/2]
33. III. tétel kezdődallama – LZK, szólóváltozat
[R179 SW/SH512 NG2-A310, I/17. P 113]

34. III. tétel kezdete – az áthúzott weimari kézirat, szólóváltozat(!) [GSA 60/V 26]
35. III. tétel kezdete – az áthúzott weimari kézirat rekonstrukciója, szólóváltozat(!)
[GSA 60/V 26]
36. III. tétel szekundlépéses dallama diatonikus lépésekkel – kézirat, négykezes változat
[LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 18/24]
37. III. tétel, kromatikus dallam, átvezetés a Desz-dúr részhez – kézirat, négykezes változat
[LCCN: 96704916, CNR: ML30. S65a no.5, P 2/2]
38. III. tétel szekundlépéses dallama és átvezetés a Desz-dúr részhez – LZK, végleges
szólóváltozat [R179 SW/SH512 NG2-A310, I/17. P 113-114]
39. III. tétel kezdete és átvezetés a Desz-dúr részhez – kézirat, szólóváltozat (áthúzott és
letakart verzió) [LCCN: 96704848, CNR: ML30. S65a no.2, P 7/11]
40. III. tétel, A-dúr tercdallam, “A-G-E” sóhajmotívum, C-dúr tercdallam és átvezető
szakaszai – kézirat, szóló változat (áthúzott verzió)
[LCCN: 96704848, CNR: ML30. S65a no.2, P 9/11]
41. III. tétel, C-dúr tercdallam és tételzáró szakasz C-dúrban – kézirat, szólóváltozat
(letakart, áthúzott verzió) [LCCN: 96704848, CNR: ML30. S65a no.2, P 10/11]
42. III. tétel, C-dúr tercdallam és záró szakasz, folytatással – kézirat, szólóváltozat (letakarás
nélküli, áthúzott verzió) [LCCN: 96704848, CNR: ML30. S65a no.2, P 11/11]
43. III. tétel, C-dúr tercdallam átvezetéssel – kézirat, négykezes változat (letakart verzió)
[LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 20/24]
44. III. tétel, C-dúr tercdallam átvezetéssel – LZK, végleges szólóváltozat,
[R179 SW/SH512 NG2-A310, I/17. P 115]
45. III. tétel, fél- és egészhangú akkordmenetek korai verziója – kézirat, négykezes változat
[LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 22/24]
46. III. tétel, fél- és egészhangú akkordmenetek korai (áthúzott) verziója és hármashangzat-
menetek – kézirat, négykezes változat
[LCCN: 96704878, CNR: ML30. S65a no.3, P 34/39]
47. III. tétel, hármashangzat-menetek – kézirat, négykezes változat
[LCCN: 96704878, CNR: ML30. S65a no.3, P 35/39]
48. III. tétel alternatív befejező része – Ed. Bote & G. Bock, 1883., Secondo, négykezes
változat [LCCN: 2018560096, CNR M3.3.L77 V54, P 22/28]
49. III. tétel alternatív befejező része – kézirat, négykezes változat
[LCCN: 96704910, CNR: ML30. S65a no.4, P 23/24]

50. III. tétel, alternatív befejező rész – kézirat, négykezes változat
[EMK 3/9 verso (eredetileg összeragasztva a 3/10 recto-val)]
51. III. tétel, alternatív befejező rész – kézirat, négykezes változat
[EMK 3/10 recto]
52. III. tétel, LZK, szólóváltozat [R179 SW/SH512 NG2-A310, I/17. P 115]
53. III. tétel, LZK, szólóváltozat [R179 SW/SH512 NG2-A310, I/17. P 116]
54. II. tétel befejezése, üstdobszóló – partitúra [Ed. Bote & G. Bock, 1883., P 17 (177)]
55. Zichy Mihály: „Du berceau jusqu’à la tombe” (A bölcsőtől a sírig)
(Magyar Tudományos Akadémia)

RAJZOK

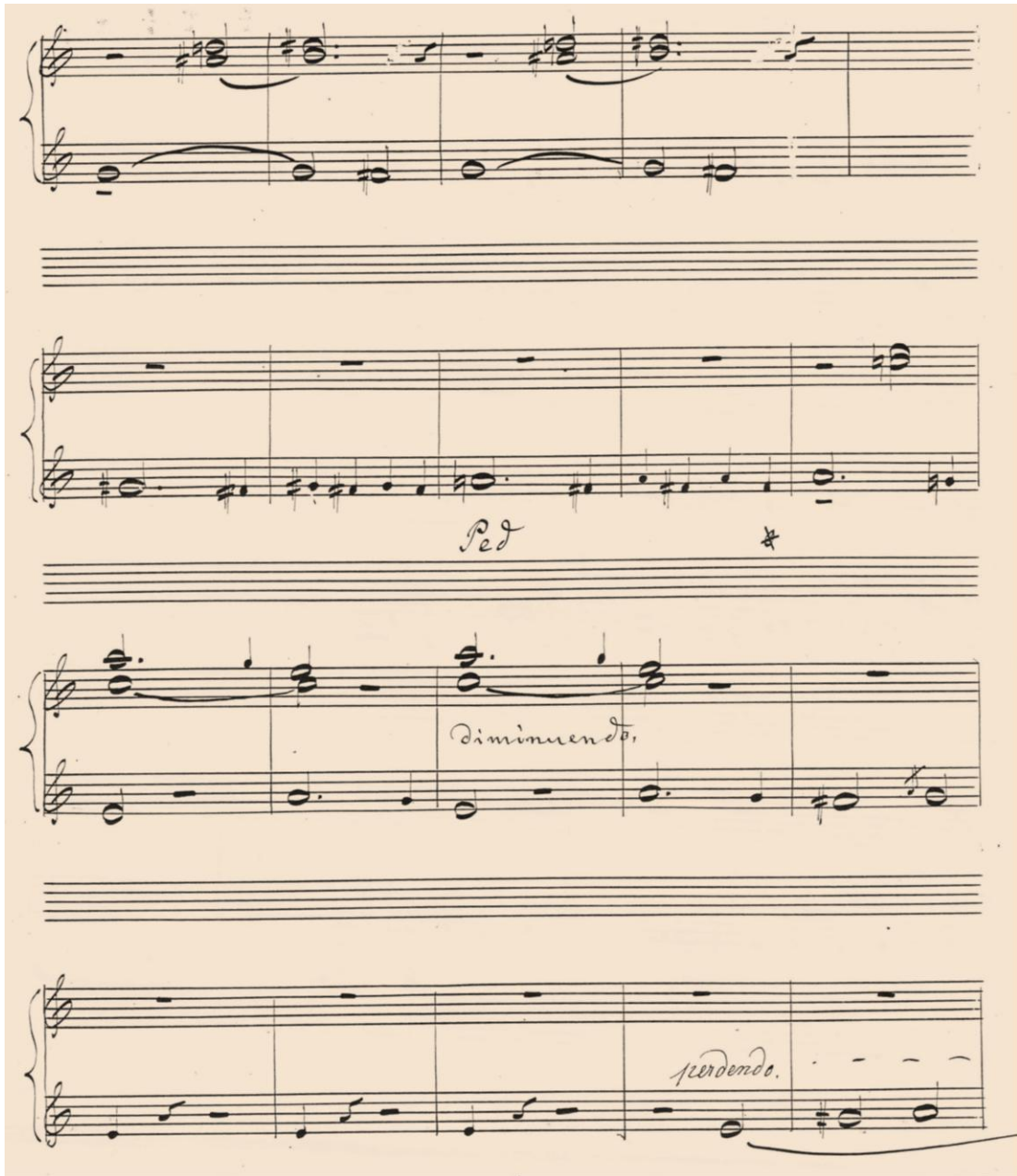
1. Zichy Mihály: „Du berceau jusqu’ au cercueil” (A bölcsőtől a koporsóig)
– tollrajz, 1881., 53. o.
2. Zichy Mihály: „Du berceau jusqu’ à la tombe” (A bölcsőtől a sírig)
– tollrajz, képsorozat, 1881. (Magyar Tudományos Akadémia), 168. o.

Képjegyzék

(Melléklet)



1.



2A.



2B.

7 Der Kampf um's Leben.
(Le combat pour la vie.)

Agitato, rapido. Metronom 80-8.

1.ter Spieler

2.ter Spieler

ff. staccato.

I.

sempre ff

8va bassa

pp

pp

pp

II.

Der Kampf um's Dasein.

(Le combat pour la vie)

Agitato, rapido. M. $\text{en } \frac{3}{4}$.

Zweiter Spieler.

sempre ff

violente

sempre ff

ad.

ad.

un poco cantando

app. nobilmente



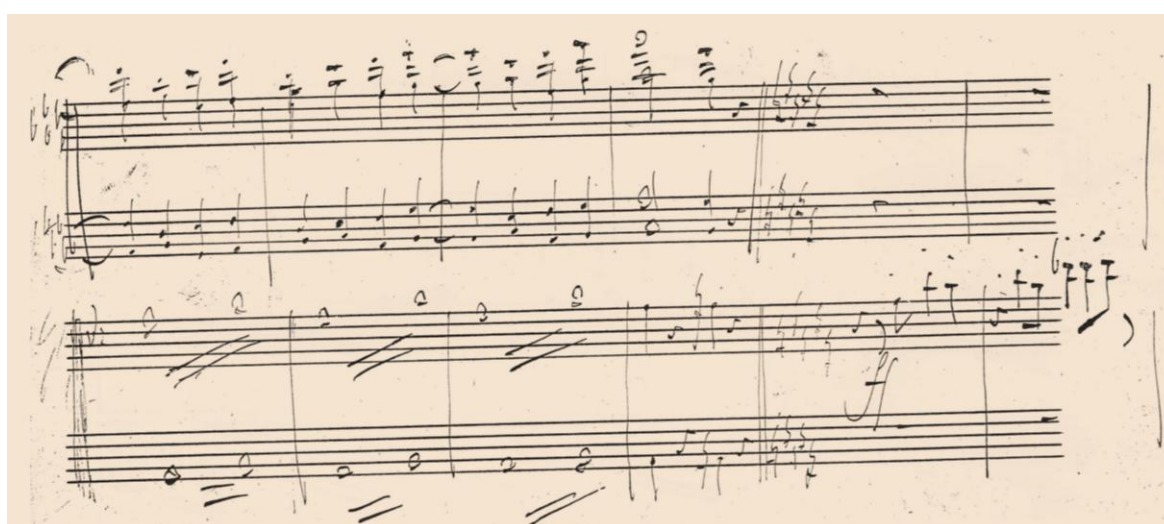
5.



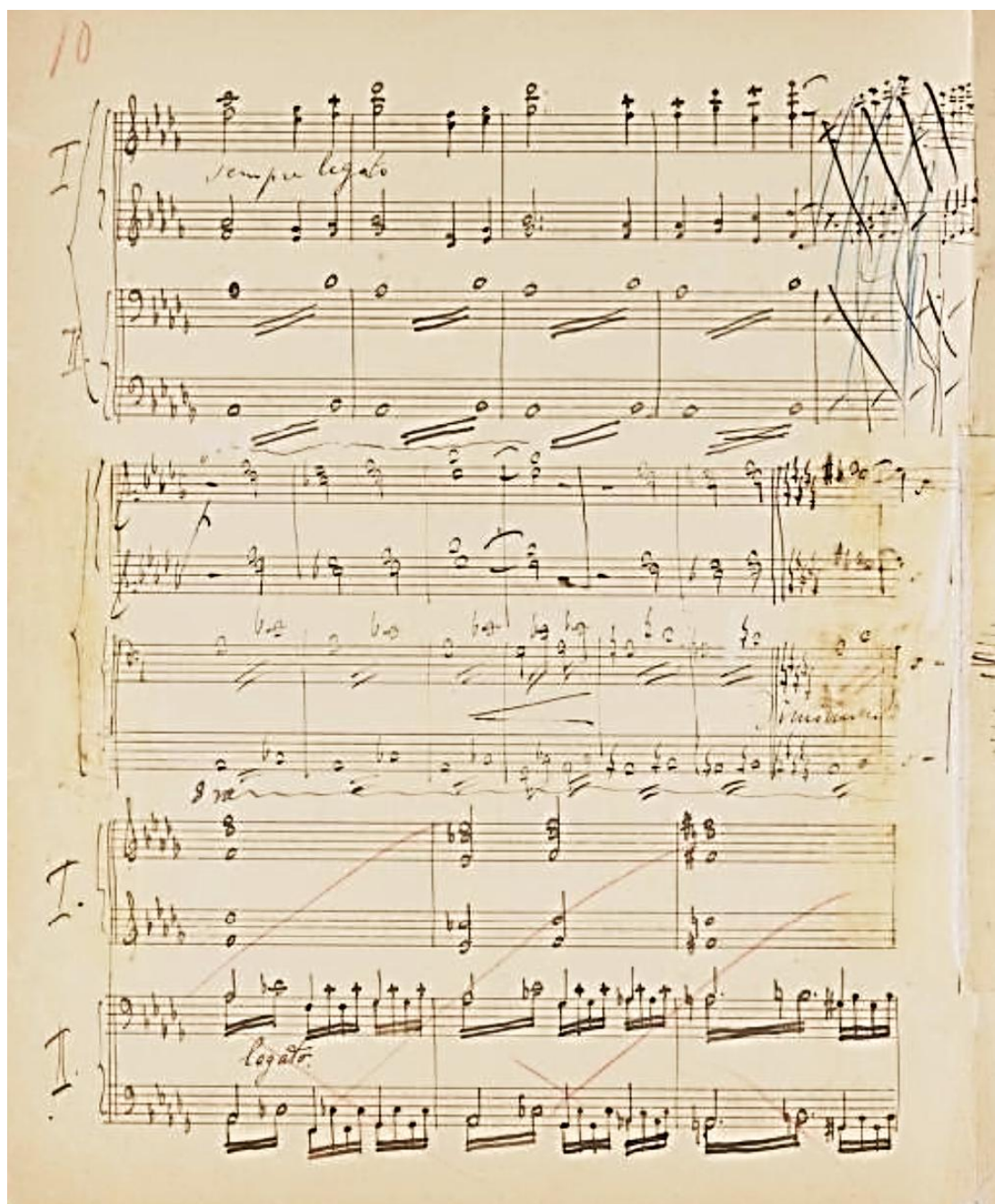
6A.



6B.



7.



8.



Hörner

40

f marcato

43

f marc.

Z. 8860

10.

I.

II.

I.

II.

11.



12.

79

poco a poco cresc.

Hörner

85

f marc.

88

f marc.

legato

ff

The musical score for page 12 consists of three systems. The first system (measures 79-84) features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked 'poco a poco cresc.'. The second system (measures 85-87) includes a horn part (Hörner) and a piano accompaniment marked 'f marc.'. The third system (measures 88-90) continues the piano accompaniment, marked 'f marc.' and 'legato', ending with a fortissimo ('ff') dynamic.

13.



14.



15.

18

f marc.

legato

ff

Z. 8860

jede erste Hälfte der Takte

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The first system begins at measure 96 and ends at measure 100. The second system begins at measure 101 and ends at measure 105. The melody is primarily in the treble staff, featuring a mix of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth-note patterns and occasional rests. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the second system. The page number "111" is located in the top right corner.



17.



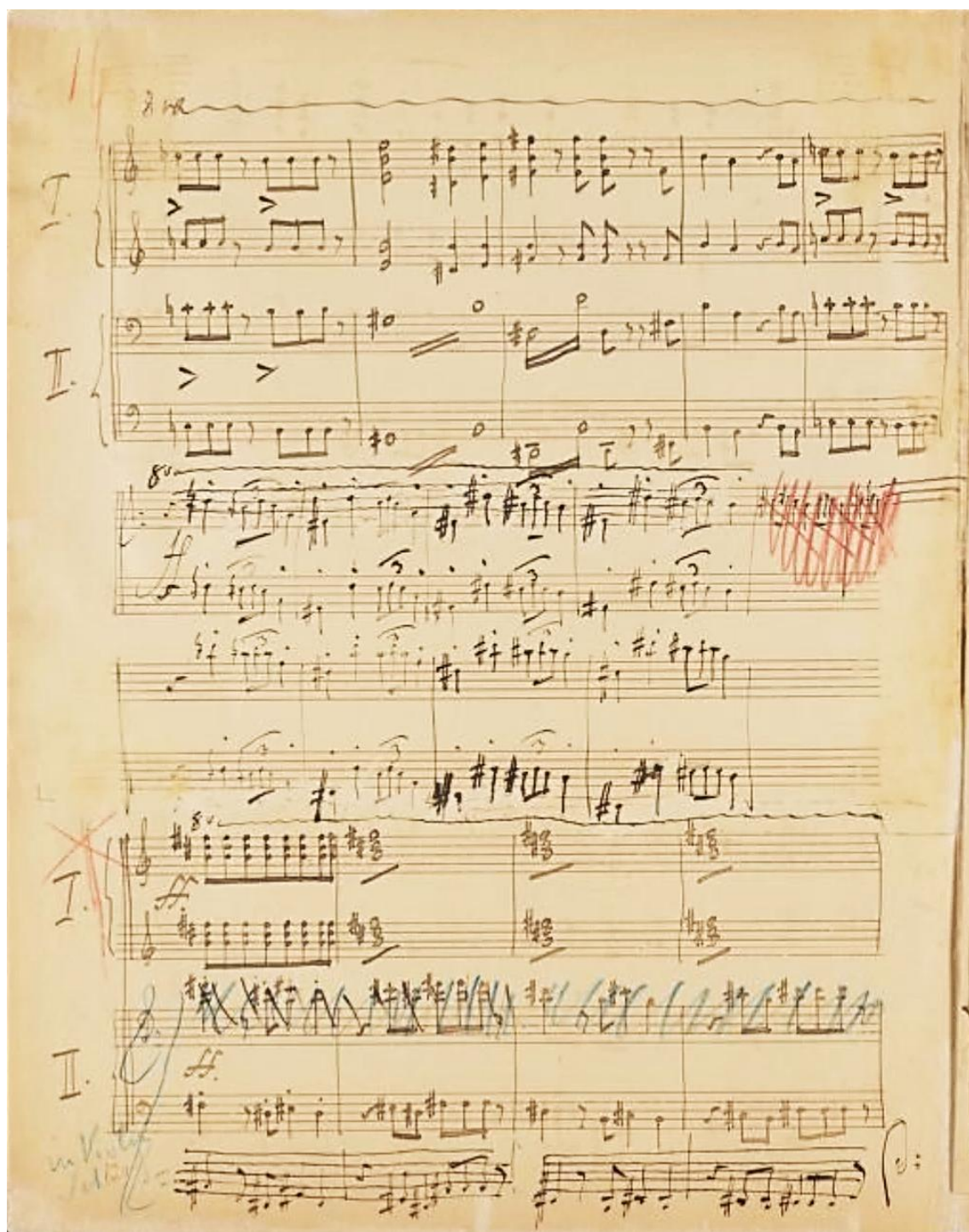
18.

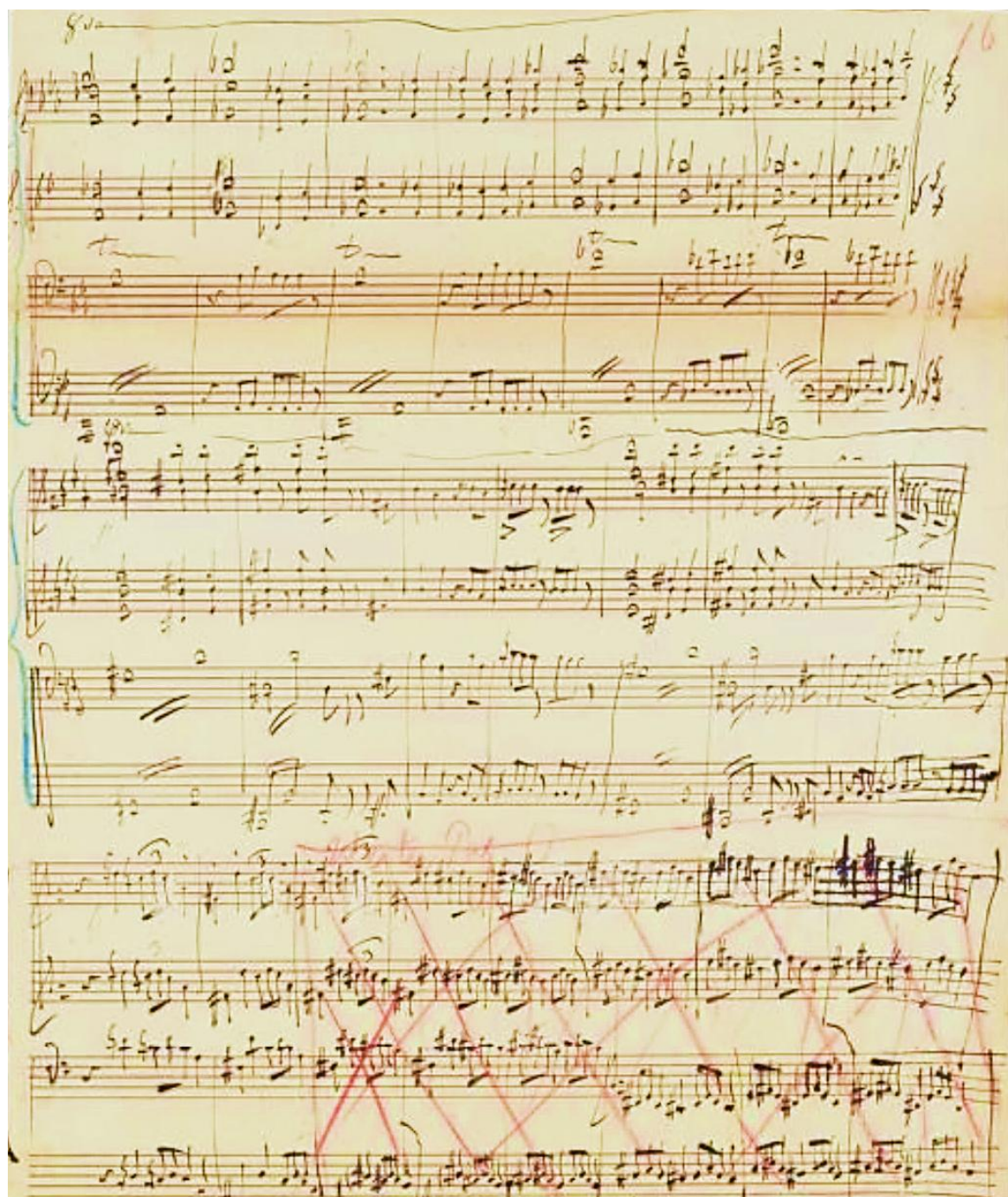


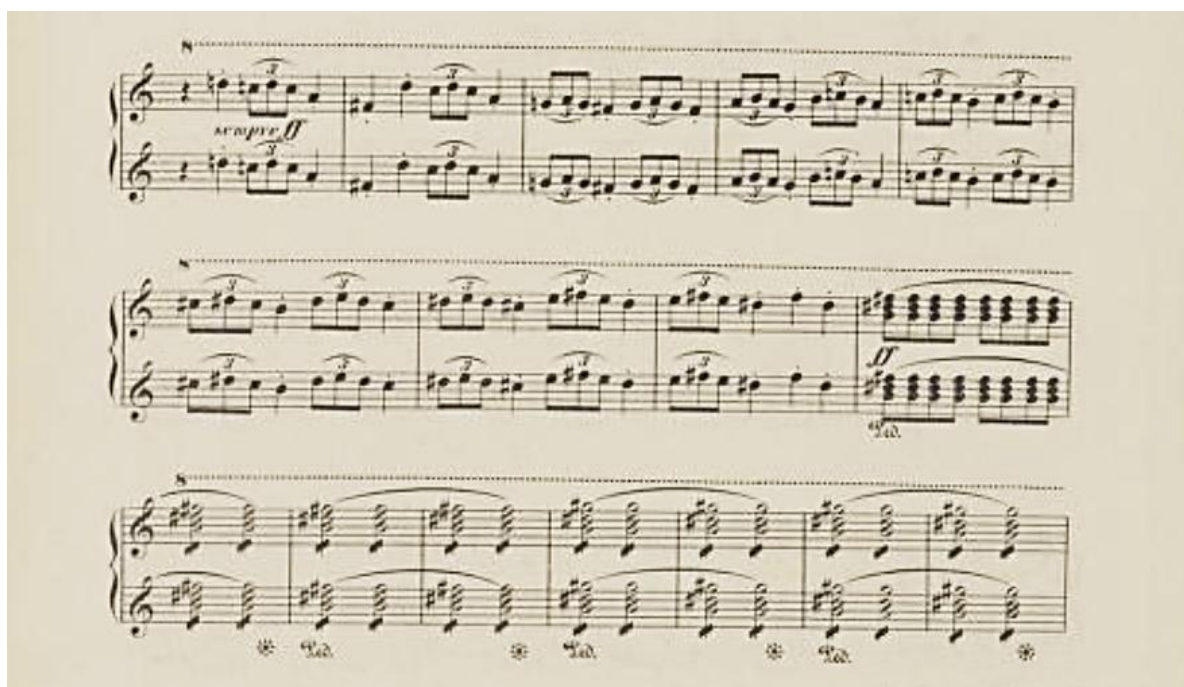
19.

Handwritten musical score on page 12. The page contains three systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features complex notation with many beamed notes. The middle system has a treble and bass clef and contains a large section of music that is heavily crossed out with blue diagonal lines. The bottom system has a bass clef and also contains music that is partially crossed out with blue diagonal lines. There are handwritten annotations: "Tromba" at the top right, "un poco ritardando il Tempo" in the middle right, and "F. 12" and "Pag. 12" at the bottom right. The paper is aged and yellowed.

20.







23A.

Handwritten musical score for piano, measures 11-20. The score is written in treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked *Allegro* and the dynamics are *ff* (fortissimo). The music continues the complex, rhythmic melody with many triplets and slurs. The first system (measures 11-14) shows a continuous flow of notes. The second system (measures 15-18) continues the melody, with a *ff* marking at the end. The third system (measures 19-20) shows a change in texture with more chords and a *ff* marking.

23B.

111 8

sempre ff

116

121

fff

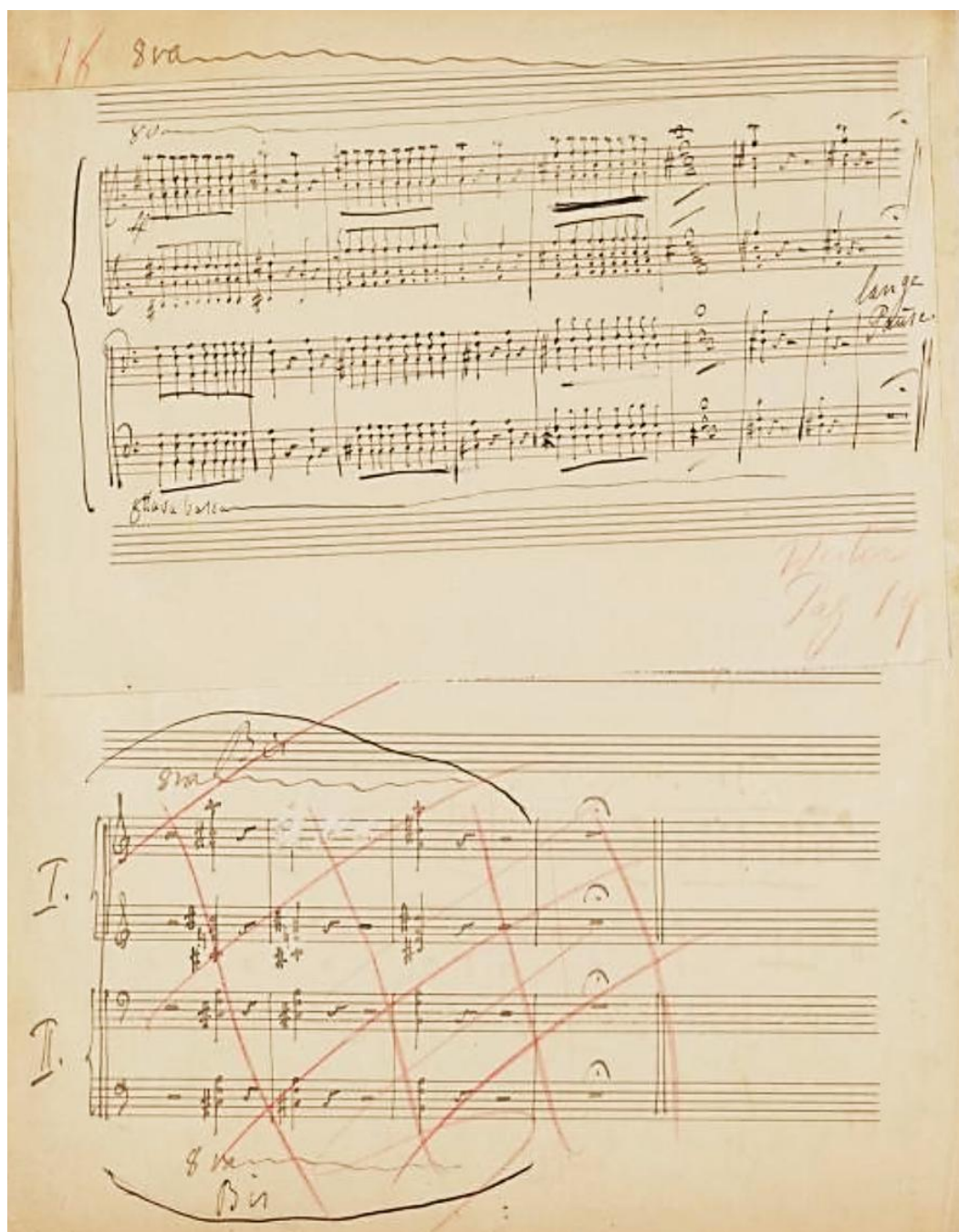
22.

22.

22.



25.



This musical score is for a piece titled "Kleine Flöte". It consists of two systems of staves. The first system includes a piano (p) part on the left and a flute (Kleine Flöte) part on the right. The piano part features a melody with various ornaments and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The flute part has a melody with a dynamic marking of *p* (piano). The second system continues the piano part with a melody and a dynamic marking of *ff*, and the flute part with a melody and a dynamic marking of *p*. The piece concludes with a *lang* (largo) marking.

27A.

This musical score is for a piece titled "Kleine Flöte". It consists of two systems of staves. The first system includes a piano (p) part on the left and a flute (Kleine Flöte) part on the right. The piano part features a melody with various ornaments and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The flute part has a melody with a dynamic marking of *p* (piano). The second system continues the piano part with a melody and a dynamic marking of *ff*, and the flute part with a melody and a dynamic marking of *p*. The piece concludes with a *lang* (largo) marking.

27B.

Stadl-Museum
No. Weimar (p. 126)

Fig. 12 B.

sempre ff

This is a handwritten musical score on aged paper. At the top right, there is a rectangular stamp that reads "Stadl-Museum No. Weimar (p. 126)". To the right of the stamp, the text "Fig. 12 B." is written in cursive. The score is written on multiple staves. The top staff is labeled "Trompete" in cursive. Below it, there are staves for piano accompaniment, with the instruction "sempre ff" (sempre fortissimo) written in cursive. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are some large, sweeping lines drawn across the staves, possibly indicating phrasing or editing.



Zum Grabe: Die Wiege der künftigen Lebens. 14
Au cercueil: berceau de la vie future.

Andante.

mf. appassion.

dimin.

Anstatt Seiten 30, 31, 32, 33.
 Eine Gabe (Die Woge der Zukunft)

(immer F - nicht fix)
 mit Valente
 Ped * Ped

2. mal bei

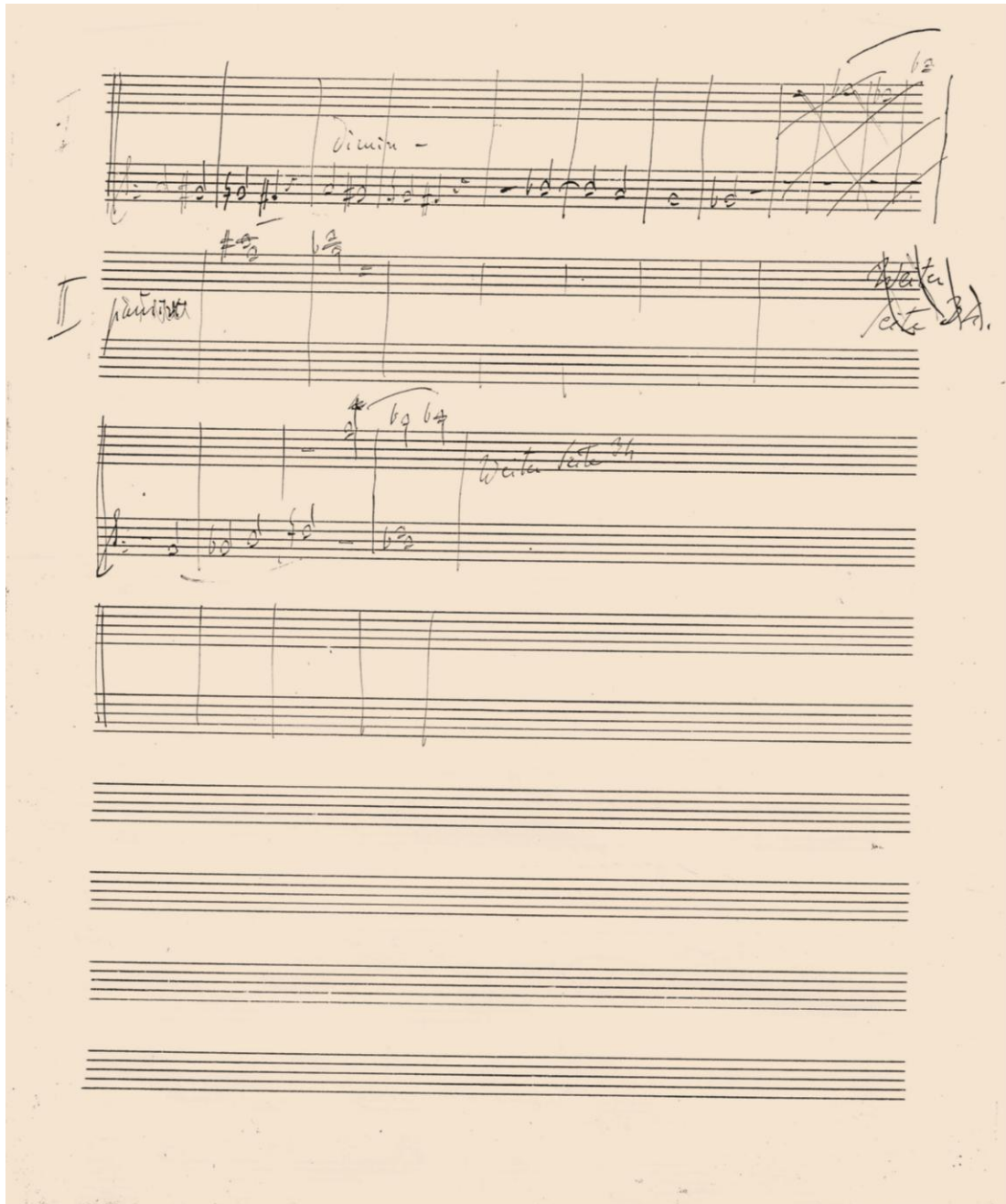
32.

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a bass staff and a treble staff. The first system shows a bass staff with a sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, and a treble staff with whole rests. The second system, starting at measure 9, features a more complex bass staff with notes including G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, and a treble staff with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and a whole note chord of G3 and C4. The third system, starting at measure 16, continues the bass staff with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, and a treble staff with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and a whole note chord of G3 and C4. The notation includes various accidentals (flats, sharps, naturals) and rests.

35.



36.



28

sf

sempre legato

38

sf

46

f

f

Z. 8860

54

p

62

4



39.



40.



41.



42.



43.

102 $\text{♩} = 68$ 115

dolcissimo *sempre legato*

44.

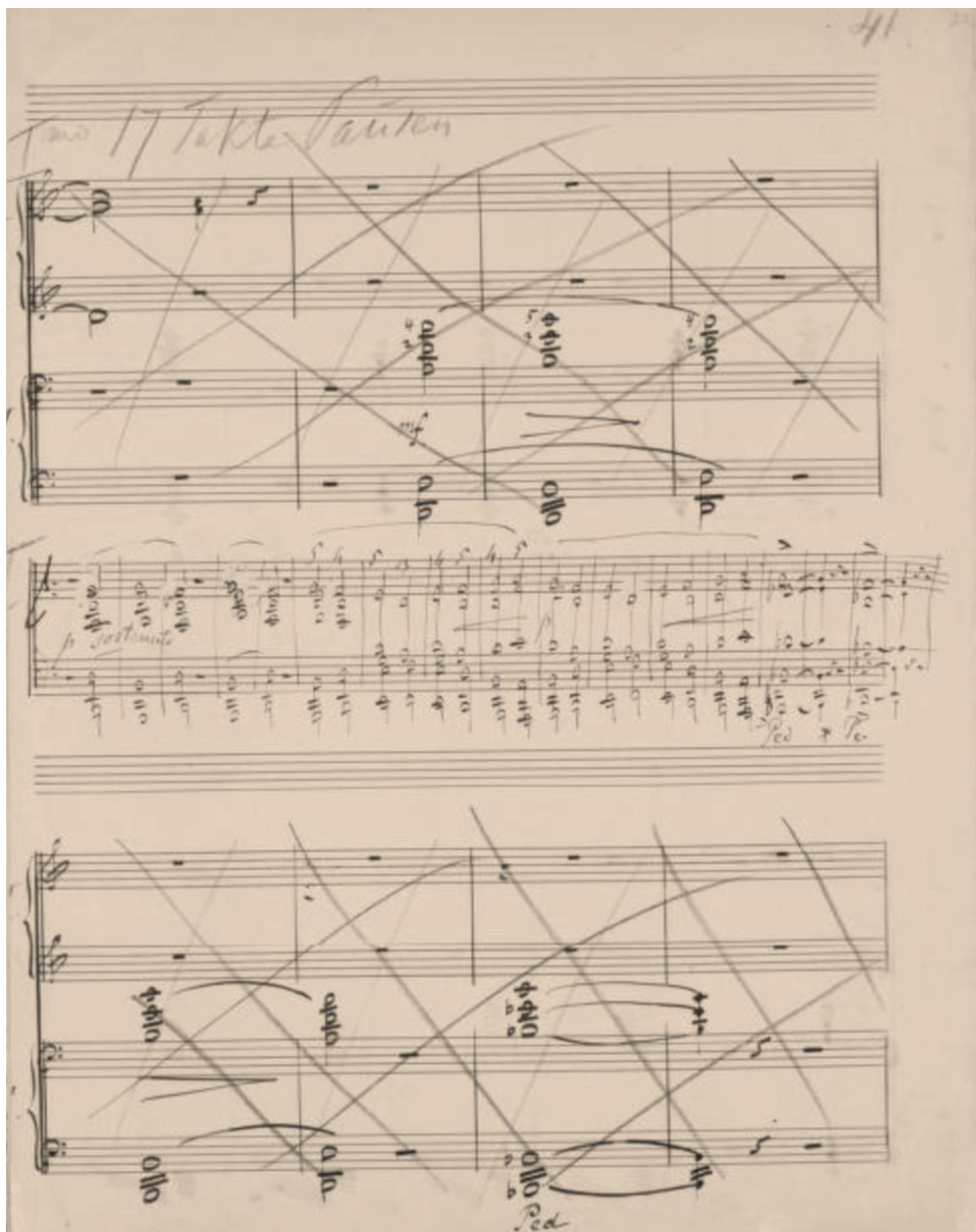
un poco rallentando

tacet

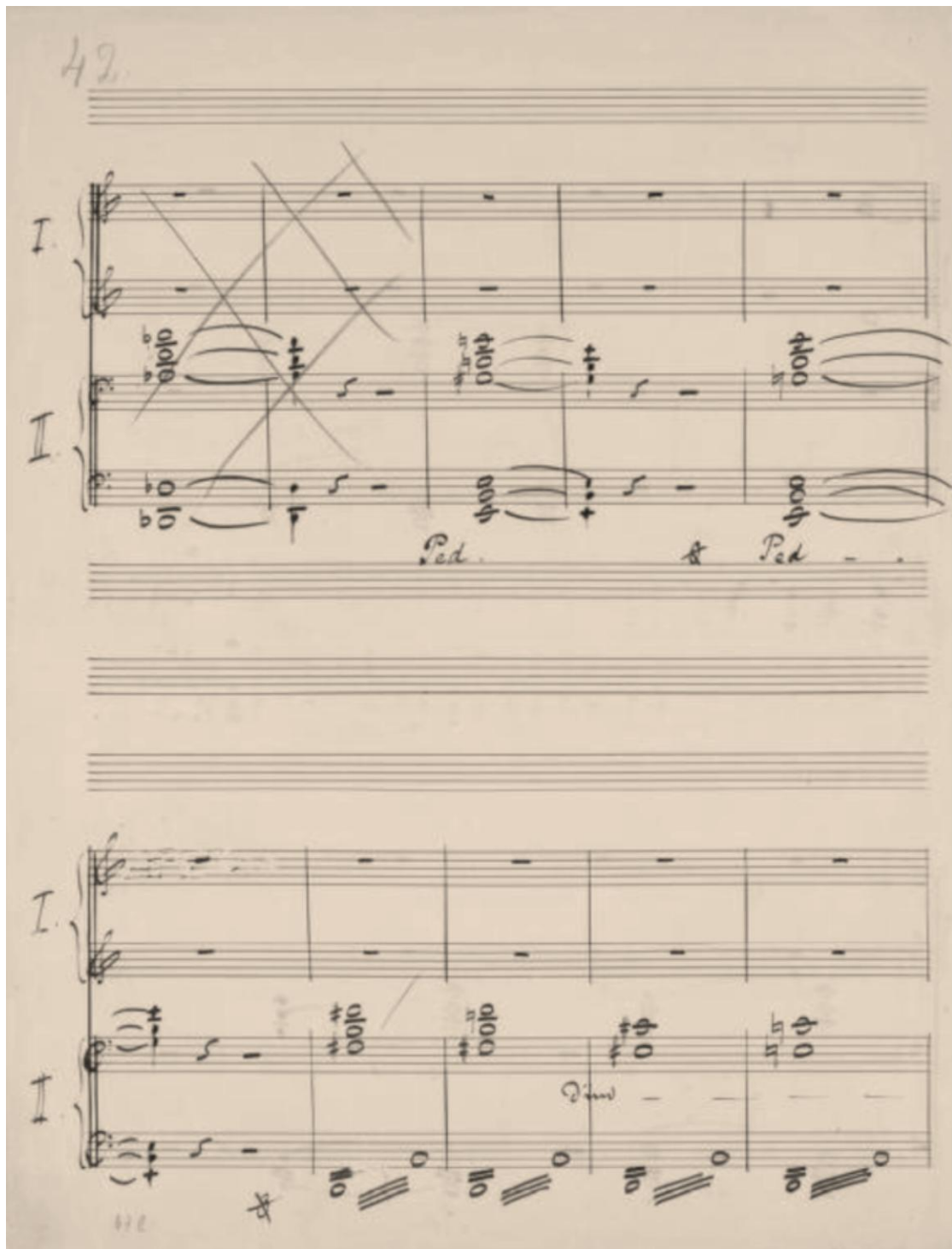
mf

tacet

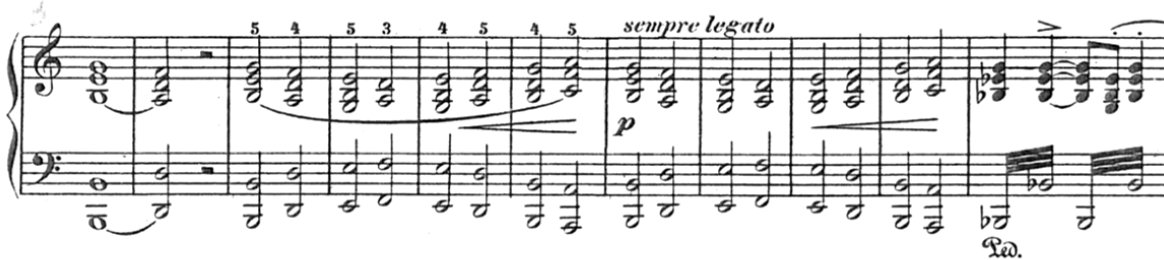
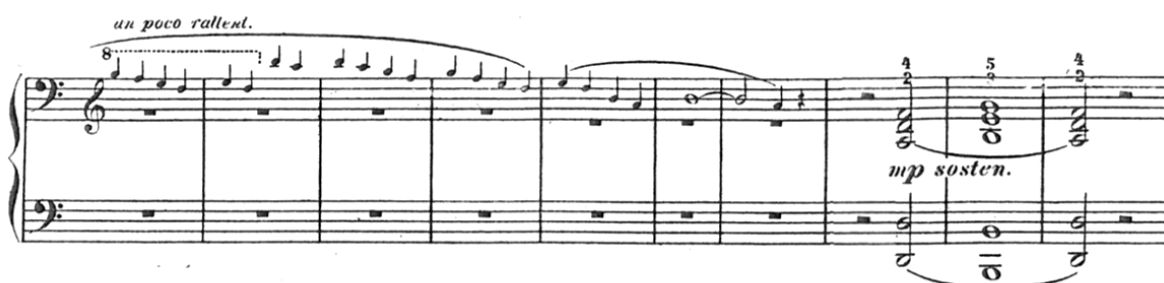
45.



46.



47.



12811

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves and annotations.

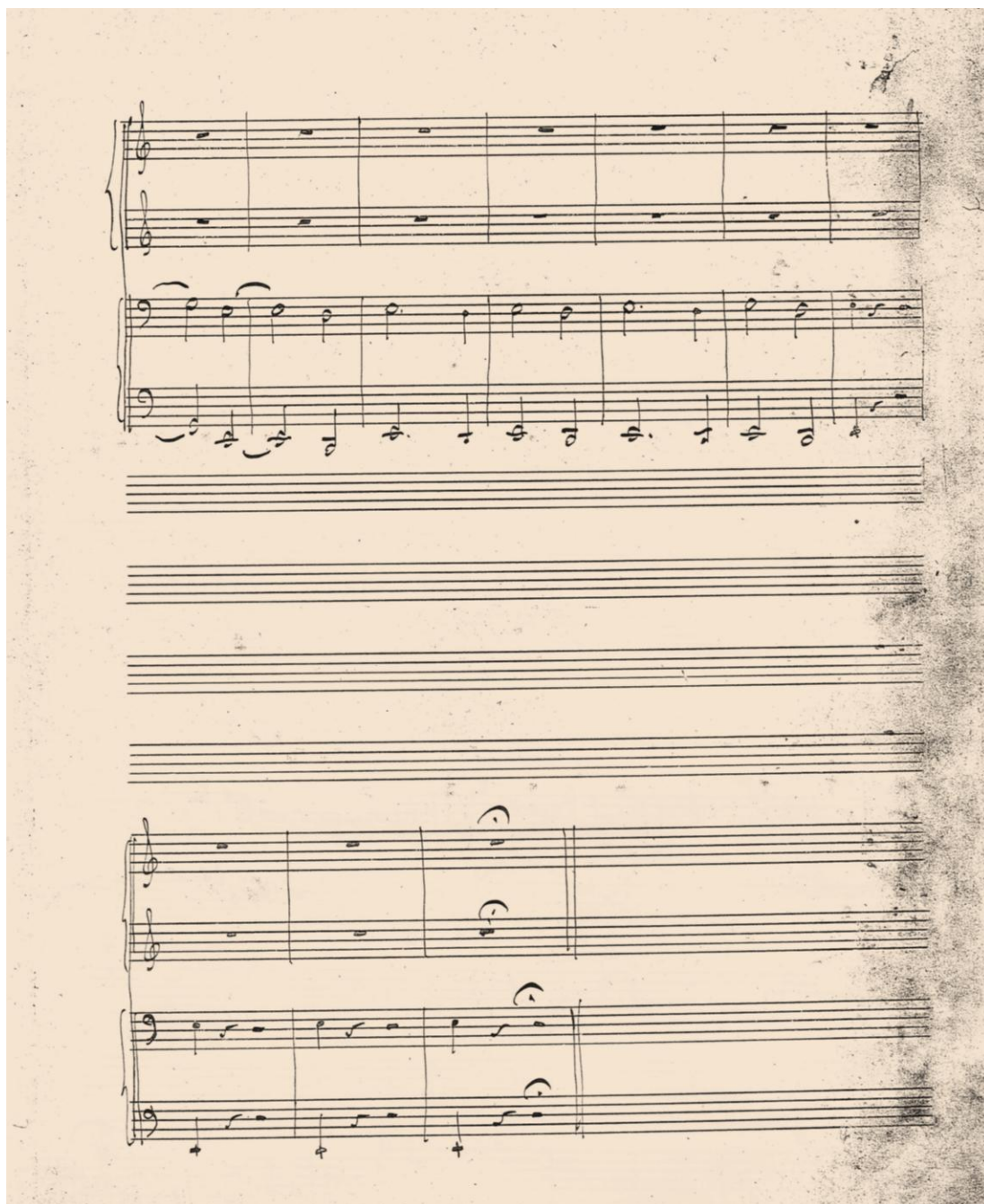
Annotations:

- 1^{ta} tacet* (written above the first staff)
- 2^{ta}* (written above the second staff)
- un poco rallentando* (written above the second staff)
- dim.* (written above the second staff)
- un poco più lento* (written above the third staff)
- un poco più presto* (written above the fourth staff)
- tacet* (written below the fifth staff)
- Bis* (written below the sixth staff)
- pu* (written below the sixth staff)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large section of the score is crossed out with red ink.



50.



51.

102 $\text{♩} = 68$ 115

dolcissimo *sempre legato*

110

118

126 *mf sostenuto*

135 *p* *f marc.*

143

Z. 8860

Trompette

f

150 *mf espr.* *pp*

157

166 *pp* *pp*

173

182

190 *dolciss.* *perdendo*

Z. 8860

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piano. The notation is written on multiple staves, each with a treble or bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *dim.*, *p*, and *pp*. There are also some markings that appear to be "a 2" and "f". The notation is complex, with many notes and rests, suggesting a piece of music with a high level of technical difficulty.

P. L. 18.

