

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori Iskola

LISZT FERENC GORDONKÁS  
KAMARAZENÉJE

STRUKTÚRA ÉS NARRATIVITÁS LISZT FERENC  
KÉSEI MŰVEIBEN

ZÉTÉNYI TAMÁS

Témavezető: PÉTERI LÓRÁNT

DLA ÉRTEKEZÉS

2017

# Liszt Ferenc gordonkás kamarazenéje

## Struktúra és narrativitás Liszt Ferenc kései műveiben

1.	Bevezető.....	1
2.	Két elégia – forma és narrativitás.....	8
3.	A kései Liszt.....	10
4.	Elfelejtett románc – egy látens elégia.....	22
5.	Elégia Marie emlékére: Die Zelle in Nonnenwerth.....	25
6.	Szomorúság – az Obermann völgyének utolsó, trió verziója.....	30
7.	Wagner halála.....	36
7.1.	Harmadik elégia: La lugubre gondola II.....	37
7.2.	R. W. – Venezia és Am Grabe Richard Wagners.....	41
7.3.	Lugubre gondola I.....	45
8.	Konklúzió és kitekintés.....	46
9.	Kottapéldák.....	52
9.1.	Élégie.....	53
9.2.	Zweite Elegie.....	66
9.3.	Aux cypres de la Villa d'Este. Threnodie (I).....	74
9.4.	Nuages gris.....	80
9.5.	Schlaflos! Frage und Antwort.....	82
9.6.	Unstern! Sinistre, disastro.....	87
9.7.	Romance.....	91
9.8.	Romance oubliée.....	95
9.9.	Die Zelle in Nonnenwerth [Elegie].....	101
9.10.	Die Zelle in Nonnenwerth.....	111
9.11.	La Vallée d'Obermann.....	121
9.12.	Tristia – La Vallée d'Obermann (második és harmadik verziók).....	136
9.13.	La lugubre gondola.....	147
9.14.	R. W. – Venezia.....	157
9.15.	Am Grabe Richard Wagners.....	159

9.16. La lugubre gondola I.....	161
10. Bibliográfia .....	164

## 1. Bevezetés

Zeneakadémiai tanulmányaim során Dukay Barnabás hívta fel a figyelmemet Liszt Ferenc kései korszakára, különös tekintettel az Első elégiának a gordonka-hárfa-harmónium-zongora hangszerelésű verziójára. Dukay elemzése, amely a hangszerelés és a négy őselem összefüggéseit vizsgálta, később kevésbé vált meghatározóvá számomra, ugyanakkor ennek a darabnak a vizsgálata során találtam rá a Hardie Press kritikai kiadására (Liszt Society Publications: *FERENC LISZT, The Complete Music for Violoncello and Pianoforte* (Urtext), Edited by Leslie Howard with Steven Isserlis, The Hardie Press, 1992), amely gyűjteményes formában adja közre az addig csak nagy nehézségek árán fellelhető összes olyan darabot, amelynek a gordonka-zongora verzióját maga Liszt készítette.

cím	műjegyzékszám	keletkezés éve
Èlégie [Première Èlégie]	S130	1874
Zweite Elegie	S131	1877
Romance oubliée	S132	1880
La lugubre gondola	S134	1882
Die Zelle in Nonnenwerth	S382	1883

Ezeket a darabokat átjátszván arra lettem figyelmes, hogy nem csak hangvételükben hasonlóak, hanem a felépítésükben is van közös: a formájuk, amely első ránézésre egyfajta szabad dalformának tűnhet, hasonló panelekből épül fel. A formai elemek egymásutániségében hamar érezni lehetett, hogy valamilyen tartalmi meghatározottság, programatikus predetermináció a kompozíciós folyamat alakítója. Ekkoriban került a kezembe Polcz Alaine könyve, az *Együtt az eltávozottakkal*. Ebben a kötetben találtam rá a gyász fázisainak a modern pszichológia eszköztárával történő leírására, és ebben ráismertem Liszt műveinek a struktúraképző elvére.

Azt, hogy ez valószínűleg jó irány a darabok vizsgálatára, alátámasztották a darabok címei, illetve az azokból fakadó asszociációk, valamint a címekben található műfaji meghatározások: Èlégie, Zweite Elegie, Romance oubliée, Lugubre gondola [eredeti címe Troisième Èlégie], Die Zelle in Nonnenwerth [alcíme: Elegie]. Ugyanakkor a műveknek a keletkezéstörténete, illetve tágabban Liszt Ferenc életrajzának a vizsgálata is ebbe az irányba mutatott, hiszen több esetben is jól látható kapcsolat van a mű narratív tartalma és Liszt életének eseményei között, különös tekintettel Liszt gyászára valamelyik hozzá közel álló személy halálának okán.

A gyászzenék egy szilárdan kialakult toposzt képviselnek, melynek jellemzői például a prím hangköz, a lassú tempó, a sokszor pontozott ritmus vagy a moll

hangnem. Chopin még úgy írt gyászindulót, hogy az örökölt formát és zsánert töltötte meg új tartalommal. Lisztnél azonban jelen van egyfajta radikalizmus, újító erő, amely a toposzt is formálja, és a darabokat ebből a szempontból vizsgálva az válik láthatóvá, hogy a tartalmi meghatározottság, a programatikus predetermináció a kompozíciós folyamatnak és végeredményének, a műnek összességében jól megragadható alapeleme.<sup>1</sup>

Azt, hogy Lisztnél a tonális szerkezetre kiható forradalmi újítások tartalmi mozzanatokra vezethetők vissza, illetve, hogy az egyéni formák teremtése szándékos, már több esetben meggyőzően bizonyították, mindenekelőtt Carl Dalhaus 1961-es Mazeppa tanulmányában.<sup>2</sup> Én ezeket a jelenségeket először az 1. és 2. Elégia kapcsán tárgyalom a második fejezetben. A két Elégia szerkezetileg és hangvételében is hasonló, így célszerű párhuzamosan elemezni őket. Dolgozatomban nemcsak a szerkezeti elemeket vizsgálom, hanem a rejtett narratíva különböző megjelenési formáit, az olyan asszociatív, illetve szimbolikus jelenségeket is, mint

- mottók;
- recitativók;
- motívumok („sóhaj” motívum, ereszkedő kisszekund, stb.);
- témaalkotások (apassionato, religioso, tempestuoso, lamentoso, stb.);
- átvezető részek (olyan toposzokkal, mint a pasztorál, viharmotívumok, stb.);
- refrének;
- kíséretfigurációk (hárfa/arpeggio, harangozás);
- hangfestő technikák (pasztorál-panteista);
- hangvételt meghatározó figurák (makabreszk)<sup>3</sup>;
- hangnemi felépítés.

Összességében a két Elégia határesetnek bizonyul az abszolút zene és programzene között, hiszen olyan programcímmel ellátott darabok, melyek programja rejtett, ugyanakkor alapos vizsgálattal jól tettenérhető az életrajzi események, a műfaj, a szerkezeti felépítés és a narratív tartalom összjátéka, így kiváló kiindulási pontok a további vizsgálódáshoz.

A két Elégia elemzése dolgozatom expozíciójának is tekinthető, a következő darabokban ezeket az elemzési módszereket fogom továbbvinni. A strukturalista elemzés hagyományosan elkerüli, vagy tagadja az életrajz hatását a műre, a narratívakutatás viszont éppen ellenkezőleg, sokszor az életrajzi adatokból indul ki. Én a két megközelítés között egyensúlyozom, hiszen Liszt gyászait vizsgálva megkerülhetetlen az életút vizsgálata is egyben. Mindezek okán a harmadik fejezetben megkísérlem áttekinteni Liszt Ferenc életének a weimari letelepedés utáni

---

<sup>1</sup>Grabócz Márta: Zene és narrativitás. Írások a 18-19. századi és kortárs zeneművekről. (Pécs: Jelenkor Kiadó). 89–93.

<sup>2</sup> Dahlhaus, Carl. “Liszt: Mazeppa.” In: Dahlhaus, *Analyse und Werturteil = Musikpädagogik: Forschung und Lehre* [Mainz] 8 (1970): 85–89.

<sup>3</sup> Ezen kategóriák kiválasztásában jelentősen támaszkodtam Grabócz Márta Liszt-tanulmányaira (Grabócz Márta: i.m. 94–100).

évtizedeit, és ebben két folyamatot próbálok meg megragadni: egyfelől Liszt útját a szakralitás felé, másfelől pedig a sikerek és kudarok arányának változását.

Mindezen folyamatok íveinek felismerése segít jól körülrajzolni Liszt kései korszakát, a zenetörténetnek ezt a nagy, magányos csúcsát, amelyről számos tanulmány, elemzés és disszertáció keletkezett már.<sup>4</sup> Az úgynevezett „kései Liszt”-et Alan Walker mértékadó monográfiája óta 1881-től szokás számítani, én viszont a hosszabb folyamatok vizsgálata után egy tágabban, kevésbé pontosan körülhatárolható időszak mellett érvelek. Mindezt néhány emblemikus zongoramű, mint például a *Aux cyprès de la Villa d'Este I*, a *Nuages gris*, a *Schlaflos! Frage und Antwort* és az *Unstern! Sinistre, Disastro* rövid elemzésével próbálok alátámasztani, és így a kései korszak főbb formai, hangvételi és narratív tendenciáit bemutatni. Ezután tudok érvelni amellett, hogy az 1874-ben és 1877-ben született Elégiák, miután ezekből az ismertetőjegyekből többet is magukon hordanak (rövid darabok, szokatlan formák, harmóniai merészség, a visszaemlékezés, a kétségbeesés és a halál a fő témák, stb), lényegében már a „kései Liszt”-hez tartoznak.

Ezek után az Elfelejtett románcot veszem görcső alá. A mű címéből itt hiányzik a gyász műfajaira történő utalás, ugyanakkor az „elfelejtett” jelző mégis valamilyen nosztalgiát, rezignációt sugall. Strukturális elemzésem azt mutatja, hogy az egyes elemek sorrendje és az azokban fellelhető rejtett asszociatív mozzanatok lényegében hasonló módon szerveződnek, mint az elégiák esetében. Itt a párhuzamok megerősítése végett bevonom a vizsgálódás terébe a darab keletkezéstörténetét, különös tekintettel az első verzió dalszövegére. Az ilyenképpen kibővített eszköztár segít jobban megrajzolni a narratív tartalom kontúrjait, még akkor is, ha ebben az esetben a konkrét gyász nem is ragadható meg.

Az ötödik fejezetben az előbb meghatározott elemzési stratégiákat viszem tovább, ugyanis a *Die Zelle in Nonnenwerth* esetében rendkívül gazdagok a darab keletkezéstörténetére vonatkozó információk, így itt az életrajzi adatok vizsgálata már ugyanolyan súllyal esik a latba, mint a többi elemzési szempont. Összességében nagyon jól megragadható a narratív tartalom, és minthogy Liszt az évek, évtizedek alatt több verziót is készített ebből a műből, az életrajz és a stílus, illetve az életrajz és a narratív tartalom változásai, illetve ezeknek a folyamatoknak az ívei is jól kimutathatóak. A gordonka-zongora letét ebben az esetben is az eddig tárgyalt művekkel rokon, így egyre jobban megragadható a szerkezet és tartalom összefüggése. Fontos különbség azonban, hogy a korábban tárgyalt művekkel szemben itt a darab végkicsengése nem egyfajta beletörődés, „végső megnyugvás”, hanem a darab melankolikus hangvétele a kompozíció végén is megmarad.

---

<sup>4</sup>Wilhelm András a következő képen fogalmazott erről *Liszt és a huszadik század* című cikkében: „ha felbukkan egy-egy új teoretikus iskola vagy akár csak elemző módszer, szemléletmód, amely igényt tart arra, hogy értelmezze századunk zenéjének jelenségeit, szinte ki sem kerülheti e kompozíciók vizsgálatát”. Wilhelm András: Liszt és a huszadik század. In: Magyar Zene, 1986/2. 115–125.

A dolgozatomban a következő művekre fogok hivatkozni: Humphrey Searle: *The Music of Liszt*, Szabolcsi Bence: *Liszt Ferenc estéje*, James. M. Baker: *The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt*, David Butler Cannata: *Perception & Apperception in Liszt's Late Piano Music*, Matthew Cataldi: *Franz Liszt: Phrophecy in the Late Piano Works*.

A hatodik fejezetben tárgyalt Obermann völgye több szempontból is nagyon hasonló a Zelle in Nonnenwerth-hez. (Ez a mű csupán annyiban kivétel, hogy itt egy zongorás trió letétet vizsgálok, azaz, egy darab erejéig kitérőt teszek a gordonkázongora művek vizsgálatától). Ebből a darabból is több változat létezik, így szintén jól megfigyelhetők a verziók módosulásai az életrajz függvényében, illetve itt is jól követhető Liszt stílusának változása egészen a kései korszakáig. Fontos, hogy a Zelle in Nonnenwerth-hez hasonlóan itt is elmarad a darab végén a feloldozás és a megnyugvás.

A hetedik fejezetben érnek össze dolgozatom különböző száalai. A La lugubre gondola II (a továbbiakban Gyászgondolaként fogok hivatkozni erre a darabra, azt jelzem sorszámmal, ha a La lugubre gondola I-ről írok) egyfelől önmagában is talán a legérdekesebb és legfajsúlyosabb darab az eddig tárgyaltak közül. A mű vizsgálata itt is ugyanazokat a szerkezeti-tartalmi összefüggéseket rajzolja ki, nem véletlen, hogy a mű címe eredetileg Troisième Élégie lett volna. Ebben az esetben is különösen fontosak az életrajzi összefüggések, nevesül Wagner és az ő halála. Liszt és Wagner kapcsolatáról talán nem túlzás azt írni, hogy agyonelemzett; én kettejük viszonyából annyit igyekszem csak megragadni, amennyi az ebben a fejezetben tárgyalt darabok megértéséhez szükséges.

A R. W. – Venezia és az Am Grabe Richard Wagners szoros rokonságban áll egymással, így együtt tárgyalom őket. E két darab szorosan kapcsolódik a két Gyászgondolához is mind keletkezéstörténetileg, mind motivikusan, így a négy darab együttesen alkotja a „Wagner halála körüli” műveket. Összességében a négy mű egyenkénti vizsgálata azt fogja megmutatni, hogy ezek a darabok mind egy közös forrásból erednek. A Gyászgondola - R. W.-Venezia - Am Grabe Richard Wagners egy közös ívet is alkotnak, Wagner halálának előérzetétől, a temetésén át egészen Liszt gyászának az utolsó fázisáig, amikor megbékél a veszteséggel, és a hit segítségével vigaszt nyer. Így tulajdonképpen ez a három darab együttesen fogja ugyanazt az ívet kirajzolni, amelyet Polcz Alaine könyvében a gyász fázisaiként találtunk. Azonban döntő jelentőségű, hogy a közelmúltban sikerült a Gyászgondola két verziójának a sorrendjét és keletkezésük évszámát helyesen megállapítani, így megtudtuk, hogy a Lugubre gondola I, amelyik a legtöbb rokonságot mutatja a kései Liszt „kétségbeesés zenéi”-vel, valójában mindezek után keletkezett két évvel – mintha Liszt élete végén sokszor már a hitben sem tudott volna vigaszt nyerni.

Az utolsó fejezet összefoglalás, ahol strukturális elemzésem eredményeit, a darabok szerkezeti és tartalmi elemeit röviden összefoglalom, majd egy táblázatban is összegzem. A táblázatban különösen jól összevethetőek a különböző darabok hasonló szerkezeti elemei, illetve a gyásznak a vonatkozó fázisai. Végezetül röviden Weöres Sándor költészetére is kitekintek, akinek kései művei jelentős hasonlóságot mutatnak Liszt Ferenc utolsó korszakából származó műveivel. Megvizsgálom egyfelől ezen művek felépítését, hangvételt, témáit, mindeközben keresvén a közös pontokat a „kései Liszttel”, másfelől pedig az életutak hasonló tendenciáira igyekszem rámutatni.

## 2. Két elégia – forma és narrativitás

Az *Élégie*-t (amelyre csak azért szokás első elégiaként hivatkozni, hogy így különböztessük meg a második elégiától) Liszt egy régi barát, Marie Moukhanoff-Kalergis emlékére írta.<sup>5</sup> Moukhanoff grófné Lisztnek és Wagnernak is patrónusa volt; emlékére Liszt emlékkoncertet szervezett 1875. május 22-én Weimarban. Az erre az alkalomra komponált darab első verziójának a címe *Bölcsoadal a sírnál*. Öt különböző letét készült a műből: szóló zongora, négykezes, hegedű-zongora (opcionális harmóniummal), cselló-zongora, illetve cselló-zongora-hárfa-harmónium, ezek mind egyszerre jelentek meg Kahntnál 1875-ben. Liszt maga úgy nyilatkozott a műről, hogy „inkább álmodozásra, mint előadásra való.”<sup>6</sup>

A második elégia 1877-ben íródott. Ezt Liszt Lina Ramann-nak, a későbbi hivatalos életrajzírójának dedikálta, hálául az előző elégiáról írott cikkéért. Ez a darab már német címmel jelent meg: *Zweite Elegie*, illetve itt is fennmaradt egy korábbi verzió, amelynek címe *Entwurf der Ramann-Elegie*. Ugyancsak Kahnt adta ki a darabot 1878-ban, szóló zongora, illetve hegedű vagy cselló és zongora verziókban.

A továbbiakban a két elégiát a formai és hangvételi hasonlóságok okán párhuzamosan elemzem.<sup>7</sup> Mindkét darab 3/4-ben íródott. A bevezető rész az első elégia esetében a 20-ig terjedő ütemek, a második elégiában 18 ütemes. A keserű hangvételű, lamentoso bevezető voltaképpen egy recitativo tenor hangfekvésben, alig pár akkorddal megtámasztva – mintha Liszt hangját hallanánk. A második elégiában csak az első motívum (fellépő terc után kisszekund váltóhang) idézi meg az emberi hangot, utána a magasba emelkedő akkordfelbontás már mintha egyből az első indulat hiábavalóságára mutatna rá. Mindkét elégia c-h kisszekund lépése – ami a zenetörténetben hagyományosan a gyászt, panaszt, fájdalmat hivatott megjeleníteni – mély fájdalmat sugall. A recitativo az első elégia esetében alászáll a cselló legmélyebb hangjáig, az üres C-húríg, majd az asz-dúr tonalitás irányába visszakapaszkodva széjjelfoszlik. A második elégiában a felszálló akkordfelbontás foszlik szét irány nélkül, kérdőn.<sup>8</sup>

A recitativo a vokális műfajokban elsősorban a cselekmény előrelendítését szolgálja. Az instrumentális műfajokban sokáig csak elvétve találunk recitativo-t, például C. P. E. Bach billentyűs műveiben, Haydn korai szimfóniáiban, illetve Beethoven több kései művében, közöttük a 9. Szimfóniában, az op. 110-es zongoraszonátában, vagy az op. 132-es vonósnégyesben. A romantikában azonban polgárjogot nyert a recitativo, amely mint ilyen, a hangszeres zene költői nyelvvé

<sup>5</sup> Alan Walker: *Liszt Ferenc. III. Az utolsó évek 1881-1886*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2003), 280.

<sup>6</sup> Walker: i.m. 280.

<sup>7</sup> Az elemzett művek kottái a 9.1., illetve a 9.2. fejezetben találhatóak meg.

<sup>8</sup> A dolgozatomban tárgyalt Liszt gordonka-zongora daraboknak a kottái a Függelékben találhatóak meg.



válásának, azaz a *sprechende Prinzip*, illetve a *redende Prinzip* romantikus zenei alaptételének megvalósulása.<sup>9</sup>

A recitativo használata már a korai Lisztnél is jelen van, egy cikk az életműben 46 különböző ilyen állást számlál<sup>10</sup> – Lisztnél ezek csaknem kivétel nélkül a „beszélő személy” jelképei (Paul Mies meghatározása).<sup>11</sup> A korai művekben a recitativo még általában a kotta felett lévő idézet, mottó „szavalása”, ilyenek a Petrarca-sonettek, az Invocation vagy a Lyon recitativo-i. A későbbi művekben viszont már konkrét szöveghez nem kapcsolódó egyfajta stilizált beszédet, párbeszédet vagy prédikációt jelenít meg a recitativo. Az ilyen beszédes – sokszor monodikus – parlando-lamento állások két példáját tartalmazza az Assisi Szent Ferenc prédikál a madaraknak és a Paolai Szent Ferenc a hullámokon jár. Itt az egyik esetben magát a prédikációt jeleníti meg a recitativo, a második esetben pedig a szent hálaadó imáját. További tulajdonsága a recitativo-nak, amely Lisztnél is jellemzően teljesül, hogy egy áriát előz meg; ez Lisztnél általában egy cantando formarész.

Mindkét elégia elején találkozhatunk egy olyan jelenséggel, amely alapvetően jellemzi Liszt műveit, különösen a kései opuszokat. Ez egy kisszekunddal módosított ismétlése egy akkordnak, motívumnak vagy akár egy egész formarésznek. Ez a jelenség, Ramon Satyendra szavaival az „inflected repetition”,<sup>12</sup> korábban is létezett a zeneirodalomban, hiszen ilyen lehet egy frázis ornamentumszerű megismétlése, mely így különleges expresszivitást nyer (például egy olasz opera kadenciájában), másfelől ilyen lehet a kromatika kolorisztikus használata (például Schubert modális váltásainál).

Liszt azonban ennél radikálisabban használja ezt az eszközt mind motivikus szinten, mind pedig a nagyobb formák szintjén, mint ahogyan azt majd az elemzésekben láthatjuk. A két elégia elején az *inflected repetition* segítségével két hagyományos akkordból (H-dúr szext, illetve Asz-szekund) egy bővített, illetve egy szűkített szeptim hármashangzatot hoz létre, és így kimozdítva őket új lehetőségeket nyit a további formálásra.

A bővített hármashangzatoknál is érdemes egy pillanatra megállni. A bővített hármas eddig is jelen volt a zeneirodalomban, de csak átmenő akkordként, mint az V. fok intenzifikált felfelé lépése. Lisztnél azonban fokozatosan polgárjogot nyer a bővített hármas, és a kései művekben sokszor tonikai funkcióval bír, mint azt majd a későbbi fejezetekben bemutatjuk, annak dacára, hogy nincs alaphangja, nem stabil harmóniai struktúra, és a hangjai nem diatonikusak semmilyen moll vagy dúr hangnemben. Ennek jelentőségét így foglalja össze Larry Todd (1988): „the free atonal formations of Liszt’s radical late music grew out of chromatic embellishments to the augmented triad”.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Grabócz: i.m. 121.

<sup>10</sup> Ben Arnold, “Recitative in Liszt’s Solo Piano Music,” *Journal of the American Liszt Society*, Vol. 24 (1988)

<sup>11</sup> Paul Mies: *Das instrumentale Rezitativ*, (Bonn: Bouvier 1968)

<sup>12</sup> Ramon Satyendra, “Conceptualising Expressive Chromaticism in Liszt’s Music,” *Music Analysis* 16, no. 2 (July 1997): 219–252

<sup>13</sup> R. Larry Todd, “The ‘Unwelcome Guest’ Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad,” *19th-Century Music* 12/2 (1988): 93–115.

Az Elégiákhoz visszakanyarodva, ezek után mindkét darabban egy strófához hasonló formarész következik. Az 1. Elégiában a kezdő c-h lépést bontja ki Liszt egy *cantando* dallammá, mintha a kezdeti felkiáltást akarná kifejteni. A megszakítatlan, áramló folyamat egyre csak felfelé tart, Asz-dúrból H-dúrba modulál, végül Esz-dúrig ér el. A *legatissimo* dallam szinte csak kisszekund lépésből áll, a kísérettel együtt trisztáni sűrűségű kromatika burjánzik, amely azonban mindvégig belül marad a funkciós renden.

A 2. Elégiában ez a formarész egy keringőre emlékeztető dallam, amely nagyon nosztalgikus, befelé forduló, bánatosan lírai hangvételű. A 8 ütem b-mollra 8 ütem tercrokra fisz-moll válaszol, majd kisszekunddal feljebb transzponálva megismétlődik mindez, a bevezető ütemekkel együtt. Az egész rész egy Lisztre oly jellemző improvizációszerű reminiscencia.

A strófák kifulladás, elbizonytalanodva, kérdően érkeznek el a következő, átvezető formarészhez (51–68, illetve 89–120. ütemek). A kísérteties, *dolce* rész, ahol a második elégia esetében *dolce amoroso* az előadói utasítás, Asz-dúrban van, amely Lisztnak hagyományosan a szerelmi hangneme, elég csak a 3. Liebestraumra utalnunk. A zongora balkéz mindkét esetben hárfaszerű motívumokat játszik, *una corda* és *legatissimo*, illetve az első elégiában itt lép be a harmónium és a hárfa, ami egy különlegesen nosztalgikus színt hív elő.

Az átvezető rész nagy *crescendo* fokozás után átcsap egy *appassionato* szakaszba (69–81 ütemek), amely tragikus, magasztos hangvételű tele fájdalommal – olyan érzelmi csúcspont, mint egy dal refrénje, de miután az 1. Elégiát leszámítva nem ismétlődik ez a formarész a darabokban, így kulminációs szakaszként hivatkozom rá az elkövetkezőkben. Az 1. Elégiában A-dúr szext akkordok váltakoznak f-mollal, ami mint ultra-tercrokra viszony, amely különösen erős érzelmi asszociációkat kelt. A 2. Elégiában egy kisszekunddal fentebbi négy ütem után egy *fortissimo* Gesz-dúr akkordra ér ki a fokozás (121–139 ütemek). Mindkét esetben azonban a csúcsponton egy *recitativo* viszi tovább a zenei folyamatot. A magára maradó *recitativo* az első elégiában tritonuszt ugorva deklamálja a kisszekund motívumot, majd fokozatosan kifulladás, visszahanyatlik. Ezen a ponton van egy különbség a két mű között: az első elégia még egy csúcspontnak nekifut, s csak utána hanyatlik újra vissza (82–99 ütemek), a második elégia esetében viszont a csúcspont utáni *recitativo* jár be sokkal nagyobb utat (140–156 ütemek).

Mindkét *recitativo* Asz-dúrba vezet vissza, ahol magasabb regiszterben újra halkán, *dolce espressivo* szólal meg egy szélesen éneklő *cantabile* dallam, mindkét esetben a korábbi, átvezető szakaszt felidézve. A második elégia esetében a strófák második négy ütemeinek anyagát idézi Liszt egyik emblemikus kompozíciós eszközét, a tematikus transzformációt felhasználva (157. ütemtől). A téma új megjelenése már teljesen más kicsengésű: az első elégiához hasonlóan itt is áradó *dolce espressivo cantabile* dallammá módosul.

Ezt követi a kóda, ahol a darabok végén szétfoszló arpeggio akkordok fölötti trillák a magas regiszterekben Beethoven kései szonátaíhoz hasonlóan itt is a tér és idő szétfoszlása utáni végtelen érzetét keltik.

A daraboknak ez a felépítése meglehetősen hasonló a gyász fázisainak pszichológiai leírásaihoz. Polcz Alaine az *Együtt az eltávozottakkal*<sup>14</sup> című könyvében ismerteti a gyász szakaszainak a szakirodalomban szereplő különböző leírásait.

J. F. Bowlbi szerint:

1. sokkos állapot
2. tiltakozás
3. kétségbeesés
4. gyógyulás

Verena Kast szerint:

1. elutasítás
2. felszakadt érzelmek
3. keresés és elválás
4. önmagunkhoz és a világhoz való viszonyunk kialakítása

Lindemann és mások szerint:

1. megrázkódtatás
2. sóvárgás, keresés
3. szétesés, felbomlás
4. újrászerveződés, megnyugvás

Polcz Alanie a munkája során szerzett tapasztalatokra hivatkozva a következő felosztást írja le:

1. szembesülés a halállal és a veszteséggel
2. összeszedettség (jelenlegi kultúránkban a temetés intézményéhez szükséges)
3. sóvárgás, keresés
4. talajvesztettség (szétesés, regresszió, káosz állapota)
5. számadás, számbavétel, a kapcsolat átdolgozása (mit adtam, mit kaptam, mit jelentett az életemben, életében)
6. útkeresés, adaptáció, alkalmazkodás az új életformához

Véleményem szerint a két elégia példátlan formai megoldásai abból erednek, hogy Liszt a saját gyásza fázisait vette alapul a darabok narratív struktúrájához.

A bevezető szakaszokban a recitativo számomra egyértelműen Lisztet teszi meg egyes szám első személyű „mesélővé”, aki saját megrázkódtatását, illetve a halállal és a veszteséggel való szembesülését komponálja meg. Különösen a lehajló kisszekund-motívumban hallom a gyász vádló hangvételű kérdését: „Warum?”.

Azt ezt követő strófaszerű formarészre is igaz, hogy egyfelől „összeszedettebb”, mint a bevezető, itt már melódiákká áll össze a kezdeti felkiáltás,

---

<sup>14</sup> Polcz Alanie: *Együtt az eltávozottakkal*. (Pécs: Jelenkor kiadó, 2005). 17–19.

azonban a hangvétel sóvárgó, kereső (kromatikus bizonytalanság jellemzi, önmagába visszaforduló).

Ezután az átvezetés olyan, mintha Liszt visszatekintene az együtt töltött boldog időkre (*amoroso*, Asz-dúr), de az álmodozásból visszatér a jelenbe, és a kulminációs szakasz maga a kétségbeesés, talajvesztettség, az érzelmek kitörése. Azonban ez kifulladás és „szétesik”, mindkét esetben recitatóba hül vissza, amely azután bizonytalanul imbolyog.

Az újabb formarész *dolcēja* könnyen érezhető úgy, mint egy számadás, számbavétel, „mit adtam, mit kaptam, mit jelentett az életemben, életében”, szinte hallani lehet, ahogyan a darabok végigvezetnek minket a világi szenvedélyektől az égi dicsőségig. A coda pedig végső megnyugvással szolgál: a szerző megadván magát a sorsnak, abból a tudatból nyer vigaszt, hogy az eltávozottnak már jobb így fent, a mennyekben.

Egy érdekes kiegészítés ezekhez a darabokhoz: tanulságos ezeknek a daraboknak a korai verzióit is megvizsgálni. Leslie Howard szerint<sup>15</sup>, aki láthatta az eredeti kéziratot, az első elégiában a bevezetőt csak később adta a darabhoz Liszt, illetve a kóda is csak az ötödik alkalomra nyerte el végleges alakját. A második elégia esetében a kulminációs szakasz és azt követő rész módosult a verziókban – és lett végeredményben hasonlatos az első elégiához.

---

<sup>15</sup> [www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDS44501/98](http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDS44501/98), (utolsó letöltés: 2016.08.05.)

### 3. A kései Liszt

Liszt Ferenc kései korszakát hagyományosan – legalábbis Alan Walker mértékadó monográfiája óta – 1881-től szokás számítani, hiszen ekkor érte Lisztet az a baleset, amelyet követően az egészsége már sosem állt maradéktalanul helyre. Pár héttel ezután a szerencsétlen eset után komponálta a Szürke felhőket, amelyet joggal szokás a modern zene előfutárának tekinteni.

Az általam vizsgált darabok a „Wagner halála körüli műveket” leszámítva mind 1881 előtt születtek. Ugyanakkor ha áttekintjük a kései korszak emblematikus darabjait, úgy találjuk, hogy sok elemükben rokonai ezeknek a pár évvel korábban íródott műveknek. Maga Walker is egyetért ezzel annyiban, hogy a változás nem egyik pillanatról a másikra történt, egy hosszú folyamat vezetett idáig. A következőekben szeretném számba venni ezt a folyamatot (illetve folyamatokat), és amellet érvelni, hogy ha mégis keresni kell egy pontot Liszt életében, ahol fordulat történt, akkor ezt korábbra, az 1870-es évek közepére-végére kell tenni.

Az 1847-es év jelentős változást hozott Liszt Ferenc életében<sup>16</sup>. Az ekkor 35 éves virtuóz felhagy a korábbi, egész Európát bejáró hangversenykörutakkal, és elhatározza, hogy letelepedik az akkori viszonyok szerint álmos kisvárosnak ható – de Goethe örökségét hordozó – Weimarban. Ez tekinthető a legfontosabb fordulópontnak Liszt életében, de ugyanakkor egy sokkal hosszabb folyamatnak is a hozzávetőleges középpontja. Ez a folyamat egyfajta hánsúlyeltolódás, amely Liszt egész életén végigvonul, és hatalmas íve csak az egész életút és életmű vizsgálatával látható igazán.

Lisztnek az volt a legfontosabb oka a letelepedésre, hogy a zongorázás helyett elsősorban a komponálásnak szerette volna szentelni az idejét. Többek között ezért is lehetett ideális választás a csendes Weimar. Ez amúgy azért nem tekinthető teljes elvonulásnak, hiszen például 1848-ban bekötötték a várost a vasúthálózatba, így az utazás sokkal gyorsabbá vált, amit Liszt ki is használt egész Európát bejáró vándorútjain, melyekre folyamatosan sort kerített gyakorlatilag a haláláig. Weimari letelepedése után a koncertturnék helyett a jótékonyági koncertek kerültek előtérbe, a zongorázás helyett pedig a vezénylés és a komponálás. Ugyancsak fontos változás, hogy, bár korábban is rendszeresen tanított, Weimarban már ingyen foglalkozott zongoristákkal, gyakorlatilag megteremtve a modern mesterkurzus fogalmát.

E változás egy másik – szinte inverz – vetülete Liszt hírnevének, népszerűségének fokozatos halványulása. Korábbi turnéit hihetetlen felhajtás kísérte, Heine Lisztomániának keresztelte el a tömegek hisztérikus rajongását. A közvélemény Lisztet ifjú kora óta a tenyerén hordozta, királyok, művészek keresték társaságát, később azonban egyre visszavonultabb életet élt, majd két évet töltött el egy Róma melletti kolostorban. Élete vége felé Budapesten a közhangulat –

---

<sup>16</sup> Liszt élete eseményeinek áttekintésében, amennyiben nem hivatkozom más könyvekre, Alan Walker két kötetére támaszkodtam: *Liszt Ferenc II. A weimari évek 1848–1861*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1994), illetve *Liszt Ferenc III. Az utolsó évek 1881–1886*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2003).

elsősorban politikai okokból – nagyrészt ellene fordult,<sup>17</sup> Hamburger Klára pedig úgy fogalmazta meg mindezt, hogy „ismeretes, hogy 1880 után az idős Mester körül idehaza megritkult a levegő.”<sup>18</sup>

Fontos megjegyezni, hogy ezek a változások korántsem nyílegyenes tendenciák. Mint később látni fogjuk, egy-egy időskori párizsi vagy angliai út a régi ünneplést idézi, ugyanakkor saját műveinek bemutatása sok esetben meg nem értést és bukást hozott.

Ugyancsak változott az a terület, ahol újító ereje megmutatkozott. Eleinte Paganini inspirációjának hatására a zongoratechnika megújítására törekedett, később azonban egyre inkább a harmóniai és formai újítások foglalkoztatták. Ezekről szól elveszett írása: A jövő összhangzattana<sup>19</sup>. A zeneelméletben nagy irodalma van Liszt azon újításainak, amelyek a későbbi zeneszerzőknél már alapelemként jelentkeznek; például Bárdos Lajos könyve, a Liszt Ferenc, a jövő zenésze<sup>20</sup> elemekre lebontva tárgyalja őket. Első hallásra is feltűnik, hogy a virtuóz futamok, tűzijátékszerű kadenciák fokozatosan elmaradnak, és helyüket harmóniai újítások, kromatika, feloldatlan akkordok, modellskálák, egyre ritkásabb textúrák, monodikus szakaszok („kevesebb hang”), a csend veszik át. De Bárdos felhívja rá a figyelmet, hogy az újításokat bemutató példái között már a 16 éves szerzőnek is szerepel alkotása, ami ismételt az átmenet fokozatosságának bizonyítéka.

Az életmű műfaji változásai is jól kirajzolnak egy ívet. Eleinte Liszt a Paganini-paradigma jegyében zajlott, és szinte kizárólag virtuóz zongoradarabokat és opera-parafrázisokat írt.

Később, a weimari letelepedés után a beethoveni opus-művészet jegyében megjelentek a nagyformák, mint a h-moll szonáta, illetve a zenekari kompozíciók: a szimfonikus költemények, majd a többtétéles zenekari nagyformák (a Dante-szimfónia, Faust-szimfónia).

Amikor Liszt a hatvanas években Rómába költözik, az oratorikus művek kerülnek előtérbe (Szent Erzsébet legendája, Krisztus, illetve kisebb vokális művek). Azonban végül visszatért a zongorára komponált kisformákhoz – olykor ugyanannak a műnek valamilyen kamarazenei összeállításra átírt változatát is elkészítve –, és ez már nem egyértelműen ugyanannak az ívnek a természetes folytatása, sőt, Veres Bálint egy törés említ ezzel kapcsolatban, hiszen ez a fordulat nem következik Liszt kinyilvánított szándékaiból. A lekerékítetlen, szikár kései zongoradarabok ugyanis nem igazán vezethetők vissza a nagyszabású ceciliánus művekre, ezzel kapcsolatban Veres Bálint Sólyom Györgyöt idézi:

Sólyom hangsúlyossá teszi, hogy az utolsó néhány év *Zukunftsmusik*ja nem vezethető vissza a hatvanas-hetvenes évek összegző alkotásaira, mert nem amazok egyszerű redukciója, hanem a redukcióval egyenes arányban egy

<sup>17</sup> Szabolcsi Bence: *Liszt Ferenc estéje*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1956), 5-10.

<sup>18</sup> Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2010), 394.

<sup>19</sup> Walker idézi Arthur Friedheimet: Walker: *Liszt Ferenc III. Az utolsó évek 1881–1886* (Budapest: Editio Musica Budapest, 2003), 425.

<sup>20</sup> Bárdos Lajos: *Liszt Ferenc. A jövő zenésze*. (Budapest: Akadémia Kiadó, 1976), 7.

páratlan revízió és átfordulás eredménye is. Ha olyan művekre gondolunk, mint a lebegő, „hontalan” hangnemi térben botorkáló Balcsillagzat vagy Nuages gris, tökéletesen helytállóknak érezzük Súlyom jellemzését, mely szerint „*másfél-két évszázados tonális összefüggések, viszonylatrendszer a maguk egészében váltak benne kérdés, megszenvedett számvetés, revízió tárgyává*”, s hogy e művekben „*az [addig] kivételes és extrém – benyomul az ismert egészbe, és rendszeres, odatartozó helyet nyer benne, úgyszólván otthonossá és formateremtővé lesz, ami lebegő labilitást vagy halmozott és feloldatlan feszültséget jelentett korábban*”. A Súlyom által élénk tárt vízióban „Liszt abbé” úgy jelenik meg, mint aki a zenében teszi érzékelhetővé minden értékek átértékelődését.<sup>21</sup>

Az ívet tovább bonyolítja az, hogy Liszt opera-parafrázisokat is élete végéig komponált Liszt (pl. Réminiscences de Simon Boccanegra 1880-ból), és ezt a kettősséget meg is élte: „félíg cigányzenész, félíg ferences”-ként hivatkozott egy helyen magára, illetve „nem csak Dante, hanem Faust szimfóniát is írtam”. Mások így írtak róla: „Mefisztó abbénak álcázva, így végzi hát Don Juan.”<sup>22</sup>

Ez a kettősség lehetett az oka Liszt rossz sajtóbeli megítélésének, hiszen talán senkiről sem írták le annyiszor, mint róla, hogy üres virtuóz; szemfényvesztőnek nevezték, akinek a papság is csak egy póz. Az életút alaposabb vizsgálata alapján azonban egy másik kép is kibontakozik: a legönzetlenebb zenepedagógusnak, fiatal zeneszerzők patrónusának, a zongoristák, illetve jó ügyek támogatójának, adakozójának a képe.

A „rossz sajtó”-ra jó példa Hamvas Béla egyik esszéje, melyet Liszt halálának ötvenedik évfordulójára írt.<sup>23</sup> Hamvas, mint oly sokan, meglehetősen egyoldalúan látja Liszt életművét, és azt fejtegeti, hogy milyen tragikus egy romantikus művész, akinek mindene megvan: siker, pénz, nők, még több nők. „Nincs szomorúbb teremtmény a földön, mint egy romantikus, akinek sok pénze van” - írja. Egy „rendes” romantikus művészeknek tragikus élete legyen, egy padlásszobában lakjon, és még a szeretője is hagyja el – miközben körülötte üres szószátyárokat ünnepelnek. Lisztnak már élete során is főleg rossz sajtója volt (különösen a zeneszerzői tevékenységének), félreértették, irigyelték, és halála után is csak a pozórt látták benne. Ugyanakkor Hamvas a kései műveket nem ismerte, és nagyrészt nem is ismerhette, hiszen ezeknek a daraboknak nagy részét addig még ki sem adták, nem hogy játszották volna. Ha valaki csak a Második magyar rapszodiát és Liszt néhány virtuóz darabját ismeri, az életrajzból pedig csak a „botrányos” eseteket, akkor talán érthető, hogy miért vélekedik így Lisztről.

Ez a kérdés a mai napig jelen van a zenei életben, a legkülönböző előjellel szoktak hozzászólni olyan kiváló zenészek, mint Schiff András, Alfred Brendel vagy Charles Rosen. Az ő Liszt-képeikre is reflektál Richard Taruskin a *Liszt és a rossz*

<sup>21</sup> Veres Bálint: „Liszt Ferenc, a csöndes kivonulás prófétája”. *Holmi*, 2012, január. 1293.

<sup>22</sup> Walker idézi Gregorovius-t: Walker: i.m. 101.

<sup>23</sup> Hamvas Béla: Művészeti írások II. (Budapest: Medio Kiadó, 2014). 23-34.

ízlés című esszéjében,<sup>24</sup> amelynek záró bekezdésében így ír pont a Második magyar rapszódia kapcsán:

[...] a művészet és a vulgaritás világának egymásba hatolása éppenséggel nélkülözhetetlen – s talán a meghatározó – jegye Liszt nagyságának? Brendel kísérlete, hogy megtisztítsa a zeneszerzőt az efféle udvariatlan asszociációktól, valójában teljes félreértése Liszt a mi világunkban elfoglalt helyének, de a vulgáris Lisztet Rosen is undorral szemléli. Sokkal jobban járunk, ha – Kenneth Hamilton szavaival – „keblünkre öleljük a magunk benső Második magyar rapszodiáját”. Mindannyiunknak van egy, s ezt Liszt pontosan tudta. Ha az ő nyomát követve gúnyt üzünk a sznob „jó ízlésből”, megerősíthetjük vagy akár visszanyerhetjük az ízlést – Mozart ízlését, amint azt Haydn meghatározta: annak megbízható érzékelését, hogy mi illendő, s hogy mikor.

Megítélésem szerint Taruskin konklúziója helytálló, egyszersmind jól mutatja, hogy ennek a kérdésnek a megítélése még 2011-ben is lényegében ugyanott tart, mint Liszt halálának az 50. évfordulóján, vagy élete során bármikor.

Mindezek mellett Liszt életének második fele magánéleti és szakmai kudarcok sorozataként is leírható. Miután feladta a virtuóz éveket, seregyi szakmai kudarc és meg nem értettség kísérte; sem zeneszerzőként, sem weimari Kapellmeisterként nem ismerték el tevékenységét. Ennek egyik fordulópontja az volt, amikor 1858-ban megbukott Cornelius A bagdadi borbély című operájának weimari premierje, és ennek következtében Liszt lemondott az udvarban betöltött posztjáról. További súlyos kudarc Liszt életében a Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnővel tervezett, végül nagypolitikai okokból megghiúsult házassága. Később kapcsolatuk megromlása is mély fájdalmat okoz Lisztnek. Ilyen mélypont még egykori fő harcostársával, Wagnerral megromló viszonya, ami egyben lánya, Cosima elhidegüléséhez is vezetett. Súlyos tragédia két gyermekének elvesztése; Daniel 1859-ben tuberkolózisban, Blandine 1862-ben gyermekági lázban halt meg. Liszt szakmai életében feszültségforrás az úgynevezett romantikusok háborúja, az, hogy 1860-ban Brahms és a körülötte csoportosuló művészek, köztük például Joachim József, nyílt levélben ítélik el az Új német iskolát, tehát Lisztet és körét. Később Eduard Hanslick is rendszeresen támadta a korabeli sajtóban megjelent írásaiban.

Lisztet két további botrány is megrázta élete vége felé: a *Cigányok* (Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie) körüli ügy és az Operaház avatóünnepsége körüli történések. 1881-ben Wittgenstein hercegnő átdolgozott formában közreadta a *Cigányok* új francia kiadását, anélkül, hogy erről Liszttel előzőleg egyeztetett volna. Az új kiadásban a hercegnő a zsidóságról szóló fejezetbe számos sértő és gyalázkodó részt illesztett be. Mikor a könyv híre a tiszsaeszlári vérvád okán felkorbácsolt indulatokkal forrongó Magyarországra is eljutott, Lisztet sok támadás érte a sajtó részéről, antiszemitanak bélyegezték, és kipellengéreztek mint az „új Messiást”. A vádakra Liszt nyílt levélben válaszolt: „A sajnálat érzésével

<sup>24</sup>Richard Taruskin, „Liszt és a rossz ízlés”, *Magyar Zene*, L. évfolyam, 4. szám (2012. november): 419–443



írom Önnek e sorokat, mivel elterjedt a pletyka, hogy állítólag zsidóellenes lennék; ezért kötelességemnek tartom, hogy e hamis hírt kiigazítsam. Általánosan ismert, hogy sok, a zenei világban kiemelkedő izraelitával, főként Meyerbeerrel, a kölcsönös tisztelet és barátság talaján álltam, ugyanúgy, mint irodalmi körökben Heinrich Heinével és másokkal.(...)” Alan Walker így ír Liszt közéleti kapcsolatairól a botrány után: „katasztrófa, melynek hatásaitól sosem tudott már teljesen megszabadulni.”<sup>25</sup>

A budapesti Operaház avatóünnepsége körüli botrány is súlyos megaláztatásnak bizonyult. Lisztet felkérték, hogy komponáljon egy darabot a megnyitóra, aminek ő eleget is tesz, ez az Ungarisches Königslied. Ennek előadását végül nem engedélyezték, mondván, hogy egy dallama sértheti a királyt. Liszt hiába tiltakozott, hogy a Rákóczi-nóta nem azonos a Rákóczi-indulóval, végül sem személyében, sem zenéjével nem lehetett jelen az avatáson, így joggal érezhette Liszt, hogy szülőhazájában is – melyet oly szeretettel fedezett fel magának, és melyet oly önzetlenül támogatott a legkülönbözőbb módokon – az uralkodó osztály cserben hagyja.

Az egész világ ellenem van. A katolikusok azért, mert úgy vélik, egyházi zeném túl profán, a protestánsok azért, mert számukra a zeném túl katolikus, a szabadkőművesek túl klerikálisnak érzik a zenémet; a konzervatívoknak forradalmár vagyok, a »haladóknak« ósdi jakobinus. Az olaszok meg – Sgambati dacára –, ha garibaldisták, képmutatónak tartanak, ha a Vatikán pártját fogják, azt állítják, a Vénusz-barlangot viszem be az egyházba. A németek azért vetik el a zenémet, mert francia, a franciák, mert német, az osztrákok szerint a zeném cigányzene, a magyarok szerint idegen zene. A zsidók pedig minden különösebb ok nélkül gyűlölnek engem – a zenémet és saját magamat.<sup>26</sup>

Mint látható, a Liszt lelkiállapotában, életszemléletében bekövetkező változás nem egyik napról a másikra történt, hanem egy hosszan kibomló folyamat. Lisztet már 1877-től depresszió gyötörte, több levelében is ír erről: „A szomorúság úgy beborítja lelkem, mint valami takaró”.<sup>27</sup> Máshol így írt: „Érzem, hogy jön a vég, és megadom neki magam – s nem is vágyom már meghosszabbítani [életem]”, illetve „...végtelenül belefáradtam az életbe; de mivel hiszem, hogy Isten 5. parancsolata, a »ne ölj« az öngyilkosságra is vonatkozik, tovább létezem...”<sup>28</sup>

Egészségügyi gondjai is elhatalmasodtak. Járás-, látás-, alvás- és alkoholproblémák, ödéma, élete vége felé szürkehályog és idült szívbántalmak nehezítették az életét,<sup>29</sup> továbbá, ahogyan már említettem, 1881-ben leesett weimari otthona lépcsőjén, és ezt sohasem heverte ki egészen. Mindehhez járult a növekvő elfeledettség, és még sokkal inkább a meg nem értettség. Liszt soha nem mérlegelte,

<sup>25</sup> Walker: i.m. 393.

<sup>26</sup> Idézi a Mihalovich Ödönnek írott, elkallódott, ám közismert és sokat idézett levelet Walker: i.m. 397.

<sup>27</sup> Walker: i.m. 358.

<sup>28</sup> Walker: i.m. 359.

<sup>29</sup> Walker: i.m. 390.

hogy a közönség vele tud-e tartani. Szabolcsi Bence idézi August Stradal Visszaemlékezéseit:

1885 tavaszán Budapesten, egy Sugár úti lakásban August Stradal, a fiatal zongoraművész Schopenhauer »Paregá«-iból olvas fel mesterének, az öreg Liszt Ferencnek. »A bírálatról, sikerről és hírnévről« szóló fejezetben ahhoz a híres hasonlathoz érnek, ahol a tűzijátékos legszebb rakétáit lobbantja lángra egy nézőközönség előtt, melyről kiderül, hogy világtalanokból áll – s itt Liszt felsóhajt, mondván, hogy ő már régóta ilyen tűzijátékosnak érzi magát, de az ő világtalan közönsége egyszer, valamikor talán még látóvá válik. Ugyanennek az esztendőnek végén – Liszt utolsó előtti éve ez – Rómában Tasso halálának a színhelyét keresi fel tanítványaival, s megmutatja nekik az útvonalat, melyen a nagy olasz költő holttestét annakidején diadalmenetben vitték megkoszorúzni a Capitoliumra. »Engem nem visznek majd a Capitoliumra – teszi hozzá, – de eljön a kor, amelyben műveimet elismerik. Számomra, igaz, későn lesz az már, – én nem leszek többé köztetek.«<sup>30</sup>

Liszt zenéjében a változás mértéke véleményem szerint egyedülálló. Bár például a korai és kései Beethoven művek között is jelentős tartalmi és stilisztikai különbségek találhatók, ezek mégsem mérhetőek a Liszt munkásságában végbement átalakuláshoz. Mindennél beszédesebb, hogy növendékeit több esetben is lebeszélte (elsősorban a kései) műveinek előadásáról.

Összességében a Liszt életében és zenéjében végbemenő folyamatok két komplementer ívet írnak le. Az egyiknek belső mozgatórugója volt: Liszt Ferenc útja a szekuláristól a szakralitás irányába. Egy külső és belső zarándoklat, melyet életrajzi tények is alátámasztanak, amely az apja halála utáni lelki kereséstől vitt az egyházi rendek felvételéig és tovább. Az ebből fakadó változások mind okozatok. Dukay Barnabás így vall erről, nem kevés elragadtatottsággal, Dolinszky Miklósnak adott interjújában:<sup>31</sup>

A négy fő irány, ami a huszadik században újnak számított (impresszionizmus, neostílus, dodekafónia, népi irányzat), nála mind kimutatható, ugyanakkor ő volt a fő romantikus is. (...) Mindent tudott. És ami a legfontosabb: tudta, honnét hová kell menni. Hogy a világból a szakralitás felé kell menni. Ezt a gesztusát szokták a legkevésbé komolyan venni Lisztnek. Nem felekezetről van szó, hanem amiről már beszéltünk: a transzcendens ideáról.

Ugyanakkor nem független ettől a másik ív, amelyet fentebb a külvilág meg nem értékeként, elutasításaként, a korábbi sikerek elmaradásaként írtam le. A kudarcokat gyarapították a családi, magánéleti gondok, illetve Liszt testi, lelki problémái.

A szakralitás véleményem szerint egyértelműen kitapintható törekvés Liszt életében, ugyanakkor a kései művek vizsgálata során egyre több olyan darabot

<sup>30</sup> Szabolcsi: i.m. 5. (Walker: i.m. 439)

<sup>31</sup> Dolinszky Miklós: *Időrengés*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2004). 83–104.

találunk, amelyben már nem tapasztalható a hitben történő megnyugvás. Ezekben a darabokban a kétségbeesés zenéit nem követi egy olyan rész, mint az elégiák végén, ahol a hangok felemelkednek a magas regiszterekbe, a hangnem maggioréra vált, és finoman szétfoszlik a zene – és a hallgató érzi, hogy vigaszt talált. Sőt, mintha egyre inkább a kétségbeesés dominálna a művekben. Az is tény, hogy Liszt az 1877-es „csúcspont”, az *Années de Pelerinage* harmadik kötete után egyre kevesebb szakrális művet komponált, 1879 után pedig összesen fél tucatot sem. Ez az idő egybeesik egy súlyos depresszió kezdetével, amely, mint fentebb vázoltam, magánéleti és szakmai kudarcokra vezethető vissza; összességében, mintha itt is lenne az ívben egy törés, a műfaji változásokhoz hasonlóan<sup>32</sup>. Veres Bálint így ír kapcsolja össze ezeket:

E harmadik, a hatvanas évek közepétől a szerző haláláig tartó, bő két évtizedes korszak azonban maga is elszenved egy rejtett, Liszt kinyilvánított szándékaiból egyáltalán nem következő törést, ami magyarázat nélkül fut végig Walker harmadik kötetén is. Walker e poétikai törést annak ellenére sem teszi explicit témájává, hogy a hatvanas-hetvenes évek nagy ceciliánus művei és a nyolcvanas évek alig-zenéi között fennálló hatalmas távolságot ő is tökéletesen érzékeli. Mi több, találó leírással jellemzi: „*E darabokat a legjobban akkor érthetjük meg, ha egy nagyobb egység töredékeiként szemléljük őket, melyek egytől egyig a kétségbeesés kórtanába engednek bepillantást.*” E megfigyelés egyszerre érzékelteti a kései munkák felfokozott kontextuális működésmódját, másfelől pedig összefüggésüket azzal a mély válsággal, amit a szerző mind magánéletében (gyermekai elvesztése, az alkohollal és a depresszióval folytatott küzdelme), mind a művészetről szerzett tapasztalatai révén élt meg.<sup>33</sup>

Liszt utolsó éveinek fókuszában tehát a szakrális témákat lassan felváltják a visszaemlékezés, a kétségbeesés és a halál zenéi. Ehhez az utolsó alkotói korszakához néhány emblematikus kései zongoradarab rövid elemzésén keresztül szeretnék közelebb kerülni, mielőtt visszatérnék a dolgozatom tárgyát képező művekhez. Ezeket a darabokat nem tárgyalom részletesen, csak a dolgozatom gerincét képező művekkel rokon elemeiket emelem ki.

Először a két elégia mintájára érdemes a *Zarándokévek* harmadik kötetét megvizsgálni, különös tekintettel a Ciprusokra. Liszt meglehetősen bús lelkiállapotban tért vissza a Villa d’Estébe 1877. augusztus végén. Egy levelében így írt:

Épp megírtam úgy száz ütemet zongorára. Elég komor, vigasztalan elégia ez; a vége felé felderíti egy vallásos fénysugár. Ha kiadom, ez lesz a címe: »A Villa d’Este ciprusaihoz«.

Két hete egészen a ciprusokban létezem. ... Két csoport ciprust komponáltam, mindkettő több mint kétszáz ütem, ezenfelül egy postludiumot a Villa d’Este ciprusaihoz. Ezek a szomorú darabok nemigen fognak sikert aratni, s ez így van

<sup>32</sup> Mint minden eddigi állításra, erre is található persze ellenpélda Liszt életművéből, ilyen például a Bölcsőtől a sírig c. szimfonikus költemény.

<sup>33</sup> Veres: i.m. 1238.

rendjén. Threnódiáknak nevezem őket, az elégia szó túl lágynak és szinte világiasnak tűnik nekem.

November 9-én pedig már ezt írja:

A ciprusokhoz hozzáadtam még néhány levelet – nem kevésbé unalmasak és fölöslegesek, mint az eddigiek! Őszintén szólva úgy érzem, borzasztóan hiányzik a tehetségem ahhoz képest, amit ki akarok fejezni, a hangok, melyeket leírok, szájalomra méltók. A Végtelen furcsa érzése személytelenné tesz és elhallgattat.<sup>34</sup>

Ezzel az idézettel kapcsolatban jegyzi meg Veres, hogy „minden bizonnyal az individualitás igényével fellépő retorikua felfüggesztődését, saját erőiben való bizonytalanává válást” jelenthetik a fenti sorok, amely „a romantikus művészet önfelfogásán, a transzcendentális titkokat kinyilatkoztató zsenin gyakorolt radikális kritika, a művészet anyagát mindenestül uraló szerző eszményének a korlátozása is.”<sup>35</sup>

A Ciprusok közül dolgozatomban csak az elsőt vizsgálom<sup>36</sup>. A darab az elégiákhoz hasonlóan 3/4-es ütemmutatóban íródott. Az első ütemekben egy csupasz fisz-b szűkített kvart lépegetést hallunk a mély regiszterekben, mintha harangok zúgnának. Ez a mozgás ostinato-ként megmarad az első szakaszban, csak a hangok lépnek el, így lesznek fisz-a, majd f-a hangközök. Mindezek fölött a jobbkézben egy rendkívül szűk menetű dallam jelentkezik: d-esz-cisz-d, majd egy kvint lépés felfelé. Végül a 25. ütemben egy *rinforzando* bővített akkordon megáll a folyamat, majd egy egyszólamú kadenciában aláhull a bővített akkord hangjain, egy kisszekund váltóhanggal.

Ekkor kezdődik egy új szakasz g-mollban, a két Gyászgondolat előlegző hangvétellel. A balkéz barcarolaszerű, súlyon szünettel induló, átkötött ostinato-ja felett a jobbkézben széles dallamá transzformálódik a bevezetőben hallott anyag, viszont a kisszekundok lépéseiből az utolsó elmarad, a kvint lépés így kisszextre nyílik (d-esz-cisz-a).

A 47. ütemben a dallam egy *ff appassionato* csúcspontra ér fel, a hangnem itt gesz-dúr, és az utána induló dallam (49. ütem) íve a második elégia visszatérő szakaszát idézi (a 157. ütemtől).

A 63. ütemtől ismételten ugyanaz az anyag jelentkezik, de megint transzformálva: itt *tranquillo, piano, sotto voce* az előadói utasítás. Az ostinato itt a középszólamokba kerül át. A szakasz kidolgozászerűen bomlik tovább egy *accelerando* és *crescendo* fokozásával. A 87. ütemtől *piú agitato* fokozódik még tovább a zenei anyag, közben a cisz orgonapont a 107. ütemre egy cisz-g tritonusz tremolo-vá sűrűsödik, e fölött augmentálódik a motívum egy hatalmas *fff* csúcspontban, mindez egészen a mély regiszterekből feltörve, majd fokozatosan visszahullva, visszahülve.

<sup>34</sup> Walker: i.m. 359.

<sup>35</sup> Veres: i.m. 1240.

<sup>36</sup> Az elemzett mű kottája a 9.3. fejezetben található meg.

A 131. ütemben a 47. ütemmel kezdődő anyag tér vissza, immáron G-dúrban, a 152. ütemben azonban a Trisztánt idéző új anyaggal kezdődik az utolsó szakasz, amely kromatikájával, mixturáival ismét a Gyászgondolák világát előlegzi. A 191. ütemtől azonban kisimul a folyamat a G-dúr arpeggiókban, mintha a később komponált Romance oubliée végét hallanánk: egy komor, vigasztalan elégiának a végén egy vallásos fénysugár.

Azért elemeztem ezt a darabot, mert formája tanulsággal szolgálhat a dolgozatomban tárgyalt többi műre nézve. Itt ugyanis jelen van az a technika, melyet majd a Obermann völgye kapcsán tárgyalok részletesen, nevezetesen, hogy a különböző formarészek egyazon téma transzformált változatai köré épülnek. Ugyanakkor egyfajta szonátaformaként is értelmezhetjük ezt a darabot, ahol adott egy expozíció két tematikus területtel (a 33. és 47. ütemektől), majd egy kidolgozás. A visszatérés csak a második témát hozza vissza a 131. ütemtől, de immáron G-dúrban. A 152. ütemtől új anyag jön, ami elvben „szabálytalan” egy szonátaformában, de végső soron codaként is értelmezhető.

Ennek a gondolatmenetnek az alapján a dolgozatomban tárgyalt többi darab formai megjelölésén is érdemes elgondolkodni, hiszen az elégiák mindegyikében van valamilyen visszatérő anyag, igaz, sehol sem tankönyvi módon, hanem például azonos hangnemben, a codában új témát hozva stb.

A két threnódiát Liszt végül is az *Années de pèlerinage* (1867–77) című sorozat harmadik, utolsó kötetében helyezte el. A záródoklat immáron nem a svájci utazások vagy Itália művészetének a megismerését jelenti, hanem igazi belső utat. A kötet darabjai a következők:

1. Angelus! Prière aux anges gardiens (Ima az őrangyalokhoz)
2. Aux cyprès de la Villa d'Este: Threnodie I (A Villa d'Este ciprusaihoz)
3. Aux cyprès de la Villa d'Este: Threnodie II (A Villa d'Este ciprusaihoz)
4. Les jeux d'eaux à la Villa d'Este (A Villa d'Este szökőkútjai)
5. Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois (Van a tárgyaknak könnye, magyar hangnemben)
6. Marche funèbre (Gyászinduló)
7. Sursum corda (Emeljétek fel szíveteket)

Ez a hét darab erőteljes stílusbeli eltérést mutat az előző két kötet darabjaihoz képest. Hangzásviláguk összetéveszthetetlenül modern, a négy irány is, amelyet Dukay említett, mind megtalálható: az impresszionizmus, a neostílus, a tonalitás felbomlása és a népi ihlet.

Az *Années* harmadik köteté több szempontból is nagyon tudatosan megszerkesztett ciklus, amelyet rendkívül gazdag asszociációs hálózatok szönek át. Közülük ezen a ponton csak a legfőbb szervezőerőt emelem ki; ez a darabok témája: a gyász és a vallás.

A kései művek egy másik csoportját az „oubliée” darabok alkotják, egy románc, négy walzer és egy polka, melyekben – Alan Walker szavaival – „egy

háborgó lélek keres megnyugvást a múltbéli emlékek révén”.<sup>37</sup> „Már csak elfelejtett dolgaim vannak” – mondta Liszt 1885-ben, alig egy évvel a halála előtt, amikor egy növendéke az egyik elfelejtett valse-t hozta órára. Ismét Walkert idézve, ő úgy magyarázza az „elfelejtett” kitételt, hogy már azelőtt elfelejtették ezeket a darabokat, mielőtt előadták volna őket, és valóban némelyiket csak több évtized után adták ki, és a többségük máig is csak nagy ritkán hallható.

Liszt így írt 1880-ban Lina Ramann-nak: „szívemben mély gyászt hordozok; olykor-olykor ennek a hangjegyekben kell kitörnie”.<sup>38</sup> A kétségbeesés zenéi kapcsán azokra a darabokra szokás hivatkozni, amelyeknek már a címe is egy gyászba merült, gyötrődő lelket sejtet: *Schlaflos, Frage und Antwort; Unstern! Sinistre, disastrio; Szürke fellegek*. Liszt egy ponton „ravatali darabok”-ként említi Göllerichnek ezeket a darabokat. A kifejezés talán meghökkentő, de jól tükrözi, hogy a halál gondolata állandóan foglalkoztatja.

Ezek a zenék formailag szinte megfoghatatlanok, és még megfoghatatlanabbul végződnek: rendszerint feloldás nélkül foszlanak szét a semmibe. Liszt harmóniai újításairól (egész hangú skálák, kvartakkordok, ún. cigány skálák, modellskálák, politonalitás, atonalitás – lásd a hangnem nélküli bagatelleket) könyvtárnyit írtak már. Elemezték őket magyar szemszögből,<sup>39</sup> schenkeriánusan, pitch class set theory alapján;<sup>40</sup> se szeri, se száma a megközelítéseknek. Annyira újszerűek, hogy Schönberg prófétaként hivatkozott Lisztre.

Liszt maga így írt a Csárdás macabre kapcsán: „szabad az embernek ilyesmit írnia, vagy meghallgatnia?” A történelem részben meg is válaszolta ezt a kérdést, hiszen nem adták ki, és ezért nem is játszották. Alan Walker találóan jegyzi meg ennek a darabnak kapcsán, hogy az Bartók születésének évében íródott (1881), és csupán Schönberg halálának az évében jelent meg (1951). Mindezek alapján jogos Wilhelm András meglátása, miszerint Liszt esetében a közvetlenül őt követő generációk, de még a távolabbi utókor tekintetében sem beszélhetünk direkt hagyományozódásról, Liszt „közvetlen hatás nélkül lett a 20. századi zene előlegzője.”<sup>41</sup>

Az egyik legismertebb kései mű a Szürke felhők<sup>42</sup>. Teljes joggal szokás a modern zene kapujaként hivatkozni erre a darabra, hiszen itt kerül Liszt először testközelbe a hagyományos tonalitás felbomlásával. Már a darab eleje is kétértelmű, legalább is hangnemileg – egy bővített akkord fölött egy lyd dallamot hallunk. A bővített akkordok jelentőségét Liszt életművében már tárgyaltam az elégiák kapcsán, itt azonban érdemes újra kitérni rá: a kései darabokban, mint azt majd a

<sup>37</sup> Walker: i.m. 423.

<sup>38</sup> Walker: i.m. 422.

<sup>39</sup> Gárdonyi Zoltán több tanulmányban, könyvben is foglalkozik Liszt „magyaros” skáláival: *Liszt magyar stílusa, Budapest, 1930; Distanciaelvű jelenségek Liszt zenéjében, 1959; Nationale Thematik in der Musik F. Liszts bis 1848, 1963; Neue Tonleiter- und Sequenztypen in den Frühwerken F. Liszts, 1978; Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken, 1978*

<sup>40</sup> Allen Forte: “Liszt’s Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century.” *19th Century Music* 10 (1986–1987): 209–28.

<sup>41</sup> Wilhelm András: i.m. 115–125.

<sup>42</sup> Az elemzett mű kottája a 9.4. fejezetben található meg.

továbbiakban is láthatjuk, Liszt eljut odáig, hogy a harmóniailag instabil bővített akkord fokozatosan alap-akkorddá válik. A darab vége pedig kilebeg a tonalitás területéről, az utolsó akkordok az impresszionizmus zenéjét vetítik előre.

Az egész mű alig 48 ütem, teljes eszköz nélkülség, leszűrtség jellemzi, az a „kevés hang”, amire fentebb hivatkoztam. Ritmikailag sincs semmi „rendellenes” vagy „izgalmas” benne, egyenletes negyedekben mozog a zenei folyamat, a darab szerkezete pedig szimmetrikus. A kéziratban konkrét dátum található: 1881. augusztus 24. – Liszt alig pár héttel a Hofgärtneri-beli balesete után írta ezt a darabot. Szinte tapintható az elhagyatottság, a teljes kilátástalanság és a végső elkeseredettség érzete.

Több olyan elem is van ebben a darabban, amely visszatér a dolgozatomban tárgyalt művekben, ilyen a sűrűn kromatikus dallam, a hangnemileg többértelmű területek, az 1:5 modellskála, a nagyszeptim-alapú akkordok, baljós tremoló a balkézben, orgonapont, ostinato, üres oktávok.

A *Schlaflos! Frage und Antwort* című művet 1883-ban komponálta a köztudottan egész életében álmatlanságban szenvedő Liszt Toni Raab egy elveszett verse alapján. A darab<sup>43</sup> ugyanúgy két részből áll, mint a Szürke felhők, egy kérdésből és a rá érkező válaszból. In medias res csapunk bele a „kérdés” részbe. Egy örvénylő, agitató turbulenciát hallunk egyetlen ötlet körül, amely egyre magasabbra csap, óriási küzdelmet megidézve, az egzisztenciális szorongás zenei képét megfestve.

És egyszer csak magára marad az alapmotívum, és megismétlődve, egyetlen kereszttel, azaz egyetlen hang lehető legkisebb, félhangos módosításával (*inflected repetition*) dúr színezetet kap. És ekkor jön a „Válasz”: egy csendes, homofón *andante quieto* szakasz, E-dúrban, Liszt vallásos hangnemében, amely a végén egy egyszólamú dallammá szelídül, és a régi monódikus stílusokban (gregorián, népzene) helyenként előforduló módon kvinten zárul.

Allan Walker érdekes magyarázattal szolgál a darabot illetően: „mivel az e hang orgonapontként mindvégig hallható a „Kérdés” során, Liszt azt sugallja, hogy a válasz már a kérdésben benne foglaltatik. A darabot úgy is meghatározhatnánk, mint a következő bibliai szakasz zenei megfelelőjét: »Jöjjetek hozzám mind, akik fáradtak vagytok és terhet hordoztok, és én felüldítelek titeket.« Más szóval a témája a megváltás.»<sup>44</sup>

Ha létezik baljós című darab, akkor az *Unstern! Sinistre, disastro*<sup>45</sup> az. A cím három szava három nyelven próbálja ugyanazt megragadni, a címvariánsokat magyarul talán a következő módon lehet a legjobban visszaadni: *Balcsillagzat! ördögi, tragikus*. Az 1885-ben komponált darab Liszt utolsó művei közül való. A legeleje egy tritónusz köré felépülő dallam csupasz oktávmenetben, mintha egy gregorián szólna – a hangok a bartóki 1:5 modellskála szép példáját adják. Az ezt követő oktávketőzött hangú dallam is mintha egy gregorián lenne, ugyanakkor a

<sup>43</sup> Az elemzett mű kottája a 9.5. fejezetben található meg.

<sup>44</sup> Ha valakinek Charles Ives *Megválaszolatlan kérdése* jutna eszébe mindezek kapcsán: azt 1906-ban írta Ives, ez a darab pedig 1927-ben jelent meg először.

<sup>45</sup> Az elemzett mű kottája a 9.6. fejezetben található meg.

végítélet trombitái szólalnak meg. Alatta egészhangú skála emelkedik, majd alászáll a basszusba és tremolóvá válik. Efölött fokozatos accelerandóval kromatikus emelkedés indul, amely fortississimo csúcspontra fut ki, ahol két egymást kölcsönösen kizáró akkord kalapál (omega-akkord). Peter Raabe így ír erről: olyan, mintha egy rab dörömbölne a cellája falán, jól tudván, hogy senki sem fogja meghallani.<sup>46</sup>

Az utolsó rész azonban korál, amely sohasem oldódik fel, nyugszik meg, inkább csak kifárad, monódiává fogy, és feloldatlanul abbamarad a mélyregiszterben. A mű narratívájának egyik lehetséges értelmezése: a darab eleje a bűneinket festi le. A középrész ezután maga az apokalipszis, a végítélet, majd a második rész a megrettent emberiség imája.

Ahmed Anzaldua írásában úgy vélekedik ezekről a darabokról, mint amelyek mindenki számára kellemetlenek: kellemetlenek a hallgatóságnak, kellemetlenek az előadónak, és valószínűleg kellemetlen volt magának Lisztnek is.<sup>47</sup> Valójában e darabok annak lenyomatai, hogy Liszt élete végén hogyan egyensúlyozott a hit nyújtotta vigasz és a nyers kétségbeesés határán.

---

<sup>46</sup> Walker: i.m. 427.

<sup>47</sup> <http://ahmedanzaldua.com/wp/2010/04/unstern-sinistre-disastro/> (utolsó letöltés: 2016.08.06.)



## 4. Elfelejtett románc – egy látens elégia

A következő darab, amelyet dolgozatomban tárgyalok, a Romance oubliée, bár nem elégia, hangvételi és formai megoldásai okán mégis az előző fejezetben feltárt struktúrával rokonítható.

A darab eredetileg O pourquoi donc (Ó, miért) címmel íródott 1843-ban Moszkvában, Karolina Pavlova (1807-1893) szövegére. Ezt a dalt – amely nem került be az összegyűjtött dalok kiadásába – írta át Liszt 1849-ben zongorára, Joséphine Koscielskának ajánlva. Ez a verzió lényegében azonos az eredeti dallal<sup>48</sup>. 1880-ban azonban, amikor újra ki akarták adni, Liszt teljesen átdolgozta a művet. Ekkor keletkeztek a kamarazenei verziók is, illetve ekkor kapta az „elfelejtett” jelzőt. Ez arra utal hogy az eredeti verzió elkallódott az idők során, másfelől pedig, hogy más „elfelejtett” darabokhoz, a Polkához, a Keringőköz hasonlóan már azelőtt elfelejtődött, mielőtt elő lett volna adva.

A Románc szövege, illetve nyersfordítása:

Les pleurs des femmes

Oh ! Pourquoi donc, lorsqu'à leurs routes  
Les doux bonheurs ne manquent pas,  
Pourquoi donc pleurent-elles toutes,  
Ces pauvres femmes d'ici-bàs ?  
Ne jetez pas sur ce mystère  
Votre dédain froid et cruel,  
Et par le rire de la terre  
N'insultez pas aux pleurs du ciel.

Ce qui soudain déborde en elles,  
Nul de vous ne l'éprouverait;  
Mais vous laissez ces esprits frêles  
Se bercer de leurs deuil secret!  
Ce n'est pas crainte involontaire,  
Ni regret, ni malheur réel,  
Mais par le rire de la terre  
N'insultez pas aux pleurs du ciel.

C'est un breuvage de leurs âmes,  
Une exigencée ailleurs ;  
Il faut souvent des pleurs aux femmes  
Comme il faut de la pluie aux fleurs.  
Arrosé par l'ondée amère  
Leur amour fleurit, éternel,  
Oh par le rire de la terre  
N'insultez pas aux pleurs du ciel.

Savez-vous si ce don suprême

Asszonyok (nők) könnye

Ó! Mégis miért, amikor útjaikon  
Az édes örömök nem hiányoznak,  
Mégis miért sírnak akkor mindannyian  
Ezek a szegény evilági asszonyok?  
Ne vessék erre a titokra  
Hideg és kegyetlen megvetésük,  
És a földi nevetéssel  
Ne sértsék az égi könnyeket.

Azt ami hirtelen kiárad belőlük,  
Egyikőjük sem érezné meg;  
De hagyják ezeket a törékeny elméket  
Titkos bánatukat magukban ringatni!  
Ez nem akaratlan félelem,  
Sem megbánás, sem valódi szerencsétlenség,  
De a földi nevetéssel  
Ne sértsék az égi könnyeket.

Ez a lelkük főzete,  
Egy másutt született szükséglet;  
Gyakran kellene a könnyek az asszonyoknak  
Ahogy az eső kell a virágoknak.  
Örökké keserű záporral öntözve  
Szerelmük virágzik, örökké,  
Ó a földi nevetéssel  
Ne sértsék az égi könnyeket.

Tudják, hogy ez a felsőbb ajándék

<sup>48</sup> Az elemzett mű kottája a 9.7. fejezetben található meg.

Luit en vain dans d'humides yeux ?  
 Si ce n'est pas un saint baptême,  
 Un sacrement religieux ?  
 Ne jetez pas sur ce mystère  
 Votre dédain froid et cruel,  
 Et par le rire de la terre  
 N'insultez pas aux pleurs du ciel.

Hiába fénylik a nedves szemekben?  
 Hacsak ez nem egy szent keresztség  
 Egy vallási szentség?  
 Ne vessék erre a titokra  
 Hideg és kegyetlen megvetésük,  
 És a földi nevetéssel  
 Ne sértsék az égi könnyeket.

A dal formája meglehetősen egyszerű, 8 ütemes egységekből áll. A két strófa közötti különbség mindössze annyi a zongoraverzióban, hogy a második strófában sűrűbbek a balkéz arpeggiói, illetve a dallam oktávban van duplázva – mindezek a műfaj standard eszköztárához tartozó megoldások.

A dallam egy nápolyi dalt idéz, amelyet a balkéz arpeggiói gitárkíséretet imitálva kísérnek. A darab végén a szöveg hangulatához illően minore zárás található.

Az 1880-as verzió<sup>49</sup> már első ránézésre is jelentősen különbözik. Az ütemmutató 9/8, és az előadói utasítás *Andante, malinconico*.

A darab monodikus bevezetéssel kezdődik, amely az elégiákhoz hasonlóan recitativo-szerűen indul egy ugyanolyan fájdalmasan kérdő deklamációval, mint az elégiák elején – itt is egy kisszekund transzpozícióval mozdítja ki Liszt az első motívumot (e-f lépésből f-fisz). Ez egy kadenciaszerű folyondárral folytatódik, amely már kevésbé vokális hangvétellű; eleinte bizonytalanul kanyarog, majd felfelé veszi az irányt, hogy a strófára való kifutás előtt kromatikusan lelassuljon.

A strófa dallamának hasonlósága utal egyedül a korai verzióval való rokonságra. Itt viszont az ABA'C forma ABA'CC formára módosul, így az ismétléssel kihangsúlyozódik az utolsó strófa lemondó gesztusa.

Az átvezető szakasz 9/8-ból átvált 6/8-ra, de ez a hallgató számára több ütemen át nem derül ki egyértelműen; Liszt úgy bizonytalanítja el a súlyhelyzetet, hogy a felütés három nyolcadának tapogatózó, keresgélő motívumát szövi tovább. A disz-fisz-a-c szűkített akkord hangjai is ezt a keresést húzzák alá.

A 23. ütemnél azonban „magára talál” a folyamat, és egy crescendo fokozásával csúcspontra, a kulminációs szakaszhoz fut ki. Itt elérjük az E-dúrt, Liszt vallásos hangnemét,<sup>50</sup> és a darab egy szélesen szárnyaló pentaton dallammal fokozódik még tovább (animando poco a poco). Mindeközben a cselló trillákra vált, ezzel is a fokozást érzetét erősítve – és ezen a ponton egyszer csak magára marad, szóló recitativo-ként folytatva a darabot. A recitativo egy hosszabb kadenciává bomlik ki végig a szubdominánsra, és végül eljut a dominánsig, ahol a zongora visszacsatlakozik, hogy E-dúrban lezárják a részt.

Az ezt követő szakasz önmagában is disszertációt érdemelne. Az ütemmutató 2/4-re vált (három nyolcad = két negyed), az előadói utasítás: *tranquillo*. A hangnem marad E-dúr, Liszt vallásos hangneme, és statikus cselló arpeggiók között emelkedő zongora-akkordfelbontások szállnak fel, mindez egy négy akkordos szekvenciában

<sup>49</sup> Az elemzett mű kottája a 9.8. fejezetben található meg.

<sup>50</sup> Walker: i.m. 426, lábuj.

(E-dúr, D-dúr, C-dúr, a-moll), de mindvégig egy E-orgonapont felett. Dukay Barnabás így beszél erről a darabról: „Hihetetlenül benne van a mediterrán impresszionizmus, amit Liszt fogalmaz meg először egyértelműen.”<sup>51</sup>

Végül, miután kétszer elhangzik a szekvencia, következik a kóda, ahol a dallam felszáll, és az első motívum maggiore (E-dúr!) formulájával széjjelfoszlik.

Ezek után talán nem túlzás a fenti állítás, miszerint ez a darab szerkezetileg és tartalmilag – és ezáltal narratológiai is – hasonlatos az elégiákhoz, hiszen ugyanazon szerkezeti elemek, ugyanolyan sorrendben, ugyanolyan narratív elemekkel következnek a műben.

Ez a darab is egy keserű, vádló felkiáltással indul, amelyből bizonytalan keresés vezet el a strófához. Itt a nápolyi dallam, illetve az eredeti dal szövege segít a strófa megértésében – mintha egy háborgó lélek a múltban keresné a vigaszt. Majd az átvezető szakasz szétesést és felbomlást hoz, hogy utána egy fokozáson keresztül a kulminációs szakaszra szerveződjön újra az anyag. A kulminációs szakasz hangnemi szimbolikájával a gyász idején a hit mellett tesz tanúbizonyságot. (Itt ugyan a gyász konkrét ténye nem „bizonyítható”, mégis az „elfelejtett” jelzőtől a malinconico előadói utasításon át az elégiákkal való strukturális hasonlóságig minden ebbe az irányba mutat).

Az igazi megnyugvást Liszt azonban az időn túliban találja meg, és a darab végén még egyszer tanúbizonyságot tesz mélyen megélt hitéről: a mennyországban biztosan jobb az elhunytak.

---

<sup>51</sup> Dolinszky: i.m. 98.

## 5. Elégia Marie emlékére: Die Zelle in Nonnenwerth

A Die Zelle in Nonnenwerth című kompozíció nem kevesebb mint kilenc verzióban létezik, amelyek az 1843 és 1880 közötti majdnem négy évtized során készültek. A különböző verziók:

- Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterzelle) német szövegű dal, 1841-ben íródott Felix Maria Vincenz Andreas (Fürst von) Lichnowsky (1814–1848) szövegére, (S.274/1, LW N6), 1843-ban adta ki Eck Kölnben
- Die Zelle im Nonnenwerth, szóló zongora verzió, 1841? (S.534/1, LW A81a), 1843-ban adta ki Latte Párizsban
- En ces lieux tout me parle d'elle, átdolgozott verzió énekre és zongorára, francia szöveggel (Etienne Monnier fordítása) (S.301b/1, LW. N6/2/1), 1844-ban adta ki Latte Párizsban
- Elégie, átdolgozás szóló zongorára, 1841? (S.534/2, LW A81b), 1844-ben adta ki Eck Kölnben
- Èlégie, átdolgozott verzió énekre és zongorára, francia szöveggel (Etienne Monnier fordítása), 1845 (S.301b/2, LW N6/2/2), kiadatlan verzió
- Feuille d'album No.2, átdolgozás szóló zongorára, 1849 (S.534/2bis, LW A81c), 1850-ben adta ki Schuberth Lipcsében
- Die Zelle in Nonnenwerth, átdolgozás baritonra és zongorára, német szöveggel, 1858–60, (S.274/2, LW N5), 1860-ban adta ki Kahnt Lipcsében
- Die Zelle in Nonnenwerth (Elegie), szóló zongora verzió, 1880? (S.534/3, LW A81d), 1883-ben adta ki Tonger Kölnben
- Die Zelle in Nonnenwerth (Elegie), átdolgozás hegedűre/csellóra és zongorára, 1883?, (= S.382, LW D21), 1883-ben adta ki Tonger Kölnben

Miután a verziók keletkezése több évtizedet ölel fel, így összehasonlításuk tanulsággal szolgálhat arra nézve, hogy miként változott Liszt kompozíciós technikája az idők során – és talán arra a kérdésre is választ kaphatunk, hogyan változott maga Liszt. A kilenc letétből én dolgozatomban csak az eredeti dalt, annak virtuóz zongorafeldolgozásait és a kései cselló-zongora verziót hasonlítom össze, arra keresve a választ, hogy a dal narratív tartalmai hogyan emelődnek át vagy módosulnak egy instrumentális átiratban. A virtuóz darab és az utolsó verzió összehasonlítása pedig arra világít rá, hogyan különbözik ugyanannak az anyagnak egy „kései Liszt” jellegű megfogalmazása – miként változik a darab faktúrája, formája, harmóniai eszköztára – és ezáltal a narratív tartalma. Mindezen változásokat végül az életrajz tükrében szeretném egymás mellé állítani.

Liszt ezt a dalt a Rajna egyik szigetén, Nonnenwerthen írta, ahol 1841-ben és 1843-ban egy elhagyatott bencés kolostorból kialakított fogadóban töltötte a nyarat Marie d'Agoult grófnéval, akivel turnéi miatt csak nyaranta tudott együtt lenni. Ezek

a nyaralások idilliek lehettek Liszt számára, és külön emlékezetes lehetett az is, hogy itt ünnepelte egy meghitt ünneppel 30. születésnapját is 1841 október 21-én.<sup>52</sup>

A dal szövegéül szolgáló vers Felix Lichnowsky műve. A liberális szellemiségű, szabadkőműves herceg egy koncert után barátkozott össze Liszttel, és egy nonnenwerthi látogatás után írta a következő sorokat Marie albumába:

Ach, nun taucht die Klosterzelle  
einsam aus des Wassers Welle,  
und ich seh' in meinen Schmerzen,  
daß die Zelle fremd dem Herzen.  
Nicht die Burgen, nicht die Reben  
haben ihr den Reiz gegeben,  
nicht die wundergleiche Lage,  
nicht Roland und seine Sage,  
nicht die Wiege deutscher Gauen,  
die von hier ich kann erschauen;  
denn des Herbstes kühle Winde  
und des Winters eis'ge Rinde  
pochten an. Sie mußte flieh'n,  
die den Zauber hat verliehen  
dieser Zelle, die umfängen  
hält der Rhein mit Liebesbängen.  
Soll allein den Schmerz ich tragen,  
allein mit der Zelle klagen,  
wird sich zu mir Hoffnung neigen,  
sollen meine Lieder schweigen.  
Dies, das letzte meiner Lieder  
ruft dir: Komme wieder, wieder!

Ó, most bukkant fel a kolostorcella  
magányosan a hullámok között,  
és látom a fájdalmamban,  
Hogy a cella idegen a szívnek.  
Sem a várak, Sem a szőlők  
nem csábították,  
sem a rendkívül hasonló helyek,,  
sem Roland és az ő legendája,  
sem a német vidék bölcsője,  
amit innen megtekinthetek;  
mert az ősz hideg szele  
és a tél jégpáncélja  
kopogtatnak. Menekülnie kellett annak,  
aki e cella varázsát adta,  
és körülöleli  
a Rajnát szerelmes aggodalmával.  
Egyedül kell a fájdalmat hordoznom,  
egyedül a cellában panaszkodva,  
lehajol hozzám a remény,  
az énekemnek el kell némulnia?  
Ez, amely az utolsó dalom  
Hív téged: gyere újra, újra!

A vers olyannyira fontos Lisztnek, hogy egy Marie-nek írott levelében idézi: “Lám, megint itt vagyok Nonnenwerth előtt, drága Marie. Nicht die Burgen, nicht die Reben haben ihr den Reiz gegeben! - hamarosan eldalolom és leírom ezeket a sorokat - bár most se dalolni, se írni nincs kedvem - csak egész bután sírni.”

Liszt a dalt először Elegie címmel jelentette meg, a címlapon Nonnenwerth látható, az ajánlás pedig így szól: “*Die Zelle von Nonnenwert für das Album von Grafın Marie d’Agoult geborene Grafın von Flavigny, gedichtet von Fürst Felix Lichnowsky*”.

Számos tanulmány tárgyalja, hogy egy dal szövegét hogyan magyarázza, húzza alá, interpretálja Liszt a megzenésítés során, elsősorban a harmóniai, illetve a

<sup>52</sup> Kaczmarczyk Adrienne: “Előszó”. Kaczmarczyk Adrienne - Mező Imre (szerk.): *Liszt Ferenc összes zeneművének új kiadása. Pótkötetek a szőlőzongora-művekhez. 12. kötet.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 2013). XLVII- LXI.

hangfestő technikákkal.<sup>53</sup> Én is erre teszek kísérletet, elsősorban azért, hogy a későbbi – instrumentális – verziókban ezeknek az elemeknek a változásából a darabok narratív változásaira tudjak majd következtetni<sup>54</sup>.

A dal minden verzióban egy a-moll-f-moll lefelé lépő tercrokron váltással indul. Ez a harmóniai ötlet a melankólia zenei megfestésének tankönyvi esete. Érdekes, hogy a (I - VIb-V#-I) harmóniamenet egy keltezetlen albumlapon is fennmaradt, ez azonban a Serenade címet viseli.<sup>55</sup>

A 6/8-os andantino dal első strófájának melankólikus hangvétele jól illeszkedik a szöveghez: *einsam, Schmerzen, fremde*. A zongora ezalatt a kezdeti akkordsort arpeggiókkal váltja fel. A vers 5-8. sorának szárnyaló gondolatritmusához a zene C-dúrba modulál, majd a végén egy H-dúr domináns akkord után E-dúrban zár.

A következő átvezető szakaszban azonban e-mollban folytatódik a dal a 9-10. verssorokkal, majd a zongora szólóban megismétli ezt a szakaszt, *dolce malinconico* előadói utasítással. A vers 11-12. sorában a szöveg hangulata megváltozik: *Herbstes kühle Winde, Winters eis'ge Rinde pochen an*. Liszt ezt úgy komponálja meg, hogy a zongoraszólam egy e-orgonapont fölött borzongatóan merész, kromatikus akkordfűzést játszik, amely azonban váratlanul egy két regiszterrel magasabb ciszkvintszext akkordra ugorván (e-ről eisz basszusra) egy *ritenuto*-val szétfoszlik.

A kettősvonallal való tagolás után a dal A-dúrban folytatódik „mit innigster Empfindung”. A darab eleji akkordmenet itt maggioréban szólal meg, módosítatlan VI fokú akkorddal, a zongora tizenhatod kísérete *sempre dolcissimo*. A szárnyaló zene jól illik a „Sie musste fliehen” sorhoz. Azonban amikor a szöveg 17. verssorában megjelenik a „Schmerz”, akkor a dal h-mollba megy át, majd a „Hoffnung” szónál a H-dúrt éri el.

„Sollen meine Lieder schweigen?” erre a kérdésre a dal B-dúrra vált, az ének egy pasztorált idéző pentaton dallam, a zongora pedig egyenletes tizenhatodokkal egy B-dúr felbontás, amely a kérdés elhangzása után abbamarad.

Az utolsó két verssor egy e-orgonapont feletti fokozás: *più animato - con passione - molto appassionato*, a dallam is egyre feljebb hág – majd megint *ritenuto, smorzando* egy A-dúr dominánson.

Liszt azonban még egyszer nekifut az utolsó két versornak. Az A-dúr orgonapont után hozzáírt három sort az eredeti vershez: „Marie, komme wieder, Maria, Maria”. Itt az akkordfűzés valamennyire a darab indulására emlékeztet: f-moll, C-dúr, e-moll/E-dúr, A-dúr. Külön érdekes a minore-maggiore váltás ütem közepén, mintha az optimizmus győzne, a darab A-dúrban is zárul.

<sup>53</sup> Richard Bass, Heather de Savage, and Patricia Grimm: „Harmonic Text-Painting in Franz Liszt’s Lieder” *Gamut* /61 (2013): 1-8.

<sup>54</sup> A kotta a Klassik Stiftung Weimar honlapján férhető hozzá (DIGITALE SAMMLUNGEN DER HERZOGIN ANNA AMALIA BIBLIOTHEK): <http://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1277593671/3/#topDocAnchor> (utolsó letöltés: 2017.02.01.)

<sup>55</sup> Kaczmarczyk Adrienne: „Előszó”. Kaczmarczyk Adrienne - Mező Imre (szerk.): *Liszt Ferenc összes zeneművének új kiadása. Pótkötetek a szólószingora-művekhez. 12. kötet.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 2013). LII-LIV.

1844-ben Liszt és a grófnő útjai szétválnak, ezért az ezután keletkező verziókon az ajánlást törli Liszt, ekkor lesz helyette Elegie az alcím. A virtuóz zongoraletétekben<sup>56</sup> az a fő változás, hogy sokkal „pianisztikusabbak”, ránézésre is sűrűbbek; itt természetesen nem kell attól tartani, hogy háttérbe szorítaná az énekszólamot. A kotta helyenként két verziót is tartalmaz, az *Ossia piú difficile* még virtuózabb, futamokkal, kisebb kadenciákkal van bővítve.

Dolgozatomban csak a daltól való lényegesebb eltéréseket veszem számba. Mindjárt a bevezető ütemek után nyolc ütemnyi virtuóz kadencia következik. Az előadói utasítás egyből *malinconico, espressivo*. A vers 5-8. sorának megfelelő szárnyaló zenei anyag itt a jobbkézben szerepel oktávban kettőzve, *espressivo*. Innentől kezdve lehet az *ossia piú difficile*-t választani több helyen is. A következő A-dúr szakasz, *dolce amoroso, assai pronunziato il canto*. A végén *quasi trillo* hangzik fel, majd egy kadencia vezet el a dúr zárlatig.

Összességében az átdolgozás után virtuóz karakterdarab lett a műből, amely ugyanakkor már nosztalgikusabb hangvételű.

Az 1880-as, illetve 1883-as verziókhoz (amelyekre a szakirodalom a 4. verzióként hivatkozik) maga Liszt írt oda egy címbeli megjegyzést, miszerint „letzte, sehr veränderte Ausgabe”<sup>57</sup>. Amikor Liszt ezeket a verziókat írta, akkor Marie már halott, mint ahogyan a közös gyermekeik közül Daniel és Blandine is.

A bevezetőben Liszt tovább viszi a tercron fordulatot, amely az eddigi darabok „névjegye”, kétszer is tovább süllyed egyre távolibb hangnemekbe, és utána sincs sem domináns pedálhang, sem pedig egyértelmű hangnemű zárlat. Liszt a 9-10. ütemeket megismétli, ettől improvizációszerű lesz a zenei anyag, és a végén kadencia helyett egy kis monodikus recitativo-val kanyarodik rá a témára.

Az első jelentősebb változás, hogy ebben a verzióban a 31. ütemnél egy e-kvartszext akkordra fut ki a fokozás, amely utána egy dominánsszeptimről visszahull a 38. ütem szűk szeptimjére, kérdő bizonytalanságba.

Liszt a 41. ütemben próbálja felvenni a szálakat, de szinte azonnal elakad, egy general pausa után megszólal a pasztorális pentaton dallam, teljesen más formai helyen, mint a korábbi verziókban, E-dúrban, szóló csellón, és utána is rövid general pausa következik. Liszt csodálatosan alkalmazza ezt az öt hangból álló motívumot, az Angelus! E-dúrjára emlékeztetően, ahol a harangozást imitálja a zene. Mint már utaltam rá, általánosan elfogadott, hogy az E-dúr Liszt vallásos hangneme; az Angelusra való utalás is a transzcendens tartalmat húzza alá.

Ismételt kísérlet történik a dal folytatására, de ugyanúgy elakad, hogy még egyszer megjelenjen a pasztorál téma hosszabb, elhaló alakban.

Az *Herbstes kühle Winde, Winters eis'ge Rinde pachten an* verssorok mély fekvésekbeli, sűrű kromatikájú része következik ezután, de itt a fokozást követően nincs nagy kadencia, sőt, hosszú monodikus recitativo-ba fut ki, amely végül átvezet a következő formarészhez.

<sup>56</sup> Az elemzett mű kottája a 9.9. fejezetben található meg.

<sup>57</sup> Az elemzett mű kottája a 9.10. fejezetben található meg.

Az A-dúr formarész is hasonló felépítésű, de az váratlanul kisszekunddal feljebb modulál, az *inflected repetition* eszközét alkalmazva. Itt jelenik meg eredeti helyén újra a pasztorál dallam, de a zongora kíséretével, illetve a cselló ellenpontjával.

Azonban a kóda legelején ismét visszatérnek a darab eleji tercrokon akkordváltások. Ebben az új formarészben a zongora harangozása felett a cselló panaszos recitativo-ja hallatszik, amely alól lassan elmaradozik a zongora. Nincs maggiorévá oldódó minore a „Komme wieder” résznél, a hang felszáll, majd magányosan még egyszer fel utoljára, hogy utolsó a-moll f-moll váltások után minoréban zárjon, egy szext-akkordon – reménytelenséget, lemondást, beletörődést sugallva.

A darab, különösen az utolsó verzió sok – elsősorban formai – hasonlóságot mutat az előző fejezetekben elemzett elégiákkal. A bevezetés egy (hangnemileg) bizonytalan, improvizációszerű recitativo, amely a végén monódiává alakul. A verszak magányt, fájdalmat tükröz – már a legelső verzióban a dal szövege is ezt sugallta. Az átvezető rész, amely az elégiákban az Asz-dúr reminiscenciák helye volt, itt egy E-dúr pentaton dallam. Ebben a darabban is van nagy *agitato* és *crescendo* fokozás utáni kulminációs szakasz; ez azonnal monódiává válik, amely belevezet az újabb strófászerű formarészbe: itt is *dolce*, *maggiore*, *amoroso*, *cantando*. Végül a kódában fokozatosan szétfoszlik minden; a minore zárás már nem hoz megnyugvást, feloldozást, mint a korábbi darabok esetében.

Így talán a korábbi verziók feltételezett narratívája is illik erre a darabra is: a gyász itt egyértelműen Marie és közös gyermekeik feletti. Ez a darab azonban nem a gyász okozta sokkos helyzetből indul, inkább egyfajta fájdalmas visszatekintés. Különösen érdekes, hogy itt az átvezető formarészben Asz-dúr reminiscenciák helyett E-dúr pentatont találunk, és a kulminációs szakasz utáni formarészben jelenik meg az *amoroso* szakasz. Véleményem szerint a különbséget az okozza, hogy miután már Liszt és Marie kapcsolata régebben megszakadt, és a darab sem közvetlenül a veszteség pillanatában íródott, a számbavétel már megtörtént: Liszt a Mindenhatóban megtalálta a vigaszt. Azonban a kulminációs szakaszban felszakadnak az érzelmek, visszaemlékszik a boldogan együtt töltött időkre – és ezek után a kódában már nem tud újra megnyugvást találni.

A verziók módosulása is narratív: a grófnőhöz való viszony változása a zenei anyagot is megváltoztatja. Így a korai verzió idilli hangulatát fokozatosan felváltja a nosztalgia, a keserű önvád, majd végül az utolsó verzióban a merengés arról, amikor a család még együtt volt. Ez a változat már magán viseli az ún. kései alkotói korszak jegyeit, melyeket a hatodik fejezetben tárgyalok részletesen.



## 6. Obermann völgye

Az Obermann völgye című zongoradarab nem „kései Liszt”, a kompozíció a Zarándokévek első kötetében található, amely 1855-ben jelent meg, de a mű korai verziója 1835 és 1838 között született.

Számtalan cikk, tanulmány és disszertáció is készült e nagyon személyes hangvételű darabról.<sup>58</sup> Ezek számba vették Liszt életútját, az irodalmi vonatkozásokat, a darab felépítését, az ún. tematikus transzformációt mint formaképző elemet, illetve a tonalitás és harmónia szerepét narratívus szemszögből.

Létezik azonban ennek a műnek három kevésbé ismert átírata is zongorástrióra. Az első ilyen átíratot Eduard Lassen (1830-1894) készítette, aki Liszt közeli ismerőse volt, és aki Liszt távozása után átvette a weimari Kapellmeister pozícióját. Az ő átírata valószínűleg a hetvenes évek végére datálható. Ez a verzió hűen követi a Zarándokévekbeli zongoraletétet. Liszt azonban ezt később helyenként átdolgozta, például hozzáírt egy bevezetést már a jellegzetes „kései Liszt” hangütésével, és lényegében legitimizálta, saját életműve részévé emelte.

Amikor egy tisztázat készült az átíratról (valószínűleg ugyancsak Lassen által),<sup>59</sup> akkor Liszt újabb változtatásokat hajtott végre a darabon, elsősorban radikálisan csökkentve a mű hosszát, a korábbi verzió végéből teljes formarészeket elhagyván. Még egy további, harmadik verzió is készült, amely még rövidebb, ezúttal egy teljesen új befejezéssel. Liszt új címet is adott a darabnak: Tristia [Szomorúság] – La vallée d’Obermann.

Dolgozatomban a Die Zelle in Nonnenwerth-hez hasonlóan itt is számba veszem a különböző verziók közötti különbséget. Miután az első verziók narratív struktúrája kiválóan fel van térképezve,<sup>60</sup> én arra keresem a választ, hogy miként változott ez meg a kései korszak küszöbén keletkező változatban.

A darab keletkezéstörténetét illetően Marie d’Agoult (1805-1876) alakját kell felidézni, akit a Die Zelle in Nonnenwerth kapcsán már említettem. A grófnő és Liszt egy párizsi szalonban ismerték meg egymást. A házasság Marie-t és Lisztet közös érdeklődési körük hozta közel egymáshoz. Barátság szövődött köztük, amely hamarosan romantikus kapcsolattá vált. Amikor Marie 1835-ben gyermeket várt Liszttől, a botrány elől elszöktek Svájcba. Itt született meg Blandine, majd később tovább mentek Olaszországba, ahol másik két gyermekük, Cosima és Daniel születtek 1837-ben és 1839-ben.

Kapcsolatukban azonban súrlódások keletkeztek. Mindketten erős egyéniségek voltak, Marie le szeretett volna telepedni, Liszt viszont folytatni akarta

<sup>58</sup> Grabócz: i.m. 79–89.; Lee, Bora: Franz Liszt’s Vallée d’Obermann from the *Années de Pèlerinage*, Première Année, Suisse: A Poetic Performance Guide. DMA disszertáció, University of Cincinnati, 2013. (Kézirat).

<sup>59</sup> Marggraf, Wolfgang: “Eine Klaviertrio-Bearbeitung des ‘Vallée d’Obermann’ aus Liszts Spätzeit.” *Studia musicologica* 28 (1986). 295–302.

<sup>60</sup> Lee, Bora: i.m. 8–22.

a turnézó virtuóz életformáját. Így 1839-től külön éltek – ezt a periódust röviden tárgyaltam a Nonnenwerth kapcsán –, majd 1844-ben véglegesen megszakították kapcsolatukat. Mindezzel együtt Lisztre nagy hatással voltak közös éveik, sokat gazdagodott világnézetileg a Marie-val való kapcsolattól.

Liszt 1835 és 1838 között Svájcban írta meg első változatát annak a sorozatnak, amelyet 1842-ben az *Album d'un voyageur* címmel adott közre. A 19 darabból álló gyűjtemény három részre van osztva. Az első, *Impressions et poésies* című rész darabjai voltaképpen introspektív esszék, Liszt utazási impresszióinak lenyomatai. A kötet mottója Hamburger Klára fordításában:

„Mivel éreztem, hogy a természet sokféle jelensége és folyamata nem pusztán hatástalan képként vonult el a szemem előtt, hanem mély érzelmeket váltott ki a lelkemben, köztük és köztem homályos, de mégis közvetlen, határozatlan, de mégis meglevő, megmagyarázhatatlan, de mégis létező kapcsolat jött létre. Megkísértem legerősebb érzéseim és legélénkebb impresszióim közül néhányat zenében visszaadni.”

1847-ben egy kijevei koncertje során Liszt megismeri Carolyne zu Sayn-Wittgenstein hercegnét, és miután egymásba szeretnek, Liszt hamarosan elhatározza, hogy ezentúl elsősorban komponálásra fordítja energiáit, és letelepednek Weimarban. Itt átdolgozza sok addigi kompozícióját, közöttük az *Album d'un voyageur* is, ekkor kapja az *Années de pèlerinage*, azaz *Zarándokévek* címet a ciklus. Ennek az első kötete, *Première Année: Suisse* tartalmazza az *Obermann* völgyének általánosan ismert verzióját. (A korábbi változat példányait Liszt felvásárolta, még a nyomólapokat is megvette a kiadótól). Az átdolgozásokat a technikai bravúrok ritkulása, a különféle faktúrák, például a vihar, harangok, víz, juhász dala, havasi kürt stb. igényesebb kidolgozása jellemzi.

A kötet irodalmi ihletettséggű. A darabok felett több esetben is irodalmi mottó áll. Az *Obermann* esetében ez a három idézet:

Mit akarok? Ki vagyok voltaképpen? Mit is kérnék a természettől? ... Minden ok láthatatlan, minden cél csalóka, minden forma változandó, minden időtartam kifulladás...Érzem, hogy szilaj, szelidíthetetlen vágyakban felemészteni születtem, valamely képzeleti világ bódító közelével kell töltekezniem, míg földre nem sújt bűnös gyönyöre.

Ama örök éjszakán átéreztem, megtapasztaltam valamennyi benső szükségletet és mélységes szorongást, amit csak egy halandó szíve befogadni képes: egyfajta elmondhatatlan fogékonyságot, elfecsérelt esztendőink összes kínját és varázsát, a mindenütt egyaránt nyomasztó, mindenütt áthatolhatatlan természet hatalmas jelenlétét, az egyetemes szenvedélyt, a koraérett bölcsességet, s kéjes önátadást. Gyászos lépést tettem a roskatag aggkor felé, életem tíz esztendejét emésztettem fel egy csapásra.

Senancour  
(Lackfi János fordítása)

Ha testet adnék neki s levetközném  
 A lényegem - ha amit gondolok,  
 A nyelvre zúdítanám, s odalökvén  
 Szív, elme, láz, érzés, gyöngéd, konok,  
 Mit üztem s egyre üzők és tudok,  
 Érzek, ságok - egy szóba összeállna,  
 S az villámlana: szólnom volna ok;  
 Így élek s halok hangtalan s hiába,  
 Néma gondolatom kardját hüvelybe zárva.

Byron: Childe Harold  
 (Mesterházi Mónika fordítása)<sup>61</sup>

Az utóbbi részlet Lord Byron (1788-1824) verses regényéből, a *Childe Haroldból* (1812) való. E mű témája a boldogságnak és az élet értelmének magányos keresése. Eközben az elbeszélő hosszas utazásokat tesz Európában, mindezt Liszt útvonalaihoz hasonlóan, sok közös ponton találkozva.

A másik mű, amelyből a két prózai idézet, illetve a darab címe származik, Étienne Pivert de Senancour (1770-1846) *Obermann* (1804) című könyve. Ez egy tíz évet felölelő, 91 nem kronologikusan elrendezett levelet tartalmazó két kötetes levélregény. Egy „én-regény”, ahol az elbeszélő kivonul a társadalomból, hogy csak önmaga lehessen. (A téma érdekesen előlegzi Henry David Thoreau amerikai író 1854-ben megjelent *Walden* című regényét.)

Senancour regényében egy tehetséges író elmenekül Svájcba, hogy idilli pásztori életet éljen, de csakhamar rájön, hogy az Alpokhoz sem tartozik igazából. A regény csupa romantikus témát érint: a vallomás kényszere, nyugtalanság, magány stb. Lisztet valószínűleg a saját döntése okán érzet *Angst* tette fogékonnyá erre a műre, hiszen ő is szinte menekülve ment Svájcba, ahol a társadalom nem bélyegzi meg házasságtörő élettársáért. A Senancour levélregénye és Liszt darabja közötti további összefüggésekre Grabócz Márta hívja fel a figyelmet két tanulmányában.<sup>62</sup>

Mint arról már korábban is esett szó, Lisztnél több esetben a program lesz a formaalkotó erő, és ehhez keres újfajta technikai eszközöket, ez eredményez új formai megoldásokat. Az a tény, hogy a levélregényben Senancour hőse alig mutat belső fejlődést, kiküszöböli az időt, és így a levelek egyfajta statikus mellérendelésben állnak egymással, Lisztet új forma kialakítására ösztönözte.

A haydni szonátaformát, amely kontrasztokra épülve a klasszika zárt egyensúlyelvét testesíti meg, Beethoven már szétfeszíti, és új irányba tesz lépéseket egytétéles, narratív dramaturgiára épülő formáival. Liszt itt ezt úgy fejleszti tovább, hogy egy azonosságra, variációra és ezeknek fokozásra épülő formát talál darabjának, így tehát a regény szerkezetéből vezeti le a zenemű formai megoldását, azaz a „drámai” formának megfeleltethető zárt szerkezet helyett sorolóformát alkalmaz, mely esetünkben lényegében egy teleologikus variációsorozat.

<sup>61</sup> <http://www.filharmonikusok.hu/koncert?id=489> (utolsó letöltés: 2016.08.06.)

<sup>62</sup> Grabócz: i.m. 69–88.

Mindezt úgy valósítja meg Liszt, hogy az addig gyakorlatilag egyeduralkodó motivikus-tematikus kidolgozás elve helyett egyetlen téma köré szervezi művét, és a tematikus transzformáció segítségével ad különböző narratív tartalmakat a téma különböző megjelenéseinek. Ezek mellett szintúgy érdemes vizsgálni a hangnemek, harmónia, figurációk, zenei retorika eszközeit is. A következőkben ezeket az egymás mellé rendelt monotematikus epizódokat szeretném sorba venni a fent említett eszközökre vetítve<sup>63</sup>. Ehhez Grabócz Márta táblázatát használom fel.<sup>64</sup>

	Első tematikus komplexum	Második tematikus komplexum	Harmadik tematikus komplexum	Negyedik tematikus komplexum
Szerkezeti funkció	Téma és „retorikus” kidolgozása	Téma-variáns és alaki variációi	Mottó és „kidolgozás”	Téma-variáns és alaki variációi
Ütemszámok	1-74.	75-118.	119-169.	170-216.
Hangnemek	Tonikai tengely (E-G-B-Desz) és szubdomináns tengely (A-C-Esz-Fisz) szembeállítása	C-dúr és moduláció	Cisz, D, E hangnemek és modulációk	E-dúr
A zeneszerző által kiírt előadási utasítások	Lento assai, espressivo; Piú lento, dolcissimo	Un poco piú di molto ma sempre lento, pp, dolcissimo	Recitativo; pp, tremolo; appassionato ff; agitato molto, stringendo; Presto ff, tempestuoso	Lento, dolce, una corda, dolce armonioso; sempre animando sil'al fine, fff
Szémák és/vagy klasszémák	Lamentáció - recitáló, gyászos	Pasztorál - amoroso, bel canto	Vihar-szkémák, makabreszk-szkémák, fanfár-szkémák	Bel canto, patetikus pasztorál-szkémák
Izotópia	Makabreszk keresés	Pasztorál - amoroso	Makabreszk harc	Panteista

<sup>63</sup> Az elemzett mű kottája a 9.11. fejezetben található meg.

<sup>64</sup> Grabócz: i.m. 144.

A táblázat segítségével az alábbiakban a dolgozatban korábban elemzett darabokhoz hasonló módon igyekszem meghatározni a mű narratív tartalmát.<sup>65</sup> Az első rész egyből a főtémával indul, ez az ereszkedő, e-moll dallam rögtön megidézi Senancour regényének hangulatát: szomorú, bizonytalan és lemondó, „a dark step towards the age of weakness”. A második motívum a 3-4. ütemekben a váratlan g-moll zárlattal úgy hat, mint egyfajta beletörődés a sorsba. Az egész főtémának sóvárgó, kereső jellege van, véleményem szerint úgy tekinthetünk rá, mint Senancour protagonistájának zenei megfestésére – ugyanakkor tükrözi Liszt bizonytalanságát és őrlődését is az önként vállalt svájci száműzetésben. A nyolcadik ütem végén a főtéma b-mollban zár, tritónusnyi távolságra az induló e-molltól. A tonikának ez a fajta „felfüggesztése” önmagában is mintha Obermann kérdéseit zenésítené meg: „Mit akarok? Ki vagyok voltaképpen? Mit is kérnék a természettől?” Az egész formarész legvégén fog csupán Liszt három e-moll akkorddal a darab során először egy biztos harmóniai nyugvópontra eljutni.

A második szakasz a 75. ütemtől C-dúrba modulál, ami Paul Merrick kutatásai szerint az „emberi” az „égi” ellentétéként<sup>66</sup> (a mennyország hangneme Lisztnél a Fisz-dúr, ami tritónusnyira van, azaz poláris ellentéte a C-dúrnak). Az augmentált, magas regiszterben megjelenő pp dolcissimo dallam vágyakozó, reményteli jellegű, tisztánlátásával és optimizmusával mintha úrrá tudna lenni a sorsa nehézségein. Ez az idill azonban fokozatosan megszűnik, és a 119. ütemben felszínre tör az, amit Senancour „megfégezhetetlen vágyak”-ként aposztrofált. Ezt Liszt egy zaklatott recitativo-val ábrázolja, amely alatt a balkéz forrongó tremolói hősünk nyughatatlan, furiózus lelkiállapotát jelenítik meg. Végül lassan elül a vihar, és egy quasi cadenza recitativo vezet át a következő szakaszra. A recitativo ebben az esetben is mintha egy áriát készítené elő, ami valóban be is következik.

A 170. ütemtől kezdődik a negyedik formarész. Ez a párhuzamos E-dúrban van; a minore-maggiore váltás is jellegzetes eszköze Lisztnak. Pár esetét már tárgyaltam, például a harmadik fejezetben a Sclaflos! Frage und Antwort e-moll/E-dúr váltását. A dallam Liszt vallásos hangnemében van, itt a közép-regiszterben hangzik, mintha hősünk a lelke viharai után a vallásban találna háborgó lelkének vigaszt és megnyugvást. Az egyre sűrűsödő textúra egyre ünnepélyesebbé teszi az anyag érzelmi intenzitását. Oktávok, skálák, akcentusok, minden elő van készítve egy diadalmas végkifejlethez – ez azonban nem jön el, rövid fermata után a téma tér vissza majdnem eredeti alakjában, melyet a bővített disz-c hangköz tesz még fájdalmasabbá. A romantikus éthosz nem engedte a boldog végkifejletet, így tragikus hirtelenséggel szakad félbe. Obermann-nak a boldogságot majdnem elérvén rá kell ébrednie, hogy az csupán illúzió, a földi lét szenvedés, keresés.

Mindezek tükrében érdemes rátérni a zongoratrió verziókra. Röviden az első és második verziókról: az első verzió az új 21-ütemnyi bevezetőt leszámítva még lényegében azonos a Zarándokévek letétjével (a bevezetőt egy bekezdéssel lentebb

<sup>65</sup> A darab zongoraverziójának elemzésében jelentős mértékben Bora Lee disszertációjára támaszkodom: Lee: i.m. 23–63.

<sup>66</sup> Merrick, Paul. „Liszt’s Use of the Key of D Major: Some Observations.” *Liszt Society Journal* 23 (1998): 27–32. 78.

tárgyalom részletesen). A második verzió annyiban tér el az elsőtől, hogy a harmadik formarész még elindul, de az E-dúr utolsó szakaszt sosem éri el<sup>67</sup>. Helyette hirtelen félbeszakad, és a kísérteties bevezető anyagára emlékeztető kopár aisz, disz, cisz unisonók hangzanak fel. Ezek látszólag megmagyarázhatatlan módon egy g hangra oldódnak, amely elhal a semmibe.

A jelen fejezet tényleges tárgyát a mű harmadik és egyben utolsó zongorás trióra készült átírata képezi. Itt a mű címét is megváltoztatta Liszt, Tristia - La vallée d'Obermann, azaz „szomorúság” került a hangjegyek fölé.

A bevezető a zongorán oktávketőzéssel megszólaló dallam, amelynek sem a metrikája nem túl konkrét (nem fősúlyon indul, átkötött ritmusértékeket használ), sem g-a-c-disz hangjai nem rajzolnak ki egyértelmű tonalitást. A következő fejezetben tárgyalandó Gyászgondola rokona ez a darabkezdés. Liszt ezek után az *inflected repetition* technikájával bizonytalanítja el még jobban a hallgató tonalitásérzetét.

Amíg a zongoraverziók egyből a főtémmával indították a darabot, itt egy cselló recitativo következik, amely keresően kanyarog az Elfelejtett románc hasonló szakaszához hasonlóan. Mindezek után következik az első formarész, amely a hangszerelésen túl lényegében azonosan követi a zongoraletétet. A második formarészre való átvezetés, amely már a korábbi zongorástrió letétekben is módosult, ebben az utolsó verzióban mindössze egyetlen szóló hegedűn szólal meg: egy asz-c-esz-fisz szűkített négyes hangjain lassan felemelkedik a magas regiszterekbe.

A második formarész is lényegében változatlan módon jelenik meg ebben a verzióban, azzal a lényeges különbséggel, hogy itt ez bizonyul a darab utolsó részének, hiszen a végére Liszt egy új codát rak, amely váratlanul „lekeveri” a darabot a semmibe, egy látszólag megmagyarázhatatlan unisono g-hangon véget érve.

Ha a Zarándokévek verziójának a narratív leírását alkalmazzuk erre a helyzetre, akkor azt kell látnunk, hogy Liszt már nem hisz a megfélemezhetetlen indulatokban, majd a vallásban megtalálható apoteózisban; ezt kívágja a darabból, mintha a földi problémákra csak evilági megoldásokat lehetne keresni – amelyek azonban haszontalanok. Az így létrejövő kompozíció egészen mély rezignációról, reményvesztettségről tesz tanúbizonytságot.

Az forma, amely így létrejön, viszont sok szempontól emlékeztet az eddig tárgyalt elégiák szerkezetére, hiszen egy kereséssel, bizonytalansággal teli bevezető szakasszal kezdődik, melyből egy recitativo-val találunk lassan kiutat. Ezt egy kvázi-strófa követi, a földi kérdésekkel, szorongásokkal. Ezt egy átvezetés követi (kulminációs szakasz itt nem igazán van, mert itt a főtéma funkcionál kulminációs szakaszként), majd visszatérés gyanánt egy második kvázi-strófa jelenik meg magas, dolce regiszterben, mintha itt is megpróbálnánk megadni magunkat a sorsnak. Azonban a codában a Zelle in Nonnenwerthez hasonlóan most is elmarad a hitben nyert vígasz, hiszen a zene visszahull a kopár kietlenségbe.

---

<sup>67</sup> Az elemzett mű kottája a 9.12. fejezetben található meg.

## 7. Wagner halála

Rengeteg cikk, tanulmány és könyv született már a XIX. század két zenei óriásának, Lisztnek és Wagnernak a kapcsolatáról.<sup>68</sup> Ismeretes egyfelől, hogy miként támogatta Liszt Wagnert minden fórumon, miként propagálta önzetlenül zenéjét, illetve hogyan harcoltak vállalva az ún. „Romantikusok háborújában“, ugyanakkor jól dokumentált az is, ahogyan ugyanezt a kapcsolatot beárnyékolta Liszt lányának, Cosimának a „ménage à trois” viszonya a férje – Liszt egyik legkiemelkedőbb tanítványa, Hans von Bülow – mellett Wagnerral, akiért végül férjét véglegesen el is hagyta.

Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy mindeközben Wagner ambivalens módon viszonyult Liszthez. Egyfelől végig elismerte előadóművészi nagyságát, de a műveiről, különösen a kései alkotói korszakáról egyenesen lesújtó véleménnyel volt. Ugyanakkor Liszt Wagner minden emberi gyarlóságát elnézve folyamatosan támogatta Wagner zenéjét.

Liszt és Wagner zenéje jelentős hatással volt egymásra. Liszt mint zeneszerző egyfajta kisebbségi komplexussal küzdött; Beethoven és Wagner alakjának árnyékához mérte magát, és miközben a műveiket rengeteget játszott, vezényelte és átiratokat készített belőlük, több levelében is arról ír, mennyire kevésnek érzi adottságait ahhoz, hogy művészete összemérhető legyen velük: „Őszintén szólva úgy érzem, borzasztóan hiányzik a tehetségem ahhoz képest, amit ki akarok fejezni, a hangok, melyeket leírok, szánalomra méltók.”<sup>69</sup>

Ezek után nem meglepő, hogy Wagner halálának előérzete és halála mélyen megérintette Lisztet, és ezt zeneművekké transzformálta. E négy mű a kései Liszt legérdekesebb, „legmodernebb” és egyben legmeggrázóbb műve, sőt az életmű legjelentősebb darabjai közé tartoznak.

Ezt a négy alkotást több sajátos is rokonítja egymással. Közülük elsősorban egyfajta közös hangvételt kell megemlíteni, amely nem csupán a gyászzenei toposzokban van jelen, hanem sokkal inkább az impresszionista és expresszionista szakaszok váltakozásában. Közösek továbbá az ostinato és orgonapont technikák is, legérdekesebb azonban egy közös motívum: egy bővített hármás, amelyet egy kisszekundnyi ellépés követ mint egyfajta váltóhang, általában a következő jellegzetes ritmusban: szünettel induló négynegyedes ütemben negyed, nyújtott negyed, nyolcad, majd félkotta és egy negyed.

Ez a motívum a Parsifal ún. úrvacsora-motívumára emlékeztet, amelyről később Wagner számára is egyértelművé vált, hogy először Liszt használta a Strassbourgi harangok elején.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Erről a témakörrel is Alan Walker monográfiáját tekintem mértékadónak.

<sup>69</sup> Walker: i.m. 359.

<sup>70</sup> Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2010). 415-431.

### 7.1. Harmadik elégia: Lugubre gondola II

1882 végén Cosima és Wagner Velencében tartózkodnak, a Canale Grandéra néző Palazzo Vendramint bérlik, ahol összesen 18 szoba áll rendelkezésükre. Cosima meghívja apját, hogy töltsse velük és unokáival a telet, amit Liszt el is fogad, különös tekintettel arra, hogy Wagner ekkor már nagy beteg, és lehet tudni, hogy a napjai meg vannak számlálva.

A mediterrán városban a tél nyirkos, borongós évszak, a csatornákat gyakran köd üli meg. A Palazzo hangulatát meghatározza, hogy Wagner szinte naponta szenved el kisebb szívrohamokat, gyakorlatilag már semmilyen erőfeszítést nem bír a szervezete.

Velencében minden közlekedés gondolák segítségével zajlik, így a temetési menetek is. Talán a Palazzo ablakából látott gyászgondolák ihlették Liszt darabját, talán Wagner közelgő halálának az előérzete. Liszt levelezéséből tudjuk, hogy eredetileg a *Troisième Élégie*, azaz harmadik elégia címet szánta kompozíciójának, ami újabb kapocs dolgozatomban darabjai között.

Liszt így ír Meyendorffnénak:

„Az utóbbi két hétben egyebet sem tettem, csak zenét írtam. Agyamban egy gyászgondola evezőlapátjának mozgása lüktet. Megpróbáltam leírni ezt, és kétszer újra kellett fogalmaznom, amiről aztán újabb gyászos dolgok jutottak eszembe, és akartam, nem akartam, folytatni kellett a kottapapír összefirkálását, minden egyebet félretéve.”<sup>71</sup>

A zenetörténet egyik legbizarrabb incidense rajzolódik ki abból a naplóbejegyzésből, amit Cosima ekkoriban írt: „[Wagner] ismét őszinteségében igen durván kezd beszélni Apámról. Munkáit «sarjadzó elmebajnak» nevezi. A torz hangzásokból [olvashatatlan rész] kideríteni lehetetlenség.”<sup>72</sup> Az 1882 november 29-én kelt bejegyzés ki lett satírozva később, és ezért csak a szöveg egy részét sikerült helyreállítani.

Wagner nyilván hallótávolságon belül feküdt a Palazzóban, amikor Liszt zongorázott. Lehetséges, hogy a saját gyászelégiáit hallván beszélt «sarjadzó elmebaj»-ról?

Liszt maga így nyilatkozott Táborosky Nándor zeneműkiadónak: „Mintha csak megérzésből írtam volna ezt az elégiát Velencében, 6 héttel Wagner halála előtt”. Amikor 1886-ban először megjelent nyomtatásban, a borítón Wagner sírjának képe volt látható.

Miután a művet Liszt maga az elégiák közé sorolta, így célszerű a másik két elégiával összevetni. Különbség közöttük, hogy Liszt ezt a darabot nem egy konkrét személy emlékének írta, hanem Wagner halálának előérzete az ihlet forrása, ennek tükrében érdemes vizsgálni, módosul-e így a darab szerkezete és tartalma.

<sup>71</sup> Hamburger Klára: Liszt Ferenc zenéje. Balassi Kiadó, Budapest, 2010. 415–424.

<sup>72</sup> Walker: i.m. 412



Ezen a ponton érdemes kitérni arra, hogy a kései Liszt művek értelmezésében nemrég nagy fordulatot hozott, hogy Gyászgondolák keltezéséhez új információk kerültek napvilágra. Rossana Dalmonte, a bolognai Istituto Liszt alapítója kutatásainak eredményeképpen a következő rajzolódik ki:<sup>73</sup>

A Liszt élete során megjelent egyetlen La lugubre gondola verziót Fritzsch jelentette meg 1885-ben. Ezt a 4/4-ben írt darabot hívjuk 1927 óta La lugubre gondola II-nek, amikor is Breitkopf téves sorrendet feltételezve La lugubre gondola I címmel adta ki a darab 6/8-ban írt verzióját.

Azonban a nemrég felkutatott kéziratok szerint a helyes sorrend a következő:

- Die Trauer-Gondel, 4/4, zongorára, 1882. december, első verzió
- La lugubre gondola, 4/4, zongorára, 1883. január, minimális változtatásokkal ezen alapszik az 1885-ös kiadás (S.200/2)
- La lugubre gondola, 4/4, átírat hegedűre/csellóra és zongorára a fenti verzió alapján (S. 134), a gordonka verzió végén plusz 20 ütemmel, valószínűleg 1883-ból
- La lugubre gondola, 6/8 [amit eddig tévesen La lugubre gondola I-ként ismertünk], zongorára, 1884-1885 körül, tehát jóval Wagner 1883-as halála után. Ez a darab voltaképpen egy szuverén kompozíció, amely azonban egyértelműen a S.200/2 verzióból eredeztethető

Így tehát az a darab, amelyet eddig a Gyászgondola első megfogalmazásának, illetve korábbi verziójának tartottak, valójában Liszt egyik utolsó műve lehet, melyben egy-két évvel Wagner halála után visszatér Wagner emlékéhez, és mint látni fogjuk, a felkavarodott emlékek nem csitulnak el a korábbi megnyugvásban.

Ebben a fejezetben azonban a cselló-zongora letétet vizsgálom<sup>74</sup>. A darab a zongora mély regisztereiben gomolygó üres oktávokkal indul. A hangok, amelyek egy hiányos szűkített négyeshangzatot adnak ki, egyfelől nem súlyon indulnak, másfelől pedig átkötéssel bizonytalanítják el a metrikai érzetet, összességében mintha lassan megtörő hullámokat hallanánk a lagúnák szürke ködében. Az elhaló zongora-hullámozás fölött egy wagneri recitativo hangzik fel a gondonkán; A walkür híres csellószólója juthat eszünkbe, de még inkább egy recitativo. Szinte hallani lehet, ahogy Liszt maga szólal meg: „Ich komme nächst, mein Freund”. A recitativo szűk szeptimhangjai, a nagyszext fellépés, utána a lefelé lépő váltóhangok kromatikája mind a Trisztánt idézik.

Ezek után egy nagyszekund transzpozícióval megismétlődik ugyanez a formarész, de itt az *inflected repetition*ben megszokott iránytól eltérően lefelé lép a zongorán, a dallam pedig a szűkített akkord eggyel magasabb fokán, c-ről indul.

<sup>73</sup> Rossana Dalmonte: “Liszt and the Death of the Old Europe: Reflections on ‘La lugubre gondola,’” trans. Roberta Giordani. In: *Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Metaphor of Religious, Political, Social, and Aesthetic Transformations*, ed. Michael Saffle and Rossana Dalmonte. *Analecta Lisztiana*, III; Franz Liszt Studies Series, 9. (Hillsdale, NY: Pendragon, 2002.) 301–21.

<sup>74</sup> Az elemzett mű kottája a 9.13. fejezetben található meg.

Harmadjára is hasonlóan jár el Liszt – így tehát mindhárom szűkített négyeshangzatot alkalmazza egymás után –, de itt az újra egy „szinttel” feljebb induló csellókadencia elkezd fokozatosan alább szállni, hosszasan keresve kromatikus kanyarog, lelassul, el is akad, és csak lassan találja meg a kivezető utat. Ezt a szerkezetet a Wagner által is előszeretettel használt bar formával lehet leírni (amely két azonos részből, majd egy hosszabb szakaszból áll: Stollen, Stollen, Abgesang, illetve aab). Mindez ebben az esetben két szinten is jelen van, mert már a nyitó hullámvázis is két rövidebb és egy őket követő hosszabb egységből áll<sup>75</sup>.

A 35. ütemtől kezdő szakasz a threnódiák hangvételt idézi, a c-moll „Gondellied” dallam kromatikus egyre feljebb lép, visszaesik, majd még feljebb kapaszkodik, mindez a balkéz imbolygó „4/4-esített barcarola” kísérete felett, mintha megint a lassan himbálódzó gondolákat látnánk. A szakasz végén a cselló egy csúcsponton magára marad, és az első kadenciához hasonlóan kromatikus hullik alá, lelassul, elbizonytalanodik, el is akad, majd ismét lassan találja meg a kivezető utat, amely megint a jellegzetes kromatikus kisszekunddal való transzponálás ugyanúgy lefelé.

Az így hangról hangra megismételt formarész után egy olyan dolcissimo, dolente szakasz kezdődik, ahol a balkéz ringatózó mozgása, a jobbkez kétütemenkénti minore-maggiore váltakozása olyasféle előfutára az impresszionizmusnak, mint Turner a festészetben. Az előlött lassan kibontakozó nosztalgikus csellódallam egyfajta megnyugvást hoz, az espressivo csúcspontja sem töri meg a visszatekintés nyugalmit. A csúcsponttól való kromatikus leereszkedés megint modulációt eredményez, de ezúttal egy nagyszekunddal lejjebb.

A megismételt szakasz utáni moduláció visszajuttat minket c-mollba, ahol visszatér a 35. ütemtől kezdődő szakasz anyaga, de ezúttal fokozottabb tempóval, a zongorában sűrűbb felrakással, magasabb dinamikán és apassionato; mindez egy hatalmas unisono csúcsponttá sűrűsödik össze, amely csak hosszan és fokozatosan hullik ismét vissza a mélybe.

Láthatjuk, hogy ez is bar-forma, annak már a „3. szintje”, azaz, a darab szerkezete csaknem fraktálszerű. Ezen a ponton a darab a 31. ütem recitativo-ját idézi meg (ossia oktávval lejjebb, így még lemondóbb), amely ismételtlen egy új szakaszhoz botladozik el.

A következő formarész a zongorában sűrű, mély, pesante moll szextakkordok kromatikus mixtúrája felett kibontakozó panaszos cselló dallam-töredékekkel indul, amelyek szinte csupa kisszekund lépésekből állnak – eredetileg a mixtura felső szólamában egy nóna-oktáv késleltetéssel –, mintha fájdalmában már csak a földön tudna csúszni-mászni. A cselló magára marad, megidéz egy wagneri kürt-leitmotívot a 152-155. ütemekben, majd lassan elhal, tonalitást egyáltalán nem sejtető hangokon.

Itt kezdődik a coda codája, amely a zongora-verzióban nem is szerepel. Szext-mixtúrák kromatikus emelkedését és visszasüllyedését halljuk, ezt rajzolja körül a cselló, ami lelassul, és gisz-mollban abbamarad – mintha a velencei

---

<sup>75</sup> Igaz, hogy ebben az esetben akár aaa' is lehetne a szerkezeti leírás.

csatornák utolsó kis hullámveréseit látnánk a temetési menet után. A coda nem hoz tehát sem megnyugvást, sem feloldozást. Érdekes ennek kapcsán felidézni egy teljesen más irányból történő közelítést, Veres Bálint olvasatát a darabról:

[...] Liszt úgyszólván a nosztalgia kórtanát nyújtja: a bénult, lomha, megkettőződési közepette kibontakozni nem tudó bevezetés és a figyelemre méltóan sokértelmű befejező szakasz közé illeszti a túlzásig feszített s a csúcsponton megszakított *Gondolalied* [sic] emlékét. Ez az emlékezés azonban mérgező és bénító, mert a nosztalgikus emlékezésből, úgy tűnik, nincs hova hazatérni – a *konvencionálissal* szembeállított *individuális* kapitulálni kényszerül. A homályos értelmű egyszólamú keresgélés a kromatika perspektivikus gazdagsága helyett sokkal inkább annak útvesztőszerűségét tanúsítja. Mintha „a jövő zenésze” – szembehelyezkedve egy retorikus és emocionálisan töltött zenekultúrával – a visszavonás, a *semmisségművészetét* jelentené itt be.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Veres: i.m. 1239

## 7.2. R. W. – Venezia és Am Grabe Richard Wagners

A következő két darabot egyszerre tárgyalom, részben közös témájuk – Wagner – okán, részben pedig azért, mert sok zenei elemük hasonló. Ugyan a két darab komponálása között eltelt három hónap, szinte attacca játszhatóak. Ebben a fejezetben erősen támaszkodni fogok David Butler Cannata tanulmányára (Perception & Apperception in Liszt's Late Piano Music),<sup>77</sup> amely először tárgyalta megnyugtató végeredménnyel a forma és a hangok, illetve a narratíva kapcsolatát ebben a két műben.

Wagner 1883. február 13-án halt meg Velencében. Ekkor egy hosszú gyászmenet indult Bayreuthig, először gyászgondolákon, majd pedig vasúton. Göllerich szerint ez ihlette Lisztet, aki ekkor Pesten tartózkodott, hogy megírja a R. W. – Venezia című zongoradarabját. „Ma ő, holnap én” - mondta állítólag Liszt a halálhírről értesülvén.<sup>78</sup>

Ugyanazon év május 22-én emlékkoncertet tartottak Weimarban Wagner születésének évfordulóján. 70 éves lett volna. Liszt erre az alkalomra írta meg a negyedik Wagner-elégiáját, az Am Grabe Richard Wagnerst, párhuzamosan zongorára, illetve vonósnégyes és hárfa összeállításra. A darab címlapján a következő felirat olvasható:

Wagner egyszer emlékeztetett Parsifal-motívumának és egy korábban írt darabnak - az "Excelsior"-nak (bevezetés a Strassburgi harangokhoz) - hasonlóságára. Hadd örökítem meg most ezt az emléket. Wagner beteljesítette a jelenkor művészetének Nagyságát és Fenségességét.

F. LISZT

Weimar, '83. május 22.

A R. W. - Venezia két részből áll, egy rövid átvezetéssel és egy codával<sup>79</sup>. Első felében (1-31. ütemek) egy cisz orgonapont felett hullámzó anyag dominál, amely mind a négy lehetséges bővített hármast használja, hasonlóan ahhoz, ahogyan a Gyászgondola mindhárom szűkített akkordot alkalmazza. Érdekes, hogy amíg a Gyászgondolában egyből egy szűkített akkordot hallunk, és attól kezdve az a meghatározó hangzat a darabban, addig itt ugyanez a bő hármásra igaz. A zongora jobbkezeiben a hullámlás felett egy erősen kromatikus anyag szól, amely 14. ütemtől megismétlődik, de fél hanggal feljebb, a korábban említett *inflected repetition* mgevalósulásaként. Legány Dezső elemzésében e zene „még nem atonális, de már valahol, a tonalitáson túl, ott [szól], ahol a két világ felületei egymáshoz közel lebegnek”,<sup>80</sup> ugyanakkor a darabot végigelemelve azt láthatjuk, hogy Liszt valójában az összes bővített hármast feloldja. Az átvezetés (24-30. ütem) egy egyre

<sup>77</sup> David Butler Cannata: „Perception & Apperception in Liszt's Late Piano Music.” *The Journal of Musicology*, vol. 15. No. 2. (Spring, 1997): 178-207.

<sup>78</sup> Walker: i.m. 414.

<sup>79</sup> Az elemzett mű kottája a 9.14. fejezetben található meg.

<sup>80</sup> Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976) 223.

emelkedő hátborzongató bővített kvartszext-mixtúra, mely a Gyászgondola 140. ütemtől kezdődő szakaszára emlékeztet. A 30. ütemtől a darab második fele egy diadalmas fanfár, amely B-dúrból indulva párhuzamos hangnemeken keresztül elér E-dúrig, és váratlanul fennakad egy bővített szextakkordon a 43. ütemben, amely megegyezik a darab kezdőakkordjával, majd ugyanezen akkord hangjain (egy váltóhanggal kiegészítve) visszahull a mélybe a kezdeti orgonapont ciszére, és feloldatlanul fejezi be a darabot.

Az Am Grabe Richard Wagners<sup>81</sup> ugyanazzal a ciszszel indul, sőt a darab elején található felfelé törő motívum ugyanannak a bővített hármashangzatnak egy kisszekund váltóhanggal való feloldása – mintha Liszt három hónappal elhúzta volna az előző darab feloldását. Ez az az Excelsior motívum, melyet egy korábbi darabjából, a Glocken des Strassburger Münstersből emelt át, és mely Wagnernél a Parsifal-motívumként tűnik fel.

Az előző darabhoz hasonlóan itt is megjelenik egy cisz orgonapont. Az anyag a R. W. - Venezia második feléhez hasonló akkordmeneteket tartalmaz, de ezek itt fanfár helyett egy angyali kart idéznek a magas regiszterben, piano. Érdekes, hogy az Am Grabe Richard Wagnersnak is van egy korábbi verziója,<sup>82</sup> ahol a darab a R. W. - Venezia átvezető részét idéző mixtúrán keresztül felemelkedik egy f-a-cisz bő hármásra, és ott is végződik, feloldatlanul. Amikor azonban Liszt a vonósnégyes változaton dolgozik, akkor átírja ezt a szakaszt: a 33-36. ütemek immár az Excelsior elejét idézik, a 37. ütem pedig elér egy cisz-dúr akkordot (a hétkeresztes hangnem Lisztnél Paul Merrick szerint az örökkévalóságot szimbolizálja). A 46. ütemtől a Parsifal harang-motívumával száll alább a monodikus dallam, lelassul, és egy cisz hangon marad abba.

Felmerül a kérdés, hogy miért? Erre a kérdésre ad érdekes választ Cannata tanulmánya. A teljes gondolatmenetet visszaadni itt most nincs lehetőség, de írásának főbb pontjai a következők:

- a Strassburgi harangok 170. ütemtől kezdődő szakasza rendkívül hasonló a R. W. - Venezia második részének anyagához (a R. W. - Venezia kéziratában egy javítás gyakorlatilag bizonyítja a tudatos kapcsolatot)

- E szakasz közben a kórus Mihály arkangyalról énekel

Ezek után Cannata az Angelus!-t veszi górcső alá, és a következőket állapítja meg:

- A R. W. - Venezia 24-30. üteme, illetve az Am Grabe később kihúzott része hasonlít az Angelus! 175-189. ütemek közötti szakaszára
- Az Angelus!, az Années legelső darabja, amely az asszociatív elemek gazdag hálóját felmutató, nagyon gondosan megtervezett ciklus.
- Az asszociatív háló döntően vallásos motívumokra, szimbólumokra épül, amit katolicizmuson keresztül lehet megérteni
- Liszt mély vallásossága mára már meggyőzően bizonyítást nyert

<sup>81</sup> Az elemzett mű kottája a 9.15. fejezetben található meg.

<sup>82</sup> A New York-i Pierpont Morgan Library-ben található a kézirat, illetve a billentyűs verzióé az imsl.org-on: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP432237-PMLP11146-am\\_grabe\\_RW.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP432237-PMLP11146-am_grabe_RW.pdf) (utolsó letöltés: 2016.08.08.)

- Miután 1882-ben korrektúrázta ezt a kötetet, a zenei anyagok „kézben voltak”, amikor a Wagner halála körüli darabok keletkeztek
- Az Angelus!-nak több különböző változata létezik, különböző címekkel, időben széles sávot lefedve
- Az utolsó verzió címében az őrangyal már egyes számban szerepel
- Liszt többször is írt és beszélt a darabról, egy alkalommal 1880 októberében említi a darabját, mint amit nemrég fejezett be
- A katolikus kánonban három őrangyal szerepel név szerint, Gábiel, Rafael és Mihály. Cannata több irányból is meggyőzően bizonyítja, hogy a „Prière à l'ange gardien” itt Mihály arkangyalnak van címezve, akinek a liturgia szerinti ünnepe szeptember 29-re esik, csupán két nappal a kéziratban szereplő dátum előtt
- Mihály arkangyal egyik fő „feladata” az egyház tanítása szerint az, hogy a halál óráján megmentse az eltávozottak lelkét a Sátólól, és elvezesse őket az Isten színe elé, hogy elnyerjék ítéletüket.

A R. W. - Veneziában tehát Liszt kétszer idézi meg Mihály arkangyalt, először a 24-30. ütemekben (ez az Angelus-Venezia kapocs). Az a 175-189. ütemek közötti szakasz csak az Angelus! utolsó verziójában szerepel, így bizonyítható, hogy csak 1880-82 között kerülhetett bele a kompozícióba, valószínűleg inkább 1882-höz közelebb, tehát ez a zenei anyag Liszt emlékezetében lehetett, amikor a R. W. – Veneziát komponálta.

Az arkangyal második megidézése a R. W. – Veneziában a B-dúrban kezdődő szakasz, amely a Strassburgi harangok Mihály arkangyalról szóló szakaszának felidézése.

Így talán nem elrugaszkodott Cannata konklúziója, miszerint a kétségbeesés hangján induló R. W. – Venezia valójában Liszt imája Wagner halála után, amelyben az őrangyalára, Mihály arkangyalra bízta Wagner lelkét, hogy amikor a gyászmenet mintájára a lelke az isteni ítélet felé tart a másvilágon, legyen őrzője.

Talán a bővített hármashangzatokkal felemelkedő átvezető szakasz az a rész, ahol Mihály a mennybe vezeti Wagnert, a fanfár pedig az ítélet trombitáit szimbolizálja. A darab végén azonban Liszten hirtelen úrrá lesz a kétségbeesés, amikor szembesül azzal, amit Cannata találóan *mortal realisation of death*-ként aposztrofál.

Ezen a ponton veszi fel a fonalat az Am Grabe Richard Wagners, azonban már beletörődést, elfogadást sugall. Lisztnak a hit nyújt vigaszt, az a meggyőződés, hogy Wagner az örökkévalóságba költözött. Talán ezért is változtatta meg Liszt a darab eredeti végét. Ekkorra Mihály arkangyal „elvégezte” a dolgát, Liszt pedig visszatért a földi valóságba, és most, hogy a rituáléknak és a ceremóniának vége, a keresztes lovagokat idézi meg a Grál legendából, hogy mint a szent ereklyéket Monsalvatban, Wagner sírját is őrizték.

Ennek a fejezetnek a három darabját összeolvasva olyan, mintha együttesen írnának le egy olyan ívet, amelyet korábban az elégiáknak tulajdonítottunk. A Gyászgondola még csak a halál előérzetét írta le, de formájában az elégiákkal rokon,

mintha Liszt előre megélte volna azt, ami aztán hamarosan be is következett. A R. W. - Venezia Liszt gyászának megfestése, ahol előbb a megrázkódtatást komponálja meg, majd pedig Wagner megdicsőülését a túlvilágon; Liszt azonban hirtelen visszazuhan a gyászba, kétségei közé. Ezután következik az Am Grabe Richard Wagners, ahol végül Liszt tényleges megnyugvást talál abban a tudatban, hogy Wagner lelke már az örökkévalóságban él tovább.

### 6.3. La lugubre gondola I

A La lugubre gondola I nem 4/4-ben van, mint az első változat, hanem ezúttal 6/8 az ütemmutató<sup>83</sup>. Liszt a Villa d'Este ciprusai esetében már írt úgy két testvérdarabot, hogy eltérő az ütemmutatójuk: ott az első darab 3/4-ben, a második pedig 4/4-ben íródott.

A darab három szakaszra tagolódik. Az első rész egy bővített akkorddal kezdődik, amely úgy ringatózik a balkézben, mint a testvérdarab hasonló szakasza. A bővített akkordnak várnánk a feloldását, de itt már ez bizonyul a tonikának. A jobbkézben megszólaló panaszos dallam távolról emlékeztet csak a Gyászgondola 35-42. ütemeire, de a 19. ütemtől, ahol mintha f-moll domináns hallanánk, lényegében azonos az anyag. A jobbkézben a zeneirodalom egyik legfájdalmasabb hangját írta le Liszt a hatodik ütemben, ahol az e-c-asz bővített hármashangzat felett az először megjelenő c-asz fellépés c-a-ra nyílik, így egy bővített oktáv surlódását létrehozzán.

A második formarész is a Gyászgondolához hasonlóan egy nagyszekunddal lentebb ismétlődik meg hangról hangra. Eddig szinte csak a formarészek végén lévő pár átvezető ütemben voltak hagyományos harmóniák.

A coda, amely 46 ütem hosszú, folytatja az alászállást. A balkéz végig egy kisszext tremolót játszik, fölötté a jobbkézben idézi vissza Liszt az első rész fölfelé lépő kisszextekkel induló dallamát. Ez azonban hamar elakad, mintha kifulladna. Ekkor a balkéz lelépeget egy nagyszekundál lentebb, hogy erre a jobbkéz ismételten megpróbálkozzon az előző dallammal, egy nagyszekunddal fentebb, még kétségbeesettebben, de ugyanúgy kifullad, mint az előbb. Harmadjára ugyanúgy egy-egy nagyszekundot távolodnak a szólások – a Gyászgondola elején láthattunk ugyanilyen sémát –, ezáltal a balkéz leér a darab elejei asz-e hangközhöz, amit Liszt kiegészít egy asz-c-esz bővített akkorddá. Most a dallam harmadik nekifutásra (Abgesang) messzebb is jut, de kétségbeesetten ismételnéni kezdi magát, lelassul, visszaér a darab központi c-hangjára, abbamarad, a tremoló pedig szól tovább.

Ha van zene, amiből kiált a kétségbeesés, szétesés, a reményvesztettség, akkor az véleményem szerint ez a mű. Megrendítő, hogy bár Liszt már egyszer megbékélt az Éggel és önnönmagával Wagner és a maga halála kapcsán, most két évvel később visszakanyarodik ehhez a témájához, és megírja egyik legkilátástalanabb zenéjét. Úgy, mint aki már a hitben sem talál vigaszt.

---

<sup>83</sup> Az elemzett mű kottája a 9.16. fejezetben található meg.



## 8. Konklúzió és kitekintés

Dolgozatom végén először is azzal a kérdéssel kell szembenéznem, amelyet eddig elkerültem: ha sok tekintetben ennyire hasonlóak ezek a darabok, és ugyanakkor az életműben ennyire minimális a kamarazene, akkor a gordonka-zongora párosításnak nincsen valamilyen kitüntetett szerepe Lisztnél?

Mind az öt vizsgált darabból készült – valószínűleg párhuzamosan – hegedű-zongora verzió, illetve az Elfelejtett Románc esetében brácsa-zongora letét az eredeti, tehát nem állapítható meg, hogy gordonka ihlette volna a kamarazenei változatokat.

Ugyanakkor úgy is feltehetjük a kérdést, hogy miért pont ebből a pár műből készültek kamarazenei változatok a zongoraverzió mellé. Erre a kérdésre sincs egyértelmű válasz. Számtalan olyan mű található, amely faktúrája, hangvétele alapján ugyanúgy alkalmas átírásra, mint a dolgozatomban vizsgált művek. Egy rövid felsorolás a teljesség igénye nélkül olyan cselló-zongora összeállításra átírt Liszt darabokból, amelyek az elmúlt pár évben CD-n megjelentek: *Angelus! Prière à l'ange gardien*, *O du mein Holder Abendstern*, *Pusztá-Wehmut*, *Feierlicher Marsch aus Parsifal*, *Benedetto sia 'l giorno S. 270/1 (Sonetti del Petrarca)*, *I vidi in terra S. 270/3 (Sonetti del Petrarca)*, *Resignazione (I & II)*, *Recueillement*, *Fünf Klavierstücke*, *Dem Andenken Petöfis*.

Összefoglalás gyanánt a következő oldalakon egy táblázatban foglalom össze strukturális elemzéseim eredményeit, tehát a cselló-zongora darabok formai hasonlóságait, és velük párhuzamosan a gyász fázisainak idézett leírásait.

	bevezető	strófa	átvezető	kulminációs szakasz	transzformált visszatérés	kóda
Erste Elegie (1874)	recitativo (tenor) „miért?“, c-h kisszekund telépése; <i>inflected repetition</i> , bővített hármas, improvizációszerű kadencia, végül szétfoszlik	c-h lépésből áradó nagyon kromatikus dallam, dolce cantando, egyre csak felefelé tart, Asz- H- Esz- dúr, kifulladás	balkéz, hárfá-szerű, dolce espressivo, una corda, legatissimo, harmónium + hárfá - nosztalgikus, végén crescendo fokozás	ff appassionato csúcspon, A- dúr szexu/f-moll - ultra- tercrokon, végül magára marad recitativóban, fokozatosan kifulladás, visszahanyatlik (kétszer megismételve)	Asz-dúr, magasabb regiszter, halk, dolce espressivo, énekítő bel canto, átvezető szakaszt idéző rész: harmónium + hárfá	Tremolo + szétfoszló arpeggio akkordok fölötti trillák a magas regiszterekben, ritenuo e perendo, maggiore zárlat.
#ütemszám	1-20	21-50	51-68	68-101	102-121	122-136
Zweite Elegie (1887)	vádító recitativo, feifelé szálló dallam: kérdés (miért?), <i>inflected repetition</i> , végül szétfoszlik	nosztalgikus dallam, (elfelejtett valse), majd „inf. repetition”, végén kadenciában magasra kapaszkodva szétfoszlik. Mindéz megismétlődik: <i>inflected repetition</i> , majd zongora codetta	dolcissimo amoroso, Asz- dúr (szerelmi hangnem) reminiscencia, balkéz hárfászerű, végén poco a poco cresc. appassionato, accelerando fokozás	ff appassionato csúcspon, de magára marad a cselló egy recitativóban, fokozatosan kifulladás, visszahanyatlik	versszakok második négy ütemének anyagából tematikus transzformáció: a téma már más, itt is áradó dolce espressivo bel canto-vá módosul	szétfoszló arpeggio akkordok fölötti trillák a magas regiszterekben, pp, maggiore zárlat.
ütemszám	1-18; 39-56	19-38; 39-88	89-120	137-156	157-179	180-186
Romance Oubliée (1880)	„Ó, miért?“, keserű, vádító felkiáltás, <i>inflected repetition</i> : bő hármas, kereső kadencia	espressivo nápolyi dallam, szövege: háborgó ítélek múltban keresné a vigaszt, utolsó lemondó gesztus kétszer	szétesés és felbomlás, keresés, fokozás	É-dúr (vallásos hangnem), pentaton öröm, trilla, magára maradó cselló, molto espressivo kadencia szubdominánson	tranquillo, arpeggio, időtlen zene, impresszionista „nápolyi” emlék transzformálása a mennyországba boldogság.	felemelkedik, arpeggio, pp, piú ritenuo, első téma maggiorében: megnyugvás, boldogság.
ütemszám	1-7	8-18	19-27	28-43	44-88	80-89
Die Zelle in Nonnenwerth (1880?)	lefelé lépő tercrokon váltás: melankólia, hangnemileg bizonytalan, improvizációszerű kadencia, recitativo	malinconico espressivo, szövege: <i>einsam</i> , <i>Schmerzen, fremde</i> , magány, fájdalom; C-dúr, É-dúr, de visszahanyatlik	átvezető keresés, pasztorál pentaton É-dúr recitativo: reminiscencia (kétszer), agitato cresc. fokozás	refrén egyből hosszú monodikus recitativóban fúllad ki	téma variált, dolce amoroso, maggiore visszatérése, hárfászerű balkéz, <i>inflected repetition</i> , közben pentaton reminiscencia, elfacsarodik	visszatérnek a darab eleji tercrokon akkordváltások, cselló hosszas, harangozó panaszos recitativója, lelassul, nincs maggiore zárás.
ütemszám	1-16	17-38	40-73	74-83	84-112	113-151

Vallé d'Obermann (c. 1880)	gomolygás a zongora mély regiszterében, üres oktávok, hangnemileg bizonytalan, <i>inflected repetition</i> , kereső cselló recitativo	lamentáló-recitáló, keresés: sóvárgó/beletörődő	szűkített négyes hangjain lassan felemelkedik a magas regiszterekbe	C-dúr, Pasztorál-amoroso, bel canto, fokozás,	váratlanul aláhull, szétesik
ütemszám	1-21	22-107	108-115	116-158	159-172
La lugubre gondola 2 (1882)	gomolygás a zongora mély regiszterében, üres oktávok, szűk. négyes, hangnemileg bizonytalan cselló recitativo: wagneri, kereső; bar-forma, <i>inflected repetition</i> , végén nagyobb kadencia, kereső	türemnődők hangvétele, fájdalmas krom. dallam, „4/4-esített barcarola”, piangendo, végén cselló kadencia, lefelé (!) <i>inflected repetition</i>	pp, dolcissimo, dolente, ringatózó balkéz, impresszionizmus, noszalgikus dallam N2-dal lentebbi ismétlés	versszak visszatér: f appassionato, fokozottabb tempó, sűrűbb felrakás; hatalmas fff unisono csúcspontba fokozódik, fokozatosan hullik vissza a mélybe; újra recitativo	sűrű mixtúra felett panaszos pesante, kissekúndban mozgó dallam, végül monódia; coda codája: darab eleji ringatózás: ugyan lezár gisz-mollban, de nincs vígasz, sem megnyugvás, sem féoldozás.
ütemszám	1-34	35-68	69-108	109-139	140-182
R. W. - Venezia és Am Grabe Richard Wagners	gomolygás a zongora mély regiszterében, üres oktávok, orgonapont felett bővített akkordok ostinatóban	cisz orgonapont; kvart abmbitusú dallam, szinte csak k2 feléle, visszahull, utolsó akkord „modulál”; mindez kétszer: <i>inflected repetition</i>	bővített kvartszext-hármashangzatok mixtúrája feléle	diadalmas fanfár, B-Desz-E-dúr, de fennakad egy bővített szextakkordon (=a darab kezdőakkordja), majd visszahull a mélybe	Parsifal-motívummal visszahull, lezár ciszen (Cisz-dúrban)
ütemszám	Venezia 1-4	Venezia 5-23	Venezia 24-30	Venezia 30-vége	Am Grabe 37-vége
gyász fázisai (J. F. Bowlby)	sokkos állapot	tiltakozás	kétségbeesés	gyógyulás	
gyász fázisai (Verena Kast)	elutasítás	felszakadt érzelmek		keresés és elválás	önmagunkhoz és a világhoz való viszony kialakítása
gyász fázisai (Lindemann)	megrzkódthatás	sóvárgás, keresés	szétesés, felbomlás	újjaszerveződés, megnyugvás	

gyász fázisai (Polcz Alaine)	szembesülés a halállal és a vesztéssel	összszedettsé; sóvárgás, keresés	talajvesztettség (szétesés, regresszió, káosz állapot)	számadás, számbavétel, a kapcsolat átdolgozása (mit adtam, mit kaptam, mit jelentett az életemben, életében)	útkeresés [adaptáció, alkalmazkodás az új életformához]
Aux cyprès de la Villa D'Este I (1887)	gomolygás a zongora mély regiszterében, üres oktávok, ostinato, kromatikus dallam, felemelkedik, bővített akkordról aláhull	g-moll, barcarola-balkéz, bevezetés anyaga széles dallammá transzformálva, csúcspont, 47-től nosztalgikus dallam	cisz-g tremolo fölött fff csúcspont, majd visszahull	versszak második fele (47-), G- dúr, kromatikus Trisztán-szerű idézet, mixturák kromatikusan lelépkednek	G-dúr, szétfoszló arpeggio-k, C-dúr akkordon fennakad, alászál, maggiore zárlat.
ütemszám	1-32	33-62	107-130	131-190	191-

Végül még egy párhuzamot szeretnék felidézni: Weöres Sándor kései verseit. E dolgozatban nincs hely Weöres életútjának, költészetének ismertetésére, de néhány olyan főbb vonást érdemes számba venni, amelyek hasonlítják egymáshoz ezt a két életművet: egyfelől mindketten páratlanul virtuóz művészek (páratlan virtuózai az anyag megformálásának), másfelől mindkettőjüket erős szakrális-transzcendens érdeklődés jellemzi.

Ami ezen túl összeköti a két mestert, az az életművük utolsó szakasza. Weöres hasonló öregkori depresszióban szenvedett élete vége felé, mint Liszt, és kései költészete is ugyanazokkal a kérdésekkel birkózik. Lator László így emlékezett erre:

Három négy évvel ezelőtt még össze-összetalálkoztunk, többnyire véletlenül, közértbe, postára, trafikba menet. Ha megkérdeztem, hogy van, a találkozás hirtelen ellobbanó öröme után lehangolva felelte: kínoz a depresszió. De azért dolgozni tudsz, próbáltam biztatni, egyre-másra jelennek meg a verseid. Á, ezek csak olyan hibbant versek, amilyenek egy hibbant agytól telnek, válaszolta, és abban igazán egy csepp magakellető kacérság se volt.

[...] De hát milyenek is ezek az utolsó versek? Hasadozottak, szaggatottak. [...] A Kútbanező pársorosai azonban a tudat olyan homályos zónáiban formálódtak, hogy szakadékaikat nem mindig tudjuk belátni.<sup>84</sup>

Károlyi Amy így írt Weöres utolsó verseskötetéről, a Kútbanezőről:

A 19. század és a századforduló mértéktelen költői énkultuszát természetes reakcióként követte a személytelen költészet. Amennyire azonban a felduzzasztott *én* nem tudta elfedni a világot, az úgynevezett személytelen költészet se tudja elfeledni az *én* hangütését, legfeljebb más szájába adta vonzalmait és ellenszenvét a világ (történelem) történései iránt. W. S. szerint mind a két irányzat divathullám, s nem a címke fontos, hanem hogy jó-e a vers. Neki is voltak mindkét irányba tartozó versei, de az utolsó tizenöt év termése inkább szubjektív irányba tendál. Ebben a verscsoportban különös helyet foglalnak el az 1985-86-ban írt versek, melyek az *én* versei, de bárki magáénak fogadhatja el őket, ahogy kivégzés előtt nem kérdi a lélek, hogy milyen költői irányban retteg a kozmikus ítélettől.

Ezek a versek a lascaux-i barlangfestmények verses rokonai. Az őseMBER nap mint nap veszélyeztetett létét varázsigékkel (rajzokkal) kibeszélő s a vallomás által megvédeni akaró kultikus igék. W. S. versei egy Mallarmén, Picassón, Keresztes Szent Jánoson, afrikai primitíveken és ókori mítoszokon nevelkedett őseMBER szavai. Évmillió átöröklött félelmek szólalnak meg modernül iskolázott hangon, de archaikus erővel.

Hogy személyes-e, vagy személytelen ez a költészet, azt döntse el az olvasó, kinek a tollat fogó *én* legbelsőbb sejtjeit rázza meg s alakítja át lélekké.<sup>85</sup>

<sup>84</sup> <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/LATOR/lator00131a/lator00152/lator00152.html> (utolsó letöltés: 2016.08.06)

<sup>85</sup> Weöres Sándor: Kútbanező (Budapest: Magvető Kiadó, 1987), hátsó borító.

A versek legelőször szembetűnő tulajdonsága, hogy rövidek. Sokszor Weöres a legegyszerűbb (szimmetrikus) formákba önti mondanivalóját, csak néhány vers különös, hirtelen vége kelt szabálytalan érzetet: „Csupa tökéletlen kezdet / és semmi vég” (*Vers a pokolból*), illetve *Sorok*, vagy *Bokron harmat*, *A kútba néz valaki*, *Időtlen az idő*.

Ezekben a versekben kevesebb a nyelvi játék, a virtuozitás, Weöres erősen leszűkült eszköztárral él. Kietlen, sivár világban vagyunk, ahol esszenciális sűrűségű anyag van jelen, amely Fráter Zoltán szavaival az „időn-téren túli határtalanság” tapasztalatát<sup>86</sup> közvetíti.

A versek főbb témái:

- romló test: „Mennyit szenvedtem, / Föl nem foghatom / El nem dadoghatom”
- szorongás: „Léptek kopognak legalul / De mindig akad fölfelé / emelhető. Vigyázni kell” (*Léptek kopognak, Baljós tavasz, 1985 szilvesztere*)
- depresszió: „Szenvedés a reggelem, a dalom, az éjszakám,/alig van vágyam, / hogy életemet életben tartanám.” (*Vers a pokolból*)
- elmúlás közeledése: A haláltól / ne azért rettegj, / mert megsemmisít - / hanem, mert kibont látszólagos önmagadból”
- gyászversek barátok emlékére (*Szederkényi Ervin gránitjára, In memoriam Radnóti, Szergej Jeszenyin emlékére*)
- még öngyilkosság-szindróma is (*Csillogó kútkávák*).

Mindezek esszenciája többek között a Hazafelé című verse:

Elég volt a világból  
a négy falból  
a túlközeli csillagokból  
a nyúzott disznóhúsból  
a másokat ért méltatlanságból  
hazamegyek apámhoz anyámhoz  
a koporsóba

Elég volt a mások szenvedéséből  
az én örömemből  
a fekete savból  
a hamuból  
az átkozott imádságból  
hazamegyek a tavalyi kutyákhoz macskákhoz  
a hajléktalan esőbe

Szinte önisméltés ezek után felsorolni a kései Liszttel való párhuzamokat, de mind a rövid formák, mind az egyszerű – szimmetrikus – felépítés (Nuages gris), mind a „hirtelen abbamaradás”, mind az eszköznélküliség, mind a témák

<sup>86</sup> Fráter Zoltán: *Hagyomány, hatás, iszony* (Budapest: Holnap Kiadó, 2012). 220-226.

figyelemreméltóan rokonítják ezeket a műveket. Az pedig különösen hátborzongató, hogy a szakrális irányultságú művészetnek ez a két óriása ugyanúgy, életének ugyanabban a fázisában inog meg hitében.

9. Kottapéldák<sup>87</sup>

1

*En mémoire de Madame Marie Moukhanoff  
(née Comtesse Nesselrode)*

**Élégie**  
[Première Élégie]

for violoncello and pianoforte, or for  
violoncello, pianoforte, harp and harmonium [organ]

F. Liszt

**Violoncello**  
Andante  
*f*

**Pianoforte**  
Andante  
*mf*

**Harp**  
Andante

**Harmonium [Organ]**  
Andante  
Harp and Harmonium tacet to letter A

**Violoncello**  
7  
*crescendo*

**Pianoforte**

© The Hardie Press 1992

THE HARDIE PRESS, EDINBURGH  
Photocopying this copyright material is illegal  
HP29.09

Printed in Great Britain

<sup>87</sup> Az ebben a fejezetben található kották a The Hardie Press, Edinburgh, illetve az Editio Musica Budapest szerzői jogi védeltsége alatt állnak, közlésük a kiadók nagyvonalú engedélyével történik.



2  
13

*diminuendo* *legato e rallentando*

*p* *pp* *rallentando*

a tempo 21

*dolce cantando*  
*a tempo, legato sempre*  
*dolce cantando*  
*una corda* *p*

4 2 5 3

25

*dolce cantando*

5 3 5 3

29

*dolce cantando*

4 2 1 5 3 1



33

*espressivo*

37

41

*crescen*

45

*stringendo* *un poco rallentando*

do

do

*un poco rallent. e diminuendo*

8

4  
51 **A a tempo**

**A a tempo**  
*sempre dolce ed espressivo una corda*

**A a tempo**  
*mp ruhig*

**A a tempo**  
*pp*

55

59

Musical score for measures 59-61. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves: a vocal line at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and three additional staves at the bottom. The vocal line has a melodic line with a fermata. The grand staff contains a complex piano accompaniment with various textures, including chords and moving lines. The bottom three staves show rhythmic patterns and harmonic support.

62

Musical score for measures 62-65. The score is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five staves: a vocal line at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and three additional staves at the bottom. The vocal line has a melodic line with a fermata. The grand staff contains a complex piano accompaniment with various textures, including chords and moving lines. The bottom three staves show rhythmic patterns and harmonic support.

6

66

cre - scen - do

*ff appassionato*

8

cre - scen - do

*ff appassionato*

2 3 4

tre corde

*f* *rinforzando*

69

8

*molto appassionato*



73

*ff* *diminuendo e un poco ritenuto*

*p* *un poco ritenuto*

78

*lang*

*lang*

*lang*

*lang*

8

82 C Più ritenuto a tempo [A]

*pp* *ff*

C Più ritenuto a tempo 8 [A] [A]

*pp una corda* *ff tre corde*

C Più ritenuto a tempo

*pp* *ff*

C Più ritenuto a tempo

86

8

HP29.09



90

*un poco ritenuto*

*ff*

*diminuendo*

*P*

*un poco ritenuto*

95

*lang*

**Più ritenuto**

**D**

*pp*

**Più ritenuto**

*lang*

*pp una corda*

**Più ritenuto**

**D**

*lang*

*pp*

**Più ritenuto**

**D**

*lang*







107

11

*pp*

111

*dim.*

12

114

*dolente*

8

118

*lang*

*dim.* *smorz.* *p*

*lang* *trem.* *pp*

*lang* *p un poco marcato* *ppp*

HP29.09

*tr. can / lang*



125

*dolciss.*

131

*ritenuto e perdendo* *pp*

*ritenuto* *perdendo*

*ritenuto* *pp*

*ritenuto* *PPP*

14

Fräulein Lina Ramann gewidmet

# Zweite Elegie

F. Liszt

Violoncello *Quasi Andante*  
*mf*

Pianoforte *Quasi Andante*

8

16

*sostenuto ed espress.*

*p*

24

rit. \* rit. \* rit. \*

31

*un poco rall.*

*un poco rall.*

39

*a tempo*

*a tempo*

47

1 2 1

16  
55 *sostenuto ed espress.*

62

69

76 *rallent.* [a tempo]

82

[un poco rallent.]

un poco rallent. e smorzando

89

[A tempo]

dolce amoroso

[A tempo]

pp dolcissimo amoroso

una corda

sempre legatissimo

93

sempre legatissimo

97

sempre legatissimo



18

101

105

109

113

*poco a poco* *cresc.*

*ed appassionato*

117 *tr* *tr* *ff*

121 *un poco acceler.* *f un poco acceler.*

125

129 *cresc.*

20  
133

[Quasi allegro]

137

[Quasi allegro]

*ff*

143

*ff*

[\*]

[\*]

150

*un poco rall.* [ - - - - - ] *a*

*un poco rall.* [ - - - - - ] *a*

*p*

157 **Tempo 1]**  
*dolce espress.*

**Tempo 1]**  
*p*

165

173

180 *dolcissimo* *riten.* *pp*

8

2. AUX CYPRÈS DE LA VILLA D'ESTE N° I

Thrénodie

Andante

mf

f

sempre legato

dim. p

un poco cresc. rinforz.

rall. molto accentuato

f

cresc.

42

ff appassionato

ff

This system contains measures 42 through 48. The right hand features a series of chords and dyads, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 2, 4, 4, 5, 4, 5, 4, 5. The dynamic is *ff* and the tempo is *appassionato*. There are two fermatas in the right hand.

49

un poco dim. - - - rinforz.

rinforz.

This system contains measures 49 through 55. The right hand has a melodic line with a fermata at measure 50. The left hand has a rhythmic pattern with fingerings 2, 1, 4, 2, 3, 4, 1, 2, 3. Dynamics include *un poco dim.* and *rinforz.* There are two fermatas in the left hand.

56

un poco rall. - - -

This system contains measures 56 through 62. The right hand has a melodic line with a fermata at measure 57. The left hand has a rhythmic pattern with fingerings 3, 4, 5, 1, 4, 2. The dynamic is *un poco rall.* There are two fermatas in the right hand.

63

tranquillo

p sotto voce

[4] [5]

This system contains measures 63 through 68. The right hand has a melodic line with fingerings 4, 5, 4, 3, 4, 4. The left hand has a rhythmic pattern with fingerings 3, 4, 5, 2, 4, 3, 4, 3. The dynamic is *p sotto voce* and the tempo is *tranquillo*. There are two fermatas in the right hand.

69

[3] [4] [4] [5]

This system contains measures 69 through 74. The right hand has a melodic line with fingerings 3, 4, 4, 5. The left hand has a rhythmic pattern with fingerings 3, 4, 5, 2, 4, 3, 4, 3. There are two fermatas in the right hand.

10  
75

poco a poco accelerando - - -

poco a poco cresc. -

This system contains measures 10 through 75. The music is written for piano in two staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked 'poco a poco accelerando'. There are dynamic markings 'poco a poco' and 'cresc.'. The bass line features repeated eighth-note patterns with 'Ped.' and asterisk symbols below.

81

This system contains measures 81 through 86. The music continues in the same key and tempo. The bass line continues with repeated eighth-note patterns and 'Ped.' and asterisk symbols.

87

Più agitato

sempre legato

f

marcato

tremolando

marcato

This system contains measures 87 through 92. The tempo changes to 'Più agitato'. The music is marked 'sempre legato' and 'f'. There are 'marcato' markings and a 'tremolando' section in the bass line. Fingerings 1, 2, 3, 2, 1 are indicated in the right hand.

93

tremolando

This system contains measures 93 through 98. The music continues with 'tremolando' markings in the bass line and 'Ped.' and asterisk symbols.

99

cresc.

This system contains measures 99 through 104. The music continues with 'cresc.' markings and 'Ped.' and asterisk symbols.

105 *più cresc.* *fff* *tremolando* *un poco accel.*

112 *rinforz.* *Ossia* *ff* *legato*

119

124 *un poco rall.* *molto dim.* *pp*



12 **Tempo I**

131 *f appassionato* *un poco dim.*

138 *rinforz.*

146 *mp* *mp*

156 *mp* *cresc.*

166 *ff*

175 *p senza agitazione, e molto legato*

The musical score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system (measures 12-131) is marked 'Tempo I' and 'f appassionato', with a 'un poco dim.' instruction. The second system (measures 131-138) features a 'rinforz.' instruction. The third system (measures 138-146) is marked 'mp'. The fourth system (measures 146-156) is marked 'mp' and 'cresc.'. The fifth system (measures 156-166) is marked 'ff'. The sixth system (measures 166-175) is marked 'p senza agitazione, e molto legato'. The bassoon part includes fingerings (e.g., 8, 2, 3, 4, 5) and breath marks. The piano part includes fingering (e.g., 1, 2, 3, 4) and articulation marks.

183

un poco più marcato (ma poco)

191

*p* ten. ten. ten.

196

cresc.

201

*f* dim.

207

*mf*

\*) Das Fehlen eines Arpeggio-Zeichens ist offenbar Absicht. Wenn man auch die Töne des Schlussakkordes nicht gleichzeitig anschlagen kann, so sollte doch Liszts Absicht durch eine Spielart, die von der Arpeggien in den früheren Takten abweicht, deutlich werden.

\*) The omission of the *arpeggio* sign is intentional. Even if we cannot strike all the notes in the chord at once, we do have to make Liszt's intention felt by a way of playing which differs from the *arpeggio* of the preceding bar.

TRÜBE WOLKEN – NUAGES GRIS

Andante

p

tremolando

6

11

17

70

23

Musical score for measures 70-73. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major. Measure 70 features a melodic line in the right hand with a slur over the first four notes. Measure 71 has a whole rest in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 72 continues the melodic lines in both hands. Measure 73 concludes with a whole note chord in the right hand and a melodic line in the left hand.

28

Musical score for measures 74-77. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major. Measure 74 has a whole rest in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 75 continues the melodic lines in both hands. Measure 76 continues the melodic lines in both hands. Measure 77 concludes with a whole note chord in the right hand and a melodic line in the left hand.

33

Musical score for measures 78-81. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major. Measure 78 has a whole rest in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 79 continues the melodic lines in both hands. Measure 80 continues the melodic lines in both hands. Measure 81 concludes with a whole note chord in the right hand and a melodic line in the left hand. The instruction "sempre legato" is written below the bass staff.

38

Musical score for measures 82-85. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major. Measure 82 has a whole rest in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 83 continues the melodic lines in both hands. Measure 84 continues the melodic lines in both hands. Measure 85 concludes with a whole note chord in the right hand and a melodic line in the left hand.

43

Musical score for measures 86-89. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major. Measure 86 has a whole rest in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 87 continues the melodic lines in both hands. Measure 88 continues the melodic lines in both hands. Measure 89 concludes with a whole note chord in the right hand and a melodic line in the left hand. The instruction "rall." is written above the right staff, and "p" is written below the right staff. There are also some markings below the bass staff.

76

SCHLAFLOS!

Frage und Antwort.

Nocturne für Pianoforte, nach einem Gedicht von Toni Raab

The musical score is for a nocturne in G major, 3/4 time, with a tempo of 88. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a driving eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal line is written in a soprano clef and includes two 'Ossia' alternatives. Performance instructions include 'Schnell und leidenschaftlich' (fast and passionately), 'f' (forte), 'sempre legato', and 'Reo.' (ritardando). The score is divided into systems, with measures 4, 7, and 10 marked at the beginning of their respective systems. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piano part includes sixteenth-note runs and sixteenth-note chords, while the vocal part consists of quarter and eighth notes.

Ossia

rinforz.

ff

B

cresc.

molto

16

dim.

19

The image shows a musical score for piano and bassoon, spanning measures 13 to 19. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 13-15) features a piano part with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, and a bassoon part with a similar melodic line. The second system (measures 16-19) continues the piano part with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, and the bassoon part with a similar melodic line. The score includes various dynamics such as *rinforz.*, *ff*, *cresc.*, *molto*, and *dim.*, and includes performance markings like *Ossia* and *B*. The page number 77 is located in the top right corner.

78

Musical score for measures 78-81. The system begins with a grand staff (treble and bass clefs) showing a long, sustained chord in the right hand and a similar chord in the left hand, both marked with a fermata and the instruction "lunga". The right hand part is marked "attaccu dal [C]". The system then continues with three measures of a flowing sixteenth-note pattern in the left hand, while the right hand plays a series of chords. The left hand part is marked with a "Ped." symbol and a star.

25

Musical score for measures 25-27. The system begins with a grand staff. The right hand part is marked "legato" and features a series of chords. The left hand part continues with the flowing sixteenth-note pattern. The left hand part is marked with a "Ped." symbol and a star.

28

Musical score for measures 28-30. The system begins with a grand staff. The right hand part continues with chords, and the left hand part continues with the flowing sixteenth-note pattern. The left hand part is marked with a "Ped." symbol and a star.

31

Musical score for measures 31-33. The system begins with a grand staff. The right hand part continues with chords, and the left hand part continues with the flowing sixteenth-note pattern. The left hand part is marked with a "Ped." symbol and a star. The system ends with a "cresc." marking in the right hand.

34 *stringendo*

37

40 *Ritenu*

44 *più riten.*  
*dim.*

50 *Andante quieto*  
*p dolce*



80

55

sempre dolce legato

Ossia

dim.

60

65

riten.

dim.

71

98

UNSTERN! – SINISTRE

Lento  $\text{♩} = 48$

*mf* *pesante*

9

18 *ten.* *ten.* *marcato*

25 *marcato*

Ossia

31 *Ossia*

37

Musical score for measures 37-42. The right hand features a melodic line with dotted rhythms and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include accents and slurs.

43

Musical score for measures 43-48. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand accompaniment becomes more complex with dense chordal textures.

49

Musical score for measures 49-54. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand accompaniment consists of steady rhythmic patterns.

55

Musical score for measures 55-60. The right hand has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The left hand accompaniment features a steady rhythmic pattern. A *dim.* marking is present in the right hand.

61

Musical score for measures 61-66. The right hand has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The left hand accompaniment features a steady rhythmic pattern. Performance markings include *poco a poco cresc.*, *più cresc.*, and *un poco accelerando*.

100  
67

ff

ff

This system contains measures 67 through 72. The treble clef part features dense chordal textures with some melodic lines. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include fortissimo (ff) in both staves.

73

sempre ff

This system contains measures 73 through 78. The texture continues with dense chords and eighth-note accompaniment. The dynamic marking is 'sempre ff' (sempre fortissimo).

79

Sostenuto

mp

This system contains measures 79 through 84. The treble clef part has a 'Sostenuto' marking over the final measures. The dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) is present in the bass clef part.

85

quasi organo

8

This system contains measures 85 through 94. The treble clef part has a 'quasi organo' marking. A dashed line with the number '8' indicates an octave transposition for the bass clef part.

95

8

This system contains measures 95 through 100. A dashed line with the number '8' indicates an octave transposition for the bass clef part.

104

Musical score for measures 104-110. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present. A first ending bracket labeled '8' spans measures 109 and 110.

111

Musical score for measures 111-117. The right hand continues the melodic theme with grace notes. The left hand accompaniment remains consistent. A piano (*p*) dynamic marking is present. A first ending bracket labeled '8' spans measures 116 and 117.

118

Musical score for measures 118-127. The right hand plays a series of chords, primarily triads and dyads, with some grace notes. The left hand accompaniment continues. A first ending bracket labeled '8' spans measures 126 and 127.

128

Musical score for measures 128-136. The right hand continues with chords and grace notes. The left hand accompaniment features a more active rhythmic pattern. A first ending bracket labeled '8' spans measures 135 and 136.

137

Musical score for measures 137-143. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand accompaniment continues. A first ending bracket labeled '8' spans measures 142 and 143.

44

dédiée à Madame Joséphine Kościelka

ROMANCE

*Malinconico espressivo*

*p* *dolce*

con Ped.  
una corda

6

11

16 *accentuato assai e sempre rubato*

21

26

rinforz. *v*

31 poco riten. . . . . più riten. a piacere

36 dolce armonioso

*a tempo*

smorz. . . . . *p*

*più agitato*  
*tre corde*

40

*cantabile*

43

46

Musical score for measures 46-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 46 features a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measure 47 shows a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measure 48 features a half note chord in the treble and a half note chord in the bass.

49

Musical score for measures 49-51. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 49 features a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measure 50 shows a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measure 51 features a half note chord in the treble and a half note chord in the bass.

52

Musical score for measures 52-54. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 52 features a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measure 53 shows a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measure 54 features a half note chord in the treble and a half note chord in the bass.

55

8

Musical score for measures 55-57. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 55 features a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measure 56 shows a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measure 57 features a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. A dashed line with the number 8 above it spans measures 55, 56, and 57.

58

8

Musical score for measures 58-60. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 58 features a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measure 59 shows a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measure 60 features a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. A dashed line with the number 8 above it spans measures 58, 59, and 60.



47

61 *pv*

64 *pv*

67 *riten.*

70 *più riten.* *dolce armonioso*

74

22

# Romance oubliée

F. Liszt

Violoncello *Andante, malinconico* *mf*

Pianoforte *Andante, malinconico*

4 *espressivo*

8 *p*

[ *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *e simile* ]

12



23

16 [J. J.]  
*diminuendo*  
*diminuendo* *p*

20  
*p*

24  
*cres*  
*cres*  
*sempre legato*

28 [animando poco a poco]  
*cen* [marcato il tema]  
*cen*

24  
32

*tr* *do* *f*

5 *do* *f*

*do* *do* *do* *do* *do* *do*

36 [rall. a tempo 1]

[rall. a tempo 1] *molto espressivo*

[rall. a tempo 1] *p* *Pianoforte tacet*

25

40

*p*

✱ ✱

44

† [Tempo 19] *tranquillo*

*p*

[Tempo 19] [marcato il tema]

✱

48

*p* 3 3 3 3

✱

52

3

✱

† The 2/4 coda should be played one beat to the bar, so that the triplet in bar 55 is equivalent to the rhythm at the beginning of the piece,  $\text{♩} = c.48$ .

26

56

60

[*sm.*]

64

68

*sempre legato*

HP29.09



27

72

*ritenuto*

76

[con Ped.]

80

*ritenuto*

*ritenuto*

\* [ossia Ped. tenuto]

85

*p più ritenuto*

*pp più ritenuto*

8

90

für das Album der Gräfin Marie d'Agoult geborne Gräfin von Flavigny  
DIE ZELLE IN NONNENWERTH  
[ELEGIE]

R 213, SW 534, SH 534ü, NG2 A81b

- |   |   |
|---|---|
| <p>*) Ach nun taucht die Kloster Zelle<br/>Einsam aus des Wassers Welle,<br/>Und ich seh' in meinen Schmerzen,<br/>Dass die Zelle fremd dem Herzen;<br/>5 Nicht die Burgen, nicht die Reben<br/>Haben ihr den Reiz gegeben,<br/>Nicht die wundergleiche Lage,<br/>Nicht Roland und seine Sage;<br/>Nicht die Wiege deutscher Gauen,<br/>10 Die von hier ich kann erschauen.<br/>Denn des Herbstes kühle Winde,<br/>Und des Winters eis'ge Rinde<br/>†pochten an.<br/>Sie musste flieh'n, sie musste fliehen,†</p> | <p>15 Die den Zauber hat verliehen,<br/>Dieser Zelle, die umfängen<br/>Hält der Rhein mit Liebesbängen,<br/>Soll allein den Schmerz ich tragen,<br/>Allein mit der Zelle klagen!<br/>20 Wird sich zu mir Hoffnung neigen,<br/>Sollen meine Lieder schweigen?<br/>Dies das letzte meiner Lieder,<br/>† Dies das letzte meiner Lieder<br/>ruft dir:<br/>25 Komme wieder, komme, komme wieder!†<br/>Dies das letzte meiner Lieder<br/>Ruft dir, o komme Maria,<br/>Komme, komme wieder Maria,<br/>Komme wieder, komme Maria!</p> |
|---|---|

**Andantino**

\*) Das Gedicht von Felix Lichnowsky, An Nonnenwerth steht im so genannten Poetischen Album (= PA), vermutlich eigenhändig vom Dichter niedergeschrieben. Von dem handschriftlichen Text weicht jener Text (= PR) ab, der zum Anfang des in Frage stehenden Klavierstückes im Druck veröffentlicht wurde. Oben teilen wir den ausgedruckten Text mit, dessen Zeilen 26-29 aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Lichnowsky, sondern von Liszt stammen. († = Textkorrumpierung; siehe hierzu auch noch das Vorwort).

Felix Lichnowsky's poem entitled An Nonnenwerth appears in the so-called Poetisches Album (= PA), presumably in his own handwriting. The textual variant that is printed before the piano piece (= PR) diverges from the manuscript version; our edition provides the printed form. Lines 26-29 probably stem from Liszt rather than Lichnowsky. († = textual corruption; see also Preface).

Felix Lichnowsky verse, az *An Nonnenwerth* az ún. *Poetisches Albumban* (=PA) olvasható, feltehetően a költő sajátkezű lejegyzésében. A kézirat szövegétől eltér a jelen zongoramű élen nyomtatásban megjelent (=PR) szöveg. Fentebb a kinyomtatott szöveget közöljük. Ennek 26-29. sora feltehetőleg nem Lichnowskytól, hanem Liszttől származik. (†=szövegromlás; ld. még az Előszót).

1 *Acht* PA | *Klosterzelle* PA || 3 *Schmerzen* PA || 4 *Daff* PA | *Herzen*. PA || 7 *Wundergleiche* PR || 9 *Gauen* PA || 12-24 *Und des Winters eis'ge Rinde* // *Pochten an*,  
– *sie musste fliehen* PA || 15 *verliehen* PA || 19 *Allein* PR, *Odor* PA | *klagen*, PA || 21 *Lieder* PR, *Sänge* PA || 22 *Dieß*, PA || 22-25 *Dieß das letzte meiner Lieder* //  
*Ruft Dir*, *komme*, *komme wieder!* PA || 23, 26-29 diese Zeilen nur in PR / these verses only in PR / e sorok csak PR-ben



91

malinconico  
espressivo

8

Musical notation for measures 8-11, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood is marked 'malinconico espressivo'.

legatissimo

12

Musical notation for measures 12-15, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood is marked 'legatissimo'.

16

Musical notation for measures 16-19, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

espressivo

20

Musical notation for measures 20-23, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood is marked 'espressivo'.

Ossia più difficile  
con anima

Musical notation for measures 24-27, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood is marked 'Ossia più difficile con anima'. Fingerings 1, 2, 3 are indicated in the bass line.

92  
23

cresc. molto

appassionato

cresc. molto

26

rinforz. appassionato

5

3

27

rfz

a piacere

3

28

32

34

36

marcato

cresc.

rinf.

a piacere

agitato

rfz

Z. 14 567

Detailed description of the musical score: The score is for piano and consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
- System 1 (measures 32-33): Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Measure 33 includes the instruction 'marcato'.  
- System 2 (measures 34-35): Treble clef continues the melodic line. Bass clef has a more active accompaniment. Measure 35 includes 'cresc.', 'rinf.', and 'a piacere'.  
- System 3 (measures 36-37): Treble clef has a melodic line with a fermata over the final measure. Bass clef has a complex, rhythmic accompaniment. Measure 36 includes 'agitato' and 'rfz'.  
- System 4 (measures 38-39): Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Measure 39 includes 'rfz'.  
- Fingerings: Various numbers (1-5) are placed above notes to indicate fingerings.  
- Trills: A trill is marked with 'tr.' in measure 35.  
- Dynamics: 'cresc.', 'rinf.', and 'rfz' are used throughout.  
- Articulation: 'marcato' and 'a piacere' are used to indicate specific playing styles.

94  
39 stringendo  
cresc.  
rfz

più cresc.  
accelerando il tempo  
rfz  
sf

42 ritard.  
sf  
sf  
sf  
sempre più forte

45 al segno %  
p  
sf  
sf

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of music. The first system (measures 94-41) features a piano part with a treble and bass clef and a violin part with a treble clef. The piano part includes markings for 'stringendo', 'cresc.', and 'rfz'. The violin part includes 'più cresc.', 'accelerando il tempo', 'rfz', and 'sf'. The second system (measures 42-44) shows the piano part with 'ritard.' and 'sf' markings, and the violin part with 'sf' and 'sempre più forte'. The third system (measures 45-47) shows the piano part with 'al segno %' and 'p' markings, and the violin part with 'sf' and 'sf' markings. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature.

Musical score for measures 48-53. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 48 features a complex piano introduction with sixteenth-note patterns in the right hand and a simple bass line. The tempo/mood marking *appassionato* is placed above the staff. Measure 53 ends with a piano (*p*) dynamic marking.

Musical score for measures 54-56. Measure 54 is marked with a section symbol (§) and the instruction *assai pronunziato il canto*. The tempo/mood marking *amoroso dolce* is placed below the staff. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line.

Musical score for measures 57-59. The music continues with the eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line.

Musical score for measures 60-62. The tempo/mood marking *rallent. a piacere* is placed above the staff. Measure 62 contains a triplet of eighth notes in the right hand.

Musical score for measures 63-65. Measure 65 features a melodic phrase in the right hand with an accent (^) and a fermata over the final note. The bass line continues with a simple accompaniment.

96  
66

Ossia

69 *leggeriss.*

72 *perdendosi* **Più animato**

75 *cresc.* *molto*

78 *quasi trillo* *rinf.* *sf*

81 *sempre più rinforz. ed accel. assai* *sf*

The musical score consists of six systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure numbers 66, 69, 72, 75, 78, and 81 are indicated at the start of their respective systems. Performance instructions include 'leggeriss.', 'perdendosi', 'Più animato', 'cresc.', 'molto', 'quasi trillo', 'rinf.', 'sf', and 'sempre più rinforz. ed accel. assai'. There are also 'Ossia' markings and various fingering and articulation symbols throughout the score.

84 *rtz* 8

88 *rit.*  
*espressivo*

94 *dolce con grazia*

97

Ossia più difficile 8  
2 4 5 3 5 4 5 3 5

Detailed description: This page of a musical score for piano, numbered 108, contains measures 84 through 97. The score is written for a grand piano and is in the key of D major. It features several systems of music. The first system (measures 84-87) includes the dynamic marking *rtz* and an 8-measure rest. The second system (measures 88-90) is marked *rit.* and *espressivo*. The third system (measures 91-93) is marked *dolce con grazia*. The fourth system (measures 94-96) continues the *dolce con grazia* marking. The fifth system (measures 97) includes an *Ossia più difficile* section with a complex fingering pattern: 2 4 5 3 5 4 5 3 5. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

98

Musical score for measures 100-102. The system consists of two staves. Measure 100 is marked with a fermata and an 8-measure rest. The music begins in measure 101. The right hand features a melodic line with a fermata over measures 101-102. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Performance instructions include *p delicato* and *un poco marcato*. Fingerings are indicated with numbers 1-5 in the right hand and 2-5 in the left hand.

Musical score for measures 103-105. The system consists of two staves. Measure 103 is marked with a fermata. The music begins in measure 104. The right hand features a melodic line with a fermata over measures 104-105. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Performance instructions include *espress.* and *elegantemente*. A fingering of 16 is indicated in the right hand.

Musical score for measures 106-107. The system consists of two staves. Measure 106 is marked with a fermata. The music begins in measure 107. The right hand features a melodic line with a fermata over measures 107-108. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Performance instructions include *poco rall.*. An *Ossia* section is provided for the left hand at the bottom of the system.



109 *p* *leggero*

*poco rall.*

Ossia

112 *poco rall.*

Ossia

115 *poco rall.*

*perdendosi*

118 *rit.*

*smorzando*

38

# Die Zelle in Nonnenwerth

F. Liszt

Violoncello *Andantino* ♩ = 48

Pianoforte *Andantino* ♩ = 48

*p*

© The Hardie Press 1992

HP29.09



17 *malinconico espressivo*

20 *sempre legato*

23 *sempre legato*

26

40  
29

*crescendo* *f*

*crescendo* *f*

32

*rinforzando*

35

*p*

40

*sempre legato e espressivo*

41

44 *dolce*

49 *espressivo*

54 *dolce*

58 *diminuendo* - - - *perdendo*

[♯] [♯] [♯] [♯]

[♯] tenuto

[♯] tenuto

[♯]

HP29.09

42

64

*mf*

*mp*

*sempre legato*

67

*largo e ] crescendo*

*agitato e crescendo*

71

*[Più veloce]*

*rinforzando*

*legato*

*[Più veloce]*

*f*

75

43

[Tempo 1]

80

*dimin. e un poco rall.* [a - - ] *dolce amoroso*

[Tempo 1]

[un poco rall. a - - ] *p*

85

88

*sempre legato*

91

HP29.09

Detailed description: This page of a musical score contains four systems of music. Each system consists of a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 80-84) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment that is mostly silent. The second system (measures 85-87) shows the piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The third system (measures 88-90) continues the piano accompaniment with a 'sempre legato' instruction. The fourth system (measures 91-93) concludes the piano accompaniment with a triplet. The page number '43' is in the top right, and the publisher code 'HP29.09' is at the bottom center.

44

94

*[Figured Bass]*

97

*diminuendo*

*[Figured Bass]*

100

*p*

*[Figured Bass tenuto]*

103

*[Figured Bass]*



45

106

[\*] [rit tenuto]

109

*più piano*

[\*] [rit] \*

113

*mp*

*p*

∞ \* ∞ [\*]

117

[rit sim.]

HP29.09

46  
121

Musical score for measures 46-121. The system includes a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line features a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

124

Musical score for measures 124-127. The system includes a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line features a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

[*ten.*]

128

Musical score for measures 128-131. The system includes a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line features a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

132

Musical score for measures 132-135. The system includes a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line features a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

[*sempre tenuto*]



136 47

[\*]

140

*p*

144

148

*pp*

HP29.09

*Lento assai*

*espressivo*

*sotto voce*

*riten. -*

*cresc. -*

*ritard. -*

*rinforz.*

*p*

\*) „Anfang vom Basse sehr stark und sehr accentuirt.“ – (Liszt's Anweisung laut der Aufzeichnung von Göllerich. / W. Jerger: Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich. Bosse-Verlag, Regensburg, 1975, Seite 140.)

\*) “Anfang vom Basse sehr stark und sehr accentuirt.” —Liszt's own instructions, according to Göllerich's notes. (W. Jerger: Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich. Bosse-Verlag, Regensburg, 1975, p. 140.)

32

*Più lento*

26

*p*

32

*Tempo I*

37

*espressivo*

42

*p*

46

*rall.*

*smorz.*

51 *a tempo*

*dolcissimo* *sempre dolciss.*

56 *poco ritard. - Più lento*

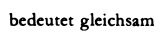
*p*

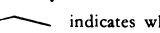
61 *ritard.*

66 *a tempo*

*dolente*

71 *pesante* *lunga pausa* *una corda*

\*) Das Zeichen  bedeutet gleichsam thematische Hervorhebung der betreffenden Notengruppe.

\*) The sign  indicates what amounts to an emphasis on the thematic nature of the group of notes concerned.

34

Un poco più di moto ma sempre lento

75 *pp dolcissimo*

Musical score for measures 75-78. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic is *pp dolcissimo*.

79

Musical score for measures 79-82. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent.

83 *dolcissimo*  
*tre corde*

Musical score for measures 83-86. The right hand has a more complex texture with slurs and accents. The left hand accompaniment is marked *tre corde*. The dynamic is *dolcissimo*.

87

Musical score for measures 87-90. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is marked *tre corde*.

91 *smorzando* *espr.*

Musical score for measures 91-94. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is marked *smorzando* and *espr.*

95

100

105

*più appassionato  
cresc.*

110

115

*quasi cadenza*

*ritard. . .*



36

119 Recitativo

*pp trem.*

*f*

121

*f*

123

*cresc. molto*

*p*

125

*cresc.*

127

*ff appassionato*

*Più mosso*

*f agitato molto*

\*) Der Wertzuwachs von zwei Vierteln in der kadenzartig erweiterten Stimme der rechten Hand ist in der linken Hand durch die Fermate ausgeglichen; das Tremolo ist demnach bis zum Ende des Taktes fortzusetzen.

\*) The longer value of the right hand, increased cadenza-fashion to the extent of two crotchets, is balanced in the left hand by the fermata: the tremolo should thus be played to the end of the bar.

129

passionato

ff

131

ff

133

ff

rinforz.

rinforz.  
precipitato

135

ff

ff

ff

rinforz.

precipitato

137

ff

ff

stringendo

\*) Den Wertzuwachs in der linken Hand gleicht um ein Achtel in der Stimme der rechten die Fermate aus.

\*) The bar is lengthened by one quaver. The greater value of the left hand is balanced in the right hand by the fermata.

38

139 **Presto**  
8<sup>va</sup>  
**ff tempestuoso**

142 8<sup>va</sup>  
**sf**

145 8<sup>va</sup>  
**f**

148 8<sup>va</sup> tremolando  
**fff quasi cadenza**

149 **in tempo**  
8<sup>va</sup>  
**sempre ff**

Musical score for measures 151-152. The piece is in G major (one sharp). Measure 151 features a complex texture with a rapid eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line. Measure 152 continues this texture with some chromaticism in the right hand.

Musical score for measures 153-154. Measure 153 shows a dense chordal texture in the right hand. Measure 154 features a more active bass line with eighth notes.

Musical score for measures 155-158. Measure 155 has a dense chordal texture. Measures 156-158 show a more active bass line with eighth notes and some chromaticism.

Musical score for measures 159-165. Measure 159 is marked *Lento*. Measures 160-165 feature a bass line with a dynamic range from *f* to *dim.* and a melodic line in the right hand.

Musical score for measures 166-172. Measure 166 is marked *p*. Measures 167-172 feature a bass line with a dynamic range from *p* to *f* and a melodic line in the right hand. The piece ends with a *ritenuto* marking.

40

170 *Lento*

*dolce*

*una corda*

172

174

*dolce*

*tre corde*

176

\*) Die irreguläre und vereinfachende Schreibweise Liszts wurde hier nicht geändert, da die genaue Triolennotierung des zweiten Viertels in der Oberstimme der rechten Hand das Notenbild überflüssig komplizieren würde (vgl. auch die Takte 173, 174, 176, 183, 189, 193). Das Sechzehntel wird samt dem Sechzehntel der unteren Stimme genau im Sinne der räumlichen Anordnung des Notenbildes gespielt.

\*) Liszt's unusual, simplified notation has not been altered—precise triplet distribution of the second crochet of the upper part in the right hand would lead to unnecessary complications (see also bars 173, 174, 176, 183, 189 and 193). The semiquaver is to be played with the last semiquaver in the lower part, precisely in accordance with the spatial organisation of the printed music.

178

smorzando

Ossia

180

dolce armonioso

182

espr.

42

184

5 1 5 1

marcato espressivo

8

186

cresc. - sf

8

cresc. -

2

sempre animando sin' al fine

188

mf

Detailed description: This page contains a musical score for Liszt's Chamber Music, measures 184 through 188. The score is written for piano and features complex textures with multiple staves. Measure 184 begins with a treble clef staff containing a melodic line with fingering 5 1 5 1 and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The instruction 'marcato espressivo' is placed below the bass staff. Measure 185 shows a continuation of the melodic line in the treble staff, marked with an '8' above it, and a more active bass line. Measure 186 starts with a 'cresc.' marking and a dynamic shift to 'sf' (sforzando) in the bass staff. Measure 187 continues the 'cresc.' and features a '2' above the treble staff. Measure 188 is marked 'sempre animando sin' al fine' and 'mf' (mezzo-forte), showing a highly rhythmic and dense texture in both staves.

Musical score for measures 190-191. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. Measure 190 features a piano introduction with a *cresc.* marking. Measure 191 begins with a *rinforz.* marking. The right hand plays a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 192-193. Measure 192 starts with a forte (*f*) dynamic and includes an 8-measure rest in the right hand. Measure 193 continues the melodic and rhythmic patterns from the previous measures.

Musical score for measures 194-195. Measure 194 includes an 8-measure rest in the right hand. Measure 195 features a *rinforz.* marking and a first ending bracket in the right hand.

Musical score for measures 196-197. Measure 196 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes an 8-measure rest in the right hand. Measure 197 continues the melodic and rhythmic patterns.

Musical score for measures 198-199. Measure 198 includes an 8-measure rest in the right hand. Measure 199 concludes the passage with a final melodic flourish in the right hand.



44

200

ff

rinforz.

202

rinforz.

204

ff

206

\*) Beim 6. und 7. Achtel wurde die irreguläre Schreibweise Liszts beibehalten. Der Punkt verlängert die Achtelnote sowohl hier als auch in Takten 201 und 202 nur um ein Triolen-Sechzehntel.

\*) At the 6th and 7th quavers Liszt's own unusual notation has been retained. Here and in bars 201 and 202 the dot lengthens the quaver only by one triplet semiquaver.

208 *fff*

8

*fff*

*ff*

1 2 1

210

*ff*

1 1 1

212

*ff*

1 1 1

214 *sf*

8

*riten.*

*ff*

*sf*

*ff*

# Tristia

## La vallée d'Obermann

F. Liszt

\* Lento assai (♩ = 58)

Violin

Violoncello

Lento assai (♩ = 58)

Pianoforte

*mf*

Ped. \* Ped. \*

9

*mf*

*mf*

8va bassa  
Ped.

17

*es.*  
*p espressivo*

*p*

23

*p*

\* All three versions identical to bar 107.

© The Hardie Press 1996

HP 20.96

The musical score is presented in two systems, each with a Violin part (top) and a Piano part (bottom).  
Measure 27: Violin part begins with a fermata and a dynamic marking of *[p espressivo]*. The Piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.  
Measure 31: Both parts include a *[rit.]* (ritardando) marking. The Piano part has a dynamic marking of *p*.  
Measure 35: The Piano part includes a *cresc.* (crescendo) marking.  
Measure 39: The Violin part includes *cresc.*, *rinforzando*, and *dim.* markings. The Piano part includes a *dim.* marking and a dynamic marking of *f [sf]*.  
The score concludes with a double bar line, a *Red.* (Reduction) instruction, and an asterisk [\*].

30

43 *rit.* *Più lento* *p*

49 *p* *rit.* *Più lento* *p* *dim.* *rit.* *rinf.* *rinf.* *rinf.* *p* [ 8..... ]

55 *Tempo 10* *Tempo 10* *p*

60

64

68

72

77

*p*

*rall.* *[a tempo]*  
*dolcissimo*

*smorzando* *dolcissimo*

*rall.* *[a tempo]*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 64 through 77. It is written for a violin and piano. The score is organized into three systems. The first system (measures 64-67) features a violin melody with slurs and a piano accompaniment of chords and eighth notes. The second system (measures 68-71) includes a dynamic marking of *p* and continues the melodic and accompanimental lines. The third system (measures 72-77) contains performance instructions: *rall.* and *[a tempo]* for the violin, and *dolcissimo* and *smorzando* for the piano. The piano part in this system features a prominent chordal accompaniment.

32

81 *poco rit.* *Più lento* *p*

*poco rit.* *Più lento* *p*

87 *rit.* *[mf]* *[a tempo]*

*rit.* *[mf]* *[a tempo]*

94 *mf* *[espressivo]* *[mp]*

99 *[non dim.]* *ppp*

Fine [ad lib.]

108 Versions 1 and 2 II (ad libitum) 33

Musical score for Versions 1 and 2, measures 108-115. The score is in two systems. The first system features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The second system features a piano accompaniment (treble and bass clefs). Dynamics include *p*.

108 Version 3

Musical score for Version 3, measures 108-115. The score is in two systems. The first system features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The second system features a piano accompaniment (treble and bass clefs). Dynamics include *p*.

All 3 versions continue:

[Un poco più di moto ma sempre lento]

Musical score for measures 116-120, first system. It features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). Dynamics include *pp dolcissimo*.

[Un poco più di moto ma sempre lento]

Musical score for measures 116-120, second system. It features a piano accompaniment (treble and bass clefs). Dynamics include *pp dolcissimo*.

121

Musical score for measures 121-125. The score is in two systems. The first system features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The second system features a piano accompaniment (treble and bass clefs). Dynamics include *pp* and *cresc.*



34

126

[p]  
pizzicato

Versions 1 and 2

p

Version 3

p  
8  
Ped. Ped. Ped. Ped.

131

arco  
espressivo

Versions 1 and 2

cresc.  
p

Version 3

8  
p

136 All 3 versions continue:

141

145 [più appassionato]

149

HP 20.96

36

153

157

Version 3 - the final text

162 *Più lento*

167

\* Version 2 continues on page 37

\* Version 1 continues on page 39

End of version 3

Version 2 - Liszt's second ending

162

165

[liberamente]

167

[cresc. molto]

f

[cresc. molto]

170

[p]

p

[cresc. ...]

[p]

cresc. ...

38

Musical score for measures 173-175. The system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. Measure 173 starts with a treble clef staff containing a melodic line with a slur and a dynamic marking of *[f]*. The bass clef staff has a similar melodic line. The grand staff features a complex accompaniment with chords and moving lines. Measure 175 includes a dynamic marking of *[f]* and an *[ossia]* marking with a treble clef.

Musical score for measures 176-179. Measure 176 begins with a dynamic marking of *[ff appassionato]* and a *[Poco allegro]* tempo marking. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *[ff]*. The bass clef staff also has a melodic line with a dynamic marking of *[ff appassionato]*. The grand staff continues with accompaniment. Measure 179 includes a dynamic marking of *[ff]* and a *[Poco allegro]* tempo marking.

Musical score for measures 180-184. Measure 180 starts with a dynamic marking of *[mf]* and a *[Più lento]* tempo marking. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *[mf]*. The bass clef staff has a melodic line with a dynamic marking of *[mf]*. The grand staff features accompaniment. Measure 184 includes a dynamic marking of *[mf]* and a *[Più lento]* tempo marking.

Musical score for measures 185-188. Measure 185 begins with a dynamic marking of *[fp]*. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *[fp]*. The bass clef staff has a melodic line with a dynamic marking of *[fp]*. The grand staff features accompaniment. Measure 188 includes a dynamic marking of *[fp]*.

End of version 2

# La lugubre gondola

F. Liszt

Andante mesto, non troppo lento  $\text{♩} = 88$

Violoncello

Pianoforte

*mp*

*mf recitativo*

[con Ped.]

*mf recitativo*

29

19

[Cresc.] [ossia Ped. tenuto] [dim.]

23

*recitando*  
*mf sempre legato*

27

31

[dim.]

30

35 *accentato*

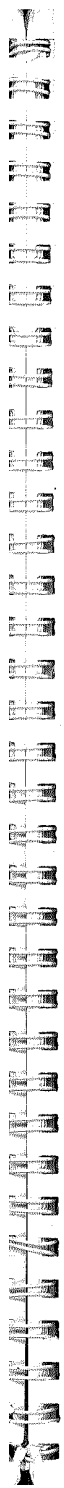
39

43 *piangendo*

47 *rinforzando*

[Editors' ossia] *rinforzando*





31

52 *accentato*

56

60 *piangendo*

64 *rinforzando*

[Editors' ossia] *rinforzando*

32  
69 *Un poco meno lento* ♩ = 104

*pp*

*Un poco meno lento* ♩ = 104

*dolcissimo, dolente*

73

*Pedale ogni battuta*

77

81



33

85

*espressivo*

*sempre dolcissimo*

\*

Detailed description: This system covers measures 85 to 88. The upper staff (soprano) features a melodic line with a slur over measures 85-88 and a fermata over the final note. The lower staff (piano) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Performance markings include 'espressivo' above the upper staff and 'sempre dolcissimo' above the piano staff. A small asterisk is placed below the piano staff at the end of measure 88.

89

*pp*

*Pedale ogni battuta*

Detailed description: This system covers measures 89 to 92. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Performance markings include 'pp' above the upper staff and 'Pedale ogni battuta' below the piano staff.

93

Detailed description: This system covers measures 93 to 96. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

97

Detailed description: This system covers measures 97 to 100. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings (1, 2, 2, 4) indicated below the notes.

34  
101

Musical score for measures 34-101. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

105 *espressivo*

Musical score for measures 105-109. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. The tempo marking *espressivo* is present. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

109 *f appassionato*  
*mf appassionato*

Musical score for measures 109-113. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. The tempo marking *f appassionato* is present. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

113

Musical score for measures 113-117. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. A fermata is placed over the final note of the vocal line.



117 *rinforzando* *ff* *rinforzando* *rinforzando*

121 *fff* *fff*

125 *diminuendo* *p* *Un poco ritenuto* *Un poco ritenuto* *diminuendo*

131 *recitando* *ossia, una Sittava più bassa* *[pp]* *[tenuto]*

[Editors' ossia] *fff*

HP29.09

36  
137

*mf pesante*  
[con molto pedale]

[\*]

143

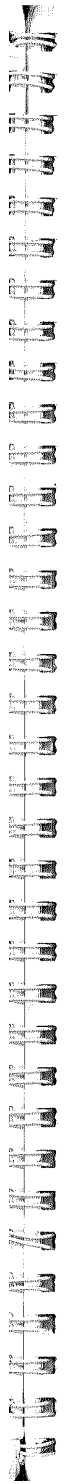
[*mf pesante*]

149

[*mp*] *pp*

155

*mf*



162

*dim.* *pp* [*pp*] *sempre legato*

[*pp*]

8ttava bassa  
[con molto ped.]

168

173

[8ttava bassa al fine]

178

*a niente*

74

## R. W. – VENEZIA

Lento assai ♩ = 48

*p*

8  
*con Sord.*

6

8

11

8

16

8

21

8

*cresc.*



26 *riten.* 75

31 *f*

34

37

40

43 *ff* *dim.* *p* *pp*

## AM GRABE RICHARD WAGNERS

81

Wagner erinnerte mich einst an die Ähnlichkeit seines Parsifal-motivs mit einem früher geschriebenen – „Excelsior“ – (Einführung zu den Glocken von Straßburg). Möge diese Erinnerung hiermit verbleiben. Er hat das Große und Hehre in der Kunst der Jetztzeit vollbracht.

F. Liszt, 22ten Mai, 83. Weimar

Sehr langsam  $\text{♩} = 44$

mf

6

p un poco marcato  
pp tremolo

13

p

pp

19

82

25

*p sempre*

32

38

45

*pp*

50

DIE TRAUER-GONDEL *Nr. 1*  
LA LUGUBRE GONDOLA *No. 1*

71

Andante marcato

*mf* *sempre legato*

*una corda*

6

12

18 *sempre legato*

24

30

2

1 2 3 4

4 1 4 4

4 4

72

37 *mf legato* *marcato*

*sempre una corda*

44

51

57 *sempre legato*

63

69

77 *p* tremolando *marcato*

85

93 *cresc.*

100 *rinforzando molto*

107 *dim.*

114 *P* *pp* *ppp*

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece, measures 77 to 114. It is written in bass clef. The music consists of a single melodic line with a tremolo accompaniment. Measure 77 starts with a piano (*p*) dynamic and a tremolo accompaniment. The melody is marked *marcato*. Measure 85 is a continuation of the previous section. Measure 93 begins a section marked *cresc.* (crescendo). Measure 100 is marked *rinforzando molto* (very rinforzando). Measure 107 is marked *dim.* (diminuendo). Measure 114 shows a dynamic progression from *P* (piano) to *pp* (pianissimo) to *ppp* (pianississimo). The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also some performance instructions like '8' and asterisks below the staff.

## 10. Bibliográfia

Arnold, Ben: „Recitative in Liszt’s Solo Piano Music” *Journal of the American Liszt Society*, Vol. 24 (1988)

Bárdos Lajos: *Liszt Ferenc. A jövő zenésze*. (Budapest: Akadémia Kiadó, 1976).

Bass, Richard, Heather de Savage, and Patricia Grimm: „Harmonic Text-Painting in Franz Liszt’s Lieder” *Gamut* /61 (2013): 1-44. 1-8.

Baker, James M.: „Liszt’s late piano works: a survey.” In: Kenneth Hamilton (szerk.): *The Cambridge Companion to Liszt*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005). 86-151.

Baker, James. M.: „The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt.” *Journal of Music Theory*, Vol. 34, No. 2 (Autumn, 1990): 145–173. 155-163.

Cannata, David Butler: „Perception & Apperception in Liszt’s Late Piano Music.” *The Journal of Musicology*, vol. 15. No. 2. (Spring, 1997): 178-207.

Cataldi, Matthew: *Franz Liszt: Phrophecy in the Late Piano Works*. DMA disszertáció, Jacobs School of Music, Indiana University, 2014. (Kézirat). 8-19.

Dahlhaus, Carl. “Liszt: Mazeppa.” In: Dahlhaus, *Analyze und Werturteil*. Musikpädagogik: Forschung und Lehre 8. (Mainz: Schott, 1970): 85–89.

Dalmonte, Rossana: “Liszt and the Death of the Old Europe: Reflections on ‘La lugubre gondola,’” trans. Roberta Giordani. In: Michael Saffle és Rossana Dalmonte (szerk.): *Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Metaphor of Religious, Political, Social, and Aesthetic Transformations*. *Analecta Lisztiana*, III; *Franz Liszt Studies Series* 9. (Hillsdale, NY: Pendragon, 2002.) 301–21.

Dolinszky Miklós: *Időrengés*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2004). 83-104.

Fráter Zoltán: *Hagyomány, hatás, iszony* (Budapest: Holnap Kiadó, 2012). 220-226.

Gárdonyi Zoltán: *Liszt magyar stílusa 1869–1873*. (Budapest: Musicologia Hungarica - A Magyar Nemzeti Múzeum zenetörténeti kiadványai 3. 1930).

Grabócz Márta: *Zene és narrativitás. Írások a 18-19. századi és kortárs zeneművekről*. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2004). 7-33, 69-148.

Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2010). 415-431.

Hamvas Béla: *Művészeti írások II*. (Budapest: Medio Kiadó, 2014). 23-34.

Howard, Leslie: „Critical Notes.” In: Leslie Howard with Steven Isserlis (szerk.): *Liszt Society Publications. Volume Ten. Ferenc Liszt. The Complete Music for Violoncello and Pianoforte. URTEXT.* (Edinburgh: The Hardie Press, 1992). v-ix. Vi-ix.

Howard, Leslie: „Critical Notes.” In: Leslie Howard (szerk.): *Liszt Society Publications. Volume Eleven. Ferenc Liszt. The Complete Music for Pianoforte, Violin and Violoncello. URTEXT.* (Edinburgh: The Hardie Press, 1996). v-xii. Vii-xi.

Kaczmarczyk Adrienne: Előszó. In: Kaczmarczyk Adrienne - Mező Imre (szerk.): *Liszt Ferenc összes zeneművének új kiadása. Pótkötetek a szólószongora-művekhez. 12. kötet.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 2013). XLVII- LXI. LII-LIV.

Lee, Bora: Franz Liszt’s Vallée d’Obermann from the Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse: A Poetic Performance Guide. DMA disszertáció, University of Cincinnati, 2013. (Kézirat). 8-22.

Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976) 223.

Marggraf, Wolfgang: „Eine Klaviertrio-Bearbeitung des ‘Vallée d’Obermann’ aus Liszts Spätzeit.” *Studia Musicologica* 28 (1986). 295–302.

Mies, Paul: *Das instrumentale Rezitativ.* (Bonn: Bouvier, 1968)

Polcz Alaine: *Együtt az eltávozottakkal.* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005). 17-19.

Satyenda, Ramon: „Conceptualising Expressive Chromaticism in Liszt’s Music.” *Music Analysis* Vol. 16, No. 2 (1997, július): 219-252.

Searle, Humphrey: *The Music of Liszt.* (Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2012)

Sólyom György: *Kérdések és válaszok Liszt Ferenc pályájának utolsó szakaszában.* (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000). 97-98, 124-157.

Szabolcsi Bence: *Liszt Ferenc estéje.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1956).

Todd, R. Larry: “The ‘Unwelcome Guest’ Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad.” *19th-Century Music* Vol. 12, No. 2 (Autumn, 1988): 93-115.

Tusa Erzsébet: *A Pianist’s Meditations on Liszt’s Late Works.* (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000). 12-29.

Veres Bálint: „Liszt Ferenc, a csöndes kivonulás prófétája”. *Holmi*, 2012, Január. 1234-1249.



Walker, Alan: *Liszt Ferenc II. A weimari évek 1848-1861.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 1994).

Walker, Alan: *Liszt Ferenc. III. Az utolsó évek 1881-1886.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 2003).

Wilheim András: „Liszt és a huszadik század”. *Magyar Zene*, 1986/2. 115–125.