Szegedy-Maszák Mihály

IRODALOM A ZENÉBEN: LISZT FERENC*

Nem vagyok zenész, csak zenekedvelő, ezért legföljebb azt mérlegelhetem, miféle szerepet játszhat egy szöveg a zenében. Ez a kérdéskör könnyen kapcsolatba hozható Liszt és Wagner összehasonlításával, de csak érinthetem ezt a zenei szakértelmet igénylő tárgyat. Közismert, hogy Liszt merészen kísérletezett összhangzattani (harmóniai) vonatkozásban, noha a tudósok egy része némi óvatosságra int ennek túlzott értékelésében. A kései zongoraművekről készített egyik elemzés szerzője például a következő megjegyzést teszi a *Hangnem nélküli bagatell*ként ismert *Negyedik Mephisto-keringő*ről: „Kétséges, vajon sikerül-e a darabnak az alcímben meghirdetett módon elkerülnie az alaphangnemi (tonális) központ vonzóerejét".[1] Wagner nyilvánvalóan merített ösztönzést Liszt harmóniai újításaiból, ám e hatást aligha lehet függetleníteni a fiatalabb zeneszerző érett műveinek fölépítésbeli sajátosságaitól, „rendkívüli szerkesztő tehetségétől", „a harmóniát irányító és polarizáló ellenponttól", a hangszerelés szerepkörétől, a hangszínek elosztásától. Ahogyan Boulez írja, „minden hatás csakis akkor jótékony, ha valaki túlemelkedik rajta".[2] A *Wagner sírjára (Am Grabe Richard Wagners)* elejére írt szavak tanúsítják, hogy maga Liszt is pontosan érzékelte, miként haladta meg Wagner ezt a hatást: „Egy alkalommal Wagner arra emlékeztetett, hogy a Parsifal-motívum 'Excelsior' (Einleitung zu den Glocken von Straßburg) című korábban írt alkotásommal rokon. Hadd maradjon ez emlék. A nagyságot és fennköltséget a művészetben ő tette teljessé." Az itt következő gondolatmenet szempontjából elég annyit megjegyezni, hogy mivel Wagner költő is volt, magától értetődően nem úgy közelített az irodalomhoz, mint apósa. Ez még akkor is igaz, ha „távolság (décalage) választotta el meglehetősen állóképszerű irodalmi ízlését szüntelenül mozgó zenei elképzeléseitől (réflexion)".[3]

Hogyan válogatott Liszt a költői alkotásokból? Az irodalomtörténész kétféle választ adhat e kérdésre. Egyfelől a zeneszerző magáévá tette Goethének a világirodalomra vonatkozó elképzelését, és nemzetközi kánon remekműveire igyeke-

* A „Liszt és a társművészetek" címmel rendezett nemzetközi konferencián, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. november 18-án elhangzott előadás írott változata.

1 James M. Baker: „Liszt's late piano works: a survey". In: Kenneth Hamilton (ed.): *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 86–119.

2 Pierre Boulez: *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattier et Sophie Galaise. Paris: Christian Bourgois, 2005.

3 Uott, 185–186., 170.

zett támaszkodni, másrészt viszont bajosan tagadható, hogy az általa megzenésített szövegek egy része nem a jelenkori fül számára készült.

Tasso című alkotásának francia átköltéséről elmélkedvén 1827-ben Goethe kifejezést adott a meggyőződésének, hogy „általános világirodalom fog kialakulni".[4] Ugyanebben az évben, január 31-én kelt Eckermann egyik följegyzése, mely azt igazolja, hogy a költő a jövőt tekintette a világirodalom korszakának: „A nemzeti irodalom manapság nem sokat mond, a világirodalom korszaka van soron [ist an der Zeit], és mindenkinek azon kell munkálkodnia, hogy siettesse e korszak eljövetelét."[5] Mivel Liszt három férfikart írt Goethe szövegére *(Studentenlied aus Faust,* 1841; *Über allen Gipfeln,* első változat 1842 és *Soldatenlied aus Faust,* 1845), egy vegyeskart *(Chor der Engel aus Faust* 1849) és hat dalt *(Mignons Lied aus Wilhelm Meister* három változatban, 1842, 1856, 1860; *Es war ein König in Thule aus Faust,* két változat, 1842, 1856; *Der du von dem Himmel bist,* négy változat, 1842, 1856 k., 1860 k. és majdnem az utolsó napokban; *Freudvoll und Leidvoll aus Egmont,* első változat 1844 k., átdolgozva 1860 k., második változat 1848; *Wer nie sein Brot mit Tränen ass aus Wilhelm Meister,* első változat 1845 k., második 1860 k.; *Über allen Gipfeln,* első változat 1848 k., második 1859 k.), a *Faust-szimfóniát* pedig a költő leghíresebb tragédiájának második részéből vett nyolc sorral zárta, talán majdnem kicsit túlzás azt állítani, hogy „Goethét nem szerette".[6] Lehetséges, hogy feszélyezte a költő városbeli kultusza, de a Weimarer Klassik örökösének tekintette magát – ahogyan azt Detlef Altenburg meggyőzően bizonyította.[7] Négy kézre írt zongoraművei között van egy *Festmarsch zur Goethejubiläumsfeier,* és több kijelentése arra enged következtetni, hogy lényegében megkérdőjelezhetetlennek tartotta Goethe tekintélyét. Amikor 1859-ben Bülow elkeseredett a Schiller költeménye által ösztönzött *Die Ideale* című szimfonikus költemény kedvezőtlen fogadtatása miatt, Liszt a *Faust* szerzőjének tulajdonított szavakkal zárta vejéhez írt levelét: „A kutyaugatás legfeljebb azt bizonyítja, hogy mi lovagolunk" („Dass die Hunde bellen, beweist nur, dass wir reiten").[8] 1847-ben arra kérte Karl Hugo Bernsteint, hogy találja meg neki Goethének egy olyan költeményét, amelyet ő csak a francia fordításban tartott az emlékezetében, és nem talált az általa birtokolt kiadásban.[9] Leveleiben lépten-nyomon idézett Goethétől.[10] „Dante Commediája és Goethe Faustja különböző utakon ugyanarra a mennyei magaslatra vezetnek" – mondta egyszer August Stradalnak.[11]

4 Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke*. Jubiläums-Ausgabe, hrsg. von Eduard von der Hellen. Stuttgart: Cotta, 1902–12, Bd. 38., 97.

5 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Heinz Schlaffer. München–Wien: Carl Hanser, 1986, 207.

6 Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. Budapest: Balassi Kiadó, 2010, 190.

7 Detlef Altenburg (hrsg.): *Liszt und die Weimarer Klassik*. Laaber: Laaber, 1997, 9–32.

8 Liszt Ferenc: *Válogatott levelei. Ifjúság – virtuóz évek – Weimar (1824–1861)*. Válog., ford. és jegyz. Eckhardt Mária. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 213.

9 Uő: *Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*. Gesammelt und herausgegeben von Margit Prahács. Kassel–Budapest: Bärenreiter–Akadémiai Kiadó, 1966, 61.

10 Uő: *Válogatott levelei,* 189., 232.

11 Szabolcsi Bence: *Liszt Ferenc estéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956, 10.

1837-ben Marie d'Agoult-val „felváltva Dantét, Shakespeare-t, Goethét és Tassót" olvasta.[12] Minden bizonnyal a német költőnek a világirodalom eljövetelére vonatkozó jóslata ösztönözte arra, hogy különböző nyelveken írt költészetet olvasson. Talán a különböző művészeteknek Goethe életművében gyakori egymásra vonatkoztatása miatt is fordult szívesen képeket kísérő szövegekhez, például azokhoz a négysorosokhoz, amelyek Holbein *Haláltánc* néven ismert fametszeteihez készültek.

A jelenkor úgy vélheti, hogy a romantikusok kicsit merészen, sőt olykor szinte elhamarkodva vontak párhuzamot a különböző művészeti ágak között. „Mindennap jobban átjár az érzés és a gondolat, hogy a lángelme alkotásait rejtett kapcsolat fűzi egymáshoz. […] Dante Orcagnában és Michelangelóban találta meg festői kifejezését, s talán egy napon a jövő Beethovenjében leli majd meg zenei kifejezését." Ez a Berlioznak írt levélben megfogalmazott és a *Gazette musicale* 1839. október 24-én megjelent számában közölt állítás azt sejteti, hogy a zeneszerző nagy jelentőséget tulajdonított „a megfeleléseknek saját művei és az őket ösztönző alkotások között".[13]

Régóta ismeretes, hogy rossz irodalom is ösztönözhet elsőrendű zenét és megfordítva. Irodalmárként nem tudom elfogadni a föltevést, amely szerint „az értéktelen költeményeknek megzenésítése végeredményben értéktelen, míg a szép költeményeké szép".[14] Elim Metscheresky *Bist du!* című versezetének irodalmi értéke elhanyagolható, ám a második megzenésítése a bővített hármashangzat használata miatt figyelmet érdemelhet.[15] Más zeneszerzőknél is akad ilyen ellentmondás. A *Winterreise* szövege nem fogható a zenéjéhez, ahogyan Thomas dalműve sem egyenrangú Shakespeare *Hamlet* című színművével. Kevés zeneszerzőnek volt kifogástalan az irodalmi ízlése. Kodály a magyar versnek értő olvasója volt, Britten és Elliott Carter legtöbb szövege jelentős irodalmi alkotás, és Boulez szakértő módon értelmezte Mallarmé, Henri Michaux vagy René Char meglehetősen bonyolult költeményeit. Hiba volna lebecsülni egymástól annyira eltérő művészetek összehasonlító megközelítésének az akadályait, mint a zene és az irodalom vagy a képzőművészet. Olykor középszerű versből lett nagy zene, és másodrangú festmény ösztönzött kiváló muzsikát. Eduard Jakob Steinle (1810–1886) *Paulai Szent Ferenc* képét ma főként Liszt *Második legendájá*nak ihletőjeként tartjuk számon. Ugyanez mondható Kaulbach (ma már csak egykor készült fényképekről ismert) *Hunok csatája* című alkotásáról. Ez utóbbi azt a történeti festészetet képviselte, amelyet Liszt egyik kedvelt szerzője, Senancour mélyen elítélt. Kevés jelentős zeneszerző talált rá kezdeményező erejű kortársaira a társművészetekben. Nem zárható ki annak a lehetősége, hogy Steinle szóban forgó képét Liszt azért is becsül-

12 Alan Walker: *Franz Liszt. The Man and His Music.* London: Barrie & Jenkins, 1970, 5.

13 Laurence Le Diagon-Jacquin: *La musique de Liszt et les arts visuels. Essai d'analyse comparée d'après Panofsky illustrée d'exemples, Sposalizio, Totentanz, Von der Wiege bis zum Grabe.* Paris: Hermann, 2009, 27., 29.

14 Martin Cooper: „Liszt as Song Writer", *Music & Letters,* 1938, 173., 171-181.

15 Ben Arnold: „Songs and Melodramas". In: uő (ed.): *The Liszt Companion.* Westport, CT–London: Greenwood Press, 409.

hette, mert Paulai Szent Ferenc volt a védőszentje. Hasonlóan egyéni (szubjektív) elfogultság késztethette némely költemény megzenésítésére. A melodrámák („recitations") egyikét, *A holt költő szerelmé*t már néhány nappal az 1874. március 16-án tartott bemutató után kigúnyolták.[16] A zeneszerzőt valószínűleg csak a regényíróhoz fűződő barátsága indíthatta Jókai igénytelen, érzelgős versezetének megzenésítésére.

A jelenkori távlatból nézve Liszt költői válogatása egyenetlennek mondható. Érdemes hangsúlyozni e mondat első szavaival kifejezett megszorítást. Rückert még Mahler s a fiatal Alban Berg számára is érdemes költőnek számított. A Liszt által megzenésített versek egy része az irodalom későbbi alakulása folytán veszítette el kifejezőerejét. Ne feledjük, hogy az irodalmi kánonok éppúgy változnak, mint a zenei repertoárok. Nagyon is elképzelhető, hogy Liszt meg tudta különböztetni a remekműveket a kevésbé jelentős alkotásoktól, hiszen Canova egyik szobrát „förtelmesen középszerűnek" („détestablement médiocre"), Thorwaldsennek a Szent Péter templomba készült pápai emlékművét „hidegnek és meglehetősen fellengzősnek" („guindé") találta Michelangelo alkotásaihoz képest.[17] Ahogyan egy amerikai tudós megjegyezte, „Liszt olykor a legnagyobb német költőkhöz, Goethéhez és Schillerhez, máskor viszont olyan kevésbé ismert szerzőkhöz folyamodik, mint Georg Herwegh (1817–1875), sőt harmadrangú versek földhözragadt szerzőihez."[18] Talán nem minden zenetörténész gondol arra, hogy olyan versfaragókkal ellentétben, mint Ludwig Rellstab (1799–1860), Josef Müller (1802–1872) vagy Charlotte von Hagn (1809–1891), a Liszt által megzenésített kortárs szövegek szerzőinek többségét – olyanokat, mint August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874), Ferdinand Freiligrath (1810–1876), Friedrich Martin Bodenstedt (1813–1892), Emanuel Geibel (1815–1884) vagy Oskar von Redwitz (1823–1891) – kis mesterként ma is számon tartja az irodalomtörténet. Hebbel mellett az ő költeményeik is szerepelnek abban a tízkötetes német lírai gyűjteményben, mely a huszadik század második felében széles körű megbecsülésnek örvendett.[19] Herweghnek egyik szövegét Liszt férfikarban használta föl. A talán 1845 körül írt *Der Gang um Mitternacht (Az éji menet)* inkább politikai, mintsem irodalmi jelentőségű. Fontosabb az *Ich möchte hingehn* kezdetű költemény. Némely szakvélemény szerint Liszt a *Tristan*ból vett idézetet iktatott e dal második változatába, a „Du wirst nicht stille wie der Stern versinken" szavakat követően.[20] Akár így van, akár nem, annyi bizonyos, hogy ez a költemény nem mondható silánynak. Herwegh politikai versei elavultak, de némely művében érzékelhető Schopenhauer és Hölderlin ösztönzése.

Bürger, Uhland és Rückert verseit más füllel hallgatták a tizenkilencedik században, nem szólva Béranger műveiről. Kicsit óvatosabban majdnem ugyanezt

16 Ifj. Somssich Andor: *Liszt Ferenc élete.* Budapest: Magyar Irodalmi Társaság, 1925, 372.
17 Le Diagon-Jacquin: i. m. 80.
18 Kirstin Wendland: „Secular Choral Works". In: Arnold (ed.): i. m. 370.
19 Ralph-Rainer Wuthenow (hrsg.): *Gedichte 1830–1900.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970.
20 Alexander Rehding: „Liszt und die Suche nach dem 'Tristan'-Akkord'". *Acta Musicologica,* LXXII/2. (2000), 169–188.

mondanám Lamartine költeményeiről. Az 1963-ban megjelent Pléiade-kiadásban a szerkesztő elismerte, hogy e szerző verseit „kevesen olvassák, és már senki nem szereti", majd így írt a költő 1820-ban megjelent verseskötetéről: „Ne firtassuk az *Elmélkedések (Méditations)* rendkívüli sikerének okát: az olvasók kinyitottak egy könyvet, amelynek szerzője egyetlen nyelvi vagy retorikai megszokást sem zavart meg."[21] Amidőn elismerjük, hogy a *Les préludes* címmel ismert szimfonikus költeménynek „látszólag Lamartine költeménye szolgált mintául",[22] nem szabad feledninünk, hogy e zenemű Bülow által fogalmazott programmal, az 1823-ban kiadott *Nouvelles Méditations* tizenhatodik darabjának prózában írt parafrázisával jelent meg. Lamartine *Les préludes* című költeménye különböző hosszúságú és verselésű foszlányok laza egymásutánja. Több utalást tartalmaz a zenére, kezdve az első résznek a következő szavaival:

> […] Ô lyre! ô mon génie!
> Musique intérieure, ineffable harmonie,
> Harpes, que j'entendais résonner dans les airs
> Comme un écho lointain des célestes concerts,

Bülow programleírása összehasonlíthatatlanul rövidebb a francia költeménynél. Lamartine szövegével ellentétben nagyon egyértelműen megszerkesztett. Ellentmondást is föl lehet fedezni a francia költemény és Bülow szövege között. Richard Taruskin találóan jegyezte meg, hogy „a programban indító okként megnevezett Kérdésnek nyoma sincs Lamartine költeményében".[23] Liszt valószínűleg nem érzékelte, hogy Lamartine dikciója, retorikus mondatszerkesztése és halott metaforái a tizennyolcadik század örökségét képviselik, mely korszak a francia kultúrában nem éppen a líra kiválóságáról ismeretes.

Még óvatosabban az a föltevés is megkockáztatható, hogy a huszadik században Hugo megbecsültsége is hanyatlott. „Hugo élénk és mozgalmas (grouillant) pillanat a tizenkilencedik századi kultúra színképén, de ennek a századnak költői tudatában nem számít határozott előrelépésnek" – nyilatkozta a huszadik század egyik kiváló költője 1952-ben. René Char kegyetlen minősítése Hugo retorikájáról korántsem példátlan; széles körű fönntartást árul el az olyan moralizálással szemben, amelynek a társadalmi haladásba vetett korlátlan bizalom a kiváltó oka. „Korunkban ő a legkevésbé nélkülözhetetlen költő […]. Témái minden kornak és eszmének megfelelnek, de senkit nem elégítenek ki" – állította egy irodalmár a közelmúltban.[24]

Liszt irodalomfelfogásának fő erőssége a szinte példátlan nemzetköziségben rejlik. Ismeretes, hogy az olasz, francia, német és magyar zene elemeit egyaránt

21 [Alphonse de] Lamartine: *Œuvres poétiques*. Édition présentée, établie et annotée par Marius-François Guyard. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1963, ix, xv.

22 Michael Saffle: „Orchestral Works". In: Arnold (ed.): i. m. 235–279.

23 Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2005, vol. 3., 425.

24 Pierre Brunel: *Baudelaire antique et moderne*. Paris: Presses de l'Université Paris–Sorbonne, 2007, 112.

hasznosította. Egyik életrajzírója szerint „valójában sosem volt állandó lakhelye, […] Berlioz kifejezésével élve, mindig 'fáradhatatlan kóborló'-ként élt".[25] A zenetörténészek általában úgy vélik, hogy franciául tudott legjobban. 1839. december 29-én és a következő év január 9. napján a pesti Nemzeti Kaszinóban ezen a nyelven fordult magyar híveihez,[26] és január 4-én a Pesti Magyar Színházban is francia nyelven tartott beszédet.[27] Wagner is említi, hogy első találkozásukkor, 1840-ben franciául hallotta Lisztet beszélni.[28] Fiatalkorában Liszt – hihetőleg jórészt Marie d'Agoult-nak köszönhetően – több francia romantikussal is megismerkedett. Senancourt-ral, Sainte-Beuve-vel, Lamartine-nal, Hugóval és másokkal is találkozott. Ennek fényében kissé meglepő, hogy Barabás Miklósnak – aki 1846-ban arcképét festette meg – németül írt, noha tudnia kellett, hogy e festő szívesebben használta a franciát, mely feleségének, Susanne Bois de Chesne-nek anyanyelve volt.

Annyi bizonyosra vehető, hogy a zeneszerző főként franciául és németül olvasott. Dalai közül mintegy százhatvannyolc német szövegre készült – nem számítva öt melodrámát –, és csak tizenkettő franciára. Némely hiányosság egyes alkotásaiban arra enged következtetni, hogy a többi nyelven kevésbé tudott. A Petrarca „I vidi in terra angelici costumi" kezdetű szonettjéből készített dal első változatában a „soglia" szó „három szótagként szerepel", az 1846–47-ben írt *Isten veled* esetében pedig a „szerelmed" második szótagjára esik a hangsúly.[29]

Magától értetődik, hogy az énekes zenének a nyelv természetes ritmusához kell igazodnia. Hangszeres művek esetében viszont sokkal nehezebb tárgyszerűen nyilatkozni valamely szöveg esetleges hatásáról. Nagy művek ösztönző forrásait különösen nehéz megállapítani, hiszen hatásuk mintegy eltűnik az alkotófolyamat során. „A zeneszerző, művének megvalósítása felé haladván, megsemmisíti a forrásait, melyek az ő titkai maradnak. E titok környezetét ki lehet tapogatni, de soha nem lehet földeríteni."[30] Szakmai elfogultságom, hogy nem nagyon bízom a hangszeres zene irodalmias magyarázatában. Nem hiszem, hogy be tudnám bizonyítani, mennyiben alakítja át zenévé egy bizonyos „átmenet Lamartine 'Invocation' című költeményének 4–7. sorát" a *Költői és vallásos harmóniák* első darabjában.[31] Milyen mértékben fontos a hallgató vagy akár az előadó számára, hogy az 1877-ben készült, *Első Mefisztó-keringő*ként ismert *Der Tanz in der Dorfschenke (Tánc a falusi csapszékben)* ösztönzője Lenau volt és nem Goethe? Mennyiben segíti a Breitkopf és Härtel *Nagyzenekarra írt szimfonikus költemények* kiadásában *Prométhée*

25 Robert Bory: *La vie de Franz Liszt par image*. Précédée d'une introduction biographique par Alfred Cortot. Genève: Alexandre Jullien, 1936, 12.

26 Somssich: i. m. 129., 137., 140.

27 Alan Walker: *Franz Liszt*. Vol. 1.: *The Virtuoso Years 1811–1847*. New York: Alfred A. Knopf, 1983, 325–326.

28 Richard Wagner: *Mein Leben*. Vollständige, kommentierte Ausgabe. Hrsg. Martin Gregor-Dellin, München: List, 1976, 251.

29 Walker: *Franz Liszt. The Man and His Music,* 226.

30 Boulez: i. m. 254.

31 Grabócz Márta: *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986, 103.

címmel feltüntetett mű megértését az a tény, hogy a zeneszerző eredetileg nyitánynak szánta Herder *A láncaitól megszabadított Prométheusz* című színművéhez? A szimfonikus költemények elején kinyomtatott programok szövege utólag készült. Van rá „bizonyíték, hogy Carolyne hercegnőnek része volt a megfogalmazásukban", ezért megszívlelendő Alan Walker következtetése: „Az utókor túlbecsülte a nem zenei gondolat jelentőségét Liszt szimfonikus költeményeiben."[32] Legyen szabad Mahlerre emlékeztetni, aki végül is elhagyta a 3. szimfóniájához írt programot. Majdnem hajlanék arra a meggyőződésre, hogy az ösztönző források és a programok inkább használhatnak az alkotófolyamatnak a boncolgatásában, mint a kész mű értelmezésében. Nagyon is valószínű, hogy Liszt némely zongoradarabjának kialakuló formája („Entfaltungsform") „a kortárs irodalom hatására" jött létre,[33] de kérdés, vajon e források mennyiben fontosak e művek előadója vagy befogadója számára.

Mi érdekelte a zeneszerzőt az *Obermann*ban, pontosabban milyen szerepet játszhat ez az irodalmi alkotás az eredetileg *Egy utazó albuma* című sorozat 1835–36-ban készült negyedik darabjának értelmezésében? Senancour vallomásszerű alkotása olyannyira laza fölépítésű, sőt töredékes, hogy nehéz volna szerkezeti párhuzamot kimutatni. A levélforma majdnem külsőség, hiszen hiányzik a megszólított „barátom" jellemzése. Maga Obermann ismeri el, hogy levelei „nagyon emlékeztetnek az értekezésekre".[34]

„Az ember ott újra megleli változó, de elpusztíthatatlan alakját; a társadalom kisugárzásától távol a vad levegőt szívja; egyszerre létezik önmaga és a világmindenség számára; való életet él a fennköltt egységben."[35] Bár az Alpok magaslatain élő Obermann alakjával társított létforma föltehetően ösztönzőleg hatott a zeneszerzőre, a cím inkább álombeli tájra utal. Eleinte a völgy olyan szépséget mutat, amely nem tapasztalható a mindennapi létben, de a második álomban démonikus látomássá alakul át. „Több héttel ezelőtt bájos völgyet láttam, amely annyira tökéletesen az ízlésem szerint volt elrendezett, hogy kételkedtem abban, létezik-e hozzá hasonló. A múlt éjjel újra láttam, és egy magányos aggastyán rossz kenyeret evett egy nyomorult kunyhó előtt."[36] Az álom úgy folytatódik, hogy Senancour egy csónakban találja magát, amelyik elsüllyed.

Elvontabb síkon Senancournak az a hite lehetett vonzó hatással Lisztre, hogy a látomás átalakítható zenévé. A művészetek kölcsönhatásának romantikus eszménye nem függetleníthető a programzene s az összművészeti alkotás („Gesamtkunstwerk") fogalmától. Obermann a különböző ismerethordozó közegek (médiumok) közötti fordítás lehetőségéről is elmélkedik. A tájképnek zenévé átalakítására vonatkozó föltevéseit minden bizonnyal vonzónak találhatta a zeneszerző.

32 Alan Walker: *Franz Liszt*. Vol. 2.: *The Weimar Years 1848–1861*. London: Faber and Faber, 1989, 307.
33 Grabócz Márta: *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009, 232.
34 [Étienne Pivert de] Senancour: *Obermann*. Édition présentée et annotée par Jeanne-Maurice Monnoyer. Paris: Gallimard (Folio), 1999, 278.
35 Uott, 95.
36 Uott, 429.

1811-ben Senancour cikket közölt a *Mercure de France*-ban *A leírások stílusáról,* melyben újrafogalmazta a régiek és modernek vitája során fölvetődött gondolatokat. Jean-Jacques Rousseau műveinek egyes részleteire támaszkodva, a hajnalnak az *Émile* harmadik könyvében található leírását tekintve kiindulópontnak szembeállította egymással „a történeti festőket" és „az élettelen tárgyak festészetét".[37]

Nehogy a torzító leegyszerűsítés hibájába essünk, el kell ismerni, hogy Senancour a szöveget a zene részének tekintette, de csakis „a kifejezés másodlagos eszközeként". Aligha kerülhette el Liszt figyelmét a harmincötödik levél, amelyben Obermann egyenesen azt állítja, a zene független a szövegtől. Az „elvesztettem Euridikémet" szavakat veszi példaként, majd így érvel: „Ha valaki [vous] az elvesztettem szót a megtalálttal cseréli ki, a fájdalom helyére az örömöt iktatja. Megőrzi ugyanazokat a hangjegyeket, de gyökeresen [absolument] megváltoztatja a kifejezés másodlagos eszközeit. A hangjegyek vitathatatlanul önkényesek."[38]

Senancourhoz hasonlóan Liszt is Rousseau szemével látta a természetet. George Sand-hoz 1836. február 12-én írt levelében a zeneszerző olyan formákról értekezett, amelyeket „a magányos sétáló képzelete" hívott életre.[39] Abból kiindulva, hogy „van valami szigorú a természetről elmélkedésben", Senancour a leírás anyagiságára irányította a figyelmet. E francia szerző legjelentősebb műve nem regény, hiszen lényegében hiányzik belőle a történetmondás: „Ezek a levelek nem alkotnak *regényt"* („Ces lettres ne sont pas un *roman")*.[40] A bevezető „Észrevételek"-nek e szavai arra figyelmeztetik az olvasót, hogy ne várjon elbeszélést. A hatvanadik levél egyenesen azt állítja, hogy a kalandoknak és jellemeknek nincs helye Obermann vallomásaiban: „A magányos egyáltalán nem beszél olyan emberekről, amilyenekkel Ön érintkezik. Nincsenek kalandjai, nem életének regényével ismertet meg."[41]

A hordozó közeg (médium) sajátszerűségének hangsúlyozásával Senancour arra igyekezett fölhívni a figyelmet, hogy nem szabad közös mély szerkezetet tulajdonítani a különböző művészetekhez tartozó alkotásoknak, vagyis óvott attól a föltételezéstől, amelyet Daniel Russo így fogalmazott meg: „minden motívum megtalálható szóbeli és nem szóbeli alakban, függetlenül a fölhasznált, nyelvi vagy nem nyelvi jelentőtől".[42] Obermann szerint az anyagi meghatározottság „helyi színt" is jelent, s ez a romantika egyik megkülönböztető sajátossága: „a csalogány másként szól a Don partjain".[43]

Némileg „bölcseleti" vonatkozást is lehet az *Obermann völgye* címnek tulajdonítani. A levelek írója tele van nagyravágyással. „Tudom, hogy némelyek [plusieurs] elegendő állandóságot találnak a pillanat jótéteményében, mások meg tudnak elégedni rend és ízlés nélküli létezési móddal." Senancour főművére rányomja bélye-

37 Uott, 505., 503.
38 Uott, 158.
39 Le Diagon-Jacquin: i. m. 54.
40 Senancour: i. m. 52.
41 Uott, 306.
42 Le Diagon-Jacquin: i. m. 24.
43 Senancour: i. m. 506.

gét az elégedetlenség kortársainak „nevetséges létezésével", „némely városok kispolgárainak" életmódjával, akik „saját szokásaiknak rabjai".[44] Senancour, E. T. A. Hoffmann, Robert Schumann, Richard Wagner és más romantikusok megvetése a nyárspolgárral szemben Liszttől sem volt idegen. A *Tannhäuser* szerzőjének visszaemlékezése szerint e mű egyik próbája után Lisztet annyira fölingerelte Weimar társadalmának szűklátókörűsége, hogy idegrohamot („Nervenfall") kapott.[45] 1855. május 2-án Liszt arról panaszkodott Wagnernek, hogy az angol közönség éppolyan nyárspolgár, mint a német.[46] Az *Obermann* minden bizonnyal a fennkölt látomásával is ösztönözhette, melyet a francia író – alighanem Burke és Kant hatására – három esztétikai érték közül a legmagasabb rendűvel társított: „A csinos szórakoztatja a gondolatot, a szép támaszt ad a léleknek, a fennkölt megrendít és fölemel." Az *Obermann völgye* fölfogható úgy, mint kísérlet olyan minőségek kifejezésére, amelyek Senancour szerint „kevéssé ismertek, soha nem kifejtettek, titokzatosak és szavakkal el nem mondhatók". A hangsúly a legutóbbi jelzőre esik, és a következő bekezdés azt sugallja, hogy a fennkölt inkább megvalósítható „hangzatok", mint szavak segítségével.

Előfordul, hogy írók ürügyként utalnak a zenére, zeneszerzők vagy zenetudósok pedig bizonyítás nélkül hoznak szóba ösztönző forrásokat. Példakánt a *Les préludes* említhető. Ismeretes, hogy több előzménye volt. Egyikük *A négy elem (Les quatre éléments)* című kórusmű. Nem zárható ki annak a lehetősége, hogy Lamartine neve ismertsége miatt került összefüggésbe a szimfonikus költeménnyel. Némileg más a helyzet a *Mazeppa* zongoraetűddel, melynek 1838-ban készült első változata cím nélküli volt. Később a befejezés átalakult, annak a történetnek a jegyében, amelyet Voltaire *XII. Károly* című munkájában beszélt el. Nem alaptalan az észrevétel, amely szerint „először jött létre a zene, mely utóbb módosult, alkalmazkodva a történethez".[47]

Az olyan minősítéseket olvasva, amelyek szerint a szimfonikus költemények közül a *Hamlet* „jellemvázlat"[48] vagy „a mélabús hercegnek és végzetre ítélt szerelmének kettős arcképe"[49] (nem szabad feledni, hogy a tizenkilencedik században a legtöbben – különösen, akik fordításban olvasták vagy látták a darabot – inkább érdeklődtek a dán herceg lelke, mint a színmű iránt. A szövegszerűség eszménye távol állt olyan korszaktól, amelyre Balzac, Dickens vagy Trollope jellemteremtése nyomta rá a bélyegét. Az *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)* cím is arra emlékeztet, hogy a huszadik századnak olyan szövegelemző irányai, mint az orosz formalizmus, angolszász új kritika vagy francia strukturalizmus, merőben különböztek a megelőző század jellemközpontú szemléletétől. 1838-ban a *Társalkodó* úgy számolt be Liszt Milánóban megrendezett szólóestjéről, hogy

44 Uott, 125., 373.
45 Wagner: *Mein Leben,* 426.
46 Liszt: *Válogatott levelei,* 176.
47 Walker: *Franz Liszt. The Man and His Music,* 293.
48 Uott, 298.
49 Saffle: i. m. 258.

Thalberget Goethéhez, Lisztet Byronhoz hasonlította. Szövegszerűségen nevelt olvasó aligha vonna ilyen párhuzamokat.

2011. októbert 2-án Nike Wagner a Magyar Tudományos Akadémián európai „utazónak" nevezte ükapját, aki „nem volt dogmatikus, sem purista", hiszen „az áthasonítás képessége" („Assimilationsfähigkeit") jellemezte. A hangszeres zenében inkább érvényesülhet a világirodalom eszménye, mint az énekes műveknél. Dalok vagy kórusművek esetében a zeneszerzőnek tudomást kell vennie a szövegről. 1861-ben Bülow változtatást kért a *Faust-szimfónia* „Chorus Mysticus" részletében, a német nyelv természetes ritmusára hivatkozva. Bármennyire is igaz lehet, hogy Liszt „örök ideálja Byron maradt",[50] talán érdemes ehhez hozzátenni, hogy Byront lényegesen könnyebb olvasni eredetiben Shakespeare-nél, akinek a műveit a zeneszerző talán inkább franciául forgatta – legalábbis 1835. június 28-án kelt leveléből ezt lehet föltételezni.[51] Noha nyilván igaz, hogy Liszt nem tudott tökéletesen németül, de Goethét minden bizonnyal könnyebben érthette, mint Byront, sőt még az is elképzelhető, hogy ez utóbbi költő műveit jobbára nem eredetiben olvasta. Marie d'Agoult-hoz 1842. január 25–26-án intézett soraiban azt említi, hogy 1842-ben Adolf Böttger Lord Byron műveinek „Sämmtliche Werke" címmel 1839-ben Lipcsében kiadott változatát küldte el neki.

Tudtommal Liszt csak egy angol szöveget használt föl, 1879-ben. Tennyson *Maud* című monodrámájából a „Go not happy day" kezdetű tizenhetedik rész megzenésítését Alan Walker „meglehetősen kiábrándítónak" nevezi.[52] Noha Liszt nemcsak Goethe színművére, hanem Byron *The Lament of Tasso* című költeményére is hivatkozik az olasz szerző nevét viselő szimfonikus költemény esetében, sőt e mű „Lento" része is „Lamento", valószínűnek vélném, hogy Goethe alkotását jobban érthette. Byron nemzetközi hírneve nyilván vonzotta – a *Zarándokévek* első kötetének három darabja *(A wallenstadti tónál, Vihar, Ekloga)* a *Childe Harold zarándoklásá*ból vett idézettel jelent meg. Legföljebb annyit kockáztatnék meg, hogy Byron műveinek szövegszerű hatását nem volna célszerű túlhangsúlyozni. Egy esetben föltehetően közvetett ösztönzésről lehet szó. Hugo 1828-ban írt költeménye, a *Mazeppa,* jeligeként mindössze egyetlen szóismétlést kölcsönöz Byron elbeszélő művéből („Away! – Away! –"). Liszt Hugónak ajánlotta 1840-ben készült zongoraművét. Nagyon is elképzelhető, hogy a zeneszerző a *Les Orientales* felől közelített Byron elbeszélő költeményéhez.

Némelyek talán arra gondolhatnának, hogy olykor valaki más választotta ki a szövegeket a zeneszerző számára, de ugyan létezik-e olvasó, aki teljesen független mások hatásától. Alan Walker emlékeztet arra: „Caroline javasolta, hogy zenésítse meg Longfellow valamelyik művét. Liszt kérésére azután elkészítette a nevezetes *The Golden Legend* német fordítását."[53] *A strassburgi székesegyház harangjai (Die Glocken*

50 Hamburger: i. m. 190.
51 Liszt: *Válogatott levelei,* 39.
52 Walker: *Franz Liszt. The Man and His Music,* 239.
53 Alan Walker: *Franz Liszt*. Vol. 3.: *The Final Years 1861–1886*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997, 168.

des Strassburger Münsters) című kantátát ez a drámai költemény ösztönözte, a mű első része pedig Longfellow 1841-ben megjelent 9 szakaszos, *Excelsior* című költeményének megzenésítése. Alan Walker szerint ez utóbbi „korábban minden amerikai iskolás gyereknek kötelező olvasmánya volt". Igaz, hozzátette, hogy „ez még a tegnap irodalomértő világában volt így".[54] Thomas R. Lounsbury még valóban fölvette az általa szerkesztett *Yale Book of American Verse* (1912) gyűjteménybe, később azonban Longfellow megbecsültsége majdnem annyira lehanyatlott, mint Béranger népszerűsége. Louis Untermeyer (1885–1977) zsidó amerikai költő már kihagyta az Albatross Verlag számára készített, 1933-ban közreadott angol-amerikai verseskötetből, és ugyanígy tett két jelentős „új kritikus", Cleanth Brooks és Robert Penn Warren, akiknek először 1938-ban kiadott munkája, az *Understanding Poetry* a huszadik század egyik legnagyobb hatású kézikönyve lett, nem szólva a kiváló irodalmár F. O. Mathiessen első kiadásban 1950-ben közreadott *The Oxford Book of American Verse* vagy a költő Oscar Williams 1955-től szintén több kiadásban piacra került *The New Pocket Anthology of American Verse* című válogatásáról. „A maga idejében oly magas hírneve súlyos veszteséget szenvedett, és soha nem jött ellenhatás" – ahogyan egy költészeti ismerettárban olvasható.[55] A *The Golden Legend* manapság nem számít jelentős költeménynek, és Carolyne zu Sayn-Wittgenstein által készített fordítása meglehetősen gyenge, de ez nem minősíti az 1874-ben készült, mintegy húsz perces kantátát.

Arra is akad példa, hogy ugyanannak a költőnek hozzávetőlegesen hasonló minőségű költeményei közül az egyik nem különösebben eredeti, a másik viszont kifejezetten merészen kezdeményező alkotásra ösztönözte a zeneszerzőt. *A három cigány (Die drei Zigeuner)* népszerű alkotás, olyan díszítő és ritmikai elemekkel, amelyek a korai rapszódiákra emlékeztetnek, *A szomorú szerzetes (Der traurige Mönch)* című melodráma kísérete viszont egészhangú skálát és bővített hármashangzatot tartalmaz. Emilie Genasthoz, a kiváló énekesnőhöz 1860-ban írt levelében Liszt hangsúlyozta, hogy Lenau másodikként említett költeményének megzenésítésében tudatosan „hangnem nélküli disszonanciák" megszólaltatására törekedett.[56]

A többnyelvűség azt is jelentette, hogy Lisztnek a szó szigorú értelmében nem igazán volt saját nyelve. 1837. december 17-én Eduard Lisztnek küldött levelében örömét fejezte ki, hogy nagyapjának legidősebb fia úgy döntött, megtanul franciául, azzal érvelve, hogy ez a nyelv „mindenkinek szükséges, aki nem óhajt örök időkre a falujában eltemetkezni".[57] Talán a fölvilágosodás örökségéhez tartozó nyelvi egyetemesség eszménye hatott rá, amelyet Descartes is képviselt, valamint a forradalmi Konvent, amelynek tagjai közül Bertrand Barère (1755–1841) a többnyelvűséget a hűbériséggel és a babonával hozta összefüggésbe, Henri Grégoire (1750–1831) pedig megfogalmazott egy előterjesztést, amelyben a tájnyelvek föl-

54 Uott, 281.

55 Stephen Spender and Donald Hall (eds.): *The Concise Enyclopedia of English and American Poets and Poetry.* London: Hutchinson & Co, 1963, 191.

56 Liszt, 232.

57 Liszt: *Válogatott levelei,* 48.

számolását és a francia egyetemessé tételét sürgette.[58] Az említett levélben a zeneszerző azt a félelmét is szóba hozta, hogy elfelejt németül. Valószínű, hogy életének egy szakaszában, különösen a weimari évek előtt, könnyebben és szívesebben használta a francia nyelvet. Alan Walker még ennél is többet állít, amidőn így fogalmaz: „Sok olyan esszét, amely Liszt nevével jelent meg az 1850-es években (Wagnerrről, Schumannról, Chopinről és másokról), [Peter] Cornelius fordította franciából németre."[59] Mégsem lehet feledni, hogy nem a francia volt Liszt anyanyelve. Marie d'Agoult-nak 1840. január 6-án azt írta: „lehet, hogy úgy találja, a franciaságom tele van hibákkal", 1842. október 30-án kelt soraiból pedig arra lehet következtetni, hogy barátnője úgy vélte, a zeneszerző megsérti a francia nyelvtan szabályait.[60] Nem teljesen cáfolható a föltevés, hogy a különböző művészetek összeolvadását sugalló sorozat, a *Lettres d'un bachelier* „inkább d'Agoult, mintsem Liszt munkája".[61] Akár igaz, akár nem, hogy „legtöbb prózai írását vagy társszerzővel írta, vagy valamelyik barátnőjének mondta tollba",[62] valószínű, hogy némely esetben számított élettársának közreműködésére. 1837. február 22-én, például, arra kérte Marie d'Agoult-t, hogy készítsen el egy olyan cikket, amely azután a zeneszerző nevével jelent meg. Kétségkívül részletes utasításokat adott, de barátnőjétől várta, hogy kidolgozza a cikket.[63] Nem kétséges, hogy Weimarban azután sokszor Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek mondta tollba írásait. Alan Walker vitathatatlannak tartja Liszt szerzőségét az ekkor írt cikkek esetében, arra hivatkozva, hogy „Churchill, Napóleon, Kossuth, Marco Polo és Henry James is szívesen mondott tollba […]. Tudtommal senki nem vitatta prózájuk szerzőségét."[64] Legalábbis egy e hivatkozott példák közül vitatható, hiszen James csak kései időszakában használt gépírót, miután 1896–97-ben „csuklója felmondta a szolgálatot".[65]

1824-ben Pierre Erard-hoz írt levelében Liszt angol szavakat használt,[66] Wesselényi Miklóssal és Richard Wagnerrel részint franciául, részint németül érintkezett, s előfordult, hogy Marie d'Agoult-nak angolul kezdett egy mondatot, majd franciára váltott át.[67] Általában véve gyakran keverte a franciát a némettel, olykor egyazon mondaton belül is. Ahogyan Alfred Cortot megjegyezte, „a társadalom egyik hiteles arszlánjaként" csodálták Párizsban, kinek „isteni szépsége szíveket hódított meg",[68] de azért nem a francia civilizáció nevelte. Noha a fiatal Liszt nagyon népszerű lehetett a hölgyek körében – „egy nő arról álmodott, hogy Chopin legyen a férje, Hiller a barátja és Liszt a szeretője", ahogyan egyikük megjegyezte –,

58 François Ost: *Traduire. Défense et illustration du multilingualisme.* Paris: Fayard, 2009, 303–309.
59 Walker: *Franz Liszt.* Vol. 2., 194.
60 Liszt: *Válogatott levelei,* 63., 79.
61 Katherine Ellis: „Liszt: The Romantic Artist". In: Hamilton (ed.): i. m. 3.
62 Alexander Rehding: „Inventing Liszt's life", uott, 16.
63 Liszt: *Válogatott levelei,* 43–44.
64 Walker: *Franz Liszt.* Vol. 2., 376.
65 Leon Edel: *The Life of Henry James.* Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1977, vol. 2., 230.
66 Bory: i. m. 53.
67 Liszt: *Válogatott levelei,* 40.
68 Bory: i. m. 19.

túlzás volna föltételezni, hogy az egész francia társadalomban otthon érezhette magát. „Szemlátomást nagy zavarodottság jellemzi e fiatalember gondolkozásmódját." A történész François Mignet (1776–1884) e kijelentésével jelezhető, mennyire nem egyértelműen vélekedett a párizsi értelmiség a fiatal Lisztről.[69] Nemzeti távlatból a nemzetek fölötti egyén valamely másik közösség tagjának mutatkozhat. Chopin szavai Lisztről mint zeneszerzőről – „művei egyszer s mindenkorra emlékalbumokba lesznek eltemetve, a német költészet megannyi kötetével együtt"[70] – azt sejtetik, hogy Párizsban egyesek németnek tarthatták Liszt Ferencet. Későbbi éveiben távolodhatott a francia kultúrától. 1870-ben egy saját műveiből összeállított lipcsei hangverseny után, amidőn Olga Janina franciául szólt hozzá, hódolóját félbeszakítva ennyit mondott: „Itt nem franciául beszélünk."[71]

Végeredményben szöveg és zene viszonya négyféleképpen valósulhat meg. A különbség énekes és hangszeres művek között viszonylag könnyen meghatározható. Harmadik csoportba sorolhatók az olyan művek, amelyek élén egy szöveg van feltüntetve. Az irodalmár kísértésbe eshet, hogy próbálkozzék annak földerítésével, mi is a nyelvi megnyilatkozás és a zene között olyan alkotásokban, mint például a Schiller-idézettel megfejelt *Forrásnál (Au bord d'une source)* vagy a Michelangelótól kölcsönzött mottóval ellátott *Il Penseroso*. A legkorábbi szimfonikus költemény, az *Amit a hegyen hallani (Ce qu'on entend sur la montagne)* élén az ugyanilyen című költemény van feltüntetve Victor Hugo *Őszi lombok (Feuillets d'automne,* 1832) című kötetéből. A zenemű első kiadásában Liszt rövid előszóban értelmezte a szöveget, hangsúlyozván, hogy a lírai én egymásnak ellentmondó két hangra figyel, egyikük dicséri, másikuk átkozza az Urat. A zenét nyelvi magyarázat előzi meg, amely kettős célt szolgál: egy költői s egy zenei alkotáshoz kínál kulcsot. Az olvasónak, illetve hallgatónak nem kell okvetlenül elfogadnia a szerző értelmezését. Liszt figyelmét elkerülhette, hogy a költemény zárlata kérdésessé teszi a célelvűséget:

Et je me demandai pourquoi l'on est ici,
Quel peut être tout le but de tout ceci,

Idézetek Schiller *Az ideálok (Die Ideale)* című költeményéből föl vannak tüntetve az ugyanilyen elnevezésű szimfonikus költemény egyes részleteiben. Felületes olvasó úgy gondolhatná, hogy a költemény töredékei eligazítást adnak a zenei folyamat megértéséhez. Célszerű megjegyezni, hogy a szövegrészek nem az eredeti sorrendben követik egymást. A zeneszerző kiválasztotta a költemény egyes részleteit, majd új sorrendbe rakta őket, tehát a szöveget alárendelte a zenének.

A *Költői és vallásos harmóniák* Lamartine szavaival bevezetett harmadik darabja kivételnek tekinthető, ha igaz, hogy a bal kézzel megszólaltatott kezdő dallam „Lamartine költeményének szavaihoz idomult".[72] Amennyiben ez így van, a *Béné-*

69 Uott, 23.
70 Walker: *Franz Liszt. The Man and His Music,* 80.
71 Walker: *Franz Liszt.* Vol. 3., 210.
72 Walker: *Franz Liszt. The Man and His Music,* 129.

diction de Dieu dans la solitude (Isten dicsérete a magányban) előrevetíti a *Dante-szimfóniára (Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia)* jellemző eljárást. Az „Inferno" tételben szövegtöredékek alakulnak át zenévé. A *Canzonetta del Salvator Rosa* hangjegyei fölé írt olasz szöveg párhuzamot sugall a zongoramű fölépítésének egyes részleteivel. Ez az eljárás mintegy átmenetet képvisel a *Zarándokévek* három Petrarca-szonettjéhez, amelyek bizonyos mértékig az énekes zene szabad hangszeres átirataiként is felfoghatók.

Nem igazán szerencsés föltételezni, hogy valamely művet „hűen" át lehet írni egyik közegből (médiumból) a másikba. Ahogyan a „műfordítás" a forrásszövegnek alkotó újragondolását tételezi föl, az énekes zene is csak alapvető átalakítással, hozzáadásokkal és veszteségekkel alakítható át hangszeres zenévé. Kimutatták, hogy a *47. szonett (Benedetto sia 'l giorno)* szinkópás jellege „nem található meg a dalban".[73] A *Zarándokévek* második évjáratának negyedik, ötödik és hatodik darabja erősen különbözik a Petrarca szövegeire írt daloktól.

Az irodalomtudomány nézőpontjából nem lehet föltételezni, hogy valamely énekes zene „hűen tolmácsolja" a szöveget. „Valamely vers megzenésítésekor a zeneszerző megsemmisíti a költeményt, hogy dalt hozzon létre. […] Egy tökéletes költemény, amelyben minden ki van mondva, és semmi nem marad vázlatos [nothing merely adumbrated], egy teljesen megvalósított és zárt műalkotás nem kínálja magát megzenésítésre. Nem adja föl irodalmi formáját. Ez érvényes Goethe legtöbb költeménye esetében."[74] Ha elfogadható a szoros olvasáshoz alaposan értő amerikai bölcselőnek ez az állítása, akkor mérlegelendő, mennyiben bánik „önkényesen" Liszt a „Der du von dem Himmel bist" (Szabó Lőrinc meglehetősen szabad átköltésében „Égi vendég, ki a bút") kezdetű költeménnyel, amikor az első változatot készíti 1842-ben.[75] Bartók is megváltoztatta Ady szövegét, és számtalan hasonló példa idézhető.

Megkockáztatnám a föltevést, hogy hangszeres mű esetében ritkán lehet hasznos kiindulópont valamely szöveg, énekes zene esetében pedig a gondolat, mely szerint a dal afféle „hozzáadás" a szöveghez képest, vagy akár a benne rejlő feszültség „fokozása", könnyen ahhoz a kísértéshez vezethet, hogy némileg lebecsüljük a zenei alkotás öntörvényűségét. Az utóbbi évtizedekben a fordítás és a közeg (médium) tanulmányozása önálló szakterület rangjára emelkedett. A forrásközpontú megközelítést fölváltotta a célközpontú elemzés. A megzenésítés közegek közötti (intermediális) fordítás. Az üzenet a közeg függvénye. A zeneszerző mintegy fölbontja, ízeire szedi szét (dekonstruálja) a szöveget. Ezért nem igazán szerencsés azt gondolnunk, hogy a zenemű egyes alkotórészei „idegenek a költeménytől" vagy „össze nem egyeztethetők a szöveggel". Zeneszerzői gyakorlata talán némi tekintéllyel ruházhatja föl Pierre Boulezt, aki szerint „a költemény megtartja öntörvényűségét: együtt él a zenével, de független a hangtól, amellyel a zeneszerző

73 Uott, 123.
74 Susan K. Langer: *Feeling and Form. A Theory of Art.* New York: Scribner's, 1953, 153–154.
75 Hamburger: i. m. 452.

összekapcsolta".[76] Az énekes zenének nem az a föladata, hogy értelmezze az irodalmat. A zeneszerzőtől nem várható, hogy tiszteletben tartsa az irodalmi alkotás önazonosságát, vagy azonosítsa magát azzal, amit a vers mond. Ha szöveggel szemben tanúsított visszaélésről beszélünk, könnyen abba a kísértésbe eshetünk, hogy nem vesszük elég komolyan a zenei alkotás létezési módját.

Jól ismert igazság, hogy egy költemény üzenete sosem adott, mindig az olvasónak kell megfejtenie. Egy énekes vagy hangszeres zenemű értelmezése másféle tevékenység. Akkor méltányoljuk Liszt művészetét igazán, ha nem feledjük ezt. Ahogyan Susan K. Langer majd hatvan évvel ezelőtt hangsúlyozta: „Minden jó zeneszerző úgy cselekszik a nyelvvel, hogy tudomást vesz jellegéről, de nem alkalmazkodik a költői törvényszerűségeihez, ehelyett a teljes nyelvi anyagot – hangot, jelentést, az egészet – zenei alkotórészekké alakítja át. Amikor a szó zenévé válik, többé már nem próza vagy költészet, hanem zenei alkotóelem."[77] Hasonlóan, bár kissé árnyaltabban jellemezte a szöveg szerepét az énekes zenében Boulez egy 1962-ben Baselben tartott előadásában: „a költemény a zene *középpontja,* de már *nincs jelen* a zenében [il est devenu *absent* de la musique], ahogyan a lávában ott a nyoma egy tárgy alakjának, miközben maga a tárgy már eltűnt, ahogyan egy tárgy kövülete egyszerre FÖL- és FÉLREismerhető [REconnaissable et MÉconnaissable]."[78]Az irodalmár a legtöbb, ha nem éppen minden zeneszerző irodalmi kánonját kérdéses értékűnek találhatja, de az ő távlata nem igazán érvényes, hiszen valamely szöveg költői értéke abban a pillanatban eltűnik, amikor egy zeneszerző úgy dönt, hogy fölhasználja a saját céljaira. Az ösztönzést vagy ihletet (inspirációt) természetesen nem lehet figyelmen kívül hagyni, de a zene művészi értéke nem a zeneszerző által használt szöveg költői értékén múlik. Az irodalmár számára nagyon tanulságos lehet Liszt életműve. Alan Walker arra figyelmeztet, hogy akik úgy vélik, e zeneszerző művei „végleges" alakjukhoz jutnak el, „félreértik Liszt művészetét".[79] Ismeretes, hogy még Izolda szerelmi halálának parafrázisa is három változatban maradt fönn. Olykor azt sem lehet eldönteni, két változattal vagy két különböző művel állunk szemben. A *La Notte* (1866) úgy kezdődik, mint a lényegesen rövidebb *Il Penseroso* (1838–39), de azután a korábbi darabra nem jellemző „magyaros" sajátosságokkal folytatódik. Lisztnek sok alkotása azt sugallja, hogy a befejezett mű eszményét meg lehet kérdőjelezni. Egy szakember egyenesen azt állítja, hogy „egész pályafutása során sok példa mintha azt mutatná, hogy Liszt alkotói elképzelései nem adott közeghez (medium) társítódtak".[80] Ez talán túlzás, de az igaz, hogy nem mindig könnyű megmondani, melyik változat a szerencsésebb. A *Benedetto sia 'l giorno* és a *Pace non trovo* második változata figyelmet érdemelhet az egészhangú skála használata miatt, de a zeneszerző itt „csökkenti a dallamformálás változatosságát, fölhígítja a ragyogó zongorakíséretet, és eltávolítja annak a

76 Boulez: i. m. 710–711.
77 Langer: i. m. 150.
78 Boulez: i. m. 87.
79 Walker: *Franz Liszt*. Vol. 1., 306.
80 Baker: „Liszt's late piano works: larger forms". In: Hamilton (ed.): i. m. 120.

forró szenvedélynek nagy részét, amely az első változatokat olyan csodálatossá tette".[81] Egyet tudok érteni azokkal, akik szerint az *Eroica* etűd esetében lehet az 1837-ben készült változatot az 1851-esnél jobban kedvelni.[82]

A közelmúltban megfogalmazódott olyan érv, amely szerint Liszt zeneszerzői rangját a „forma esztétikája" szállította le, majd a kései huszadik században a „posztmodern kultúra" állította helyre.[83] Ehhez csupán annyit jegyeznék meg, hogy a „forma esztétikája" kifejezés tartalom és forma kettősségét idézi föl, amelyet már Roman Ingarden érvénytelenített *Az irodalmi műalkotás* címmel 1931-ben kiadott könyvében. Inkább Bartókot idézném, aki szerint „a Liszt kora előtti és Liszt-korabeli nagy zeneszerzők közül egy sem volt, aki annyira engedett volna a legkülönfélébb, a legkülönbözőbb, a legheterogénebb hatásoknak, mint Liszt."[84] „Liszt olyan művészeti formát alkotott, amelyet korunk szükségképpen elhibázottnak tekint, ám egy későbbi kor talán ismét kizárólag a lángelme éleslátását fogja észlelni."[85] Lehetséges, hogy Schönberg 1911-ben megfogalmazott jóslata beteljesedett. Korunk elfogadja a stílus ellentmondásait, amelyek oly nyilvánvalóak annak a munkásságában, aki sokféle lehetséges választ adott a régi kérdésre: hogyan fogadhat magába a zene irodalmi alkotásokat. 1860-ban így határozta meg legfőbb törekvését: „a Zene megújítása a Költészettel való bensőbb szövetsége által".[86] Legjobb műveivel elérte ezt a magas célt.

81 Arnold (ed.): i. m. 416.
82 Kenneth Hamilton: „Liszt's early and Weimar piano works". In: uő (ed.): i. m. 57–85.
83 Le Diagon-Jacquin: i. m. 15.
84 Bartók Béla: *Liszt-problémák. Székfoglaló a Magyar Tudományos Akadémiában (némileg bővítve)*. Budapest: Hornyánszky V. R.-T., 1936, 4.
85 Arnold Schoenberg: *Style and Idea.* Ed. by Leo Stein, Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1984, 443.
86 Liszt: *Válogatott levelei,* 235.

ABSTRACT

Mihály Szegedy-Maszák

THE LITERARY CANON OF FERENC LISZT

How can a literary historian assess the choice of texts made by Liszt? Two contradictory hypotheses merit some consideration. On the one hand, the composer accepted Goethe's idea of a Weltliteratur and sought to rely on the masterpieces of an international canon; on the other hand, it cannot be denied that some of the texts he set to music were written for minds and ears conditioned differently from ours. The main strength of Liszt's approach to literature is internationalism, but literary canons are as changeable as musical repertoires, and one might well argue that a text begins to lose its literary value the moment it is appropriated by a composer. Regarding the relationship between text and music, one can distinguish four types. The difference between vocal music and instrumental works inspired by literature is clear-cut. Scores headed by a text represent a third type. The three Petrarca sonnets of the Deuxième Année of Années de Pèlerinage may represent a fourth type, which could be called the instrumental transcription of vocal music. My tentative conclusion is that in all of these cases one should avoid the temptation to regard the music as an "addition" to the text. The function of music is not "to do justice to poetry". It is misleading to speak about elements that are "alien to the text" or "incompatible with the poem". The text has to be deconstructed by the composer. Inspiration cannot be ignored, but the aesthetic quality of the music does not depend on the artistic value of the poem used by the composer.

Mi**hály Szegedy-Maszák** is Professor of Comparative Literature and Cultural Studies at Eötvös Loránd University, Professor Emeritus of Central Eurasian Studies at Indiana University, a member of Academia Europaea (London) and the Hungarian Academy of Sciences. He is the author of *Literary Canons: National and International* (2001), fourteen books in Hungarian (among them monographs on the authors Zsigmond Kemény, Sándor Márai, Géza Ottlik, and Dezső Kosztolányi), editor-in-chief of a three-volume history of Hungarian literature (2007) and the journal *Hungarian Studies*, co-author of *Théorie littéraire* (1989), *Epoche – Text – Modalität* (1999), A *Companion to Hungarian Studies* (1999), *Angezogen und abgestoßen: Juden in der ungarischen Literatur* (1999), *The Phoney Peace: Power and Culture in Central Europe 1945–49* (2000), *National Heritage – National Canon* (2001), and *Der lange, dunkle Schatten: Studien zum Werk von Imre Kertész* (2004). He has published articles on the culture of the Habsburg Monarchy, the theory of the novel, Romanticism, modernism, postmodernism, translation, and inter-art studies, Richard Wagner, Henry James, Gustav Mahler, Béla Bartók, Ezra Pound, Wilhelm Furtwängler, and Buster Keaton in English, French, German, Polish, Romanian, Chinese and Hungarian.